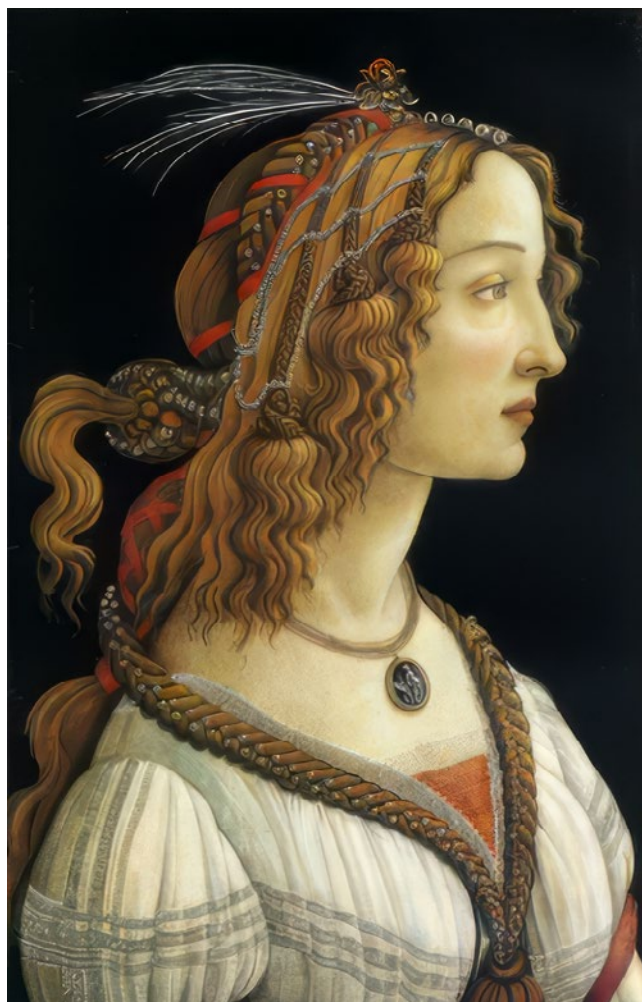




№6 (2/2025)

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



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

Редакционный совет

АЛЯБЬЕВА ЛЮДМИЛА АНАТОЛЬЕВНА
Москва, Россия

БАЛАШОВ АЛЕКСАНДР ВЛАДИМИРОВИЧ
Москва, Россия

БАЛЪЯН КАРЕН ВЛАДИЛЕН
Ереван, Армения

БЁМИГ МИХАЭЛА
Рим, Неаполь, Италия

ДОРОНЧЕНКОВ ИЛЬЯ АСКОЛЬДОВИЧ
Москва, Санкт-Петербург, Россия

ДУХАН ИГОРЬ НИКОЛАЕВИЧ
Минск, Беларусь

КАВТАРАДЗЕ СЕРГЕЙ ЮРЬЕВИЧ
Москва, Россия

ЛАВРЕНТЬЕВА ЕКАТЕРИНА АЛЕКСАНДРОВНА
Москва, Россия

МЕЩЕРЯКОВ АРСЕНИЙ ВЛАДИМИРОВИЧ
Москва, Россия

ПЕРШЕЕВА АЛЕКСАНДРА ДМИТРИЕВНА
Москва, Россия

РИВЧУН ТАТЬЯНА ЕВГЕНЬЕВНА
Москва, Россия

ФАДЕЕВА ТАТЬЯНА ЕВГЕНЬЕВНА
Москва, Россия

ШИДЛОВСКАЯ ЕВГЕНИЯ ВЯЧЕСЛАВОВНА
Москва, Россия

Редакционная коллегия

Главный редактор
САХНО ИРИНА МИХАЙЛОВНА

Заместитель главного редактора
ВЕЛИКАЯ ЕЛЕНА ВАСИЛЬЕВНА

Ответственный секретарь
ЛУКИНА ПОЛИНА АНДРЕЕВНА

Научный редактор
СЕЛЕЗНЁВ МАКСИМ АЛЕКСАНДРОВИЧ

Художественный редактор
БИРЮКОВ ДМИТРИЙ ЮРЬЕВИЧ

Главный редактор сайта
БЕРГЕР АЛЕКСАНДР ЮРЬЕВИЧ

Бильд-редактор
и менеджер по авторскому праву
ДОРОЩЕНКОВА ОЛЬГА ВИКТОРОВНА

Корректор
ПОВАРОВА СВЕТЛАНА ВИКТОРОВНА



Учредитель и издатель:

Национальный исследовательский университет
«Высшая школа экономики» (НИУ ВШЭ)

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

ISSN 3034-2031

DOI журнала: 10.17323/3034-2031
DOI 6-го выпуска: 10.17323/3034-2031-2025-6

Адрес редакции:

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

© НИУ ВШЭ, 2025

Содержание

- 10 М. А. ЛИДОВА
«Квадратный нимб»: к вопросу о развитии портрета в эпоху раннего Средневековья
- 38 Р. Р. ГАЙНУЛЛИНА
Портрет-аллегория в итальянской живописи XVI века: генезис, смыслы и функции
- 72 Р. Р. ХОЛЕВ
Медаль и ее роль в портретной концепции Алессандро Аллори
- 94 С. В. МУРАШКИНА
Женский портрет в творчестве Лукаса Кранаха Старшего: между идеалом и индивидуальностью
- 136 Д. С. ТИТАРЕВА
Жанр портрета в японской гравюре: специфика художественного языка мастеров сосаку-ханга середины XX века Сэкино Дзюньитиро и Сайто Киёси
- 162 С. В. КОВАЛЕВСКАЯ
Английские иллюстрированные рукописи эпохи готики: типология, эволюция
- 208 О. А. ЛЫСЕНКО
Авторские рамы раннего периода творчества Н. К. Рериха: к проблеме экспонирования картин художника
- 234 КНИЖНЫЙ ОБЗОР
И. А. КРОНЧЕВ-ИВАНОВ. Самодизайн и эстетизация жизни: как мы стали произведениями искусства

Contents

- 10 MARIA A. LIDOVA
The 'Square nimbus': The Art of Portraiture in the Early Middle Ages
- 38 REGINA R. GAYNULLINA
The Allegorical Portrait in the 16th-Century Italian Painting: Genesis, Meanings and Functions
- 72 ROMAN R. KHOLEV
Alessandro Allori: Medal and its Role in the Portrait
- 94 SVETLANA V. MURASHKINA
Female Portrait in the Work of Lucas Cranach the Elder: Between Ideal and Individuality
- 136 DIANA S. TITAREVA
The Portrait Genre in Japanese Engraving: The Specifics of the Artistic Language of the Mid-20th Century Sosaku-Hanga Masters Sekino Junichiro and Saito Kiyoshi
- 162 SVETLANA V. KOVALEVSKAIA
English Gothic Illuminated Manuscripts: Typology, Evolution
- 208 OKSANA A. LYSENKO
Picture Frames of the Early Period of N. K. Roerich's Work: To the Problem of Exhibiting Artist's Paintings
- 234 BOOK REVIEW
ILIA KRONCHEV-IVANOV. Becoming an Artwork: Self-Design and the Art of Living

от редакции

Дорогие друзья!

Школа дизайна Факультета креативных индустрий НИУ ВШЭ представляет шестой выпуск электронного научного Журнала ВШЭ по искусству и дизайну / HSE University Journal of Art & Design. В этом выпуске мы открываем доступ к нетрадиционному дискурсивному полю, прорабатывая маргинальные истории в области портретного жанра. Внимание наших авторов сосредоточено на теоретических аспектах искусства как на пространстве внутренней множественности и скрытых смысловых нюансов. Их интересует портрет не только как специфический медиум истории и как оптика документальности, но и те иконографические паттерны, которые долгое время находились вне поля исследовательского внимания. Портрет важен для них как визуальное событие и предмет, в котором зафиксированы знаки воображаемой реальности, воспроизведены следы эпохи и философия времени. Портрет, на наш взгляд, — это и тотальный символ культуры, метка на полях, жест художника, в котором обнаруживается дыхание Хроноса. Искусство портрета — приобщение к загадкам видимого и невидимого, к аллюзивному письму, в котором внешняя легкость и ясность обманчивы. Исследовать искусство портрета под микроскопом — значит заведомо отвергнуть эстетические стереотипы и прорваться в глубину подтекстов и внутренних страт текста, сокрушив иллюзию кажущейся простоты.

Открывает наш выпуск статья Марии Лидовой «*“Квадратный нимб”*: к вопросу о развитии портрета в эпоху раннего Средневековья». Она посвящена традиции создания портретных изображений в монументальных декорациях раннесредневековых церквей. Речь идет о приеме акцентирования лица заказчиков или исторических фигур с помощью прямоугольного обрамления головы, известного как «квадратный нимб». В центре внимания автора — декорации часовни Кирика и Иулитты в церкви Санта Мария Антика и фигура ее заказчика — примикария Феодота. Последовательное изучение этого и других сохранившихся в Риме настенных живописных и мозаичных портретов позволяет автору сделать важные выводы о природе, развитии и происхождении «квадратного нимба».

Регина Гайнуллина в статье «*Портрет-аллегория в итальянской живописи XVI века: генезис, смыслы и функции*» исследует визуальные тропы в ренессансной портретной живописи. Автор апеллирует к особому типу портретной живописи Ренессанса, в котором современный облик модели соединяется с атрибутами и аксессуарами, свойственными персонажам древней истории, мифологии и Библии. По мысли автора, подобные портретные изображения встречаются в наследии мастеров по всей Италии — у Аньоло Бронзино, Доменико Пулиго, Джованни Джироламо Савольдо, Себастьяно дель Пьомбо и многих других. В центре авторского внимания — *портреты-аллегии*, на которых модели однозначно идентифицированы, а программа и обстоятельства заказа ясны, но вместе с тем мало проанализирован круг источников, как литературных, так и визуальных, которые повлияли на формирование и распространение этого жанра.

В статье Романа Холева «*Медаль и ее роль в портретной концепции Алессандро Аллори*» анализируются портретные концепции, связанные с ранним периодом творчества флорентийского художника Алессандро Аллори и относящиеся к годам его обучения в мастерской Аньоло Бронзино, образовательной поездки в Рим и первых лет самостоятельной работы во Флоренции (1550–1560-е годы). Важное место в статье занимает изображение медалей, медальонов и камей *all'antica*, которые художник вкладывает в руки своих моделей и делает частью сложных аллегорических программ. Автор обращает внимание на интерес Аллори к теме медали, на специфические способы ее интеграции в пространство портрета и на ту роль, которую она получает в контексте флорентийского искусства зрелого маньеризма. Проведенный анализ позволяет сделать вывод о том, что обращение Аллори к теме медали непосредственно связано с его освоением типа «портрета коллекционера», который распространяется в итальянском искусстве второй четверти XVI века как реакция на растущий интерес к теме Античности; псевдоантичные медали становятся для художника оригинальным способом введения во флорентийский портрет темы *all'antica*, которая возводится в эти годы в ранг «официального» политического, культурного и художественного дискурса Козимо I Медичи.

Светлана Мурашкина в статье «*Женский портрет в творчестве Лукаса Кранаха Старшего: между идеалом и индивидуальностью*», исследуя портреты Кранаха, акцентирует внимание на том, что художник наряду с мужскими портретами часто обращается к изображению женских и детских лиц, что отличает его от большинства художников-современников. В виттенбергский период Кранах вырабатывает свой ярко выраженный стиль и канон красоты, широко растиражированный его мастерской. По мнению автора, утвердившееся представление о женском идеале в портретах Кранаха зачастую приводило к ошибочному определению персонажа. Самый яркий пример — образ Сибиллы Клевской, супруги саксонского курфюрста Иоганна Фридриха Великодушного. Большинство изображений, в течение веков считавшихся портретами Сибиллы, таковыми не являются. В статье предпринимается попытка на примере ряда женских портретов разделить индивидуализированный и идеализированный тип изображения в творчестве Кранаха и выявить принципы, которыми руководствовался мастер при выборе того или иного персонажа.

Еще одна интереснейшая тема представлена в статье Дианы Титаревой «*Жанр портрета в японской гравюре: специфика художественного языка мастеров сосаку-ханга середины XX века Сэкино Дзюнъитиро и Сайто Киёси*». В центре исследовательского внимания — знаковые графические произведения середины XX века, выполненные в жанре портрета двумя яркими представителями сосаку-ханга: Сэкино Дзюнъитиро и Сайто Киёси. Сосаку-ханга — это многогранное направление, где каждый из граверов выбирал свой собственный путь развития творческого языка, при этом имея общий источник вдохновения и способ воплощения идей. Автор рассматривает портреты не только Сэкино Дзюнъитиро и Сайто Киёси,

сочетающие в своем творчестве как западноевропейский, так и к японский художественные языки, но также обращается к работам ряда мастеров предыдущих эпох с целью раскрыть интерес к изображению личности и ее многогранной индивидуальности.

Завершают выпуск две статьи, не связанные с изучением специфики жанра портрета в истории мировой живописи, но значимые для репрезентации новейших научных дискурсов. Светлана Ковалевская представляет на суд читателей статью «*Английские иллюстрированные рукописи эпохи готики: типология, эволюция*». В ней автор, размышляя о разных периодах в развитии готической книги в Англии, замечает, что долгое время такой книгой была Псалтирь, которая проходила последовательную эволюцию — от романских рукописей с циклом полностраничных фронтисписов и большими «альбомами» перед текстом к рукописям высокой готики, где главным элементом декора становится инициал: историзованный, орнаментальный, филигранный. Визуальной инкрустацией таких книг являются декоративно-орнаментальные элементы: бордюры, межстрочные орнаменты и гротески и т.д. В статье Оксаны Лысенко «*Авторские рамы раннего периода творчества Н. К. Рериха: к проблеме экспонирования картин художника*» акцент делается на проблеме картинного обрамления. Изучая многочисленные археологические материалы, исследовательница приходит к выводу о том, что художник экспериментировал с разными материалами, применял различные техники декорирования: резьбу и роспись по дереву, тиснение по сырому гипсу, присыпку песком, бронзовой пудрой или твореным золотом, тонирование краской. Выполненные по его замыслу уникальные рамы являются своеобразным продолжением картин, их неотъемлемой частью.

Замеченные нашими авторами уникальные художественные мистери и линии видимого, несомненно, расширяют пространство визуального. В этом смысле портретный жанр обнаруживает в обыденном доказательства иного взгляда, особые оптические пределы и иконографические границы. Авторы предлагают читателям посмотреть на привычные портреты «сквозь» — так, чтобы можно было увидеть тайную сценографию визуальных парадоксов. Они преодолевают застылость привычных образов, аннулируют дистанцию между прошлым и настоящим.

Желаем вам увлекательного чтения!
Команда Школы дизайна НИУ ВШЭ

«квадратный нимб»: к вопросу о развитии портрета в эпоху раннего средневековья

М. А. ЛИДОВА

Институт славяноведения
РАН, 119991, Россия, Москва,
Ленинский пр-т, д. 32а
m.lidova@inslav.ru

DOI: 10.17323/3034-2031-2025-6-10-37

Аннотация

Статья посвящена традиции создания и графического выделения портретных изображений в монументальных декорациях раннесредневековых церквей. Речь идет о приеме акцентирования лица заказчиков или исторических фигур с помощью прямоугольного обрамления головы, известного как «квадратный нимб». Хотя данное явление, развивавшееся достаточно долго, засвидетельствовано в памятниках с VI по XII век, в данной работе будет преимущественно рассмотрено применение «квадратного нимба» в римской монументальной живописи VIII–IX столетий. Особое внимание уделено декорации часовни Кирика и Иулитты в ц. Санта Мария Антикава и фигуре ее заказчика — примикирия Феодота. Последовательное изучение этого и других сохранившихся в Риме настенных живописных и мозаичных портретов позволяет сделать важные выводы о природе, развитии и происхождении «квадратного нимба». В статье обсуждаются наиболее значимые теории, связанные с истоками этого явления. Анализируются ранние примеры рассматриваемой традиции — прежде всего декорации катакомб и погребальные живописные портреты античного Рима. Сохранившиеся немногочисленные свидетельства использования приема на территории восточно-христианского мира не позволяют рассматривать «квадратный нимб» как сугубо западное явление, заставляя ставить вопрос о географии его распространения и значении портрета в христианской средневековой культуре. Углубленное исследование явления «квадратного нимба» дает возможность по-новому оценить восприятие человека в период между Античностью и эпохой Возрождения, восполнив тем самым одну из интереснейших глав в истории развития портрета в мировом искусстве.

Ключевые слова: квадратный нимб, портрет, изображения пап, портрет заказчика, Санта Мария Антикава, ранневизантийское искусство, раннесредневековый Рим, Иоанн VII, Феодот, Вильперт, Грюнейзен/Гринейзен

MARIA A. LIDOVA

Institute of Slavic Studies, Russian Academy
of Sciences, 119991 Moscow,
Leninsky Prospect, build. 32A
m.lidova@inslav.ru

the ‘square nimbus’: the art
of portraiture in the early
middle ages

Для цитирования: Лидова М. А.
«Квадратный нимб»: к вопросу о развитии
портрета в эпоху раннего Средневековья
// Журнал ВШЭ по искусству и дизайну /
HSE University Journal of Art & Design. № 6
(2/2025). С. 10–37

Abstract

This paper is devoted to the history of portrait painting and, more specifically, to the visual graphic articulation of portraits within monumental church decorations of the Early Middle Ages. Portraits of the time were often marked by the presence of a square or rectangular framing singling out the heads and the faces of donors or historic figures — a phenomenon known as the ‘square nimbus’. While this tradition has a long history of development spanning from at least the sixth to the twelfth centuries, this study will focus primarily on the use of ‘square nimbus’ in Roman monumental painting of the eighth and ninth centuries. Particular attention is given to the decoration of the chapel of Quiricus and Julitta in the church of Santa Maria Antiqua and to the man who commissioned it — *primicerius* Theodotus. A comprehensive approach to the study of this and other examples of portraiture in the murals and mosaics of Rome allows for a number of important observations on the nature, development, and origins of the ‘square nimbus’ in art. The paper considers the most important theories for understanding this phenomenon, including those that seek the source for this iconographic motif in the art of catacombs and in the ancient Roman portraiture. Some rare but significant examples of the use of ‘square nimbus’ in the eastern Christian art prevent an understanding of this phenomenon as specifically Western in nature and call for a reevaluation both of its geographic dissemination and, more generally, of the importance and tradition of portraiture in the Christian East. Finally, a systematic analysis of the use of ‘square nimbus’ as a marker of portraiture may help to substantiate a more nuanced view on the role and perception of the individual in the period between the Roman antiquity and the time of the Renaissance, bridging a presumed gap in the development of the art of portrait painting.

Keywords: square nimbus, portrait, papal representations, donor painting, Santa Maria Antiqua, early Byzantine art, early medieval Rome, John VII, Theodotus, Joseph Wilpert, Wladimir de Gruneisen

Расцвет искусства портрета и интерес к точному воспроизведению внешности конкретного человека при помощи красок или в скульптуре, как правило, ассоциируется с римской Античностью, эпохой Ренессанса или временем развития академической живописи XVIII–XIX веков. Тем не менее, хотя и в меньших масштабах, портрет существовал и развивался и на протяжении Средневековья, когда его функции и воплощение нередко имели особый характер и предопределялись восприятием человека, сложившимся под влиянием христианской культуры. Рассматривая настенные росписи или мозаики римских церквей, трудно не обратить внимание на довольно необычный способ изображения некоторых фигур, а именно на прямоугольное обрамление головы отдельных персонажей.

В конхе ц. Санта Мария-ин-Домника (пер. пол. IX в.) [Osborne, 2023, pp. 86–92] располагается масштабная композиция с Богородицей, которая представлена восседающей на троне в самом центре с младенцем Христом на коленях (Ил. 1). Престол Марии окружен сонмом ангелов, олицетворяющих собой многочисленность и единство небесных сил, прославляющих Пресвятую Деву и Спасителя.

По левую сторону от трона, у ног Богородицы, изображен заказчик программы — папа Пасхалий I (817–824) (Ил. 2)¹ [Goodson, 2010]. Понтифик представлен стоящим на коленях и касающимся обеими руками пурпурной туфельки на правой ноге Марии, при этом его лицо, изображенное анфас, обращено в сторону зрителя.

Взгляд, направленный за пределы живописной композиции, как будто стремится установить зрительный контакт с присутствующими в храме верующими. Отличительной особенностью этого изображения является то, что голова Пасхалия вписана в прямоугольное, увенчанное крестом, обрамление. Основное поле прямоугольника заполнено синим цветом, а границы подчеркнуты двойной окантовкой в виде черной и белой полос. Папа Пасхалий — единственный персонаж во всей программе, удостоенный этого атрибута. Все остальные фигуры имеют круглые нимбы: золотого цвета в случае Богородицы и ангелов, представленных в первом ряду, и голубого цвета для всех других изображений крылатых вестников.

В литературе такого рода необычные обрамления, получившие определение «квадратный нимб», интерпретируются как признак прижизненного портрета и указание на включение в декорацию изображения конкретного исторического персонажа. Основой для этой интерпретации послужили многочисленные отмеченные «квадратными нимбами» фигуры в римском монументальном искусстве VIII–IX веков. В большинстве случаев этот атрибут встречается в изображениях понтификов, выступавших заказчиками декораций. Посредством включения своих портретов в композиции, находящиеся

1. Помимо декорации в ц. Санта Мария-ин-Домника, портрет папы присутствует еще в двух церквях, украшенных мозаиками по его заказу. Речь идет о ц. Св. Цецилии в районе Трастевере и ц. Санта Прасседе. В обоих случаях фигура папы была представлена в полный рост с краю от череды святых и с «квадратным ним-

бом». Кроме того, к тому же времени и заказу относится изображение матери Пасхалия Феодоры, сохранившееся в часовне Сан Дзено при ц. Санта Прасседе, которое также отмечено присутствием прямоугольного обрамления. Подробнее развитие «квадратного нимба» в искусстве IX века будет рассмотрено в другой публикации.



Ил. 1
Богородица с ангелами. Пер. пол. IX в. Мозаика. Конха апсиды. Базилика Санта Мария-ин-Домника. Рим

Ил. 2
Портрет папы Пасхалия I (817–824). Пер. пол. IX в. Мозаика. Конха апсиды. Базилика Санта Мария-ин-Домника. Рим

в семантически значимых частях храмового пространства, прежде всего, в располагающихся над алтарем конхах апсид, епископы Рима стремились сохранить память о своем правлении и о сделанных ими пожертвованиях на украшение конкретных церквей [Liverani, 2019]. В этих программах папы выступают как бы посредниками между земным и небесным мирами, предстоящими перед святыми и Христом, и воплощающими идею заступничества и молитвы о Церкви. При этом достигаются и более приземленные политические цели прославления и подчеркивания значимости папской власти.

Самые ранние и при этом яркие примеры использования «квадратного нимба» в римском искусстве мы находим в памятниках папы Иоанна VII (705–707). За короткое время своего пребывания на папском престоле этот имевший восточное происхождение понтифик сумел реализовать сразу несколько масштабных художественных проектов, самыми значимыми из которых стали мозаики оратория в старой базилике Св. Петра [Van Dijk, 1995; Лидова, 2009; Ballardini & Pogliani, 2013] и росписи в ц. Санта Мария Антиква [Nordhagen, 1968]. Оба памятника отличает присутствие развернутых посвячительных надписей с упоминанием заказчика, а также его прижизненные портреты, каждый из которых наделен прямоугольным обрамлением вокруг головы. В оратории в старом соборе Св. Петра, являвшимся местом будущего погребения папы, Иоанн VII был представлен стоящим рядом с Богородицею Орантой, облаченной в императорские одеяния (Ил. 3).

Постройка была освящена в честь Марии, поэтому не удивительно, что папа держит в руках модель оратория, поднося его в качестве дара Небесной Владычице. Сама декорация погибла при разрушении старой базилики Св. Петра в XVII веке, однако часть портрета понтифика, наряду с несколькими другими фрагментами, хотя и в сильно переделанном виде, все-таки сохранилась и выставлена в настоящее время в гротах Ватикана [Nordhagen 1965; Pogliani, 2016] (Ил. 4). Несмотря на значительные переделки, нет сомнений, что присутствующий в изображении «квадратный нимб» за головой папы восходит к первоначальной декорации.

Особый интерес представляет и образ Иоанна VII в ц. Санта Мария Антиква. В данном случае изображение папы появляется в композиции монументального Распятия на главной стене пресбитерия [Nordhagen, 1968, pp. 39–54]. Заказчик декорации представлен в череде своих исторических предшественников, римских понтификов, направляющихся в сторону Богородицы, образ которой некогда располагался в конхе (Ил. 5).

У всех, кроме Иоанна VII, присутствуют круглые нимбы, являющиеся указанием на их святость, хотя были ли они канонизированы на тот момент, остается не до конца ясным. Не полностью сохранившиеся надписи позволяют точно идентифицировать двоих из них, а именно стоящего возле Иоанна VII папу Льва, а также папу Мартина I (649–653) (Ил. 6). Последний замыкает ряд пап справа, занимая зеркальное положение по отношению к фигуре Иоанна VII (Ил. 7). Благодаря новым свидетельствам, недавно открытым в архивах, и более внимательному прочтению всей программы стало



Ил. 3

Иоанн VII (705–707) перед Богородицею Орантой и христологический цикл. Ораторий в старой базилике Св. Петра в Риме. Рисунок нач. XVII в., сделанный накануне разрушения оратория. Ватиканская библиотека

Ил. 4

Портрет Иоанна VII (705–707). VIII в. Мозаика. Фрагмент декорации из оратория Иоанна VII в старой базилике Св. Петра в Риме. Гроты Ватикана



возможным идентифицировать фигуру Льва с близким к Иоанну VII по времени правления Львом II (682–683), а первую фигуру на другой стороне апсиды с Григорием Великим [Bordi, 2017; Bordi, 2021, pp. 404–412].

Желание Иоанна VII быть представленным в ряду близких ему по времени пап было, скорее всего, продиктовано стремлением, с одной стороны, вписать себя в череду непосредственно предшествовавших ему епископов Рима, отстаивавших истинную веру о природе Христа в борьбе с доминировавшим в Византии на тот момент монофизитством, а с другой, выказать идею воссоединения с ними не только в земных реалиях богословских споров, но и в будущей райской жизни, указанием на которую служат их круглые нимбы. При этом, благодаря квадратному обрамлению за головой Иоанна VII ясно прослеживалась граница между уже пребывающими в царствии небесном главами римской церкви и лишь уповающим на это заказчиком декорации.

Отдельного внимания заслуживает тот факт, что в данном случае художник счел нужным обыграть тему «квадратного нимба», соотнеся его очертания с виднеющимися за спинами фигур экседрами и архитектурными кулисами. Прямоугольник за головой Иоанна VII имеет светло-голубой оттенок, который близок по цвету с нижней частью двухцветного фона, виднеющегося за спинами пап, и лишь противопоставление этой иконографической детали круглым нимбам других понтификов не оставляет сомнения в ее символическом значении.

Главным письменным свидетельством, позволяющим интерпретировать «квадратный нимб» как признак прижизненного портрета, является жизнеописание папы Григория Великого (590–604), составленное диаконом Иоанном во второй половине IX века. Данный текст чрезвычайно важен, поскольку позволяет понять, как именно этот атрибут воспринимался современниками. Средневековый автор сообщает, что в монастыре Св. Андрея, ныне Санти Андреа-э-Грегорио, находился семейный портрет, на котором были представлены родители папы и он сам². Согласно описанию, в этой росписи папа изображался с особым, «воспроизводящим по форме доску», обрамлением вокруг головы (*circa verticem vero tabulae similitudinem*). Далее автор сообщает, что этот атрибут является указанием на *viventis insigne*, или, буквально, признаком жизни или живого. Последнее латинское определение, впрочем, оставляет некоторое пространство для разночтений, поскольку оно может обозначать как то, что изображение было выполнено при жизни папы, так и то, что он представлен на стене очень похожим на свой прижизненный образ, т.е. выглядит жизнеподобным.

² “Circa verticem vero tabulae similitudinem, quod viventis insigne est, praeferens, non coronam. Ex quo manifestissime declaratur, quia Gregorius dum adviveret, suam similitudinem depingi salubriter voluit, in qua posset a suis monachis, non pro elationis gloria, sed pro cognitae distractionis cautela, frequentius intueri” (Joh. Diacon. Vita Gregorii (Migne J.P. *Patrologia Latina*. T. LXXV. Col. 231)).



Ил. 5

Общий вид на главную стену алтарного пространства. Церковь Санта Мария Антиква, Рим

Тем не менее, рассматриваемый источник чрезвычайно важен не только с точки зрения представленной в нем информации о несохранившемся изображении, но и как важный аргумент в пользу древности традиции использования «квадратного нимба» в живописи Рима. Как уже упоминалось, самое раннее дошедшее до нас изображение относится ко времени правления папы Иоанна VII, т.е. к самому началу VIII века. Если в описании диакона Иоанна речь действительно идет о прижизненном портрете папы Григория Великого, то тогда следует считать, что данная практика существовала уже в конце VI века, т.е. насчитывала ко времени папы Иоанна VII более ста лет.

Однако доказать это однозначно не представляется возможным, поскольку, как уже отмечалось, свидетельство диакона Иоанна относится к концу IX века, т.е. именно к той эпохе, когда «квадратный нимб» уже вполне активно применялся в портретах римских пап. Закономерным в этом смысле является вопрос, отражало ли это описание подлинный замысел папы Григория или было свидетельством гораздо более поздних, современных автору представлений. Важным кажется оценить, насколько велика вероятность того, что за почти триста лет портрет папы претерпел целый ряд изменений, а текст диакона Иоанна всего лишь зафиксировал современное ему состояние. Дополнительные сомнения связаны с тем, что ни в одной из декораций VII века мы не находим другого примера использования «квадратного нимба» вплоть до времени правления папы Иоанна VII. При этом сразу после него, на протяжении VIII и IX столетий, эта практика стала для Рима повсеместной и последовательно реализовывалась как в масштабных проектах, так и в менее значимых частных росписях.

Как бы наследуя заложенную Иоанном VII традицию, на стенах ц. Санта Мария Антиква появляется большое число изображений с «квадратным нимбом». Насчитывается как минимум еще девять (с учетом утраченных, возможно, одиннадцать) примеров, присутствующих в декорации часовни Кирика и Иулитты, в апсиде времен папы Павла I (757–767), в оратории Сорока мучеников севастийских и в росписях атриума, в частности, в ктиторской композиции папы Адриана I [Лидова, 2024а]. Неслучайно и то, что история изучения «квадратных нимбов» как самостоятельной проблемы началась с анализа росписей ц. Санта Мария Антиква, и прежде всего, с декорации капеллы Кирика и Иулитты [Bordi, 2016; Osborne, 2020, pp. 95–136].

Эта небольшая часовня, расположенная слева от главного алтаря и известная также как капелла Феодота, была украшена росписями, имеющими развернутую программу, посвященную прославлению двух восточных святых — Кирика и Иулитты. Большое внимание в декорации капеллы уделялось фигурам заказчиков, и прежде всего, Феодоту и членам его семьи [Belting, 1987; Teteriatnikov, 1993]. О Феодоте известно не так уж много, но целый ряд свидетельств позволяет видеть в нем выходца из греческих военных кругов, представители которых осели в вечном городе после отвоевания Рима византийцами у остготов в VI веке. Благодаря надписи в ц. Санта Мария Антиква и сохранившимся эпиграфическим свидетельствам мы знаем, что



Ил. 6
Иоанн VII (705–707) и Лев II (682–683). Нач. VIII в.
Росписи по левую сторону от главной апсиды.
Церковь Санта Мария Антиква, Рим

Ил. 7
Григорий Великий (590–604) и Мартин I (649–653).
Нач. VIII в. Росписи по правую сторону от главной
апсиды. Церковь Санта Мария Антиква, Рим



Ил. 8

Общий вид на декорацию заалтарной стены
в часовне Кирика и Иулитты. Сер. VIII в. Церковь
Санта Мария Антиква, Рим



Ил. 9

Семейный портрет по сторонам от фигуры
Богородицы. Сер. VIII в. Часовня Кирика и Иулитты.
Церковь Санта Мария Антиква, Рим

он занимал важную должность, являясь вначале примикирием при ц. Санта Мария Антиква, а затем примикирием Святого Престола [Osborne, 1979, pp. 58–61].

Наибольший интерес для данного исследования представляют собой росписи капеллы на заалтарной стене. Эта часть декора состояла из двух самостоятельных регистров. В верхнем регистре, внутри утопленной вглубь стены ниши, находилась сцена Распятия, в нижнем — ктиторская композиция, состоявшая из восьми фигур (Ил. 8).

В центре этой композиции располагалась фигура Богоматери Царицы [Лидова, 2024b] на троне с младенцем Христом на коленях. По сторонам от трона были представлены стоящие в полный рост и образующие пары фигуры: в непосредственной близости от Богоматери первоверховные апостолы Петр и Павел, следующими — святые мученики Кирик и Иулитта, и после них — заказчик программы Феодот (справа) и папа Захария (741–752) (слева). Время правления папы, а также некоторые исторические свидетельства, связанные с Феодотом, позволяют достаточно точно датировать декорацию часовни серединой VIII века. В отличие от большого числа святых, головы которых украшают круглые нимбы (исторический признак святости), два персонажа, а именно сам Феодот и папа Захария, изображены с «квадратными нимбами».

Такие же обрамления присутствовали в еще двух представленных в часовне композициях. На боковой стене, в непосредственной близости от проема, ведущего из часовни Феодота в алтарь, находился некогда семейный портрет, состоявший из четырех фигур, расположенных по сторонам от представленной в полный рост Богоматери (Ил. 9).

К сожалению, лишь нижняя часть этой композиции дошла до наших дней, и лики и головы мужской и женской фигур, как и образа Марии, ныне утрачены. Однако между Богоматерью и двумя ктиторами художники вписали два детских изображения — мальчика слева и девочки справа. Исследователи небезосновательно предполагают, что в образе мальчика мог быть запечатлен усыновленный Феодотом племянник, будущий папа Адриан I (772–795), а в образе девочки — его родная дочь. Согласно другой версии, здесь был представлен не Феодот, а семья его брата Феодора, рано ушедшего из жизни и, возможно, таким образом увековеченного заказчиком часовни. Головы детей обрамлены «квадратным нимбом», который за счет своего светло-голубого цвета выделяется на зеленоватом фоне.

Данная фреска представляет собой ценнейшее свидетельство детского портрета в раннесредневековой христианской декорации. Их одеяния и черты лиц переданы с большим вниманием, хоть и лишены того нюансированного подхода к передаче физиогномики и уникальных портретных черт, характерных для изображений взрослых. Если в композиции с семейным портретом был все-таки представлен сам Феодот, то, скорее всего, он и его жена были еще живыми в момент создания росписи, и как следствие также могли быть представлены с прямоугольным обрамлением вокруг головы. Косвенно это подтверждается еще одной композицией, в которой фигура



Ил. 10

Коленопреклоненная фигура заказчика (примикирия Феодота?) перед святыми Кириком и Иулиттой. Сер. VIII в. Часовня Кирика и Иулитты. Церковь Санта Мария Антиква, Рим

Ил. 11

Коленопреклоненная фигура заказчика (примикирия Феодота?) перед святыми Кириком и Иулиттой. Сер. VIII в. Часовня Кирика и Иулитты. Церковь Санта Мария Антиква, Рим

ктитора — предположительно Феодота — была представлена коленопреклоненной в молении с двумя votivными горящими свечами (по другой версии, своеобразными стеклянными лампадами) в руках у ног святых покровителей часовни Кирика и Иулитты (Ил. 10–11).

Таким образом, в декорации этой раннесредневековой часовни, подробно рассказывающей историю мученичества Кирика и Иулитты, портреты заказчиков оказываются семантически связанными с повествованием о жизни этих иконийских святых, культ и имена которых, по всей видимости, имели особое значение для семьи Феодота.

При этом есть принципиальное отличие портретов на заалтарной стене от всех других изображений заказчиков. Если мы посмотрим на портрет Феодота, держащего здание часовни в своих руках, то увидим, что его лик сохранился лишь в виде схематичного рисунка (Ил. 12).

Не зная обстоятельств создания этой фрески, можно было бы ошибочно подумать, что ее современное состояние является результатом обсыпания верхнего красочного слоя, обнажившего подготовительный рисунок. На самом же деле речь идет о целенаправленно созданном наброске, служившем указанием для отдельно выполненного портрета Феодота, некогда закрепленного на месте его головы при помощи гвоздей. Йозеф Вильперт, первым подробно исследовавший образ Феодота, обратил на это особое внимание и высказал предположение, что в данном случае была использована техника *маруфляжа*, или наложения на поверхность стены живописного фрагмента на ткани [Wilpert, 1905].

И хотя само предположение Вильперта о включении в живопись дополнительного внешнего элемента не вызывает сомнений, его определение техники было ошибочным. Неточность была исправлена современником Вильперта, выходцем из России, Владимиром де Грюнейзеном, который, по аналогии с сохранившимся портретом папы Захарии, утверждал, что в данном случае наложенный портрет был выполнен не на ткани, а на отдельном пласте грунта, аккуратно присоединенном к изображенной на стене фигуре [De Grüneisen, 1906a, pp. 88–95]. Важно, что сделанное Грюнейзеном наблюдение полностью подтвердилось в ходе недавних реставрационных исследований [Valentini, 2016]. Тем не менее, остается открытым вопрос, была ли эта сложная техника связана с необходимостью исполнения портрета отдельно от других росписей или же определялась обычными бытовыми причинами, например тем, что подготовленные под портреты папы и примикирия слои высохли и оказались непригодными для нанесения поверх них детализированного портретного изображения. Предполагая второе, мы никогда не сможем ответить на вопрос, почему подобное упущение затронуло сразу два портрета, что делает более вероятным первое предположение об изначальном включении в уже существующую фресковую роспись двух отдельно исполненных живописных вставок.

Полемика двух ученых о характере изображения в ц. Санта Мария Антика и его возможных истоках продолжалась несколько лет и породила цикл статей и обсуждений³. Главным был вопрос о происхождении традиции



Ил. 12

Примикирий Феодот. Сер. VIII в. Фреска с подготовительным наброском под вставленный впоследствии портрет. Часовня Кирика и Иулитты. Церковь Санта Мария Антика, Рим

обрамления головы с помощью «квадратного нимба» в христианском искусстве. Одной из гипотез, сделанных на основе изучения образа Феодота, стало предположение о том, что нимб прямоугольной формы мог быть наследником античного живописного портрета, выполненного на дереве или ткани.

В поисках истоков техники вставленного портрета, использованной в часовне римской церкви, как и самой идеи обрамления головы «квадратным нимбом», оба исследователя росписей в ц. Санта Мария Антикава обратили свои взоры на Восток [Wilpert, 1906; De Grüneisen, 1906b]. В центре их внимания, в первую очередь, оказалось искусство Египта и прежде всего знаменитые фаюмские портреты, являющиеся самым известным сохранившимся от Античности свидетельством распространения живописных изображений конкретных людей, выполненных на деревянной основе или на ткани. Образы усопших изготавливались в специальных мастерских и вставлялись в мумии на уровне лица. В Египте также сохранились ценные примеры портретов на погребальных пеленах, которые, как и укреплявшиеся на забальзамированном и обернутом в многочисленные бинты теле усопшего, предназначались для включения в заранее подготовленную роспись. И в том, и в другом случае портреты исполнялись по особому заказу и имели глубоко индивидуализированный, личный характер.

Примером этой практики является знаменитая погребальная пелена из Пушкинского музея второй половины II века (№ 4229/Ia 5749) (Ил. 13), происходящая из коллекции В. С. Голенищева (Фридманн, 2017).

Одним из ее первых исследователей был уже упоминавшийся ранее Владимир де Грюнейзен [Гринейзен, 1913]⁴, активно использовавший этот памятник в своих рассуждениях и спорах с Вильпертом. В данном случае голова молодого человека была изображена отдельно на небольшом прямоугольном куске ткани (26×31 см), который затем был приклеен к поверхности пелены, дополняя уже изображенную на ней мужскую фигуру (Ил. 14).

Фасад здания за его головой служит своего рода обрамлением за счет широкого фланкированного пилонами портала, имеющего прямоугольные очертания. Насколько подобное решение носило символический характер и могло ли оно повлиять на развитие идеи выделения из общей программы портретного элемента при помощи обрамления, сказать трудно. При этом само стремление сделать дополнительный акцент на лице, задействовав для этого покрытое однородным цветом и вписанное в четырехугольник поле фона, демонстрирует несомненную близость с получившей в Средние века практикой применения «квадратного нимба». Это тем более вероятно, что в древности сам принцип такого выделения мог использоваться не только для портретов, но и для изображений ветхозаветных персонажей, как это

³ Подробности этой полемики будут последовательно рассмотрены в другой работе.

⁴ В русских публикациях начала XX века изначально немецкая фамилия барона Владимира де Грюнейзена фигурирует и как «Грюнейзен», и как «Гринейзен», но никогда как «Грюнайзен», при этом приставка «де» систематически опускается.



Ил. 13
Погребальная пелена молодого мужчины.
Втор. пол. II в. ГМИИ, Москва



Ил. 14
Вставка с портретом молодого мужчины.
Погребальная пелена. Втор. пол. II в. ГМИИ,
Москва

видно на примере некоторых пророков из декорации синагоги в Дура Европос (III в.н.э.).

При этом надо признать, что позднейшее включение портретов в уже существующее изображение характерно не только для Египта, но и для раннего римского искусства. В частности, оно засвидетельствовано в настенной декорации катакомб, где в ряде случаев сохранились следы от креплений и оставленные пустыми пространства, предназначавшиеся для портретов, выполнявшихся отдельно на ткани, деревянной доске или даже в виде скульптуры [Braconi, 2017; Zimmermann, 2020; Stafford, 2022]. Эти участки нередко выделялись прямоугольным обрамлением, как бы фиксирующим на плоскости место для расположения портрета (Ил. 15–16). Однако тот же принцип мог быть применен и противоположным образом, когда сделанный непосредственно на стене портрет выделялся среди других изображений дополнительной окантовкой или цветовой, имеющей форму прямоугольника, вставкой за головой.

При этом, как в египетских памятниках античного времени, так и в случае римских катакомб речь идет о погребальных изображениях, функциональная роль которых была predeterminedена стремлением сохранить память об усопшем [Zimmermann 2007; Liverani 2018]. Вполне вероятно, что в раннесредневековых памятниках «квадратный нимб» действительно являлся признаком того, что в момент создания портрета представленный на нем персонаж был все еще жив. Этот атрибут, по-видимому, нес еще одну дополнительную нагрузку, связанную с желанием отразить особый статус представленной на портрете персоны, выделяя ее среди других персонажей и демонстрируя ее высокое положение в череде других святых.

В своей недавней публикации Грейс Стаффорд попыталась нивелировать функциональные различия между двумя группами памятников, выдвинув идею о том, что «квадратный нимб» был связан не столько с изображениями, применявшимися в погребальных практиках, сколько с традицией изготовления портретов, предназначавшихся для светского или домашнего использования [Stafford, 2022]. Практика создания такого рода изображений засвидетельствована, в частности, в знаменитой сцене с мастерской художника на саркофаге из Керчи, хранящемся в собрании Эрмитажа [Goldman, 1999; Виноградов, 2021] (Ил. 17).

Вполне вероятно, что в ряде случаев домашние портреты применялись вторично и переносились из домов в погребальные пространства. В этом случае не только сохранялась визуальная связь с ушедшим человеком, но и возникал дополнительный символический канал его перехода из мира живых в мир мертвых. Примерно то же происходило и со средневековыми живописными портретами, отмеченными «квадратными нимбами». Даже если в момент создания портрета такой нимб служил указанием на то, что представленный на нем человек был жив, наступал момент, когда он неизбежно терял свое первоначальное значение и превращался в коммеморативный символ. Не случайно многие программы, в которых появлялись «квадратные нимбы», служили не только как декорации литургических пространств,



Ил. 15

Аркусолий с подготовленным обрамлением под портрет. IV в. Катакомбы Домитиллы, Рим

Ил. 16

Семейный портрет с выделенными прямоугольными обрамлениями местами для вставок с изображениями усопших. IV в. Аркусолий 12. Катакомбы Домитиллы, Рим



Ил. 17

Мастерская художника. I в. н.э. Расписной саркофаг из Керчи. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург



Ил. 18

Преображение. Сер. VI в. Мозаика. Декорация апсиды главной базилики монастыря Св. Екатерины на Синае

но и как украшение мест погребения или последующего сугубо частного поминовения усопших.

Многие исследователи склоняются к тому, что рассматриваемое явление следует оценивать как исключительно римское, получившее развитие главным образом в раннесредневековый период. В этом случае основными предвозвестниками этой практики считают росписи катакомб или утраченные ныне произведения станковой живописи. Данный факт, однако, не отменяет возможности восточного влияния, которое активно обсуждалось в исследовательской литературе с самого начала. Это относится не только к памятникам древности и той традиции портрета, которая получила чрезвычайное развитие на территории подчиненного римлянам Египта, но и к нескольким разрозненным примерам использования «квадратного нимба» в росписях коптских монастырей, предположительно датируемых VI веком [De Grüneisen, 1912; De Jerphanion, 1913].

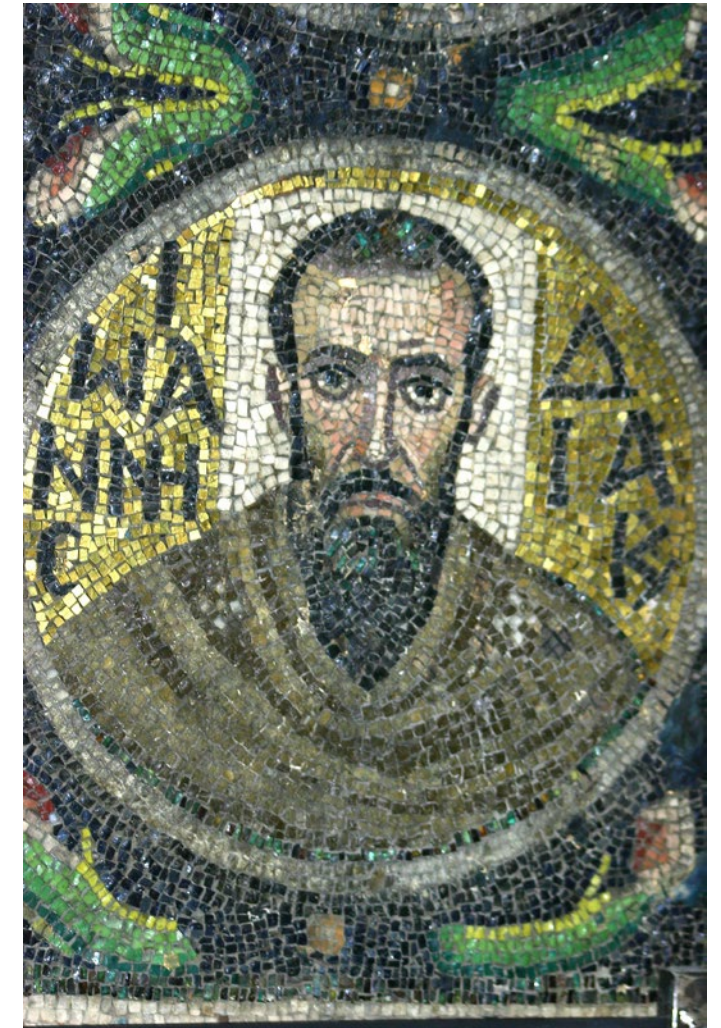
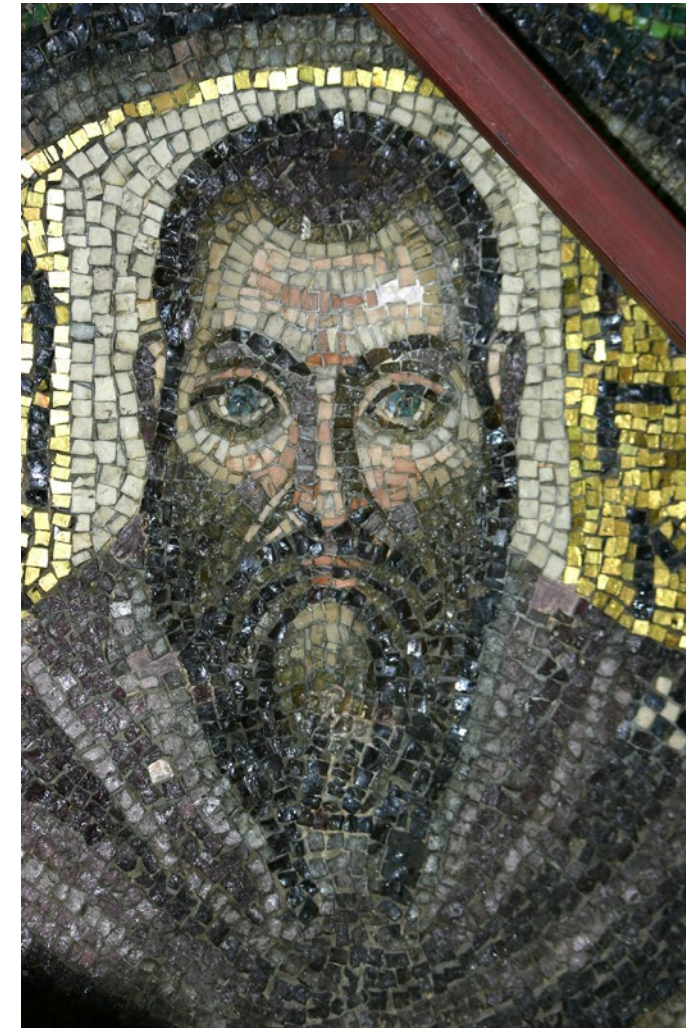
Нельзя до конца исключить и возможность распространения этой же практики и на центральных территориях Византийской империи [Jastrzebowska, 1994], в пользу чего свидетельствует такой важный памятник как мозаичная декорация конхи апсиды в базилике монастыря Св. Екатерины на Синае (сер. VI в.) [Weitzmann & Forsyth, 1979; Osborne 1979, p. 63]⁵. Хотя сам монастырь находится в Египте, его заказ связан с императором Юстинианом I (527–565) и считается отражением столичного искусства. Монументальное «Преображение» синайского монастыря было дополнительно обрамлением в виде рядов медальонов, в которых по верхнему абрису миндалевидной апсиды были представлены апостолы, а по краю нижнего основания — пророки (Ил. 18).

По углам конхи находятся два медальона, внутри которых представлены персонажи, никак не связанные с Писанием и изображенным в конхе сюжетом. Благодаря надписям мы знаем их имена — диакон Иоанн и игумен Лонгин; последний, по всей видимости, являлся одним из первых настоятелей синайского монастыря и был тем человеком, который упоминался также в посвяtitельной надписи (Ил. 19). Голубые глаза, длинная борода, симметричность лица, а также сдержанность и монашеская сосредоточенность образа определяют портрет Лонгина.

Что касается диакона Иоанна, то по своему семитскому типу лица, а также по общей трактовке он очевидно отличается от другого изображения (Ил. 20). Подчеркнутые складки у нижнего края носа, опущенные уголки губ, темные волосы и борода, высокий лоб и вытянутые пропорции создают глубоко индивидуализированный образ, позволяющий предположить, что художник передал реальную внешность известного ему человека. За головами обоих персонажей виднеются белые прямоугольники с чуть закругленными верхними углами. Отчетливо выделяясь на фоне золотой

ное рассмотрение этой мозаичной программы и других разрозненных свидетельств использования «квадратного нимба» в восточно-христианском искусстве станет предметом отдельного исследования.

5 Помимо этой декорации, важнейшим свидетельством применения и обыгрывания темы «квадратного нимба» в византийском искусстве становятся мозаики церкви Св. Димитрия в Фессалонике (VII в.). Подроб-



Ил. 19

Портрет игумена Лонгина. Сер. VI в. Апсида базилики монастыря Св. Екатерины на Синае

Ил. 20

Портрет диакона Иоанна. Сер. VI в. Апсида базилики монастыря Св. Екатерины на Синае

смальты, заполняющей фон медальона, эти символические элементы очевидно отличают два рассмотренных изображения от других мужских образов в медальонах.

Однако хотя этот и некоторые другие сохранившиеся примеры носят единичный характер, вполне вероятно, что это связано с утратой значительно-го пласта произведений монументальной живописи на территории Византии в период иконоборчества и последующих столетий [Batalova, 2009]. В силу этого достоверно судить о распространенности практики использования «квадратного нимба» в восточно-христианском искусстве не представляется возможным. Однако кажется верным рассматривать «квадратный нимб» как общекультурное явление, отражавшее различные художественные подходы и развивавшееся независимо на разных территориях христианского мира. Сохраняясь на Западе вплоть до XII века, «квадратный нимб» утрачивает свою актуальность в эпоху готики, когда предпочтение начинает отдаваться более изощренным и сложным формам, а также декоративным мотивам, которые как бы заслоняют первоначальную символическую связь «квадратного нимба» с жанром портрета [Ladner, 1941]. Тем не менее, «квадратный нимб» остается одним из самых ярких приемов выделения лица на портрете, позволяя более глубоко и заинтересованно обсуждать отношение к личности человека в период Средневековья.

Библиография

- Виноградов, Ю. А. (2021).** *Расписной саркофаг 1900 г. из Керчи* // Боспорские исследования. XLII. С. 65–88.
- Гринеizen, В. (1913).** *Погребальные пелены египто-эллинистической композиции из собрания В. С. Голенищева №№ 4229, 4301 и 4280* // Памятники Музея изящных искусств им. имп. Александра III в Москве. М. Вып. 3. С. 87–105.
- Лидова, М. А. (2009).** *Ораторий Иоанна VII в базилике Святого Петра в Риме* // Вестник Московского университета (История). Сер. 8. № 5. С. 61–80.
- Лидова, М. А. (2024a).** *Росписи Адриана I в церкви Санта Мария Антика в Риме* // Вестник ПСТГУ. Серия V: Вопросы истории и теории христианского искусства. № 55. С. 9–26.
- Лидова, М. А. (2024b).** *Образы Богоматери Царицы в римской живописи VIII века* // Актуальные проблемы теории и истории искусства. Вып. 14 / Ред. С. В. Мальцева, Е. Ю. Станюкович-Денисова, А. В. Захарова. СПб.: Изд-во СПбГУ. С. 113–122.
- Фридманн, А. М. (2017).** *К вопросу изучения саккарских погребальных пелен* // Вестник Московского университета. Сер. 8. История. № 5. С. 108–119.
- Ballardini, A. and Pogliani, P. (2013).** *A Reconstruction of the Oratory of John VII (705–707)* // Old Saint Peter's, Rome. Cambridge. Pp. 190–213.
- Batalova, S. (2009).** *Квадратный нимб – традиция и трансформация в образа и текста* // Кирило-Методиевски студии. Vol. 18. Pp. 448–476.
- Belting, H. (1987).** *Eine Privatkapelle im frühmittelalterlichen Rom* // Dumbarton Oaks Papers. Vol. 41. Pp. 55–69.
- Bordi, G. (2016).** *La cappella del primicerius Teodoto* // Santa Maria Antiqua tra Roma e Bisanzio. Catalogo della mostra / A cura di G. Morganti, G. Bordi, M. Andaloro. Milan: Electa. Pp. 260–269.
- Bordi, G. (2017).** *Die Päpste in S. Maria Antiqua: zwischen Rom und Konstantinopel* // Die Päpste und Rom zwischen Spätantike und Mittelalter / Hg. N. Zimmermann, T. Michalsky, S. Weinfurter, A. Wieczorek. Regensburg: Schnell & Steiner. S. 189–211.
- Bordi, G. (2021).** *The Apse Wall of Santa Maria Antiqua (IV–IX Centuries)* // Santa Maria Antiqua: The Sistine Chapel of the Middle Ages / Ed. by G. Bordi, J. Osborne, E. Rubery. London/ Turnhout: Harvey Miller Publ. Pp. 281–298.
- Braconi, M. (2017).** *L'immaginario figurativo dei defunti nelle catacombe di Domitilla a Roma: sagome, bozzetti e ritratti* // Catacombe di Domitilla. Restauri nel tempo / A cura di F. Bisconti. Città del Vaticano: Pont. Comm. Arch. Sacra. Pp. 33–45.
- De Grüneisen, W. (1906a).** *Studi iconografici in Santa Maria Antiqua* // Archivio della R. Società Romana di Storia Patria. Vol. 29. Pp. 85–95.
- De Grüneisen, W. (1906b).** *Intorno all'antico uso egiziano di raffigurare i defunti collocati avanti al loro sepolcro* // Archivio della R. Società Romana di Storia Patria. Vol. 29. Pp. 229–239.
- De Grüneisen, W. (1912).** *Le portrait d'Apa Jérémie. Note à propos du soi-disant nimbe rectangulaire* // Mémoires présentés par divers savants étrangers à l'Académie. Vol. 12/2. Pp. 719–730.
- De Jerphanion, G. (1913).** *Le nimbe rectangulaire en orient et en occident* // Études publiées par Pères de la Compagnie de Jésus. T. 134. Pp. 85–93.

- Goldman, B. (1999).** *The Kerch Easel Painter* // Zeitschrift für Kunstgeschichte. Bd. 62. No. 1. Pp. 28–44.
- Goodson, C. (2010).** *The Rome of Pope Paschal I: Papal Power, Urban Renovation, Church Rebuilding and Relic Translation, 817–824.* Cambridge: Cambridge University Press.
- Jastrzebowska, E. (1994).** *Encore sur la quadrature du nimbe* // Historiam Pictura Refert. Miscellanea in onore di Padre Alejandro Recio Vaganzones O. F. M. Città del Vaticano: PIAC. Pp. 347–359.
- Ladner, G. B. (1941).** *The so-called Square Nimbus* // Medieval Studies. Vol. 3. Pp. 15–45.
- Liverani, P. (2018).** *Il ritratto dipinto in età tardoantica* // Figurationen des Porträts / Ed. by T. Greub, M. Roussel. Leiden: Wilhelm Fink Verlag. Pp. 295–328.
- Liverani, P. (2019).** *I vescovi e l'uso del ritratto in età paleocristiana* // Chresima — Exemplarische Studien zur frühchristlichen Chresis, Untersuchungen zur antiken Literatur und Geschichte 138. Berlin-Boston: De Gruyter. Pp. 289–318.
- Manafis, K. A. (1990).** *Sinai: Treasures of the Monastery of Saint Catherine.* Athens: Ekdokte Athenon.
- Niggl, R. (1972).** *Giacomo Grimaldi, Descrizione della basilica antica di S. Pietro in Vaticano: Codice Barberini latino 2733.* Città del Vaticano: Biblioteca apostolica vaticana.
- Nordhagen, P. J. (1965).** *The Mosaics of John VII (705–707 A.D.)* // Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia. Rome. Vol. 2. Pp. 121–166.
- Nordhagen, P. J. (1968).** *The Frescoes of John VII (705–707 A.D.) in S. Maria Antiqua in Rome.* Roma: "L'Erma" di Bretschneider.
- Osborne, J. (1979).** *The Portrait of Pope Leo IV in San Clemente, Rome: a Re-examination of the so-called 'Square' Nimbus, in Medieval Art* // Papers of the British School at Rome. Vol. 47. Pp. 58–65.
- Osborne, J. (2020).** *Rome in the Eighth Century: A History in Art.* Cambridge: CUP.
- Osborne, J. (2023).** *Rome in the Ninth Century: A History in Art.* Cambridge: CUP.
- Pogliani, P. (2016).** *Il ritratto di Giovanni VII* // Santa Maria Antiqua tra Roma e Bisanzio. Catalogo della mostra / A cura di G. Morganti, G. Bordi, M. Andaloro, A. Ballardini. Milan: Electa. Pp. 248–249.
- Stafford, G. (2022).** *Between the Living and the Dead: Use, Reuse, and Imitation of Painted Portraits in Late Antiquity* // Journal of Roman Archaeology. Vol. 35. Pp. 683–712.
- Teteriatnikov, N. (1993).** *For whom is Theodotus praying? An interpretation of the program of the private chapel in S. Maria Antiqua* // Cahiers Archéologiques. Vol. 41. Pp. 37–46.
- Valentini, V. (2016).** *Il cantiere pittorico della cappella di Teodoto* // Santa Maria Antiqua tra Roma e Bisanzio. Catalogo della mostra / A cura di G. Morganti, G. Bordi, M. Andaloro. Milan. Pp. 270–277.
- Van Dijk, A. (1995).** *The Oratory of Pope John VII (705–707) in Old St. Peter's.* PhD diss. Baltimore: Johns Hopkins University.
- Weitzmann, K. and Forsyth, G. (1973).** *The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai: The Church and Fortress of Justinian.* Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- Wilpert, J. (1905).** *Appunti sulle pitture della chiesa di S. Maria Antiqua* // Byzantinische Zeitschrift. Bd. 14. Pp. 578–583.
- Wilpert, J. (1906).** *Le nimbe carré. A propos d'une momie peinte du musée égyptien au Vatican* // Mélanges d'archéologie et d'histoire. Tome 26. Pp. 3–13.

Wilpert, J. (1916). *Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom IV. bis XIII. Jahrhundert.* Freiburg i Br.: Herdische Verlagshandlung.

Zimmermann, N. (2007). *Verstorbene im Bild. Zur Intention römischer Katakombenmalerei // Jahrbuch für Antike und Christentum.* Bd. 50. Pp. 154–179.

Zimmermann, N. (2020). *Vom Verstobenen-Porträt zum Stifterbild. Zum Ende des Grabporträts in der Spätantike // Privatporträt. Die Darstellung realer Personen in der spätantiken und bizantinischen Kunst // Hg. by V. Tsamakda and N. Zimmermann.* Vienna. IV. Pp. 69–84.

Список иллюстраций

Ил. 1. Богоматерь с ангелами. Пер. пол. IX в. Мозаика. Конха апсиды. Базилика Санта Мария-ин-Домника. Рим. Фото автора

Ил. 2. Портрет папы Пасхалия I (817–824). Пер. пол. IX в. Мозаика. Конха апсиды. Базилика Санта Мария-ин-Домника. Рим. Фото автора

Ил. 3. Иоанн VII (705–707) перед Богоматерью Орантой и христологический цикл. Ораторий в старой базилике Св. Петра в Риме. Рисунок нач. XVII в., сделанный накануне разрушения оратория (B.A.V. Barb. lat. 2733, 89v, Ватиканская библиотека). Источник изображения — Niggli, R. (1972). *Giacomo Grimaldi, Descrizione della basilica antica di S. Pietro in Vaticano: Codice Barberini latino 2733.* Città del Vaticano: Biblioteca apostolica vaticana. P. 120. URL: https://brill.com/view/journals/vlr/1/1/article-p53_5.xml (дата обращения: 16.06.2025)

Ил. 4. Портрет Иоанна VII (705–707). VIII в. Мозаика. Фрагмент декорации из оратория Иоанна VII в старой базилике Св. Петра в Риме. Гроты Ватикана. Фото автора

Ил. 5. Общий вид на главную стену алтарного пространства. Церковь Санта Мария Антиква, Рим. Фото автора

Ил. 6. Иоанн VII (705–707) и Лев II (682–683). Нач. VIII в. Росписи по левую сторону от главной апсиды. Церковь Санта Мария Антиква, Рим. Фото автора

Ил. 7. Григорий Великий (590–604) и Мартин I (649–653). Нач. VIII в. Росписи по правую сторону от главной апсиды. Церковь Санта Мария Антиква, Рим. Фото автора

Ил. 8. Общий вид на декорацию заалтарной стены в часовне Кирика и Иулитты. Сер. VIII в. Церковь Санта Мария Антиква, Рим. Фото автора

Ил. 9. Семейный портрет по сторонам от фигуры Богоматери. Сер. VIII в. Часовня Кирика и Иулитты. Церковь Санта Мария Антиква, Рим. Фото автора

Ил. 10. Коленопреклоненная фигура заказчика (примикирия Феодота?) перед святыми Кириком и Иулиттой. Сер. VIII в. Часовня Кирика и Иулитты. Церковь Санта Мария Антиква, Рим. Фото автора

Ил. 11. Коленопреклоненная фигура заказчика (примикирия Феодота?) перед святыми Кириком и Иулиттой. Сер. VIII в. Часовня Кирика и Иулитты. Церковь Санта Мария Антиква, Рим. Фото автора

Ил. 12. Примикирий Феодот. Сер. VIII в. Фреска с подготовительным наброском под вставленный впоследствии портрет. Часовня Кирика и Иулитты. Церковь Санта Мария Антиква, Рим. Фото автора

Ил. 13. Погребальная пелена молодого мужчины. Втор. пол. II в. ГМИИ, Москва. № 4229/I la 5749. Источник

изображения — Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина. URL: <https://collection.pushkinmuseum.art/entity/ОБЪЕКТ/162586> (дата обращения: 16.06.2025)

Ил. 14. Вставка с портретом молодого мужчины. Погребальная пелена. Втор. пол. II в. ГМИИ, Москва. № 4229/I la 5749. Фото автора

Ил. 15. Аркосолий с подготовленным обрамлением под портрет. IV в. Катакомбы Домитиллы, Рим. Фото автора

Ил. 16. Семейный портрет с выделенными прямоугольными обрамлениями местами для вставок с изображениями усопших. IV в. Аркосолий 12. Катакомбы Домитиллы, Рим. Источник изображения — Stafford, G. (2022). *Between the living and the dead: use, reuse, and imitation of painted portraits in Late Antiquity // Journal of Roman Archaeology* № 35. P. 685. Fig. 2

Ил. 17. Мастерская художника. I в. н.э. Расписной саркофаг из Керчи. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург. Фото автора

Ил. 18. Преображение. Сер. VI в. Мозаика. Декорация апсиды главной базилики монастыря Св. Екатерины на Синае. Источник изображения — URL: <https://i.pinimg.com/originals/1d/45/39/1d453922e662c85bec620a34bfedf097.jpg> (дата обращения: 16.06.2025)

Ил. 19. Портрет игумена Лонгина. Сер. VI в. Апсида базилики монастыря Св. Екатерины на Синае. Фото автора

Ил. 20. Портрет диакона Иоанна. Сер. VI в. Апсида базилики монастыря Св. Екатерины на Синае. Фото автора

References

Ballardini, Antonella and Pogliani, Paola (2013).

A Reconstruction of the Oratory of John VII (705–707) // Old Saint Peter's, Rome. Cambridge: Cambridge University Press. Pp. 190–213.

Batalova, Stilyana (2009). The Square Nimbus: Tradition and Transformation in the Image and Text // *Cyrillo-Methodian studies.* Vol. 18. Pp. 448–476.

Belting, Hans (1987). *Eine Privatkanpelle im frühmittelalterlichen Rom // Dumbarton Oaks Papers.* Vol. 41. Pp. 55–69.

Bordi, Giulia (2016). *La cappella del primicerius Teodoto // Santa Maria Antiqua tra Roma e Bisanzio.* Catalogo della mostra. A cura di G. Morganti, G. Bordi, M. Andaloro. Milan: Electa. Pp. 260–269.

Bordi, Giulia (2017). *Die Päpste in S. Maria Antiqua: zwischen Rom und Konstantinopel // Die Päpste und Rom zwischen Spätantike und Mittelalter / Hg. N. Zimmermann, T. Michalsky, S. Weinfurter, A. Wiczorek.* Regensburg: Schnell & Steiner. S. 189–211.

Bordi, Giulia (2021). *The Apse Wall of Santa Maria Antiqua (IV–IX Centuries) // Santa Maria Antiqua: The Sistine Chapel of the Middle Ages / Ed. by G. Bordi, J. Osborne, E. Rubery.* London/Turnhout: Harvey Miller Publ. Pp. 281–298.

Braconi, Matteo (2017). *L'immaginario figurativo dei defunti nelle catacomb di Domitilla a Roma: sagome, bozzetti e ritratti // Catacombe di Domitilla. Restauri nel tempo / A cura di F. Bisconti.* Città del Vaticano: Pont. Comm. Arch. Sacra. Pp. 33–45.

De Grüneisen, Wladimir (1906a). *Studi iconografici in Santa Maria Antiqua // Archivio della R. Società Romana di Storia Patria.* Vol. 29. Pp. 85–95.

De Grüneisen, Wladimir (1906b). *Intorno all'antico uso egiziano di raffigurare i defunti collocati avanti al loro sepolcro // Archivio della R. Società Romana di Storia Patria.* Vol. 29. Pp. 229–239.

De Grüneisen, Wladimir (1912). *Le portrait d'Apa Jérémie. Note à propos du soi-disant nimbe rectangulaire // Mémoires présentés par divers savants étrangers à l'Académie.* Vol. 12/2. Pp. 719–730.

De Grüneisen, Wladimir (1913). *The Funerary Shrouds with the Hellenic-Egyptian Composition from the V. S. Golenishchev collection №№ 4229, 4301 and 4280 // The Monuments of the Museum of Fine Arts of Alexander III in Moscow.* Vol. 3. Pp. 87–105. [In Russ.]

De Jerphanion, Guillaume (1913). *Le nimbe rectangulaire en orient et en occident // Études publiées par Pères de la Compagnie de Jésus.* T. 134. Pp. 85–93.

Frydmann, Apollinaria (2017). *To the Study of Saqqara Burial Shrouds // Moscow University Bulletin. Series 8. History,* № 5. Pp. 108–119. [In Russ.]

Goldman, Bernard (1999). *The Kerch Easel Painter // Zeitschrift für Kunstgeschichte.* Bd. 62. No. 1. Pp. 28–44.

Goodson, Caroline (2010). *The Rome of Pope Paschal I: Papal Power, Urban Renovation, Church Rebuilding and Relic Translation, 817–824.* Cambridge: Cambridge University Press.

Jastrzebowska, Elzbieta (1994). *Encore sur la quadrature du nimbe // Historiam Pictura Refert. Miscellanea in onore di Padre Alejandro Recio Veganzones O. F.M.* Città del Vaticano. Pp. 347–359.

Ladner, Gerhart B. (1941). *The so-called Square Nimbus // Medieval Studies.* Vol. 3. Pp. 15–45.

Lidova, Maria (2009). *The Oratory of John VII in the Old St. Peter's Basilica in Rome // Moscow University Bulletin. Series 8: History.* 5. Pp. 61–80. [In Russ.]

Lidova, Maria (2024a). *Paintings of Pope Adrian I in the Church of Santa Maria Antiqua in Rome // St. Tikhon's University Review. Series V: Problems of History and Theory of Christian Art,* 55. Pp. 9–26. [In Russ.]

Lidova, Maria (2024b). *Images of Maria Regina in the Eighth-Century Painting in Rome // Actual Problems of History and Theory of Art.* No 14. St. Petersburg: Univeristy of St. Petersburg. Pp. 113–122. [In Russ.]

Liverani, Paolo (2018). *Il ritratto dipinto in età tardoantica // Figurationen des Porträts / Ed. by T. Greub, M. Roussel.* Leiden: Wilhelm Fink Verlag. Pp. 295–328.

Liverani, Paolo (2019). *I vescovi e l'uso del ritratto in età paleocristiana // Chresima — Exemplarische Studien zur frühchristlichen Chresis, Untersuchungen zur antiken Literatur und Geschichte* 138. Berlin-Boston: De Gruyter. Pp. 289–318.

Manafis, Konstantinos A. (1990). *Sinai. The Treasures of the Monastery of Saint Catherine.* Athens: Ekdotike Athenon.

Niggli, Reto (1972). *Giacomo Grimaldi, Descrizione della basilica antica di S. Pietro in Vaticano: Codice Barberini latino 2733.* Città del Vaticano: Biblioteca apostolica vaticana.

Nordhagen, Per Jonas (1965). The Mosaics of John VII (705–707 A.D.). *Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia*, vol. 2. Pp. 121–166.

Nordhagen, Per Jonas (1968). *The Frescoes of John VII (705–707 A.D.) in S. Maria Antiqua in Rome.* Roma: L'Erma di Bretschneider.

Osborne, John (1979). *The Portrait of Pope Leo IV in San Clemente, Rome: a Re-examintaion of the so-called 'Square' Nimbus, in Medieval Art // Papers of the British School at Rome.* Vol. 47. Pp. 58–65.

Osborne, John (2020). *Rome in the Eighth Century: A History in Art.* Cambridge: CUP.

Osborne, John (2023). *Rome in the Ninth Century: A History in Art.* Cambridge: CUP.

Pogliani, Paola (2016). *Il ritratto di Giovanni VII // Santa Maria Antiqua tra Roma e Bisanzio.* Catalogo della mostra / A cura di G. Morganti, G. Bordi, M. Andaloro, A. Ballardini. Milan: Electa. Pp. 248–249.

Stafford, Grace (2022). *Between the Living and the Dead: Use, Reuse, and Imitation of Painted Portraits in Late Antiquity // Journal of Roman Archaeology.* Vol. 35. Pp. 683–712.

Teteriatnikov, Natalia (1993). *For whom is Theodotus praying? An interpretation of the program of the private chapel in S. Maria Antiqua // Cahiers Archéologiques.* Vol. 41. Pp. 37–46.

Valentini, Valeria (2016). *Il cantiere pittorico della cappella di Teodoto // Santa Maria Antiqua tra Roma e Bisanzio.* Catalogo della mostra / A cura di G. Morganti, G. Bordi, M. Andaloro. Milan. Pp. 270–277.

Van Dijk, Ann (1995). *The Oratory of Pope John VII (705–707) in Old St. Peter's.* PhD diss. Baltimore: Johns Hopkins University.

Vinogradov, Iurii A. (2021). *Painted Sarcophagus of 1900 g. from Kerch // Bosporos Studies.* XLII. Pp. 65–88. [In Russ.]

Weitzmann, Kurt and Forsyth, George (1973). *The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai: The Church and Fortress of Justinian.* Ann Arbor: The University of Michigan Press.

Wilpert, Joseph (1905). *Appunti sulle pitture della chiesa di S. Maria Antiqua // Byzantinische Zeitschrift.* Bd. 14. Pp. 578–583.

Wilpert, Joseph (1906). *Le nimbe carré. A propos d'une momie peinte du musée égyptien au Vatican // Mélanges d'archéologie et d'histoire.* Tome 26. Pp. 3–13.

Wilpert, Joseph (1916). *Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom IV. bis XIII. Jahrhundert.* Freiburg i Br.: Herdische Verlagshandlung.

Zimmermann, Norbert (2007). *Verstorbene im Bild. Zur Intention römischer Katakombenmalerei // Jahrbuch für Antike und Christentum.* Vol. 50. Pp. 154–179.

Zimmermann, Norbert (2020). *Vom Verstobenen-Porträt zum Stifterbild. Zum Ende des Grabporträts in der Spätantike // Privatporträt. Die Darstellung realer Personen in der spätantiken und bizantinischen Kunst // Hg. by V. Tsamakda and N. Zimmermann.* Vienna. IV. Pp. 69–84.

портрет-аллегория в итальянской живописи XVI века: генезис, смыслы и функции

DOI: 10.17323/3034-2031-2025-6-38-71

Аннотация

Несмотря на пристальное внимание к ренессансной портретной живописи на протяжении двух столетий, в ее изучении все еще остаются лакуны, требующие дальнейших исследований: идентификация моделей, определение функций и типологизация портрета эпохи Возрождения все еще активно занимают современное искусствознание. В этой статье речь пойдет об особом типе портретной живописи Ренессанса, в котором нарочито современный облик модели соединяется с атрибутами и аксессуарами, свойственными персонажам древней истории, мифологии и Библии. Подобные портретные изображения встречаются в наследии мастеров по всей Италии — у Доменико Пулиго, Аньоло Бронзино, Джованни Джироламо Савольдо, Себастьяно дель Пьомбо и многих других. Живопись XVI века изобилует подобными портретами, однако их генезис и функции не до конца определены и в настоящее время являются предметом интереса ученых. В настоящей статье приведены известные на данный момент портреты-аллегии, в которых модели однозначно идентифицированы, а программа и обстоятельства заказа ясны; проанализирован и выявлен круг источников, как литературных, так и визуальных, которые повлияли на формирование и распространение портрета-аллегии. Особое внимание уделено трактату Людовико Дольче «Dialogo della pittura» и диалогам Либурнио «Le selvette», оба текста раскрывают сложные аспекты соотношения категорий «идеального» и «реального» в портрете эпохи Возрождения. Выявление генезиса, а также пристальный анализ источников позволили реконструировать вероятные смыслы и функции этого типа портрета. Особое внимание уделено проблеме женских портретов-аллегорий, для которых идентификация модели, а также реконструкция их функций и обстоятельств их создания все еще оказываются затрудненными.

Ключевые слова: портрет эпохи Возрождения, портрет-аллегория, Козимо I Медичи, Изабелла Арагонская, Виттория Колонна, Барбара Салютати, Себастьяно дель Пьомбо, Больтраффио, Савольдо, Доменико Пулиго, Лоренцо Лотто, социальная история искусства

REGINA R. GAYNULLINA

Lomonosov Moscow State University, 119991,
Russia, Moscow, Leninskie Gory, 1
HSE University, 105066, Russia, Moscow,
Staraya Basmanaya St., 21/4, building 3
rrgaynullina@gmail.com

Для цитирования: Гайнуллина Р. Р. Портрет-аллегория в итальянской живописи XVI века: генезис, смыслы и функции // Журнал ВШЭ по искусству и дизайну / HSE University Journal of Art & Design. № 6 (2/2025). С. 38–71

the allegorical portrait in
the 16th-century Italian
painting: genesis, meanings
and functions

Abstract

Italian portraiture of the 16th century has historically been the subject of detailed and thoughtful study. Nevertheless, there remain some “gaps”: identification of models, definition of its function and allocation of types of Renaissance portraiture are still actively implemented in the current research. This paper discusses a special typology of Renaissance portraiture, in which the model is given in the guise of characters from ancient history, mythology and the Bible. Such portraits are found in the oeuvre of masters throughout Italy — Agnolo Bronzino, Domenico Puligo, Giovanni Girolamo Savoldo, Sebastiano del Piombo and others. Italian 16th century painting is full of such portraits, but the genesis and functions of these phenomena are not fully defined and are currently the subject of close attention of scholars. This paper analyzes presently known allegorical portraits in which the models are clearly identified, and the program and circumstances of the commission are clear. The range of sources, both literary and visual, that influenced the formation and circulation of the allegorical portrait are also identified. A special consideration is given to Ludovico Dolce’s treatise “Dialogo della pittura” and Liburnio’s dialogues “Le selvette”; both of which unravel the intricate interplay between the categories of “ideal” and “real” within the context of Renaissance portraiture. The identification of the genesis, alongside a close reading of the sources, made it possible to reconstruct the probable meanings and functions of this sub-genre of Renaissance portraiture. Special attention is paid to the complexities surrounding female allegorical portraits, in which the identification of models, as well as the reconstruction of functions and circumstances, continue to pose significant challenges.

Keywords: Renaissance portrait, allegorical portrait, Cosimo I de’ Medici, Isabella of Aragon, Vittoria Colonna, Barbara Salutati, Sebastiano del Piombo, Boltraffio, Savoldo, Domenico Puligo, Lorenzo Lotto, social history of art

Ars utinam mores animumque effingere posset!
Pulchrior in terris nulla tabella foret.

(О, коль искусство могло б выражать и характер и душу,
Лучшей картины нигде быть не могло б на земле.)

Марк Валерий Марциал. Эпиграммы. Книга X, 32 [Марциал, 1994]

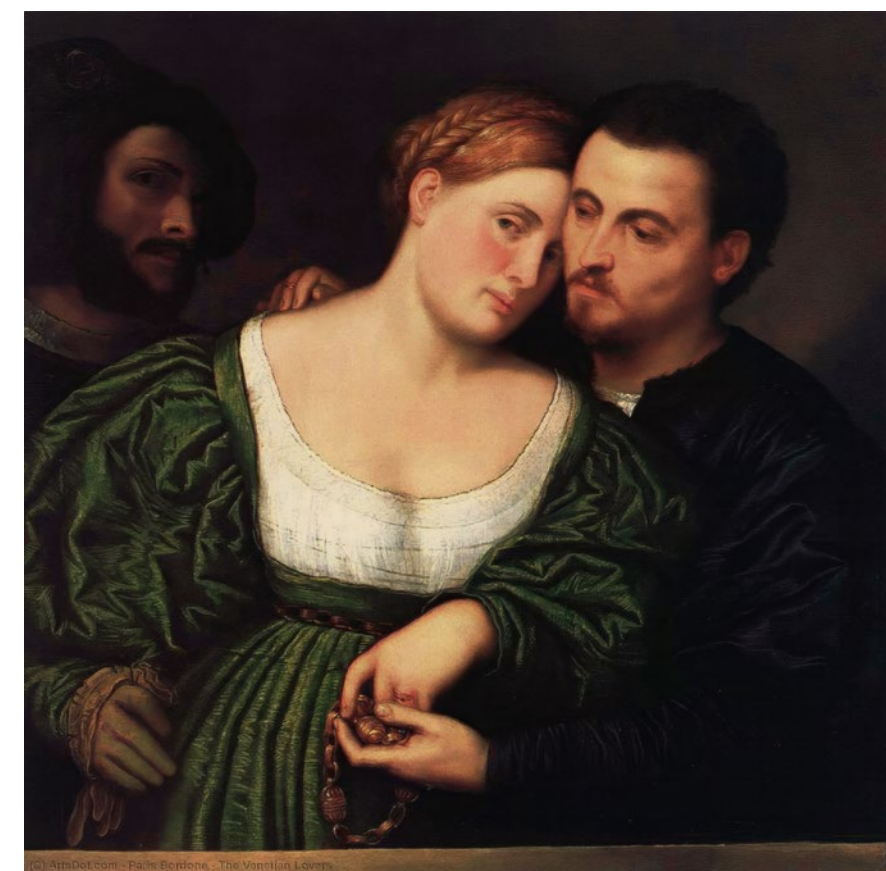
Приведенная выше цитата из Марка Валерия Марциала [Martial, 1920, p. 178], начертанная на небольшом *cartellino* в «Портрете Джованны дельи Альбицци» Доменико Гирландайо, традиционно трактуется в контексте особой — идеализированной — репрезентации женской модели в эпоху Кватроченто [Brown, 2001, pp. 49–61; Marchand, 2012]. Однако эта эпиграмма отлично иллюстрирует сложности и задачи, с которыми сталкивается ренессансный портрет в целом. Проблема сходства, недостаточности выразительных средств изобразительного языка и как следствие — усложнение программы, обращение к аллегорическим атрибутам и образности — красной нитью проходит через всю историю ренессансной живописи, равно как и через историю ее изучения. Говоря о последнем, стоит заметить, что еще Джон Поуп-Хеннесси в заключительной части своей фундаментальной монографии «Портрет эпохи Возрождения» [Pope-Hennessy, 1963] определил вектор дальнейших исследований ренессансной портретной живописи, подчеркнув «дихотомию между видимыми и скрытыми аспектами личности, между тем, что может быть воспринято, и тем, что скрыто внутри»¹. Портрет для ренессансного человека — значительно шире, чем отображение действительности и передача сходства: это и инструмент репрезентации [Burke, 1987; Simons, 1995], и способ демонстрации, который обращается к языку поэзии [Cropper, 1986; Rogers, 1988], аллегории и *exempla*.

В этом контексте на первый план выходит одна из главных проблем, заложенная в самой основе ренессансной портретной живописи, — проблема соотношения «идеального» и «реального». Противостояние этих двух понятий было заложено непосредственно в ренессансной теории живописи. С одной стороны, функция портрета — увековечивать добродетель и славу (упоминания об этом мы находим у Лодовико Дольче в его *Dialogo della pittura* [Dolce, 1735]), с другой стороны — стремление к передаче натуры и точное отображение действительности. В своем диалоге, который строится на рассуждениях Пьетро Аретино и Джованни Франческо Фабрини о достоинствах живописи, Дольче утверждает, что основная задача искусства — подражать природе². Но это же «подражание» ни в коем случае не считается как зеркальное отображение мира, а дополняется еще одной не менее важной задачей для живописца — «выражать страсти; такие как

lies concealed within, we may question the assumption on which these portraits rest, that external fidelity is the prime criterion of portraiture» [Pope-Hennessy, 1963, p. 300].

2 «il pittore è intento a imitar per via di linee e di colori (ossia in un piano di tavola, di muro o di tela) tutto quello che si dimostra all'occhi» [Dolce, 1735, p. 153].

1 «The story that has been outlined in this book is in large part that of an emerging view of man as it was expressed in the interpretation of data gleaned from the study of physical appearances. But nowadays, conscious as we are of the dichotomy between the visible and hidden aspects of personality, between what can be perceived and what



Ил. 1

Приписывается Тициану. Любовники.
Ок. 1510. Холст, масло. 74,5×65,2.
Королевская коллекция, Лондон

Ил. 2

Парис Бордоне. Венецианские
любовники. Ок. 1525–1530. Холст, масло.
81×86. Пинакотекка Брера, Милан

радость, боль, гнев, страхи, надежды и желания»³. Сама мысль об определенной степени идеализации или превосходстве «идеи» над имитацией действительности встречается и в иных источниках, например, в письме Рафаэля, адресованном Бальдассаре Кастильоне. В нем художник пишет, что если ему предстоит изобразить красивую девушку, ему необходимо увидеть множество красивых девушек, но так как их не достаточно, художник говорит, что будет руководствоваться идеей [*certa Iddea*] — то есть некоторым мысленным идеалом⁴. Возвращаясь вновь к Дольче, заметим, что далее в своем трактате он не раз будет сравнивать поэтов и живописцев, называя художника «безмолвным поэтом», а поэта — «говорящим художником» [Roskill, 1968, p. 97]. Вопрос о соотношении живописи и поэзии со свойственными ей приемами идеализации и аллегоризации не раз поднимался в ренессансной литературе, а затем осмыслялся исследователями⁵. В контексте нашей темы это лишь в очередной раз подчеркивает столь сложную и иносказательную природу самого ренессансного портрета.

О двусмысленности ренессансного портрета повествует и иной литературный источник эпохи — *Le selvette* [D'Elia, 2006]. Эти диалоги были опубликованы в 1513 году Николо Либурнио и, как считается, посвящены Изабелле д'Эсте. В одной из частей Либурнио раскрывает показательную историю про портрет, написанный Джованни Беллини и служивший на суде свидетельством адюльтера. На портрете, который описывает Либурнио, изображена Клеопатра — молодая женщина с обнаженной грудью (Либурнио характеризует ее внешность в понятиях, традиционных для петраркистских идеалов красоты⁶) и ее любовник. Прямых аналогий описанному двойному портрету любовников в наследии Джованни Беллини, конечно, не сохранилось, и вряд ли такой портрет в действительности существовал. Однако наиболее близкими этому описанию представляются изображения круга Тициана — так называемые «Любовники» из Виндзорского дворца (Ил. 1) или «Венецианские любовники» Париса Бордоне из Пинакотеки Брера (Ил. 2). Взглянув на выбранные аналоги, мы вряд ли сочтем возможным признать эти изображения хоть сколько-нибудь близкими к тому, что мы традиционно определяем как портретную живопись⁷.

³ «il pittore esprime acconciamente ogni passione; come l'allegrezza, il dolore, l'ire, le teme, le speranze ed i desideri» [Dolce, 1735, p. 154].

⁴ «Per dipingere una bella, mi bisognerà veder più belle... Ma essendo caretia, e de'buoni guidicii, e di belle donne, io mi servo di certa Iddea che mi viene nella mente». Цит. по [Shearman, 2003, pp. 734–735].

⁵ Позволим себе лишь упомянуть некоторые ключевые исследования, посвященные этому вопросу. Пионером среди исследователей, занимавшихся отражением идей петраркизма о прекрасной даме в женских портретах, выступила Элизабет Кроппер: [Croppier, 1976], [Croppier, 1968]. О взаимосвязи поэзии и живописи см. новый сборник под редакцией Иларио Берночки, Николо Морелии и Федерико Питч: [Bernocchi & other, 2023].

⁶ У нее жемчужные зубы, розовый румянец, она одета в одну ночную рубашку (видимо, *samicia*). — Liburnio, *Selvette*, fol. 18v. Далее петраркистское идеализированное

описание повторяется: «Lasciamo gli capelli col terso penello al vento leggiadramente sparsi, & in oro avolti; lasciamo la serenità della fronte altiera, l'avorio del eolio; lasciamo dico di giudicare le labra purpuree & le bianche nevi nasciute nel rossore delle guanee bellissime» (fol. 69v). Цит. по [D'Elia, 2006].

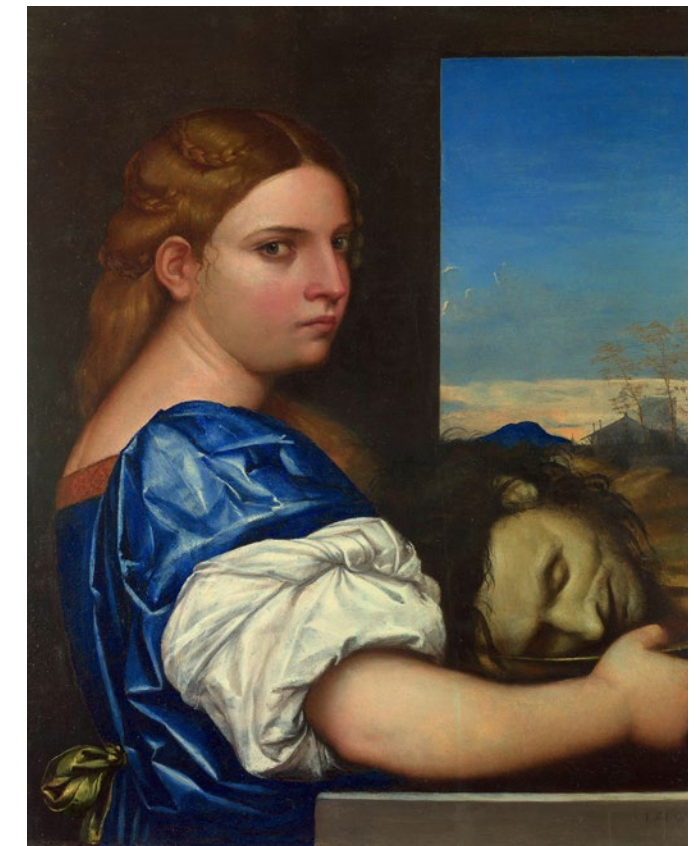
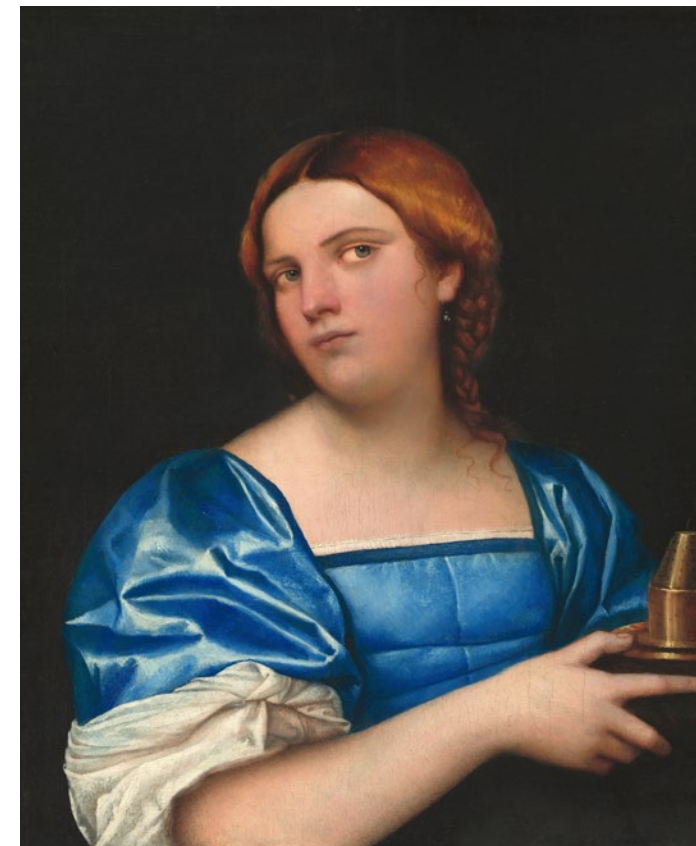
⁷ Эти произведения, по всей видимости, типологически восходят к кругу изображений т.н. «неравных пар». Этот тип уходит корнями в заальпийскую традицию композиций, представляющих молодую девушку и ее ухажера в возрасте, намекая на тему продажной любви, обмана и коварства женщины. Например, повторение этой композиции у Лукаса Кранаха (ок. 1517, Музей Каталонии). Подробнее: [Stewart, 1978]. На итальянской почве свойственный Северу дидактический аспект пропадает, а на первый план выходят взаимоотношения между героями, тема любви. Например, как в картине Джованни Кариани «Искушение» из Государственного Эрмитажа. А затем и контраст в возрасте исчезает, как в приведенных выше примерах.



Ил. 3
Джованни Джироламо Савольдо. Портрет рыцаря. Около 1525. Холст, масло. 88,3х73,4. Национальная галерея, Вашингтон

Ил. 4
Себастьяно дель Пьомбо. Портрет девушки в образе Св. Жены. Около 1510. Дерево, масло. 54,7х47,5. Национальная галерея, Вашингтон

Ил. 5
Себастьяно дель Пьомбо. Портрет девушки в образе Юдифи (Соломеи?). Около 1510. Дерево, масло. 54,9х44,5. Национальная галерея, Лондон



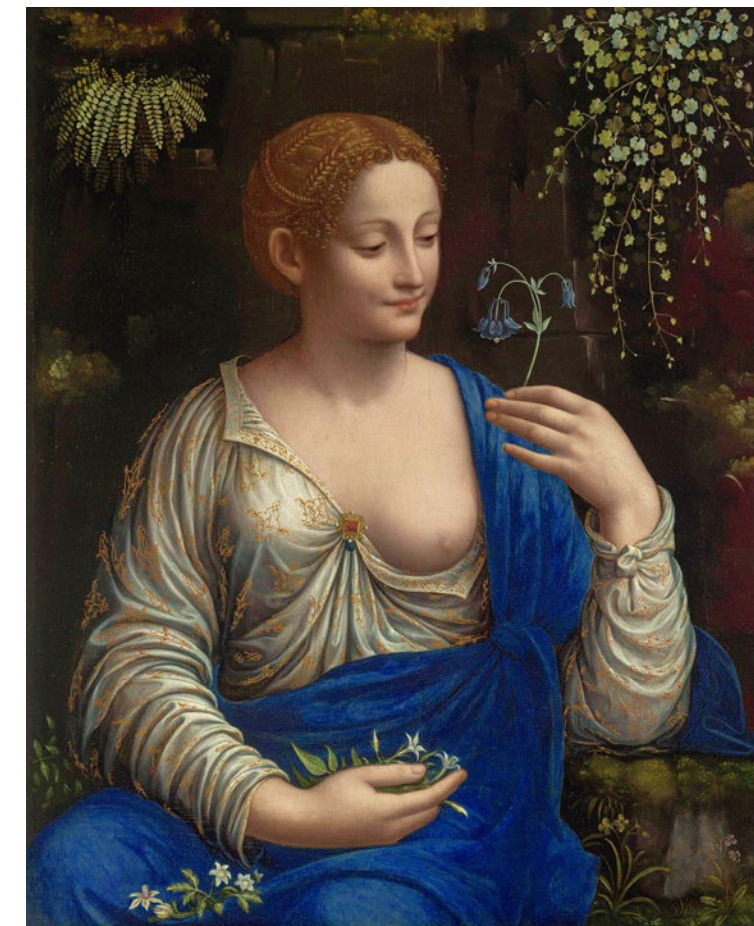
Показательно здесь и то, что в самом диалоге Либурнио представляет портрет двойственным по своей природе. С одной стороны, он настолько близок к реальности, что принимается в качестве доказательства измены и вины девушки, а с другой — в одном из пассажей героиню обвиняют в идеализации, ведь она (видимо, заказав такой портрет у Беллини) просит изобразить своего возлюбленного, как Бога!⁸ История, рассказанная Либурнио, хоть и далека от действительности, иллюстрирует нам особенности восприятия портретной живописи в эпоху Ренессанса и демонстрирует ее двойственную природу, находящуюся на границе между неким идеалом и отражением действительности.

В этом свете еще более очевидна необходимость пристального изучения особого типа ренессансной портретной живописи, в котором нарочито современный облик модели соединяется с атрибутами и аксессуарами, свойственными персонажам древней истории, мифологии и Библии. Подобные портретные изображения встречаются по всей Италии — у Джованни Беллини («Портрет Фра Теодоро да Урбино в образе Св. Доминика», Национальная галерея, Лондон), Джорджоне («Автопортрет в образе Давида», Музей герцога Антона Ульриха, Брауншвейг), Аньоло Бронзино («Портрет Козимо I Медичи в образе Орфея», Музей искусств Филадельфии, «Портрет Андреа Дориа в образе Нептуна», Пинакотека Брера, Милан), Доменико Пулиго («Портрет дамы в образе Св. Варвары», Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, «Портрет дамы в образе Св. Марии Магдалины», Национальная галерея Канады, Оттава), Джованни Джироламо Савольдо («Портрет дамы в образе Св. Маргариты», Капитолийские музеи, Рим, «Портрет рыцаря», Национальная галерея, Вашингтон; Ил. 3) и Себастьяно дель Пьомбо («Портрет дамы в образе Артемиды», Хейрвуд Хаус, Лидс, «Портрет девушки в образе Св. Жены», Национальная галерея, Вашингтон; Ил. 4), «Портрет девушки в образе Юдифи (Соломеи?)», Национальные галереи, Лондон; Ил. 5) и др. Живопись XVI века изобилует подобными портретами, однако генезис и функции этого типа портретной живописи не до конца определены и являются предметом пристального изучения исследователей⁹. Настоящая статья не ставит перед собой задачи однозначно ответить на все вопросы, которые требуют детального рассмотрения, однако мы надеемся рассмотреть основные черты этого типа портрета и выявить перспективы его исследования.

⁸ Liburnio, Selvette, fol. 70v. Цит. по [D'Elia, 2006].

⁹ В 2019 году в колледже Пембрук Кембриджского университета в Лондоне была защищена докторская диссертация Илари Берноки, в которой автор впервые представила разрозненные ранее портреты в образах персонажей из Священного Писания, мифологии и истории, как часть отдельного жанра. Автор предлагает ввести для их обозначения термин «heroic portrait», апеллируя к понятию «героического» у Аристотеля [Bernocchi, 2020]. Ранее в искусствознании этот тип

портрета выделялся лишь эпизодически и не выступал предметом пристального исследования: упоминания мы находим у Винда [Wind, 1937], Поуп-Хеннесси в главе «Образ и эмблема» [Pope-Hennessy, 1963], Поллероса, который, хоть и рассматривает именно этот тип портрета, охватывает существенно больший отрезок времени и концентрируется лишь на библейской образности [Polleross, 1988; Polleross, 1991], а также у Кранстона, который посвящает этому явлению небольшой раздел одной из глав [Cranston, 2000].



Ил. 6
Франческо Мельци. Флора. Ок. 1517–1521. Холст (перевод с дерева), масло. 76×63. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург



Ил. 7
Приписывается Марко Д'Оджджо. Девушка с вишнями. Ок. 1491–1495. Дерево, масло. 48,9×37,5. Музей Метрополитен, Нью-Йорк

Генезис портрета-аллегии

Для определения особенностей портрета-аллегии в ренессансной живописи необходимо проследить генезис этого явления. Его истоки, безусловно, лежат в том теоретическом осмыслении портрета, которое мы рассмотрели выше: это двойственная природа самого жанра, предполагавшая стремление к натурализму, но в то же время ощущавшая недостаточность одних лишь миметических средств и как следствие тяготевавшая к иносказанию и обращению к символике, атрибутам, мифологическим, историческим и литературным образам. В связи с этим, как было уже замечено Джоном Поуп-Хеннесси, истоки визуального языка портрета-аллегии необходимо искать в медальерном искусстве, где эмблематический образ и модель дополняют друг друга [Pope-Hennessy, 1963, p. 205–206]¹⁰.

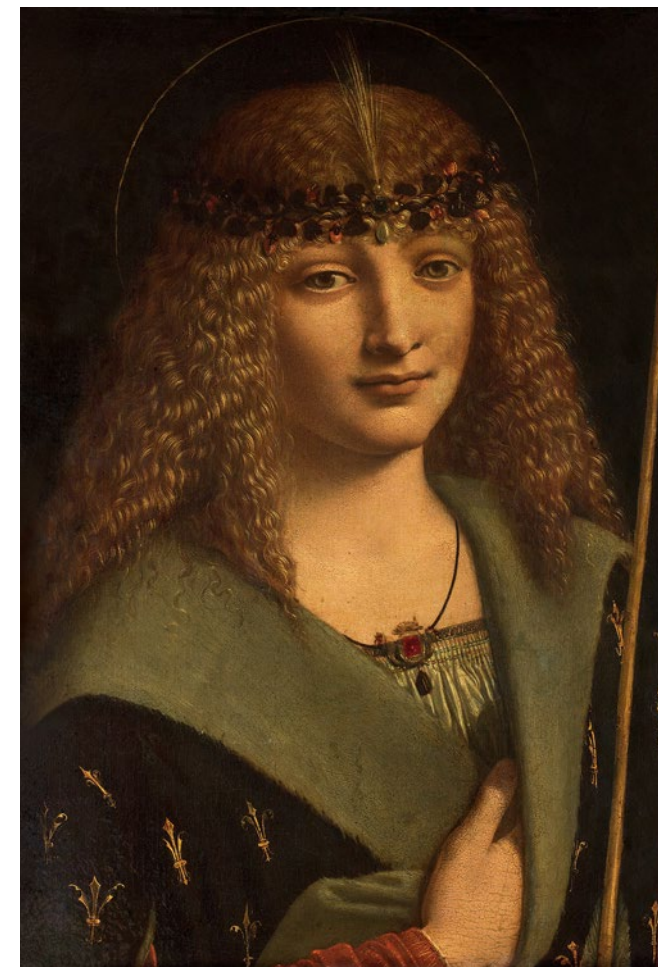
Иными стимулами для возникновения портретов-аллегорий могли стать ренессансная христианская образность и теология, стремление к подражанию христианским *exempla*, развитие частного благочестия с его стремлением к индивидуализации веры [Honee, 1994], расширение культа святых, в особенности патрональных [Weinstein, 2010], и активное использование религиозных образов в процессе визуализации и молитвы [Baxandall, 1988, pp. 40–48]. Как заметила Илария Бернокки, довольно близкой к портрету-аллегии является практика включения портретов заказчиков в религиозные повествовательные сцены или алтарные образы¹¹. Кроме того, можно также выделить развитие особого типа моленных образов¹², который, с одной стороны, заимствует элементы из нарративных религиозных сцен, с другой — герои изображаются в поясном срезе, свойственном портретной иконографии: таковы, например, «Аннунциата» Антонелло да Мессина из Национальной галереи Сицилии, «Мария Магдалина» Джованни Джироламо Савольдо (существует четыре версии этого образа, которые хранятся в Национальной галерее в Лондоне, в Музее Пола Гетти в Лос-Анджелесе, в галерее Уффици во Флоренции и в Берлинской картинной галерее). Зарождение портрета-аллегии также связано с особой придворной культурой миланского двора, где в 1490-е годы, вслед за достижениями Леонардо, создаются многочисленные картины портретного типа, обращающиеся к литературной и мифологической образности: «Флора» Франческо Мельци из Государственного Эрмитажа (Ил. 6) и Галереи Боргезе, «Девушка с вишнями» (Ил. 7) и «Девушка в венке цветов» Марко Д'Оджоно, «Портрет юноши со стрелой» из Музея Тимкен (Ил. 9) кисти Больтраффио.

Все эти портретные изображения отличаются значительной степенью идеализации и обращением к религиозной или классической образности.

¹⁰ Про влияние медальерного искусства на портретную живопись в целом см. [Christiansen & Weppelmann, 2011].

¹¹ Так, например, в заказе Елены Дуглиоли, «Алтаре Св. Чечилии» Рафаэля, не случаен выбор святой, которая была ролевой моделью для заказчицы [Bernocchi, 2023, p. 29; Mossakowski, 1968].

¹² Этот тип образов был определен С. Рингбомом как «dramatic close-up» (приводимый на английском термин по сей день не имеет устоявшегося русскоязычного перевода). Подробнее см.: [Ringbom, 1984].



Ил. 8

Джованни Антонио Больтраффио. Портрет юноши в образе Св. Себастьяна. Кон. 1490-х. Холст (перевод с дерева), масло. 48×36. Пушкинский музей, Москва



Ил. 9

Джованни Антонио Больтраффио. Портрет юноши со стрелой. Ок. 1500–1510. Дерево, масло. 49,8×35,6. Музей Тимкен, Сан-Диего



Ил. 10

Джованни Антонио Больтраффио. Портрет юноши, возможно, Джироламо Казиро. Ок. 1500. Дерево, масло. 40,5×23. Чатсуорт-хаус, Дербеншир

Именно в творчестве Больтраффио мы находим первые примеры, когда нам удастся определить не просто литературного персонажа, а идентифицировать модель, которая скрывается под «маской». Например, группа портретов из музея Тимкен и Пушкинского музея изображает молодого человека в образе, вероятно, святого Себастьяна со стрелой, им явно близок портрет из Чатсуорт-хаус (Ил. 10). Портреты из Чатсуорт-хаус и музея Тимкен сейчас идентифицированы как изображения Джироламо Казлио [Peterson, 2014; Fiorio, 2000, pp. 91–93], идентификация портрета из Пушкинского музея пока затруднена¹³. В двух портретах, из Пушкинского музея и Чатсуорт-хаус, модель изображена с характерным жестом — прижимающей руку к сердцу, что, как заключают исследователи, отсылает к теме любовных страданий¹⁴, которая, равно как и особое восприятие андрогинной красоты, активно культивировалась при миланском дворе [Peterson, 2014]¹⁵.

Женские портреты Больтраффио также не лишены этого аллегоризированного языка и обращаются к классической образности. Так, например, по предположению Антонио Мадзотта, на «Портрете женщины в образе Артемизии Карийской» (Ил. 11) изображена Изабелла Арагонская, которая, будучи вдовой Джан Галеаццо Сфорца, не раз обращалась к этой ролевой модели [Syson, 2011, p. 128]. Артемизия была примером идеальной вдовы в эпоху Ренессанса, воспетым у Боккаччо в его трактате «О знаменитых женах» [Боккаччо, 2022, с. 217–219]. Карийская царица так тяжело переживала горе по своему супругу, что подмешивала его прах в питье, становясь в буквальном смысле сосудом для усопшего мужа. На портрете Больтраффио она изображена с этим самым сосудом, который соседствует с типичным платьем вдовы и вуалью — предметами костюма современной вдовы, а вовсе не древней царицы¹⁶.

К этой же группе портретов может быть отнесен «Портрет девушки в образе Св. Лючии» из музея Тиссена-Борнемисы (Ил. 12), на котором дама, одетая по современной миланской моде, держит в руке атрибуты св. Лючии¹⁷. Как было предложено ранее исследователями, портрет может быть связан с сонетом¹⁸, написанным миланским поэтом

13 В. Э. Маркова называет его портретным изображением с «широким аллегорическим подтекстом» [Маркова, 2002, с. 88]. Важным прецедентом для нас может служить устный доклад О. А. Назаровой на конференции «Лазаревские чтения» в 2022 году, в котором она определила вероятной моделью для портрета из Пушкинского музея герцога Джан Галеаццо Сфорца.

14 Подробный анализ иконографии, представляющей молодого человека со стрелами и отсылками к Св. Себастьяну [Quattrini, 2018, pp. 69–85].

15 Подробнее про поэтический круг при миланском дворе, в который был вхож Больтраффио [Rama, 1983].

16 Гайнуллина Р. Р. В образе Артемизии. Репрезентация вдов в эпоху Возрождения // Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. статей. Вып. 15 (в печати).

17 Глаза были скрыты до реставрации 1935 года.

18 Deseet Boltraphio

Dum plagae auxilium peto cruentae,
et picta loquor ipse cum tabella:
vivit Lucai qua venusta bella,
natura artis opus novum tuente.

Dum cultum et reputo decus iuventae c
rines, frontem, oculos, genas, labella,
oris nequitias, manum, fabella
qua vinctus feror heul! dolos suento.

Quid (ut pone aderat) quasi audienti inquit Boltraphius
iocans, dicato

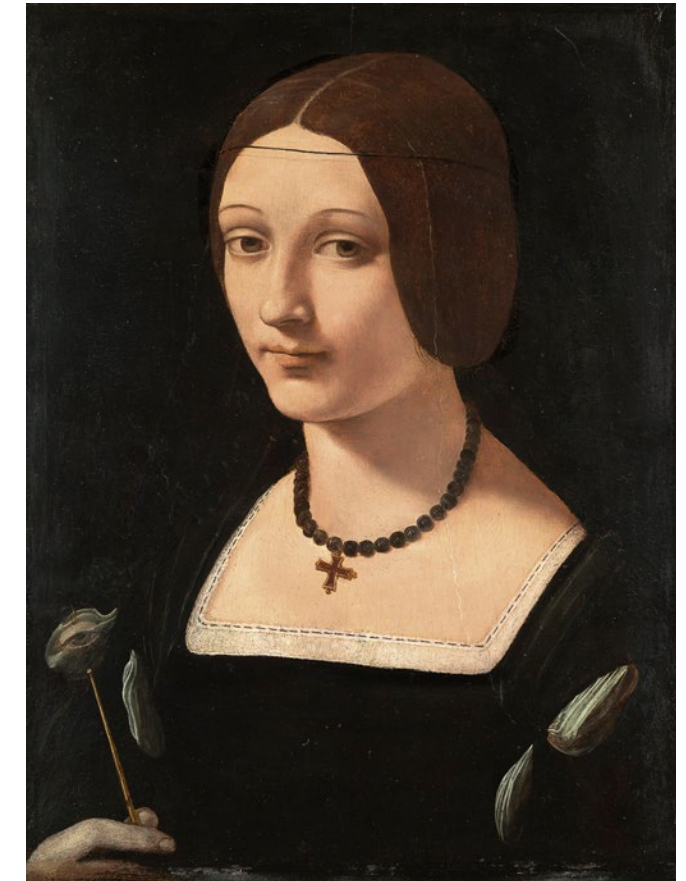
corde haec fers: minus hoc licet scienti.

Artis addere posse delicato

non est vitam operi: ergo sentienti haec dic-hisque
animum Deae plicato.

Epygrammaton Libri Decem.

Сонет издан посмертно в 1521 году, однако написан он явно ранее 1512 года — даты смерти поэта. Цит. по: [Fiorio, 2000, p. 103]



Ил. 11

Джованни Антонио Больтраффио. Портрет женщины в образе Артемизии. Ок. 1494. Дерево, масло. 49×37. Коллекция Маттиоли, Милан

Ил. 12

Джованни Антонио Больтраффио. Портрет девушки в образе Св. Лючии. Ок. 1500. Дерево, масло. 52×37. Музей Тиссена-Борнемисы, Мадрид

Ланчино Курцио¹⁹. В сонете он описывает некий портрет кисти Больштраффио, где св. Лючия изображена настолько реалистично и прекрасно, что поэт начинает с ней беседовать²⁰. В качестве гипотетической модели предполагалась кандидатура Люсии Моничины (Lucia Monychina), возлюбленной Курцио, которую он упоминает в нескольких своих сонетах [Rama, 1983, p. 82].

Дальнейшее развитие портрета-аллегии происходит уже в Венеции, где в мастерской Джорджоне синтезируется наследие Леонардо²¹ и разрабатывается сразу несколько типов портрета, отсылающих нас к выявленной проблематике. Так, например, в «Портрете молодого человека со стрелами» из Музея истории искусств в Вене считается связь с миланской темой, разработанной в кругу Больштраффио²². Но для нашего исследования намного важнее становится другой портрет-аллегория в творчестве Джорджоне, т.н. «Автопортрет в образе Давида» из Музея герцога Антона Ульриха в Брауншвейге (Ил. 13). Атрибуция этого произведения затруднена, некоторые исследователи относят его к произведениям Джорджоне, другие считают лишь ранней копией²³. В нашем же контексте важнее становятся те документальные свидетельства, которые сопровождают этот (или иной, послуживший прототипом) предполагаемый автопортрет. Вазари сообщает, что в коллекции Гримани хранится портрет художника «в образе Давида, с прической, как было принято в то время до самых плеч... Одетый в доспехи Давид держит отрубленную голову Голиафа»²⁴. В описи коллекции Гримани от 1528 года числится «портрет Джорджоне, написанный его собственной рукой в образе Давида и Голиафа»²⁵. Благодаря сохранившейся гравюре Вацлава Холара (Британский музей, инв. W.9.13; Ил. 14), мы можем реконструировать, как выглядело это произведение до того как было обрезано: голова Голиафа находилась на парাপете, который отделял изображаемого от зрителя, типичном для портретной живописи Венеции первой трети XVI века²⁶.

19 Первой на сонет указала Лаура Беллани [Bellani, 1935]. Далее он был связан с конкретным портретом Больштраффио [Cogliati, 1969, pp. 360–362].

20 И снова здесь мы сталкиваемся со связью поэзии и живописи, реализма и идеализации (sic!).

21 Проблема влияния Леонардо на Джорджоне широко освещена в научной литературе, большинство исследователей не оспаривают этот факт [Ballarin, 1993; Nichols, 2016]. В каталоге к последней выставке Джорджоне также демонстрируется эта связь. Подробнее: [Facchinetti, 2016, pp. 23, 42, 235, 137].

22 Помимо Больштраффио, изображения молодого человека со стрелами, явно апеллирующие к образу Св. Себастьяна, встречаются у Марко Д'Оджоно («Молодой человек в образе Св. Себастьяна» из коллекции Джованни Леонардо Фридзоне), Джованни Агостино да Лоди («Молодой человек в образе Св. Себастьяна», коллекция Виеццолли в Генуе), Бернардино Луини («Святой Себастьян» из Государственного Эрмитажа). В качестве дополнительных примеров разработки этой темы в живописи Джорджоне можно привести его «Старуху» из Галереи Академии в Венеции, а также «Портрет молодой девушки (Лаура)» из Музея истории искусств в Вене. Эти и другие «лирические портреты» присталь-

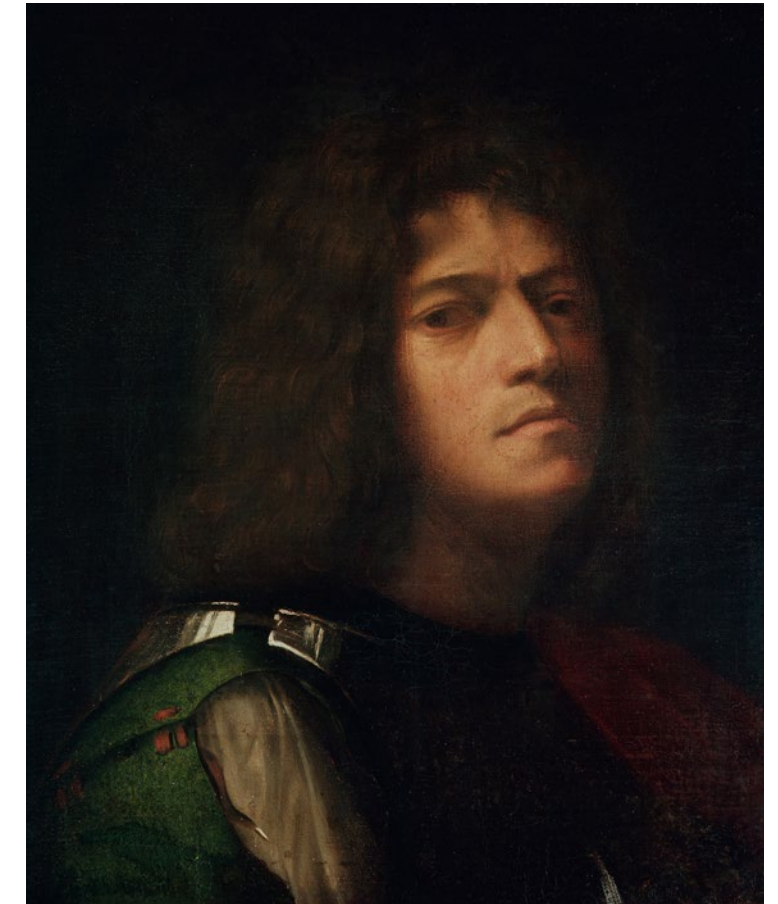
но рассмотрены Марианной Коос в ее монографии, в которой в частности отмечается и их связь с миланскими образцами: [Koos, 2006b].

23 Джанин Андерсон атрибутирует эту работу самому Джорджоне [Anderson, 1997, pp. 306–307]. Пол Хоулбертон считает скорее копией, указывая и на иные примеры копирования этой композиции (например, холст из Королевской коллекции в Хэмптон-Корте) [Holberton, 2003, pp. 32–33].

24 «Lavorò in Venezia nel suo principio molti quadri di Nostre Donne ed altri ritratti di naturale, che sono e vivissimi e belli, come se ne vede ancora tre bellissime teste a olio di sua mano nello studio del reverendissimo Grimani patriarca d'Aquileia, una fatta per Davit (e, per quel che si dice, è il suo ritratto), con una zazzera, come si costumava in que' tempi, infino alle spalle, vivace e colorita che par di carne: ha un braccio ed il petto armato, col quale tiene la testa mozza di Golia». Цит. по [Vasari-Milanesi, 1878, pp. 93–94].

25 «ritratto de Zorzon di sua mano fatto per David e Golia». Цит. по [Bernocchi, 2020, p. 57].

26 Например, «Портрет Джироламо (?) Барбариго» или «Портрет женщины (La Schiavona)» Тициана из Национальной галереи в Лондоне.



Ил. 13

Приписывается Джорджоне. Автопортрет в образе Давида. Ок. 1508. Холст, масло. 52×43. Музей герцога Антона Ульриха в Брауншвейге

Ил. 14

Вацлав Холара. Автопортрет Джорджоне в образе Давида. 1650. Гравюра. 26×19. Британский музей, Лондон



Пол Хоулбертон предположил, что этот портрет Джорджоне должен быть прочитан в контексте *ragione* между возможностями поэзии и живописи. Эта гипотеза представляется оправданной, ведь согласно текстам Джорджо Вазари и Паоло Пино, художник уже обращался к *ragione*, создав живописное произведение, которое превосходило скульптуру²⁷.

Интерпретация Хоулбертона очень важна, так как она подчеркивает вновь ту теоретическую рамку, в которой формируется портрет-аллегория на рубеже XV–XVI веков. Недостаточность лишь мимесиса как основной цели портрета, поэтические истоки, стремление к иносказательности и задача показать больше, чем способна сама живопись, — все это лежит в основе формирования новой типологии итальянской портретной живописи XVI века и, в частности, портрета-аллегии. Двойственная природа этих портретов отвечала функциям и задачам репрезентации в начале XVI века²⁸, показывала не только саму модель, подражая природе, но и в значительно более усложненном ключе демонстрировала те ценности и добродетели, которыми модель обладала, а также могла запечатлеть в вечности важные события из жизни портретируемого. Формирование новой типологии предполагало решение определенного спектра задач в репрезентации. Несмотря на то, что границы и истоки портрета-аллегии, а также сам круг произведений, определены не до конца, изучая отдельные примеры, когда модели и обстоятельства заказа портретов нам известны (или их удастся установить), мы надеемся очертить, пусть и лишь пунктиром, ту палитру возможных функций, которыми надеялись портреты этого типа.

Между сакральным и светским. Портреты в образе святых мужей

Возвращаясь вновь к формированию и линии развития портрета-аллегии, заметим, что широкого развития эта типология после Джорджоне в Венеции не получила²⁹, во всяком случае вплоть до Тинторетто и Веронезе³⁰. Однако мастера-современники Джорджоне значительно развили этот тип портрета и наметили новые пути его эволюции. Примером может выступать «Портрет монаха Фра Теодоро да Урбино в образе Св. Доминика» из Национальной галереи в Лондоне, написанный Джованни Беллини около

27 Вазари описывает, что он создал картину, которая бы демонстрировала фигуру со всех ракурсов, тем самым превосходя скульптуру: «Dipinse uno ignudo che voltava le spalle ed aveva in terra una fonte d' acqua limpidissima, nella quale fece dentro per riverberazione la parte dinanzi: da un de1 lati era un corsaletto brunito che s'era spogliato, nel quale era il profilo manco, perchè nel lucido di quell'arme si scorgeva ogni cosa; dall'altra parte era uno specchio che drento vi era l' altro lato eli quello ignudo; cosa di bellissimo ghiribizzo e capriccio, volendo mostrare in effetto che la pittura, conduce con più virtù e fatica, e mostra in una vista sola del naturale più che non fa la scultura: la qual' opera fu sommamente lodata e ammirata per ingegnosa e bella». Цит. по [Vasari-Milanesi, 1878, p. 98]. Паоло Пино указывает в своем Dialogo di pittura di messer Paolo Pino nuovamente dato in luce, что это было изображение Святого Георгия [Land, 1999, pp. 2–3].

28 Как справедливо отметила Илария Бернокки, портрет-аллегория был оригинальным ответом на эволюцию портретной живописи на рубеже XVI века [Bernocchi, 2020, p. 58].

29 Видимо, венецианцы в большей степени отдавали предпочтение литературным и идеализированным портретным типам, например, многочисленным «красавицам». Подробнее о жанре т.н. «Красавиц» в статье Люка Сайсона [Syson, 2008].

30 В их наследии находятся эпизодические примеры обращения к этому типу портрета, например, «Портрет мужчины в образе Давида» Тинторетто из Национального музея искусства Западного в Токио и «Портрет дамы в образе Св. Ангессы» Веронезе из Музея изящных искусств в Хьюстоне.



Ил. 15
Джованни Беллини. Портрет монаха Фра Теодоро да Урбино в образе Св. Доминика. Ок. 1515. Холст, масло. 63×50. Национальная галерея, Лондон

Ил. 16
Джованни Беллини. Портрет монаха в образе Св. Петра-Мученика. Ок. 1490–1500. Дерево, масло. 59,1×48,3. Национальная галерея, Лондон

1515 года (Ил. 15). На портрете представлен монах, стоящий за парапетом, на котором присутствует надпись: «MAGO FRATRIS M.DXV THEODORI URBINATUS». Она и позволила исследователям идентифицировать модель как монаха Фра Теодоро да Урбино из монастыря Сан Дзаниполо [Goffen, 1989, pp. 216–217; Christiansen & Weppelmann, 2011, pp. 371–373]. Лилии в руках доминиканского монаха — тот самый атрибут, который соотносит его со Св. Домиником.

Это не единственный портрет в наследии Беллини и других мастеров региона Венето, который изображает доминиканского монаха в образе доминиканского святого. Например, можно вспомнить «Портрет доминиканского монаха с атрибутами Св. Петра-мученика» (ок. 1490–1500) Беллини из лондонской Национальной галереи (Ил. 16), на котором монаха идентифицировать пока так и не удалось³¹, «Портрет Фра Лоренцо Герарди да Бергамо в образе Фомы Аквинского» 1542 года из музея Уолтерса в Балтиморе (Ил. 17) и «Портрет монаха Анджемо Феретти в образе Св. Петра-мученика» 1549 года из Музея Фогга в Кембридже (Ил. 18) — оба без сомнений атрибутируются Лоренцо Лотто, а обстоятельства их заказа задокументированы в бухгалтерских книгах *Libro di spese diverse* Лоренцо Лотто [Carolís, 2013, p. 273]³².

Доминиканские портреты в образах особо почитаемых орденовых святых были исследованы Фредериком Поллеросом [Polleros, 1988, pp. 318–320] в его монографии и выделены им в отдельную группу. Их появлению способствовали особые религиозные взгляды доминиканского ордена и его теологическая концепция подражания и отождествления со своей ролевой моделью (*imitatio*)³³. Визуальные образы в этом контексте играли не последнюю роль. Упомянутые выше монахи не оставили литературного наследия, что не позволяет нам проследить их особое поклонение ординарным святым. Исключение составляет Фра Лоренцо Герарди да Бергамо, написавший два небольших трактата, один из которых, *Verace regola de imitar lesu Christo et farsi perfetto*, был посвящен концепции *Imitatio Christi* [Bernocchi, 2020, p. 93], что вновь вводит нас в круг идей, связанных с подражанием и отождествлением со своими *exempla* — Христом или доминиканским святым. Весь патронаж и искусство доминиканцев с самого начала формирования учения были пронизаны темой сопричастия Священной истории³⁴.

Такая укорененность портрета в религиозной практике также не случайна. Как показывают последние исследования, в частности Маргарет Морс [Morse, 2018], портрет не был исключительно светским предметом

31 Как сообщает Илария Бернокки со ссылкой на Кэролин Кэмпбелл из Национальной галереи в Лондоне, атрибуты были добавлены позже, около 1600 года [Bernocchi, 2020, p. 92]. Стилистический анализ см. [Goffen, 1989, pp. 210–211].

32 К этой же группе портретов можно было бы отнести «Портрет Фра Сальво Аванци да Верона в образе Святого Фомы Аквинского» Антонио Бадиле 1546 года из Галереи Академии в Венеции и «Портрет Фомы Аквинского» Джироламо Маццола-Бедоли ок. 1550–

1552 годов, который, как предполагают, изображает Антонио Микеле Гизлиери, будущего Папу Пия V.

33 Особенно ярко явленное в классической традиции *De viris illustribus*, преобразованной в руках доминиканских теологов. Подробный анализ: [Huijbers, 2013].

34 Подробнее про почитание доминиканских святых в диссертации: [Саппон, 1980, pp. 183–210]. Тема сопричастности явлена в других доминиканских заказах, например, во фресках Фра Анджелико во флорентийском монастыре Сан Марко.



Ил. 17

Лоренцо Лотто. Портрет Фра Лоренцо Герарди да Бергамо в образе Фомы Аквинского. 1542. Холст, масло. 83,1×69,6. Музей Уолтерса, Балтимор

Ил. 18

Лоренцо Лотто. Портрет монаха Анджемо Феретти в образе Св. Петра-мученика. 1549. Холст, масло. 89,9×69,4. Музей Фогга, Кембридж



искусства³⁵. Опираясь на описи венецианских домов, исследовательница делает важное наблюдение: портреты часто располагались буквально «бок о бок» с религиозными образами, составляя единое целое для духовной практики³⁶. Соответственно, портреты могли играть значимую роль в домашнем молитвенном обиходе, способствуя формированию и укреплению религиозной идентичности домочадцев [Morse, 2018]. Портреты-аллегии, генетически восходящие к религиозным образам, как нам кажется, тоже могли встраиваться в эту практику.

Портрет-аллегория и репрезентация власти

Иной областью, где иносказательность традиционно была частью визуального языка, стала придворная культура и произведения, связанные с репрезентацией правителя, поэтому не удивительно, что наиболее хорошо документированные и поддающиеся дешифровке программы портретов-аллегорий происходят именно из этой среды. XVI век, ввиду политической нестабильности³⁷, стал эпохой, в которой репрезентация правителя играла важнейшую роль. Ее основной частью стали освоение античного наследия и апелляция к нему: так, Генрих IV ассоциировал себя с образом Геркулеса [Dickerman & Walker, 1996, p. 330], Филипп II представлял себя в образе Соломона [Beemon, 1999, pp. 56–79], Карл V проводил параллели между собой и императором Октавианом Августом [Knighton & Deeming, 2012, p. 12; Nazarova & Gaynullina, 2021].

Однако наиболее значимым для нас примером в контексте портретной репрезентации является Великий герцог Козимо I Медичи и его «Портрет в образе Орфея» из Музея искусств Филадельфии, написанный Аньоло Бронзино около 1537–1539 годов (Ил. 19). Портрет представляет герцога, сидящего спиной к зрителю и практически обнаженного (красная драпировка лишь слегка прикрывает его наготу). В руках он держит музыкальный инструмент — *lira da braccio*, традиционный атрибут в изображении Орфея, за ним располагается голова Цербера, которого он успокаивает своей игрой. Традиционно на протяжении десятилетий данный портрет ассоциировался со свадебным заказом по случаю бракосочетания Козимо и Элеоноры Толедской, которое произошло в 1539 году. Тема Орфея, играющего на лире, раскрывалась в этих интерпретациях в свете свадебной образности,

35 В этом смысле она вступает в полемику с Питером Бёрком [Burke, 1987], который в своем эссе, посвященном портрету Возрождения, отстаивает его светский характер, в качестве части более широкого социального явления, ориентированной на артикуляцию социальной роли личности и семьи.

36 Данные практики вполне вероятно могут восходить к заальпийской традиции т.н. благочестивых диптихов и донаторских портретов, связанных с движением «Нового благочестия», которое поднимало личное религиозное переживание на новый уровень, побуждая верующих отождествлять себя с образом Христа или мучеников. В данном контексте интересна интерпретация, предложенная Лаурой Гелфанд и Уолтером Гиб-

соном [Gelfand & Gibson, 2002]. В своей статье исследователи при анализе «Мадонны канцлера Ролена» продемонстрировали, что в представлениях XV века изображения и скульптуры считались материальными воплощениями изображенных лиц. Поэтому как живописные, так и скульптурные портреты могли сохранять свою духовную активность, способствуя спасению души и устанавливая связь со святыми, присутствующими в общем художественном пространстве. В этом контексте могут бытовать и описанные в настоящей статье портреты-аллегии.

37 Стоит лишь вспомнить Италианские войны (1494–1559).



Ил. 19

Аньоло Бронзино. Портрет Козимо I Медичи в образе Орфея. Ок. 1537–1539. Дерево, масло. 93,7×76,4. Музей искусств Филадельфии

а обнаженность и эротизация фигуры герцога считывалась исследователями как однозначное подтверждение этому факту [Foster, 1971, p. 83; Simon, 1985; Tucker, 1985]. Однако, как впоследствии продемонстрировала Карла Лонгдейк [Langedijk, 1976], этот сюжет может быть прочитан и в ином ключе — как политическая аллегория справедливого правления, восходящая также к иным примерам в медичейской иконографии. Последние исследования лишь подтверждают эти предположения, дополняя круг литературных и визуальных источников³⁸. Согласно этой версии, портрет необходимо датировать 1537 годом и рассматривать как политическое заявление, отражающее амбиции и намерения молодого герцога на заре его правления. Тонкая и усложненная форма политической аллегории, явленная в портрете Бронзино, как нельзя лучше отображала необходимый “tone of voice” и способности молодого человека к управлению государством.

Как уже было замечено ранее, репрезентация власти средствами иносказания и поиск аллегорий в великом прошлом были частью общеевропейской традиции³⁹. Так, в живописном наследии Бронзино рассмотренный выше портрет Козимо — не единственный пример политической аллегории. Он обращается к типу портрета-аллегии и в «Портрете Андреа Дориа в образе Нептуна» (ок. 1545–1546, Пинакотекка Брера, Милан; Ил. 20). В нем генуэзский адмирал и союзник Карла V представлен идеализированно обнаженным⁴⁰, с трезубцем, отсылающим к античному богу морей и потоков [Eliav, 2020]. В нашем контексте особенно актуальным оказывается факт использования иконографии Дориа-Нептуна не только в живописи, но и в медальерном искусстве. Созданию этого портрета предшествовала медаль, изготовленная Леоне Леони, где на одной стороне помещен портрет Дориа, а на другой — его изображение в образе Нептуна (1541, Британский музей). Связь, намеченная еще в начале нашего повествования, вновь подтверждается. Медаль как типичная форма репрезентации правителя с античных времен в XVI веке облекается и дополняется новым форматом — портретом-аллегорией. Риторические параллели, необходимые для репрезентации власти, находят свое воплощение в новом типе портретной живописи.

Определяя социальные роли. Куртизанка, вдова и добродетельная матрона

Как ни странно, большинство известных нам примеров точно идентифицированных портретов-аллегорий представляют именно мужчин. Женские модели, запечатленные в роли добродетельных матрон, святых и мифологических персонажей, как правило, остаются инкогнито. Это обстоятельство открывает новые возможности для дальнейшего исследования женского

³⁸ В своей диссертации Илария Бернокки посвятила целый раздел политической интерпретации этого портрета: [Bernocchi, 2020, pp. 102–121]. Практически следом вышла статья Кристины Запеллы, в которой дополнительно в свете политических идей объясняется аспект, связанный с обнаженностью и эротизированностью образа [Zappella, 2021].

³⁹ Репрезентация самого Козимо не ограничивалась лишь обращением к образу Орфея. Он изображал себя в образе императора Августа: [Kurt, 1971, p. 71; Холев, 2023].

⁴⁰ Андреа Дориа на момент написания этого портрета было около 80 лет!



Ил. 20
Аньоло Бронзино. Портрет Андреа Дориа в образе Нептуна. Ок. 1545–1546. Холст, масло. 115×53. Пинакотекка Брера, Милан

портрета-аллегии, который отвечал несколько иным задачам, нежели мужской. Выбор персонажей для отождествления, в чьих образах запечатлевались дамы, как нам кажется, был связан с одной стороны с обращением к типично женским добродетелям, а с другой — с теми социальными и гендерными ролями, которые отводились женщинам⁴¹.

Так, например, вдовы в своей репрезентации неоднократно обращались к образу Артемизии — образцовой вдовы, воспетой Боккаччо⁴². Пример такого портрета мы наблюдали у Больтраффио ранее (Ил. 11)⁴³, повторение этой же темы мы встречаем в портрете Себастьяно дель Пьомбо, представляющем в образе Артемизии, по предположению Г. Фройлера [Frueher, 2016, p. 253], Витторию Колонну (ок. 1526, Лидс, Хейрвуд Хаус; Ил. 21)⁴⁴. В руке героиня держит чашу с прахом — атрибут, который явно указывает на то, что перед нами Артемизия. Изображение датируется периодом после 1525 года, после смерти ее супруга. Дополнительным подтверждением особого внимания к теме вдовства в случае с Витторией Колонной могут служить ее стихи, т.н. *Rime Vedovili* [Wainwright, 2016; Ferretti, 2021], более того отождествление маркизы Пескара с Артемизией находит свое отражение и в современной литературе, например в «Неистовом Роланде» Ариосто⁴⁵. В случае с этим портретом обращение к аллегоризированной форме репрезентации вдовьего положения не только подчеркивало статус модели как вдовы, но также дополняло ее публичный и профессиональный образ (как поэтессы), акцентируя внимание на ее утрате и верности памяти супруга⁴⁶.

Помимо этого, мы можем предполагать, что портрет-аллегория использовался не только для репрезентации вдов, но и представлял дам в образах их *exempla* — добродетельных жен. На «Портрете дамы в образе Св. Маргариты» из Капитолийских музеев (Ил. 22) героиня изображена сидящей, ее лицо вполне конкретно и портретно, платье соответствует моде XVI века, в руках она держит небольшой томик — возможно, молитвенник, фигура помещена в необычный горизонтально-ориентированный формат, встречающийся у художников региона Венето. Здесь уместно вспомнить «Портрет девушки,

41 Подробнее про особенности репрезентации женщин в искусстве Возрождения и гендерные роли в монографии Паолы Тинагли [Tinagli, 1997].

42 Помимо этого, можно заметить, что Артемизия была не единственной ролевой моделью для вдов. Так, например, портретом-аллегорией, изображающим вдову, можно считать «Женский портрет» Корреджо из собрания Эрмитажа (ок. 1518–1519), на котором, по предположению исследователей, могла быть запечатлена Джиневра Рангоне, овдовевшая в 1517 году. Надпись на сосуде в ее руках содержит отсылку к тексту «Одиссеи» Гомера (IV, 220–222), в котором Елена предлагает Телемаху чашу с вином и снадобьем, способствующим облегчению горя утраты [Finzi, 1962; Franzoni, 2020; Pozdnev, 2023].

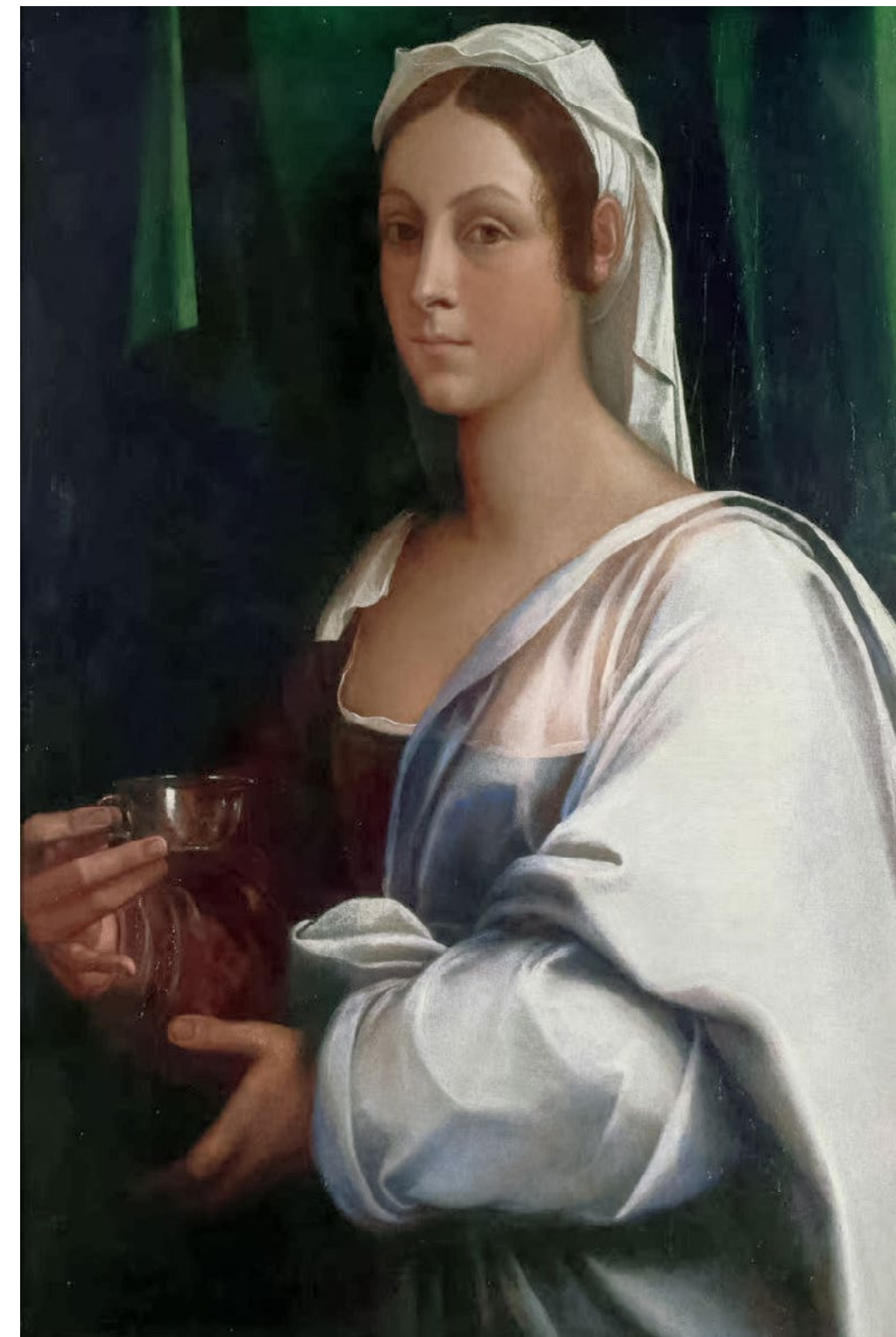
43 Речь о «Портрете женщины в образе Артемизии» Больтраффио из Коллекции Маттиолли в Милане, который предположительно представляет Изабеллу Арагонскую. Обсуждение его см. выше в настоящей статье, а также см.: Гайнуллина Р. Р. В образе Артемизии.

Репрезентация вдов в эпоху Возрождения // Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. статей. Вып. 15 (в печати).

44 Отождествление строится в том числе на основании схожести с портретом работы Себастьяно дель Пьомбо из Национального музея искусства Каталонии (1530-е), который традиционно считают портретом Колонны.

45 Поделом ей имя Виктория
Ей, рожденной среди побед
И с победой об руку
Длящей путь меж трофеев и триумфов.
Артемисия по любви к Мавзолу
Возвела усопшему мавзолей —
Но не больше ли честь
Не во гроб, а из гроба вознестъ любезного
[Ариосто, 1993, с. 218–219].

46 О намеренном обращении поэтессы к теме утраты возлюбленного в поэтическом аспекте поэзии петраркизма: [Ferretti, 2021, pp. 521–524].



Ил. 21
Себастьяно дель Пьомбо. Портрет дамы в образе Артемизии. Ок. 1526. Холст, масло. 80×60. Хейрвуд Хаус, Лидс

вдохновленный образом Лукреции» Лоренцо Лотто из Национальной галереи в Лондоне (Ил. 23) из-за их схожести не только в формате и композиции, но и в аллегорической образности, дополняющей натуроподобное изображение. Лишь не бросающиеся в глаза атрибуты и детали указывают на аллегорический подтекст, присутствующий в этих произведениях, так что на первый план выведена именно портретная составляющая. В случае с картиной Савольдо таким элементом служит узор на платье, изображающий маргаритки, который намекает на предполагаемое имя героини — Маргарита; голова животного в левом нижнем углу картины идентифицирована как голова дракона, чье присутствие на цепи рождает аллюзию со св. Маргаритой Антиохийской [Frangi, 1992, pp. 75–76; Campbell, 2011, p. 136]. У Лотто же это рисунок, на который указывает модель, и надпись — цитата из «Истории Рима» Ливия⁴⁷, которая отсылает к образу римской матроны — Лукреции. К сожалению, героиню с портрета Савольдо так и не удалось пока идентифицировать, в отношении героини с картины Лоренцо Лотто высказывалось предположение, что это Лукреция Вальер [Goffen, 1999; Campbell, 2011, p. 223]. Однако показательно само обращение к типичным для женского искусства образчикам святости и целомудрия — Маргарите, выступавшей заступницей в родах [Khalifa-Gueta, 2022], и Лукреции — образчику целомудрия, которая часто фигурировала в свадебном контексте⁴⁸.

В иных случаях мы имеем дело с портретом-аллегорией, который выступает скорее дополнением к «обычным» портретам своего времени или даже создает с ними ансамбль. Такой пример мы обнаруживаем в живописи Флоренции, в наследии художника Доменико Пулиго. Речь идет о «Портрете дамы» (ок. 1525) из частной коллекции (Ил. 24), который считается единственным достоверным портретом ренессансной куртизанки Барбары Салютати [Rogers, 2019]. Этот портрет, обладающий сложной программой и демонстрирующий дарования Барбары как певицы и поэтессы⁴⁹, может быть объединен в общий цикл еще с двумя работами из наследия мастера — «Портретом дамы в образе Св. Варвары» из Эрмитажа (Ил. 25) и «Портретом дамы в образе Св. Марии Магдалины» из Национальной галереи Канады (Ил. 26). Обе работы не просто представляют модель, поразительно похожую на героиню портрета из частного собрания, но и обладают сходными размерами, так что стоит предположить, что эта «сюита» дополняет и расширяет репрезентацию Барбары Салютати. На одном она изображена в образе своей патрональной святой — Св. Варвары, на другом апеллирует к Марии Магдалине — крайне распространенной ролевой модели, в образе которой изображали себя многие женщины XVI века [Назарова, Гайнуллина, 2024]. Грешница, которая обрела спасение и стала святой, была идеальной ролевой моделью для эпохи Возрождения. В ее фигуре соединились важные

47 NEC ULLA IMPUDICA LUCRET («Ни одна нецеломудренная женщина не будет жить, если последует примеру Лукреции»). Цит. по [Goffen, 1999, p. 751].

48 Считается, что этот портрет как раз и был заказан по случаю бракосочетания [Campbell, 2011, p. 223].

49 Более подробный анализ программы этого портрета см. в статье [Назарова, Гайнуллина, 2024].



Ил. 22
Джованни Джироламо Савольдо. Портрет женщины в образе Св. Маргариты. Ок. 1525. Холст, масло. 92×123. Капитолийские музеи, Рим

Ил. 23
Лоренцо Лотто. Портрет девушки, вдохновленный образом Лукреции. Ок. 1533. Дерево, масло. 95×110. Национальная галерея, Лондон

для эпохи темы: покаяния, смирения и спасения, а ее аристократическое происхождение по И. Воррагинскому и «профессиональная» в дальнейшем деятельность — сделали ее популярной среди самых разных социальных групп женщин [Geschwind, 2011; Cohen, 2011]. Схожий исходный размер, а также взаимодополняющая программа рассмотренных картин Пулиго являют нам не только интересный пример репрезентации куртизанки, но представляют ее куда более благочестиво, чем это делала ранняя исследовательская литература⁵⁰, акцентируя внимание на ее поэтическом и музыкальном даровании, а также ее религиозной идентичности.

Этот пример доказывает, что портрет-аллегория мог использоваться достаточно вариативно, в зависимости от степени идеализации модели и тех задач, ради решения которых он создавался. В отдельных случаях, например, в упомянутых женских портретах Савольдо и Лотто, натуралистичный образ героини лишь дополняется небольшими аллегорическими атрибутами, тем самым сближаясь со светским портретом в широком смысле. В других, чаще политических, образах (к примеру, у Больтраффио в «Портрете дамы в образе Артемизии» и у Бронзино в «Портрете Козимо I Медичи в образе Орфея») герой или героиня сближается со своей ролевой моделью, рождая впечатление явного преобладания аллегорического над реальным.

Показательно и то различие, которое мы могли наблюдать между функциями мужского и женского портрета-аллегии. Сфера применения женских образов уже, схематичнее и более стандартизирована, как правило связана с типично женскими образчиками добродетели, что в свою очередь затрудняет идентификацию моделей. Лишь в отдельных случаях, когда женщина обладала свободным положением (как с куртизанкой Барбарой Салютати или вдовой, а также поэтессой Витторией Колонной) или посягала на «мужские роли» (в первую очередь политические, как с Изабеллой Арагонской), программа портрета и выбор ролевой модели усложнялся.

Рассмотренные выше живописные произведения — лишь отдельные примеры и истории, которые еще предстоит осмыслить и расширить. Но даже этот короткий обзор небольшого числа итальянских портретов XVI века отлично подчеркивает необходимость изучать типологию портретов-аллегорий отдельно и пристально, выявляя истоки, уточняя смыслы и определяя функции этих произведений. Их исследование, как нам кажется, может приблизить нас к осмыслению ренессансной портретной живописи и, возможно, хотя бы лишь отчасти разделить категории «идеального» и «реального» в ней.

50 Долгое время исследователи искали портреты куртизанок исключительно в эротизированных образах; подробный обзор историографии см. [Назарова, Гайнуллина, 2024].



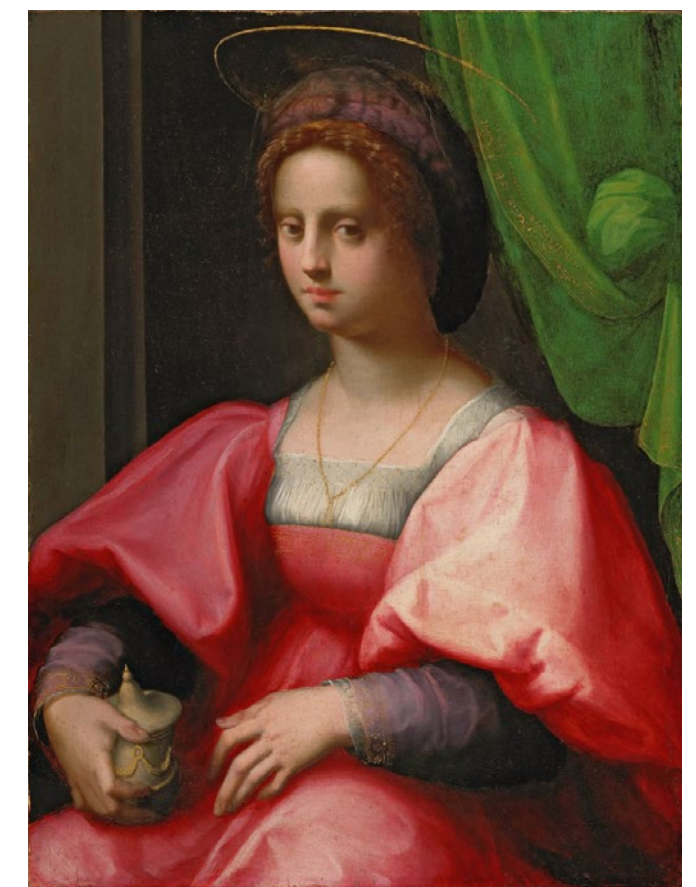
Ил. 24

Доменико Пулиго. Портрет дамы (возможно, Барбара Салютати). Ок. 1523–1525. Дерево, масло. 96×79. Частное собрание



Ил. 25

Доменико Пулиго. Портрет дамы в образе Св. Варвары. 1520-е. Холст, масло. 93×71. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург



Ил. 26

Доменико Пулиго. Портрет дамы в образе Св. Марии Магдалины. Ок. 1520–1525. Холст, масло. 91,5×68,5. Национальная галерея Канады, Оттава

Библиография

- Ариосто, Л. (1993).** *Неистовый Роланд*. Песни XXVI–XLVI / Пер. свобод. стихом М. Л. Гаспарова; изд. подгот. М. Л. Андреев, Р. М. Горохова, Н. П. Подземская. Т. 2. М.: Наука.
- Боккаччо, Дж. (2022).** *О знаменитых женщинах*. Касталия.
- Маркова, В. Э. (2002).** *ГМИИ им. Пушкина. Каталог собрания*. В 2 т. Т. 1. Италия VIII–XVI века. Т. 2. Италия XVII–XX века. М. Т. 1.
- Марциал, М. В. (1994).** *Эпиграммы*. Книга X, 32. Пер. Ф. А. Петровского. СПб.: Издательство АО «КОМПЛЕКТ». URL: <https://ancientrome.ru/antlitrt/t.htm?a=1314200010> (дата обращения: 17.02.2025).
- Назарова, О. А., Гайнуллина, Р. Р. (2024).** *Куртизанка в искусстве итальянского Возрождения: портреты Барбары Салютати кисти Доменико Пулиго* // Искусствознание. № 4. С. 110–143.
- Холев, Р. Р. (2023).** *В образе all'antica: о ранних скульптурных бюстах герцога Козимо I Медичи* // Клио 193. № 1. С. 55–64.
- Anderson, J. (1997).** *Giorgione. The Painter of «poetic Brevity»*. Paris&New York: Flammarion.
- Ballarin, A. (1993).** *Une nouvelle perspective sur Giorgione: les portraits des années 1500–1503* // Le siècle de Titien: l'âge d'or de la peinture à Venise. Exhibition catalogue, published by the Réunion des Musées Nationaux, Paris. Pp. 281–294.
- Baxandall, M. (1988).** *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy. A Primer in the Social History of Pictorial Style*. Oxford: Oxford University Press.
- Beemon, F. E. (1999).** *Images of Philip II in the Dutch Revolt: Solomon, Shepherd or Tyrant* // Dutch Crossing, 23:2. Pp. 56–79.
- Bellani, L. (1935).** *Giovanni Antonio Boltraffio. Tesi di laurea*. Milano: Università di Milano.
- Bernocchi, I. (2020).** *Italian Heroic Portraits in the Sixteenth Century*. PhD dissertation. Pembroke.
- Bernocchi, I., Morelli, N., Pich, F. (Eds.) (2023).** *Petrarch and Sixteenth-Century Italian Portraiture. Visual and material culture, 1300–1700*. Vol. 51. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Brown, D. A (ed.) (2001).** *Virtue and Beauty: Leonardo's Ginevra de' Benci and Renaissance Portraits of Women*. Princeton: Princeton University.
- Burke, P. (1987).** *The presentation of the self in the Renaissance portrait* // Burke P. The historical anthropology of early modern Italy: essays on perception and communication. Cambridge, New York: Cambridge University Press. Pp. 150–167.
- Campbell, L. (ed.) (2011).** *Renaissance faces: Van Eyck to Titian*. London: National Gallery Company.
- Cannon, J. (1980).** *Dominican Patronage of the Arts in Central Italy: the Provincia Romana, c.1220–c.1320*. PhD-diss. Courtauld Institute of Art, University of London.
- Carolis, F. D. (2013).** *I ritratti marchigiani di Lorenzo Lotto nel 'Libro di spese diverse'. Casi di studio e spunti per una ricerca* / "La ritrattistica di Lorenzo Lotto in area adriatica. Esempi e vicende", atti del convegno (Loreto, 22 giugno 2013), a cura di D. Frapiccini e V. Punzi, Loreto.
- Christiansen, K., Weppelmann, S. (2011).** *The Renaissance portrait: from Donatello to Bellini*. New Haven: Yale University Press.
- Cogliati, A. L. (1969).** *Giovanni Antonio Boltraffio* // Dizionario Biografico degli italiani, vol. XI, Rome. Pp. 360–362.

- Cohen, B. M. (2001).** *Saint Mary Magdalen as a Cultural Symbol in the Low Countries, c. 1450–1530*. Phd. Binghamton: Binghamton University.
- Cranston, J. (2000).** *The poetics of portraiture in the Italian Renaissance*. Cambridge, New York: Cambridge University Press.
- Cropper, E. (1968).** *The Beauty of Woman: Problems in the Rhetoric of Renaissance Portraiture, in Rewriting the Renaissance* // The Discourses of Sexual Difference in Early Modern Europe. Chicago and London: Chicago University Press. Pp. 175–190.
- Cropper, E. (1976).** *On Beautiful Women, Parmigianino, Petrarchismo, and the Vernacular Style* // Art Bulletin. Pp. 374–394.
- Dickerman, E. H., Walker, A. M. (1996).** *The Choice of Hercules: Henry IV as Hero* // The Historical Journal, Vol. 39, No. 2. Pp. 315–337.
- Dolce, L. (1735).** *Dialogo della pittura di M. Lodovico Dolce, intitolato l'Aretino: nel quale si ragiona della dignità di essa pittura, e di tutte le parti necessarie, che a perfetto pittore si acconvegono: con esempi di pittori antichi, e moderni: e nel fine si fa menzione delle virtù, e delle opere del divin Tiziano*. Firenze: Michele Nestenus e Francesco Moücke.
- D'Elia, U. R. (2006).** *Niccolò Liburnio on the Boundaries of Portraiture in the Early Cinquecento* // The Sixteenth Century Journal, Summer, Vol. 37, No. 2. Pp. 323–350.
- Eliav, J. (2020).** *Trident and Oar in Bronzino's Portrait of Andrea Doria* // Renaissance Quarterly, Fall, Vol. 73, No. 3. Pp. 775–820.
- Facchinetti, S. (2016).** *In the Age of Giorgione. Royal Academy of Arts, London, 12 March — 5 June*. London: Royal Academy of Arts.
- Ferretti, F. (2021).** *Artemisia sulla soglia* // LETTERATURA ITALIANA ANTICA, 22. Pp. 521–524.
- Finzi, R. (1962).** *Il ritratto di Gentildonna del Correggio all'Ermitage di Leningrado* // Nuove lettere emiliane. N. 1. Pp. 5–8.
- Fiorio, M. T. (2000).** *Giovanni Antonio Boltraffio, un pittore milanese nel lume di Leonardo*. Roma: Jandi Sapi ed.
- Foster, K. W. (1971).** *Metaphors of Rule. Political Ideology and History in the Portraits of Cosimo I de' Medici* // Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, 15. Bd., H. 1. Pp. 65–104.
- Frangi, F. (1992).** *Savoldo. Catalogo completo dei dipinti*. Firenze: Cantini.
- Franzoni, C. (2020).** *Correggio, the Humanists and the Homeric nepenthes* // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 83.1. Pp. 337–347.
- Frueker, G. (2016).** *Vittoria Colonna: The Pictorial Evidence* // A Companion to Vittoria Colonna. eds. Brundin A., Crivelli T., Sapegno M., S. Leiden and Boston: Brill. Pp. 237–269.
- Gelfand, L. D., Walter, S. G. (2002).** *Surrogate Selves: The Rolin Madonna and the Late-Medieval Devotional Portrait* // Simiolus. N. 29. Pp. 119–138.
- Geswind, R. L. (2011).** *Magdalene imagery and prostitution reform in early modern Venice and Rome, 1500–1700*. PhD dissertation. Cleveland: Case Western Reserve University.
- Goffen, R. (1989).** *Giovanni Bellini*. New Haven: Yale University Press.
- Goffer, R. (1999).** *Lotto's Lucretia* // Renaissance Quarterly. Vol. 52, No. 3. Pp. 742–781.
- Holberton, P. (2003).** *To loosen the tongue of mute poetry: Giorgione's self-portrait «as David» as a paragone demonstration* // Poetry on art: Renaissance to romanticism. S. Tyas, Donington. Pp. 32–33.

- Honee, E. (1994).** *Image and Imagination in The Medieval Culture of Prayer. A Historical Pespective* // The art of devotion in the late Middle Ages in Europe, 1300–1500. Princeton and New Jersey: Princeton University Press. Pp. 157–173.
- Huijbers, A. (2013).** «De viris illustribus ordinis praedicatorum». A «Classical» Genre in Dominican Hands // Franciscan Studies, Vol. 71. Pp. 297–324.
- Khalifa-Gueta, S. (2022).** *The Image of Saint Margaret and the Motif of the Woman and the Dragon* // Mediaevistik 35. Pp. 213–247.
- Knighton, T., Deeming, H. (2012).** *Music and Ceremony at the Court of Charles V. The Capilla Flamenca and the Art of Political Promotion*. Woodbridge: The Boydell Press.
- Koos, M. (2006a).** *Amore dolce-amaro. Giorgione und das ideale Knabenbildnis der venezianischen Renaissancemalerei* // Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 33. Pp. 113–174.
- Koos, M. (2006b).** *BILDNISSE DES BEGEHRENS. Das lyrische Männerporträt in der venezianischen Malerei des frühen 16. Jahrhunderts — Giorgione, Tizian und ihr Umkreis*. Emsdetten&Berlin: Edition Imorde.
- Land, N. E. (1999).** *Giovanni Bellini, Jan van Eyck and the Paragone of Painting and Sculpture* // Notes in the History of Art, 19, 1. Pp. 1–8.
- Langedijk, K. (1976).** *Baccio Bandinelli's Orpheus: A Political Message* // Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz XX, 1. Pp. 33–52.
- Marchand, E. (2012).** *His Masters Voice: Painted Inscriptions in the Works of Domenico Ghirlandaio* // Artibus et Historiae, Vol. 33, No. 66. Pp. 99–120.
- Martial (1920).** *Epigrams II, Books VIII–XIV*. Loeb Classical Library. Ed. Walter C. A. Ker. London: William Henemann.
- Morse, M. A. (2018).** *Domestic portraiture in early modern Venice: devotion to family and faith* // Domestic Devotions in Early Modern Italy / Eds. M. Corry, M. Faini, A. Meneghin. Boston: Brill. Pp. 117–138.
- Mossakowski, S. (1968).** *Raphael's «St. Cecilia»*. An Iconographical Study // Zeitschrift für Kunstgeschichte, 31, N. 1. Pp. 1–26.
- Nazarova, O. A., Gaynullina, R. R. (2021).** *On Meaning and Function of the Painting Apparition of the Sibyl to Emperor Augustus by Paris Bordone* // Actual Problems of Theory and History of Art: Collection of articles. Vol. 11. Eds A. V. Zakharova, S. V. Maltseva, E. Iu. Staniukovich-Denisova. St. Petersburg: St. Petersburg Univ. Press. Pp. 626–634
- Nichols, T. (2016).** *Renaissance Art in Venice: From Tradition to Individualism*. London: Laurence King Publishing.
- Peterson, J. (2014).** *Giovanni Antonio Boltraffio's Portrait of Girolamo Casio and the Poetics of Male Beauty in Renaissance Milan* // Renaissance Love: Eros, Passion, and Friendship in Italian Art around 1500. Berlin: Deutscher Kunstverlag. Pp. 165–184.
- Polleros, F. (1988).** *Das sakrale Identifikationsporträt: ein höfischer Bildtypus vom 13. bis zum 20. Jahrhundert, 2 Tie*. Worms: Werner.
- Polleross, F. (1991).** *Between Typology and Psychology: The Role of the Identification Portrait in Updating Old Testament Representations* // Artibus et Historiae. Vol. 12, No. 24. Pp. 75–117.
- Pope-Hennessy, J. (1963).** *The Portrait in the Renaissance*. Princeton: Princeton University Press.
- Pozdnev, M. M. (2023).** *The Correggio Code: In Search of the Nepenthes Lady* // Philologia Classica, 18(2). Pp. 293–320.

- Quattrini, C. (2018).** «Un zovine con la friza in mano» // Raffaello e l'eco del mito, ed. by Maria Cristina Rodeschini, exhib. cat. Bergamo and Venice.
- Rama, E. (1983).** *Un tentativo di rilettura della ritrattistica di Boltraffio fra Quattrocento e Cinquecento* // Arte Lombarda, Nuova Serie, No. 64 (1). Pp. 79–92.
- Ringbom, S. (1984).** *Icon to Narrative: The Rise of the Dramatic Close-up in Fifteenth-Century Devotional Painting*. 2nd ed. Doornspijk: Davaco.
- Rogers, M. (1986).** *Sonnets on Female Portraits from Renaissance North Italy* // Word and Image. Vol. 2. No. 4. Pp. 291–305.
- Rogers, M. (2019).** *Fashioning the Identity for Renaissance Courtesan* // Fashioning Identities in Renaissance Art / Ed. M. Rogers. London: Ashgate.
- Roskill, W. M. (1968).** *Dolce's «Aretino» and Venetian Art Theory of the Cinquecento*. New York: New York University.
- Shearman, J. (2003).** *Raphael in Early Modern Sources: 1483–1602*. New Haven: Yale Uersity Press.
- Simon, R. B. (1985).** *Bronzino's «Cosimo I de' Medici as Orpheus»* // Philadelphia Museum of Art Bulletin, vol. 81, no. 348. Pp. 16–27.
- Simons, P. (1995).** *Portraiture, Portrayal, and Idealization: Ambiguous Individualism in Represenations of Renaissance Women* // Language and Images of Renaissance Italy / Ed. by A. Brown. Oxford: Clarendon Press. Pp. 263–311.
- Stewart, A. (1978).** *Unequal Lovers: A Study of Unequal Couples in Northern Art* // Faculty Publications and Creative Activity, School of Art, Art History and Design. 19. URL: <https://core.ac.uk/reader/17268650> (дата обращения: 14.05.2025)
- Syson, L. (2008).** *Belle: Picturing Beautiful Women* // Art, and Love in Renaissance Italy / Ed. A. Bayer. New York: The Metropolitan Museum of Art. Pp. 246–254.
- Syson, L. (2011).** *Leonardo Da Vinci: Painter at the Court of Milan*. New Haven: Yale University Press.
- Tinagli, P. (1997).** *Women in Italian Renaissance Art; Gender, Representation, and Identity*. Manchester and New York: Manchester University Press.
- Tucker, M. S. (1985).** *Discoveries Made during the Treatment of Bronzino's «Cosimo I de' Medici as Orpheus»* // Philadelphia Museum of Art Bulletin LXXXI, 348. Pp. 28–32.
- Vasari-Milanesi (1878).** *Le opere di Giorgio Vasari*. Vol. 4, 1878.
- Wainwright, A. (2016).** *Outdoing Colonna: Widowhood Poetry in the Late Cinquecento* // A Companion to Vittoria Colonna. eds. Brundin A., Crivelli T., Sapegno M., S. Leiden and Boston: Brill. Pp. 95–113.
- Weinstein, D. (2010).** *Saints and Society: The Two Worlds of Western Christendom, 1000–1700*. Chicago: Chicago University Press.
- Zappella, C. (2021).** *The Implicating Gaze in Bronzino's Cosimo I de' Medici as Orpheus and the Intellectual Culture of the Accademia Fiorentina* // Studies in Iconography. Vol 42. Pp. 161–185.

Список иллюстраций

Ил. 1. Приписывается Тициану. Любовники. Ок. 1510. Холст, масло. 74,5×65,2. Королевская коллекция, Лондон. Источник изображения — URL: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Attributed_to_Titian_\(c._1488-Venice_1576\)_-_The_Lovers_-_RCIN_403928_-_Royal_Collection.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Attributed_to_Titian_(c._1488-Venice_1576)_-_The_Lovers_-_RCIN_403928_-_Royal_Collection.jpg) (дата обращения: 14.05.2025)

Ил. 2. Парис Бордоне. Венецианские любовники. Ок. 1525–1530. Холст, масло. 81×86. Пинакотека Брера, Милан. Источник изображения — URL: https://ru.m.wikipedia.org/wiki/Файл:Paris_Bordone_001.jpg (дата обращения: 14.05.2025)

Ил. 3. Джованни Джироламо Савольдо. Портрет рыцаря. Ок. 1525. Холст, масло. 88,3×73,4. Национальная галерея, Вашингтон. Источник изображения — URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Giovanni_Girolamo_Savoldo,_Portrait_of_a_Knight,_c._1525,_NGA_41689.jpg (дата обращения: 14.05.2025)

Ил. 4. Себастьяно дель Пьомбо. Портрет девушки в образе Св. Жены. Ок. 1510. Дерево, масло. 54,7×47,5. Национальная галерея, Вашингтон. Источник изображения — URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Portrait_of_a_Young_Woman_as_a_Wise_Virgin_A29712.jpg (дата обращения: 14.05.2025)

Ил. 5. Себастьяно дель Пьомбо. Портрет девушки в образе Юдифи (Соломеи?). Ок. 1510. Дерево, масло. 54,9×44,5. Национальная галерея, Лондон. Источник изображения — URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sebastiano_del_Piombo_-_The_Daughter_of_Herodias_-_Google_Art_Project.jpg (дата обращения: 14.05.2025)

Ил. 6. Франческо Мельци. Флора. Ок. 1517–1521. Холст (перевод с дерева), масло. 76×63. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург. Источник изображения — URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Файл:Melzi,_Francesco_-_Flora_-_1517-1521.jpg (дата обращения: 14.05.2025)

Ил. 7. Приписывается Марко Д’Оджоно. Девушка с вишнями. Ок. 1491–1495. Дерево, масло. 48,9×37,5. Музей Метрополитен, Нью-Йорк. Источник изображения — URL: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Файл:Marco_d’Oggiono_\(attr.\)_-_Girl_with_Cherries_-_Metropolitan_Museum_of_Art.jpg](https://ru.wikipedia.org/wiki/Файл:Marco_d’Oggiono_(attr.)_-_Girl_with_Cherries_-_Metropolitan_Museum_of_Art.jpg) (дата обращения: 14.05.2025)

Ил. 8. Джованни Антонио Больтраффио. Портрет юноши в образе Св. Себастьяна. Кон. 1490-х. Холст (перевод с дерева), масло. 48×36. Пушкинский музей, Москва. Источник изображения — URL: [https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Portrait_of_a_boy_as_saint_Sebastian_\(Giovanni_Antonio_Boltraffio_-_Pushkin_Museum\)#/media/File:Giovanni_Antonio_Boltraffio_-_Portrait_of_a_boy_as_saint_Sebastian_-_Google_Art_Project.jpg/4](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Portrait_of_a_boy_as_saint_Sebastian_(Giovanni_Antonio_Boltraffio_-_Pushkin_Museum)#/media/File:Giovanni_Antonio_Boltraffio_-_Portrait_of_a_boy_as_saint_Sebastian_-_Google_Art_Project.jpg/4) (дата обращения: 14.05.2025)

Ил. 9. Джованни Антонио Больтраффио. Портрет юноши со стрелой. Ок. 1500–1510. Дерево, масло. 49,8×35,6. Музей Тимкен, Сан-Диего. Источник изображения — URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Giovanni_Antonio_Boltraffio_006.jpg (дата обращения: 14.05.2025)

Ил. 10. Джованни Антонио Больтраффио. Портрет юноши, возможно, Джироламо Казио. Ок. 1500. Дерево, масло. 40,5×23. Чатсворт-хаус, Дербеншир. Источник изображения — URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Giovanni_Antonio_Boltraffio_007.jpg (дата обращения: 14.05.2025)

Ил. 11. Джованни Антонио Больтраффио. Портрет женщины в образе Артемизии. Ок. 1494. Дерево, масло. 49×37. Коллекция Маттиоли, Милан. Источник изображения —

URL: <https://www.flickr.com/photos/mazanto/48542123117/in/photostream/> (дата обращения: 28.04.2025)

Ил. 12. Джованни Антонио Больтраффио. Портрет девушки в образе Св. Люции. Ок. 1500. Дерево, масло. 52×37. Музей Тиссена-Борнемисы, Мадрид. Источник изображения — URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Giovanni_Antonio_Boltraffio_-_Portrait_of_a_Lady_as_St_Lucy_-_WGA2383.jpg (дата обращения: 14.05.2025)

Ил. 13. Приписывается Джорджоне. Автопортрет в образе Давида. Ок. 1508. Холст, масло. 52×43. Музей герцога Антона Ульриха в Брауншвейге. Источник изображения — URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Giorgione,_Self-Portrait_braunschweig.jpg (дата обращения: 14.05.2025)

Ил. 14. Вацлав Холара. Автопортрет Джорджон в образе Давида. 1650. Гравюра. 26×19. Британский музей, Лондон. Источник изображения — URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Wenzel_Hollar_-_Giorgione’s_Self-Portrait_as_David_-_WGA11628.jpg (дата обращения: 14.05.2025)

Ил. 15. Джованни Беллини. Портрет монаха Фра Теодоро да Урбино в образе Св. Доминика. Ок. 1515. Холст, масло. 63×50. Национальная галерея, Лондон. Источник изображения — URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Giovanni_Bellini_-_Fra_Teodoro_of_Urbino_as_Saint_Dominic_2.jpg#mw-jump-to-license (дата обращения: 14.05.2025)

Ил. 16. Джованни Беллини. Портрет монаха в образе Св. Петра-Мученика. Ок. 1490—1500. Дерево, масло. 59,1×48,3. Национальная галерея, Лондон. Источник изображения — URL: <https://www.wikidata.org/wiki/Q26492497> (дата обращения: 14.05.2025)

Ил. 17. Лоренцо Лотто. Портрет Фра Лоренцо Герарди да Бергамо в образе Фомы Аквинского. 1542. Холст, масло. 83,1×69,6. Музей Уолтерса, Балтимор. Источник изображения — URL: <https://art.thewalters.org/object/37.1104/> (дата обращения: 14.05.2025)

Ил. 18. Лоренцо Лотто. Портрет монаха Анджело Феретти в образе Св. Петра-мученика. 1549. Холст, масло. 89,9×69,4. Музей Фогга, Кембридж. Источник изображения — URL: <https://harvardartmuseums.org/collections/object/300021> (дата обращения: 14.05.2025)

Ил. 19. Аньоло Бронзино. Портрет Козимо I Медичи в образе Орфея. Ок. 1537–1539. Дерево, масло. 93,7×76,4. Музей искусств Филадельфии. Источник изображения — URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Agnolo_Bronzino_-_Portrait_of_Cosimo_I_de’_Medici_as_Orpheus_-_Google_Art_Project.jpg#mw-jump-to-license (дата обращения: 14.05.2025)

Ил. 20. Аньоло Бронзино. Портрет Андреа Дориа в образе Нептуна. Ок. 1545–1546. Холст, масло. 115×53. Пинакотека Брера, Милан. Источник изображения — URL: https://en.wikipedia.org/wiki/File:Angelo_Bronzino_-_Portrait_of_Andrea_Doria_as_Neptune_-_WGA3261.jpg (дата обращения: 14.05.2025)

Ил. 21. Себастьяно дель Пьомбо. Портрет дамы в образе Артемизии. Ок. 1526. Холст, масло. 80×60. Хейрвуд Хаус, Лидс. Источник изображения — URL: <https://hagewood.org/object/portrait-of-a-lady/> (дата обращения: 14.05.2025)

Ил. 22. Джованни Джироламо Савольдо. Портрет женщины в образе Св. Маргариты. Ок. 1525. Холст, масло. 92×123. Капитолийские музеи, Рим. Источник изображения — URL: <https://www.tribune.com/wp-content/uploads/2018/04/Giovan-Girolamo-Savoldo-Ritratto-di-donna-in-veste-di-Santa-Margherita-c.-1527-28-Roma-Pinacoteca-Capitolina-olio-su-tela.jpg> (дата обращения: 28.04.2025)

References

Anderson, Janie (1997). *Giorgione. The Painter of «poetic Brevity»*. Paris&New York: Flammarion.

Ariosto, Ludovico (1993). *Orlando Furioso. Canto XXVI-XLVI*. Trans. M.L. Gasparov, eds. M.L. Andreev, R.M. Gorohova, N.P. Podzemskaja. V. 2. Moscow: Nauka Publ. [In Russ.]

Ballarin, Alessandro (1993). *Une nouvelle perspective sur Giorgione: les portraits des années 1500–1503* // Le siècle de Titien: l’âge d’or de la peinture à Venise. Exhibition catalogue, published by the Réunion des Musées Nationaux, Paris. Pp. 281–294.

Baxandall, Michael (1988). *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy. A Primer in the Social History of Pictorial Style*. Oxford: Oxford University Press.

Beemon, F. E. (1999). *Images of Philip II in the Dutch Revolt: Solomon, Shepherd or Tyrant* //Dutch Crossing, 23:2. Pp. 56–79.

Bellani, Laura (1935). *Giovanni Antonio Boltraffio. Tesi di laurea*. Milano: Universita di Milano.

Bernocchi, Ilaria (2020). *Italian Heroic Portraits in the Sixteenth Century*. PhD dissertation. Pembroke.

Bernocchi, Ilaria; Morelli, Nicolo; Pich, Federica (Eds.) (2023). *Petrarch and Sixteenth-Century Italian Portraiture. Visual and material culture, 1300-1700*. Vol. 51. Amsterdam: Amsterdam University Press.

Brown, David Alan (ed.) (2001). *Virtue and Beauty: Leonardo’s Ginevra de’ Benci and Renaissance Portraits of Women*. Princeton: Princeton University.

Burke, Peter (1987). *The presentation of the self in the Renaissance portrait* // Burke P. The historical anthropology of early modern Italy: essays on perception and communication. Cambridge, New York: Cambridge University Press. Pp. 150–167.

Campbell, Lorne (ed.) (2011). *Renaissance faces: Van Eyck to Titian*. London: National Gallery Company.

Cannon, Joanna (1980). *Dominican Patronage of the Arts in Central Italy: the Provincia Romana, c.1220-c.1320*. PhD-diss. Courtauld Institute of Art, University of London.

Carolis, Francesco De (2013). *I ritratti marchigiani di Lorenzo Lotto nel ‘Libro di spese diverse’. Casi di studio e spunti per una ricerca”* / “La ritrattistica di Lorenzo Lotto in area adriatica. Esempi e vicende”, atti del convegno (Loreto, 22 giugno 2013), a cura di D. Frapiccini e V. Punzi, Loreto.

Christiansen, Kaith; Weppelmann, Stefan (2011). *The Renaissance portrait: from Donatello to Bellini*. New Haven: Yale University Press.

Cogliati, Arano Luisa (1969). *Giovanni Antonio Boltraffio* // Dizionario Biografico degli italiani, vol. XI, Rome. Pp. 360–362.

Cohen, Brian (2001). *Saint Mary Magdalen as a Cultural Symbol in the Low Countries, c. 1450–1530*. Phd. Binghamton: Binghamton University.

Cranston, Jodi (2000). *The poetics of portraiture in the Italian Renaissance*. Cambridge, New York: Cambridge University Press.

Cropper, Elizabeth (1968). *The Beauty of Woman: Problems in the Rhetoric of Renaissance Portraiture, in Rewriting the Renaissance* // The Discourses of Sexual Difference in Early Modern Europe. Chicago and London: Chicago University Press. Pp. 175–190.

Cropper, Elizabeth (1976). *On Beautiful Women, Parmigianino, Petrarchismo, and the Vernacular Style* // Art Bulletin. Pp. 374–394.

Dickerman, Edmund H; Walker, Anita M. (1996). *The Choice of Hercules: Henry IV as Hero* // The Historical Journal, Vol. 39, No. 2. Pp. 315–337.

Dolce, Ludovico (1735). *Dialogo della pittura di M. Lodovico Dolce, intitolato l'Aretino: nel quale si ragiona della dignità di essa pittura, e di tutte le parti necessarie, che a perfetto pittore si acconvengono: con esempi di pittori antichi, e moderni: e nel fine si fa menzione delle virtù, e delle opere del divin Tiziano.* Firenze : Michele Nestenus e Francesco Moücke.

D’Elia, Roman (2006). *Niccolò Liburnio on the Boundaries of Portraiture in the Early Cinquecento* // The Sixteenth Century Journal, Summer, Vol. 37, No. 2. Pp. 323–350.

Eliav, Joseph (2020). *Trident and Oar in Bronzino’s Portrait of Andrea Doria* // Renaissance Quarterly, Fall, Vol. 73, No. 3. Pp. 775–820.

Facchinetti, Simone (2016). *In the Age of Giorgione.* Royal Academy of Arts, London, 12 March – 5 June. London: Royal Academy of Arts.

Ferretti, Francesco (2021). *Artemisia sulla soglia* // LETTERATURA ITALIANA ANTICA, 22. Pp. 521–524.

Finzi, Riccardo (1962). *Il ritratto di Gentildonna del Correggio all’Ermitage di Leningrado* // Nuove lettere emiliane. N. 1. Pp. 5–8.

Fiorio, Maria Teresa (2000). *Giovanni Antonio Boltraffio, un pittore milanese nel lume di Leonardo.*Roma: Jandi Sapi ed.

Foster, Kurt W. (1971). *Metaphors of Rule. Political Ideology and History in the Portraits of Cosimo I de’ Medici* // Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, 15. Bd., H. 1. Pp. 65–104.

Frangi, Francesco (1992). *Savoldo. Catalogo completo dei dipinti.* Firenze: Cantini.

Franzoni, Claudio (2020). *Correggio, the Humanists and the Homeric nepenthes* // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 83.1. Pp. 337–347.

Frueier, Gaudenz (2016). *Vittoria Colonna: The Pictorial Evidence* // A Companion to Vittoria Colonna. eds. Brundin A., Crivelli T., Sapegno M., S. Leiden and Boston: Brill. Pp. 237–269.

Gelfand, Laura; Walter, S. Gibson (2002). *Surrogate Selves: The Rolin Madonna and the Late-Medieval Devotional Portrait* // Simiolus. N. 29. Pp. 119–138.

Geschwind, Rachel L. (2011). *Magdalene imagery and prostitution reform in early modern Venice and Rome, 1500–1700.* PhD dissertation. Cleveland: Case Western Reserve University.

Goffen, Rona (1989). *Giovanni Bellini.* New Haven: Yale University Press.

Goffer, Rona (1999). *Lotto’s Lucretia* // Renaissance Quarterly. Vol. 52, No. 3. Pp. 742–781.

Holberton, Paul (2003). *To loosen the tongue of mute poetry: Giorgione’s self-portrait “as David” as a paragone demonstration* // Poetry on art: Renaissance to romanticism. S. Tyas, Donington. Pp. 32–33.

Honee, Eugene (1994). *Image and Imagination in The Medieval Culture of Prayer. A Historical Pespective* // The art of devotion in the late Middle Ages in Europe, 1300–1500. Princeton and New Jersey: Princeton University Press. Pp. 157–173.

Huijbers, Anne (2013). *“De viris illustribus ordinis praedicatorum”. A “Classical” Genre in Dominican Hands* // Franciscan Studies, Vol. 71. Pp. 297–324.

Khalifa-Gueta, Sharon (2022). *The Image of Saint Margaret and the Motif of the Woman and the Dragon* // Mediaevistik 35. Pp. 213–247.

Kholev, Roman R. (2023). *In the all’antica guise: on the early sculptural busts of Duke Cosimo I de’ Medici* // Klio 193. №1. P. 55–64. [In Russ.]

Knighton, Tess; Deeming, Helen (2012). *Music and Ceremony at the Court of Charles V. The Capilla Flamenca and the Art of Political Promotion.* Woodbridge: The Boydell Press.

Koos, Marianne (2006a). *Amore dolce-amaro. Giorgione und das ideale Knabenbildnis der venezianischen Renaissancemalerei* // Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 33. Pp. 113–174.

Koos, Marianne (2006b). *BILDNISSE DES BEGEHRENS. Das lyrische Männerporträt in der venezianischen Malerei des frühen 16. Jahrhunderts – Giorgione, Tizian und ihr Umkreis.* Emsdetten&Berlin: Edition Imorde.

Land, Norman (1999). *Giovanni Bellini, Jan van Eyck and the Paragone of Painting and Sculpture* // Notes in the History of Art, 19, 1. Pp. 1–8.

Langedijk, Karla (1976). *Baccio Bandinelli’s Orpheus: A Political Message* // Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz XX, 1. Pp. 33–52.

Marchand, Eckart (2012). *His Masters Voice: Painted Inscriptions in the Works of Domenico Ghirlandaio* // Artibus et Historiae, Vol. 33, No. 66. Pp. 99–120.

Markova, Viktoria E. (2002). *Moscow Pushkin State Museum of Fine Arts. Italy 8 –16 Centuries.* Catalogue of Paintings. Moscow, Galart Publ. [In Russ.]

Martial, Valerius Martialis (1994). *Epigrams.* Book X, 32. Translated by. F. A. Petrovsky. SPb.: AO «Kopmplekt» Publ., 1994. [Online resourse] URL: <https://ancientrome.ru/antlitrt/t.htm?a=1314200010> (17.02.2025). [In Russ.]

Martial, Valerius Martialis (1920). *Epigrams II, Books VIII-XIV.* Loeb Classical Library. Ed. Walter C. A. Ker. London: William Henemann.

Morse, Margaret A. (2018). *Domestic portraiture in early modern Venice: devotion to family and faith* // Domestic Devotions in Early Modern Italy / Eds. M. Corry, M. Faini, A. Meneghin. Boston: Brill. Pp. 117–138.

Mossakowski, Stanislaw (1968). *Raphael’s “St. Cecilia”.* *An Iconographical Study* // Zeitschrift für Kunstgeschichte, 31, N. 1. Pp. 1–26.

Nazarova, Olga A., Gaynullina, Regina R. (2024). *The Courtesan in Italian Renaissance Art: Portraits of Barbara Salutati by Domenico Puligo* // Iskustsviznanie. № 4. P. 110–143. [In Russ.]

Nazarova, Olga A., Gaynullina, Regina R. (2021). *On Meaning and Function of the Painting Apparition of the Sibyl to Emperor Augustus by Paris Bordone* // Actual Problems of Theory and History of Art: Collection of articles. Vol. 11. Eds A. V. Zakharova, S. V. Maltseva, E. Iu. Staniukovich-Denisova. St. Petersburg: St. Petersburg Univ. Press. Pp. 626–634. [In Russ.]

Nichols, Tomas (2016). *Renaissance Art in Venice: From Tradition to Individualism.* London: Laurence King Publishing.

Peterson, Jill (2014). *Giovanni Antonio Boltraffio’s Portrait of Girolamo Casio and the Poetics of Male Beauty in Renaissance Milan* // Renaissance Love: Eros, Passion, and Friendship in Italian Art around 1500. Berlin: Deutscher Kunstverlag. Pp. 165–184.

Polleros, Friedrich (1988). *Das sakrale Identifikationsporträt: ein höfischer Bildtypus vom 13. bis zum 20. Jahrhundert, 2 Tie.* Worms: Werner.

Polleross, Friedrich (1991). *Between Typology and Psychology: The Role of the Identification Portrait in Updating Old Testament Representations* // Artibus et Historiae, Vol. 12, No. 24. Pp. 75–117.

Pope-Hennessy, John (1963). *The Portrait in the Renaissance.* Princeton: Princeton University Press.

Pozdnev, Michael M. (2023). *The Correggio Code: In Search of the Nepenthes Lady* // Philologia Classica, 18(2). Pp. 293–320.

Quattrini, Cristina (2018). *“Un zovine con la friza in mano”* // Raffaello e l’eco del mito, ed. by Maria Cristina Rodeschini, exhib. cat. Bergamo and Venice.

Rama, Elena (1983). *Un tentativo di rilettura della ritrattistica di Boltraffio fra Quattrocento e Cinquecento* // Arte Lombarda, Nuova Serie, No. 64 (1). Pp. 79–92.

Ringbom, Sixten (1984). *Icon to Narrative: The Rise of the Dramatic Close-up in Fifteenth-Century Devotional Painting.* 2nd ed. Doornspijk: Davaco.

Rogers, Mary (1986). *Sonnets on Female Portraits from Renaissance North Italy* // Word and Image. Vol. 2. No. 4. Pp. 291–305.

Rogers, Mary (2019). *Fashioning the Identity for Renaissance Courtesan* // Fashioning Identities in Renaissance Art / Ed. M. Rogers. London: Ashgate.

Roskill, W. M. (1968). *Dolce’s “Aretino” and Venetian Art Theory of the Cinquecento.* New York: New York University.

Shearman, John (2003). *Raphael in Early Modern Sources: 1483–1602.* New Haven: Yale University Press.

Simon, Robert B. (1985). *Bronzino’s “Cosimo I de’ Medici as Orpheus”* // Philadelphia Museum of Art Bulletin, vol. 81, no. 348. Pp. 16–27.

Simons, Patricia (1995). *Portraiture, Portrayal, and Idealization: Ambiguous Individualism in Represenations of Renaissance Women* // Language and Images of Renaissance Italy / Ed. by A. Brown. Oxford: Clarendon Press. Pp. 263–311.

Stewart, Alison G. (1978). *Unequal Lovers: A Study of Unequal Couples in Northern Art* // Faculty Publications and Creative Activity, School of Art, Art History and Design. 19. URL: <https://core.ac.uk/reader/17268650> (access date: 14.05.2025)

Syson, Luke (2008). *Belle: Picturing Beautiful Women* // Art, and Love in Renaissance Italy / Ed. A. Bayer. New York: The Metropolitan Museum of Art. Pp. 246–254.

Syson, Luke (2011). *Leonardo Da Vinci: Painter at the Court of Milan.* New Haven: Yale University Press.

Tinagli, Paola (1997). *Women in Italian Renaissance Art; Gender, Representation, and Identity.* Manchester and New York: Manchester University Press.

Tucker, Mark S. (1985). *Discoveries Made during the Treatment of Bronzino’s «Cosimo I de’ Medici as Orpheus”* // Philadelphia Museum of Art Bulletin LXXXI, 348. Pp. 28–32.

Vasari-Milanesi. (1878). *Le opere di Giorgio Vasari.* Vol. 4, 1878.

Wainwright, Anna (2016). *Outdoing Colonna: Widowhood Poetry in the Late Cinquecento* // A Companion to Vittoria Colonna. eds. Brundin A., Crivelli T., Sapegno M., S. Leiden and Boston: Brill. Pp. 95–113.

Weinstein, Donald (2010). *Saints and Society: The Two Worlds of Western Christendom, 1000-1700.* Chicago: Chicago University Press.

Zappella, Christine (2021). *The Implicating Gaze in Bronzino’s Cosimo I de’ Medici as Orpheus and the Intellectual Culture of the Accademia Fiorentina* // Studies in Iconography. Vol 42. Pp. 161–185.

Медаль и ее роль в портретной концепции алессандро аллори

DOI: 10.17323/3034-2031-2025-6-72-93

Р. Р. ХОЛЕВ

Московский государственный
университет имени М. В. Ломоносова
119991, Россия, Москва,
Ленинские горы, д. 1
kholeff@gmail.com

Аннотация

Работа посвящена анализу портретной концепции, связанной с ранним периодом творчества флорентийского художника Алессандро Аллори и относящейся к годам его обучения в мастерской Аньоло Бронзино, образовательной поездки в Рим и первых лет самостоятельной работы во Флоренции (1550–1560-е). Важное место в этой концепции занимает изображение медалей, медальонов и камей *all'antica*, которые художник вкладывает в руки своих моделей и делает частью сложных аллегорических программ. Этот атрибут заметно выделяет его на фоне старшего поколения придворных флорентийских художников. В рамках данной статьи рассматриваются источники особого интереса Аллори к теме медали, специфические способы ее интеграции в пространство портрета и та роль, которую она получает в контексте флорентийского искусства зрелого маньеризма. Проведенный анализ позволяет сделать вывод о том, что обращение Аллори к теме медали непосредственно связано с его освоением типа «портрета коллекционера», который распространяется в итальянском искусстве второй четверти XVI века как реакция на растущий интерес к теме Античности; псевдоантичные медали становятся для художника оригинальным способом введения во флорентийский портрет темы *all'antica*, которая возводится в эти годы в ранг «официального» политического, культурного и художественного дискурса Козимо I Медичи. Аллори, обладающий выдающейся художественной насмотренностью и типичным для зрелого маньеризма интересом к сложной повествовательности, быстро переходит от воспроизведения на медалях античных моделей к созданию композиций *all'antica*. Эклектическое творческое мышление Аллори-портретиста, которое синтезирует опыт работы в мастерской Бронзино, знакомство с традицией римского маньеристического портрета и изучение античных памятников приводит к формированию его индивидуального художественного языка и утверждению в качестве самостоятельной фигуры на художественной сцене Флоренции, связанной заказами с домом Медичи.

Ключевые слова: портрет, атрибут, репрезентация, иконография, аллегория, искусство маньеризма, Флоренция, Медичи, Античность, *all'antica*

ROMAN R. KHOLEV

Lomonosov Moscow State University, 119991,
Russia, Moscow, Leninsky gory, 1
kholeff@gmail.com

Для цитирования: Холев Р. Р. Медаль и ее роль в портретной концепции Алессандро Аллори // Журнал ВШЭ по искусству и дизайну / HSE University Journal of Art & Design. № 6 (2/2025). С. 72–93

alessandro allori: medal
and its role in the portrait

Abstract

The article focuses on the portrait concept associated with the early works of Alessandro Allori, a Florentine artist, during his studies in Agnolo Bronzino's workshop, educational trip to Rome and the initial period of his independent work in Florence (1550s – 1560s). The depiction of medals, medallions and cameos *all'antica*, which the artist put in his models' hands and made part of complex allegorical schemes, figures prominently in this concept. This feature makes him stand out from the older generation of Florentine court painters. The paper examines the reasons for Allori's particular interest in medals, the specific ways to integrate them into the portrait, and their role in Florentine art of late Mannerism. The research findings suggest that Allori's medal theme is directly linked to developing his mastery of 'collector's portrait' that spread in Italian art in the second quarter of the 16th century in the wake of the growing interest in antiquity. Pseudo-antique medals became an original way for the artist to introduce the *all'antica* theme into Florentine portraiture, which then obtained the status of the 'official' political, cultural and artistic discourse of Cosimo I de' Medici. Visually experienced and keen on traditional complex narratives of late Mannerism, Allori quickly moved from reproducing antique models to creating compositions *all'antica*. Allori's eclectic approach to portraiture, which combined his working experience in Bronzino's studio, his awareness of the Roman mannerist portraiture tradition and his study of ancient monuments, resulted in his own artistic style and becoming an independent master on the Florentine artistic scene, related to the Medici's commissions.

Keywords: portrait, attribute, representation, iconography, allegory, Mannerist art, Florence, Medici, Antiquity, *all'antica*

Много было питомцев и учеников у Бронзино. Но первый из них (поскольку сейчас речь идет о наших академиках) — Алессандро Аллори, который был всегда любим своим учителем не как ученик, а как родной сын. <...> Во многих портретах, написанных им вплоть до нынешнего его тридцатилетнего возраста, Алессандро показал себя достойным учеником такого наставника, учеником, который прилежно и непрерывно пополнял свои знания и стремился к достижению того столь редкого совершенства, какое можно ожидать от талантов отменных и возвышенных.

Этими строками Джорджо Вазари начинает жизнеописание Алессандро Аллори (1535–1607), своего младшего современника и флорентийского живописца, чей творческий путь можно без преувеличения считать прошедшим под счастливой звездой [Vasari & Milanese, 1878, p. 606]. В отличие от своих старших товарищей, художников первой половины XVI века, познавших все тяготы и невзгоды поздней Флорентийской республики в ее безуспешной борьбе с властными амбициями дома Медичи и династии Габсбургов, жизнь и профессиональная судьба Алессандро Аллори пришлись на зенит правления герцога Козимо I и его сыновей Франческо и Фердинандо. Художественная и интеллектуальная жизнь флорентийского двора, ориентированная на прославление абсолютистского режима рода Медичи, строилась в это время на отношениях покровительства и меценатства, которые оказывались флорентийским мастерам и гуманистам, состоявшим на службе у Великих герцогов Тосканских, и Аллори с первых лет своей карьеры было суждено занять в их кругу особое место. Сын оружейника, в раннем возрасте он попал в обучение к Аньоло Бронзино, крупнейшему живописцу на службе у герцога Козимо и обладателю одной из самых больших флорентийских мастерских, и быстро стал его ближайшим учеником. Тесная связь Аллори и Бронзино, который привлекал своего юного ученика к выполнению важных художественных заказов и ввел в круг высшей флорентийской знати, обеспечивает ему покровительство со стороны рода Медичи. Так, уже в возрасте семнадцати лет он пишет «Распятие со святым Иоанном и Марией Магдалиной» для Алессандро ди Кьяриссимо (1552, не сохранилось) [Borghini, 1584, p. 623].

Вазари, который посвящает Аллори отдельную главу в своих «Жизнеописаниях», признает за тридцатилетним художником право на место в пантеоне знатнейших флорентийских мастеров. Показательно, что он начинает описание творчества живописца с утверждения о его выдающихся способностях как портретиста, тем самым составляя смысловую параллель

1 Портретной иконографии герцога Козимо I Медичи посвящена обширная библиография. См., в частности, работы К. В. Форстера [Forster, 1981, pp. 65–114], К. Лангедийк [Langedijk, 1981, pp. 79–120], П. В. Ричельсона [Richelson, 1978], Т. Х. ван Веена [Veen, 2002], В. Д. Дажиной [Дажина, 1998].

фигуре его учителя: Бронзино получил свое первое признание в 1530-е годы, выполняя ряд портретов флорентийской знати, и в следующем десятилетии заложил основы портретной иконографии герцога Козимо I¹. Схожая модель профессионального становления характерна и для Аллори. Получив первый опыт в портретном жанре в мастерской своего учителя, в 1554 году он отправляется в длительное путешествие в Рим для совершенствования художественного мастерства. Как сообщает Рафаэлло Боргини, в период своего пятилетнего пребывания в Вечном городе молодой художник написал ряд портретов по заказам проживавшей там флорентийской знати, в том числе известные нам портреты банкира Томмазо де Барди (1558–1560, частное собрание) и его супруги Ортензии из влиятельного рода Монтауто (1559, Уффици, Флоренция) [Borghini, 1584, p. 624]. Эти контакты обеспечили Аллори крупными заказами по возвращении во Флоренцию и укрепили его позицию как набиравшего популярность портретиста флорентийского двора. В начале 1560-х годов он пишет поколенный портрет юноши, идентифицированного как Паоло Капраника (1561, Музей Эшмола, Оксфорд), и получает первые заказы от семьи Медичи, в том числе — на портрет наследника, будущего герцога Франческо Медичи (ок. 1560, Художественный институт, Чикаго). Приблизительно в эти же годы им, вероятно, был написан портрет юноши из собрания Эрмитажа (ок. 1560, Эрмитаж, Санкт-Петербург), который был идентифицирован нами как Джованни Медичи, второй сын Козимо I [Холев, 2022, с. 66–89].

Первый взгляд на портреты, написанные Алессандро Аллори на рубеже 1550–1560-х годов, свидетельствует о его живом интересе к сложной повествовательности, зашифрованной в разнообразных символах и открывающейся просвещенному и искушенному зрителю позднего Чинквеченто. Живописец, изображающий модели в интерьерах, тщательно разрабатывает окружающее их пространство, наполняя его многочисленными художественными цитатами, и наделяет флорентийских нобилей разнообразными атрибутами, соответствующими их интересам, роду занятий и социальному статусу. Развитый аллегорический нарратив сочетается в этих портретах с живописным иллюзионизмом в проработке деталей и фактур, соответствующим маньеристической идее *imitare* как «подражания природе в ее наиболее прекрасных и совершенных произведениях» [Цуккарро, 1981, с. 533] и усвоенным Аллори от его учителя.

Как можно отметить, особое место в построении повествовательных программ своих портретов Аллори отводит камням и медалям, которые он вкладывает в руки моделей. Ортензия де Барди в портрете из Уффици держит в правой руке камень с Меркурием, пальцем указывая на серебряную медаль с изображением Вакха; Паоло Капраника, в свою очередь, демонстрирует зрителю медаль с мужским профильным портретом. Франческо Медичи изображен с золотым медальоном, украшенным портретом его младшей сестры Лукреции. В эти же годы Аллори выполняет погрудное повторение портрета Франческо Медичи (ок. 1560, Уффици, Флоренция), изображая молодого наследника с золотой медалью, на которой запечатлена сцена

встречи Правды и Мира (Псалтирь 84:11). Идея аллегорической композиции на золотой медали получает свое развитие в портрете юноши из коллекции Эрмитажа, который держит в руке медаль с изображением крылатой обнаженной женской фигуры, полулежащей на глобусах перед раскрытыми книгами.

Использование камей и медалей в пространстве портрета и внедрение их в состав сложных аллегорических композиций заметно выделяет молодого Аллори на фоне портретного творчества старшего поколения флорентийских художников — Аньоло Бронзино, Джорджо Вазари, Франческо Сальвиати, Микеле ди Ридольфо. Особый контраст логика художественного мышления Аллори составляет с творчеством его учителя, который с 1550-х годов последовательно двигался в сторону сокращения повествовательной составляющей своих портретов и сосредотачивался на внешних эффектах виртуозной иллюзионистической живописи. Таковы, скажем, его «Портрет Козимо I в доспехах» (1545, Уффици, Флоренция) и «Портрет Лауры Баттиферри» (1552, Палаццо Веккьо, Флоренция). В рамках нашей работы мы предлагаем очертить пути сближения Алессандро Аллори с традицией *all'antica*, неразрывно связанной с интересом к изображению камей и медалей, и определить роль этих элементов в портретной концепции художника. Она вызревает на рубеже 1550–1560-х годов, в период его пребывания в Вечном городе и в первые годы самостоятельной работы во Флоренции, то есть в раннем портретном творчестве художника, которое к тому же на сегодняшний день наиболее полно задокументировано [Costamagna, 2002, pp. 210–211].

Образы древности в «портрете коллекционера»:

освоение традиции *all'antica*

Вскоре после приезда в Рим Аллори пишет «Автопортрет» (ок. 1555, Уффици, Флоренция), наиболее раннее из известных его произведений. Полгрудный портрет с кистью и палитрой, несомненно, заявляет о творческих амбициях и дарованиях молодого художника как портретиста, который, не имея пока местных заказчиков, использует самого себя в качестве модели [Costamagna, 1988, p. 24]. Уже эта работа демонстрирует интерес Аллори к римской школе: формат портрета и его лирический тон, узнаваемая поза и одеяние модели восходят к «Портрету Биндо Альтовити» кисти Рафаэля (ок. 1515, Национальная галерея искусства, Вашингтон). Влияние на художника римского периода творчества Рафаэля продолжается и в «Портрете Ортензии де Барди ди Монтауто», где Аллори впервые разрабатывает тип поколенного портрета сидящей модели (Ил. 1). Метод работы с пространством интерьера, в который интегрирована фигура, стремление подчеркнуть его глубину путем включения на передний план стола и массивного подлокотника кресла, несомненно, несут в себе отпечаток знакомства художника с рафаэлевским «Портретом Папы Льва X» (1518, Уффици, Флоренция). Это отличает портрет Аллори от работ Бронзино, который крупно изображает своих моделей на переднем плане, используя пространство интерьера



Ил. 1

Алессандро Аллори. Портрет Ортензии де Барди. 1559. Дерево, масло. 121×96. Галерея Уффици, Флоренция

в качестве задника. От своего учителя Аллори наследует узнаваемый колорит, построенный на тонкой игре полутонов, тщательную проработку фактур и характерную трактовку образа Ортензии, в котором элегантная поза сочетается с бесстрастностью лица-маски.

Как убедительно продемонстрировал Ф. Костаманья, повествовательная программа портрета Ортензии де Барди развивает идею связи Монтауто с Микеланджело и намекает на ту роль, которую семья играла в финансировании работы скульптора над проектом гробницы Папы Юлия II [Costamagna, 1988, pp. 24–25]. Аллори включает в портрет многочисленные цитаты из творчества великого флорентийца, которые представлены им в виде вымышленных рельефов и интарсий стола и подлокотника кресла, а также статуэтки, воспроизводящей «Созерцательную жизнь» (Рахиль) Микеланджело, исполненную им для папской гробницы. Изображение модели в окружении предметов искусства сближает портрет Ортензии с типологией «портрета коллекционера» (в более широком смысле «портрета любителя искусства»), чье формирование уходит корнями в 1520-е годы. Незадолго до своего отъезда в Рим молодой Пармиджанино пишет «Портрет коллекционера» (ок. 1523, Национальная галерея, Лондон), на котором изображает модель с обломком вымышленного античного рельефа за спиной и рассыпанными на столе монетами, среди которых древнеримский серебряный денарий с отчеканенным на нем портретом Анка Марция [Ekserdjian, 2006, p. 121]. В эти же годы Лоренцо Лотто создает в Венеции «Портрет Андреа Одони» (1527, Королевская коллекция, Лондон). Известный неготиант, гуманист и любитель древностей изображен в окружении целого набора антиков и их гипсовых копий, среди которых мраморная голова императора Адриана, воспроизведение скульптурной группы «Геркулес и Антей» из папской коллекции и копии статуй Венеры; россыпью на столе перед Одони лежат бронзовые и серебряные монеты.

Тип «портрета коллекционера» получает широкое распространение в итальянской живописи на протяжении второй четверти XVI века [Katkhe, 1997, pp. 202–220]. Его активное распространение становится естественным следствием того археологического интереса к античной культуре и практике коллекционирования древностей (скульптур, монет, предметов глиптики), которая активно распространяется в Италии и за ее пределами в начале XVI века. Вполне закономерно, что становление и развитие этой типологии оказывается в первую очередь связано с крупными рынками по продаже антиков. Яркое выражение тип «портрета коллекционера» находит в искусстве Венеции и Террафермы, примером чему служат работы Тициана («Портрет Якопо Страда»; 1567–1568, Музей истории искусств, Вена), Тинторетто («Портрет Оттавио Страда»; 1567–1568, Рейксмузеум, Амстердам), Морони («Портрет Антонио Савелли»; ок. 1543–1547, Музей Гулбенкяна, Лиссабон), Моретто («Портрет мужчины со статуей Венеры»; ок. 1530, Музей Жакмар-Андре, Париж). В Болонье с 1560-х годов держит свою мастерскую Бартоломео Пассаротти, который обращается к типу «портрета коллекционера» после своего пребывания в Риме («Портрет мужчины с книгой и медалью»;



Ил. 2

Алессандро Аллори. Портрет юноши (Паоло Капраника). 1561. Дерево, масло. 133×140. Музей Эшмола, Оксфорд

ок. 1570, Посольство Италии, Лондон). К середине XVI века он также становится общеупотребительным во флорентийской живописи. Впервые к нему обращается Аньоло Бронзино: в 1530-е годы он пишет «Портрет Уголино Мартелли» (ок. 1537, Государственные музеи, Берлин), где интерьер палатцы замыкает статуя Давида из коллекции Мартелли работы мастерской Росселлино. Помимо Бронзино («Портрет юноши»; ок. 1550–1555, Национальная галерея, Лондон), в этом жанре также работают Джорджо Вазари («Портрет Бернадетто де Медичи»; 1549, Музей Боде, Берлин) и Франческо Сальвиати (римский «Портрет молодого человека из семьи Сантакроче»; ок. 1548, Музей истории искусств, Вена)².

Взгляды итальянских коллекционеров прикованы в эти годы к Вечному городу, который является главным центром античных находок, сосредотачивает крупнейшие коллекции антиков и становится основным рынком по продаже древностей; показательно в этом смысле замечание Пьетро Аретино о том, что Андреа Одони «воссоздал Рим в Венеции» [Schmitter, 2021, pp. 80–110]. Гуманист Помпонио Гаурико остроумно пишет о том, что в Риме «число частных и общественных статуй столь велико, что количеством они едва ли меньше, чем реальное население города» [Giudicelli-Falguières, 1986, p. 215]. Начиная с эпохи Чинквеченто Рим притягивает все больше аристократов, интеллектуалов и художников, увлеченных открытием и изучением античного наследия, — начало того длительного процесса, который два столетия спустя сделает из Вечного города место паломничества европейских путешественников эпохи Гран-тура и будет неразрывно связан с формированием центральной для XVIII века фигуры «любителя искусства» [Guichard, 2008, pp. 190–217]. Всплеск интереса к Античности, известной в это время преимущественно по римским памятникам, находит свое отражение в разнообразной художественной продукции (сборниках известнейших римских памятников и древностей, таких как *Speculum Romanae Magnificentiae* Антонио Лафрери, книг образцов и фантазий *all'antica*), а также появлению таких фигур как Жак-Андруэ Дюсерсо [Ефимова, 2012, с. 328]. Работающие в Риме художники обращаются напрямую к античным источникам, расширяя репертуар мотивов и образов *all'antica*. Ярким примером может послужить творчество и фигура Джулио Романо, который собирал собственную коллекцию древностей и занимался систематическим изучением античной скульптуры, глиптики и нумизматики, внедряя их элементы в свой эклектический художественный язык [подробнее об этом см. Vinti, 1995].

Алессандро Аллори, отправившийся в Рим для совершенствования художественного мастерства, оказался в русле местных художественных интересов. По свидетельству Боргини, молодой художник уделял значительное

2 К типу «портрета коллекционера» вплотную примыкает тип «портрета скульптора», который традиционно представляет модель, держащую статуэтку в своих руках. На флорентийском материале, см., в частности, «Портрет Баччо Бандинелли» (ок. 1550, Лувр, Париж) кисти Бронзино, «Портрет скульптора» (ок. 1550, Палатца Патрици, Рим) работы Сальвиати.



Ил. 3

Алессандро Аллори. Портрет Франческо Медичи. Ок. 1560. Дерево, масло. 97,9×76,4. Художественный институт, Чикаго

время изучению антиков [Borghini, 1984, p. 624]; эти опыты нашли отражение в «Портрете Ортензии де Барди». Обращаясь подспудно к типу «портрета коллекционера», он изображает модель в богатом антураже — в окружении круглой скульптуры, рельефов, интарсий и медалей, нехарактерно для флорентийской традиции, и сближается с венецианскими образцами. В отличие от декора стола и кресла, представляющего собой прямые цитаты и фигуры в стиле Микеланджело, камей в руке модели и серебряная медаль перед ней явно апеллируют к образности *all'antica*. Обнаженная фигура стоящего Меркурия в крылатом шлеме и с жезлом-кадуцеем в руке находит свое широкое воплощение в античной пластике [Reinach, 1895 — Gori, I, Planche 34, 70¹⁻⁸]. К образцу древнеримской глиптики, несомненно, также восходит образ молодого Вакха, изображенного в активном движении и с перекинутой через плечо шкурой [Reinach, 1895 — Gori, I, Planche 42, 87⁴]. В интерпретации, предложенной Г. Лэнгдон, использование образов Меркурия и Вакха свидетельствует о мемориальном характере портрета и репрезентации модели как вдовы. Фигура Меркурия также может содержать аллюзию на иконографию герцога Козимо I и, шире, дом Медичи, чьи позиции в Риме заметно усиливаются после избрания Джованни Анджело Медичи на папский престол под именем Пия IV [Langdon, 1989, p. 43].

Медаль между искусством «старых» и «новых»

Тип «портрета коллекционера» будет развит Аллори в «Портрете Паоло Капраника», написанном им вскоре после возвращения во Флоренцию (Ил. 2). Художник прибегает к типологии поколенного портрета в интерьере и вводит в пространство изображения пейзаж, который открывается зрителю в широком оконном проеме. Пейзажная сцена также позволяет внедрить в портрет дополнительную аллегорическую сцену — опирающуюся на балюстраду и созерцающую пейзаж крупную мужскую фигуру. Детальная проработка интерьера и ощущение его пространственной глубины, темный колорит с жесткими светотеневыми контрастами, введение в портрет дополнительного сюжетного мотива свидетельствуют об усвоении Аллори традиции римского маньеристического портрета, яркими примерами которой являются «Портрет Изабель де Рекезенс» (1518, Лувр, Париж), «Дама за туалетом» (начало 1520-х, ГМИИ) и «Портрет Маргариты Палеолог» (ок. 1531, Дворец Хэмптон-корт, Лондон) кисти Джулио Романо.

Паоло Капраника, юноша в начале церковной карьеры, изображен в окружении предметов, символизирующих интерес модели к античному и современному искусству. Творения древних представлены в портрете скульптурой Аполлона Кифареда из собрания Капраника делла Валле и камеей с изображением античной нимфы из собрания кардинала Родольфо Пио да Капри, в то время как *maniera moderna*, по предположению Ф. Костаманы, олицетворяется мужской фигурой у балюстрады в стиле Микеланджело [Costamagna, 1988, p. 26]. Гармоничное сосуществование искусства «древних» и «новых» в пространстве портрета подчеркивается за счет характерной для зрелого маньеризма игры, в которой стирается четкая грань между



Ил. 4

Алессандро Аллори. Портрет Франческо Медичи. До 1562. Дерево, масло. 65×82,7. Галерея Уффици, Флоренция

«ожившей» скульптурой (Аполлон) и напоминающими статуи застылыми фигурами (созерцающий юноша у балюстрады)³. Органичный синтез современной и античной форм находит свое претворение в фантазийной пряжке ремня модели, которую Аллори украшает фигурами речных божеств. В то время как полулежащие мужские фигуры очевидно воспроизводят сохранившиеся в Риме и прекрасно известные в XVI веке колоссальные статуи Нила (статуя Нила на площади Кампидольо для левой фигуры и статуя Нила из музеев Ватикана для правой фигуры), женская S-образная фигура на центральной части пряжки может отсылать к иконографии античных нимф [Bober & Rubinstein, 1986, pp. 97–105].

Вкус юноши и семьи Капраника к античному искусству также находит воплощение в медали с профильным портретом, которую модель демонстрирует зрителю. По предположению С. Леккини Джованнони, на медали изображен кардинал Бартоломео Капраника, которому его племянник Паоло был обязан началом своей церковной карьеры [Lecchini Giovannoni, 1991, p. 304]. Использование этой медали отличает портрет Аллори от устоявшейся флорентийской традиции, которая предпочитала вводить в изображение портреты посредством камей: таковы, скажем, «Портрет Лодовико Каппони» кисти Бронзино (ок. 1551, собрание Фрика, Нью-Йорк) и «Портрет мужчины с камеей» работы Сальвиати (Рим, галерея Колонна). Вкладывая медаль в руку модели, Аллори, очевидно, следует усвоенной в Риме типологии «портрета коллекционера», наполненного мотивами и атрибутами *all'antica*: портрет Бартоломео Капраника, облаченного в классическую тогу, представлен в явно антикизированном виде и отсылает к профильным портретам на римских денариях.

Медаль в руке Паоло является одним из проявлений того широкого интереса к античности, который распространяется в среде флорентийской знати в эпоху Чинквеченто. Начиная с первых лет правления Козимо I Медичи, вкус *all'antica* становится одной из важнейших частей репрезентации герцога и властвующего дома. Скульпторы и живописцы создают антикизированные портреты Козимо, соединяя его с образами античности как в историческом (Козимо-Август), так и в мифологическом (Козимо-Геракл, Козимо-Нептун, Козимо-Аполлон) измерениях. Репрезентация герцога как античного императора или божества соотносится с идеями наступления «золотого века» Великого герцогства Тосканского и установления *Pax Toscana*; этот политико-художественный дискурс как внедряется в интерьеры герцогских палаццо, так и становится частью публичного городского пространства, трансформируя семантическую ткань канувшей в лету Флорентийской республики. Обращение флорентийской знати к теме *all'antica* делается, таким образом, приобщением к «официальному» языку дома Медичи и Великого герцога

³ Ср., например, с фреской «Сифакс Нумидийский устраивает пир в честь победоносного Сципиона Африканского» кисти Аллори на вилле Медичи в Поджо-а-Кайано).



Ил. 5

Аньоло Бронзино или Алессандро Аллори (?). Портрет юноши из рода Медичи. Ок. 1560. Холст, масло. 117,5×87,5. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

Тосканского, чьи отблески находят себя в портретах окружающего его двора и, шире, в портретах, принадлежащих кисти придворных флорентийских художников. В этом контексте совершенно справедливо упомянутое нами предположение Г. Лэнгдон о том, что в «Портрете Ортензии де Барди» атрибуты модели приобретают двойное значение, являясь напоминанием могущества дома Медичи.

Портреты дома Медичи: медаль в пространстве аллегии

Синтезируя традиции флорентийского портрета с римским опытом, полученным в ходе изучения памятников античности и знакомства с местной художественной школой, формировавшейся из числа постоянно проживавших в Вечном городе и приезжавших из других мест мастеров, Аллори шел по пути обретения индивидуального художественного языка. Как мы можем с уверенностью констатировать, *maniera* Аллори, сочетавшего художественный стиль его учителя с антикизированными образами и сложностью аллегорических программ, получила быстрое признание среди флорентийских заказчиков. Ярким свидетельством этого успеха становится начало работы молодого художника как портретиста не только для самых влиятельных флорентийских семей (Мартелли, Торриджани), но и отпрысков самого герцога Козимо I Медичи [Costamagna, 2002, p. 210].

«Портрет Франческо Медичи» (Ил. 3), написанный в начале 1560 года, вскоре после возвращения Аллори из образовательной поездки в Рим, представляет собой программный портрет наследника, которому будет суждено занять трон Великого герцогства Тосканского. Художник рисует юношу с атрибутами интеллектуальных (книга) и воинских (клинок на поясе) занятий; колорит построен на сочетании золотого, красного и белого цветов, являющихся геральдическими цветами рода Медичи. Развивая тип портрета юноши с памятной медалью, предложенный в изображении Паоло Капраника, Аллори представляет Франческо с портретом его сестры Лукреции, которую юный наследник сопровождает в это время в ее путешествии в Феррару к супругу Альфонсо II д'Эсте [Langedijk, 1981, p. 303]. В отличие от предшествующих работ, включающих изображения серебряных монет и медалей в духе римских денариев, художник вкладывает в руку юного Медичи золотой медальон, по форме напоминающий камею, который гармонирует с золотыми же узорами и пуговицами камзола Франческо. Столь необычное сочетание темы античной камеи и золотого медальона, несомненно, подчеркивает принадлежность юноши к герцогскому дому: золотой цвет неоднократно встречается в эти годы в детских портретах семьи Медичи [Холев, 2022, с. 77–78].

Обучение в мастерской Бронзино и покровительство Великих герцогов Тосканских с ранних лет обеспечивают доступ Алессандро Аллори в герцогские коллекции, что способствует развитию его выдающейся художественной насмотренности, яркие проявления которой мы могли наблюдать в портретах Ортензии де Барди и Паоло Капраника. Портрет Франческо с памятным медальоном, изображенным фронтально и нарочито предъявляемым

зрителю, вероятно, демонстрирует знание Аллори и отсылает к «Портрету юноши с медалью Козимо Медичи» (ок. 1474, Уффици, Флоренция) кисти Боттичелли⁴. Принадлежность к правящему дому, декларируемая в портрете наследника, сплетается здесь с апелляцией к портретной иконографии его отца: известен детский «Портрет Козимо Медичи в возрасте 12 лет» (1531, Уффици, Флоренция) кисти Ридольфо Гирландайо, представляющий будущего герцога с бронзовой монетой в руке и хранившийся в *Guardaroba* Медичи в палаццо Веккьо (упомянут Вазари) [Bernacchioni, 2010, p. 120]. Героизация образа Франческо и усы на его лице также находят свое отражение в ранней иконографии герцога Козимо I как полководца (см., например, мраморный бюст работы Баччо Бандинелли; до 1540, музей Метрополитен, Нью-Йорк) [Холев, 2023, с. 58–64].

Многочисленные портреты представителей рода Медичи, выходившие из мастерской Аньоло Бронзино, нередко становились частью официальной иконографии герцогской фамилии, давая начало многочисленным живописным повторениям. Классическим примером этого «тиражирования» является уже упомянутый нами «Портрет Козимо I в доспехах», известный сегодня более чем в двадцати повторениях [Simon, 1983, pp. 527–539]. Портрет Франческо Медичи, принадлежащий кисти Аллори, также входит в галерею «официальных» образов Медичи и получает погрудную копию (Ил. 4). В версии, более не связанной с конкретным событием (путешествие Лукреции ко двору Альфонсо д'Эсте), художник перерабатывает золотой медальон в руке Франческо, заменяя портрет сестры на двухфигурную композицию встречи Мира и Справедливости, сопровождаемую цитатой из псалма Давида (*OSCULATAE SUNT*). Выбор этого сюжета вписывается в парадигму художественной и политической репрезентации Франческо как наследника Великого герцога Тосканского. Образы Мира и Справедливости занимают центральное место в конструировании публичного *imago* Козимо I, связанного с идеями справедливого правления, неизбежного правосудия и принесения Флоренции вечного мира и изобилия [Дажина, 1998, с. 36]. Так, герцог возводит в городе колонны Мира и Юстиции, расположившиеся на площади Санта Тринита и у герцогской резиденции в палаццо Питти; иконография Козимо также включает в себя многочисленные изображения в образе Аполлона, традиционно связывавшегося с темой божественной справедливости и неотвратимости наказания.

Вводя в портрет аллегорическую композицию, декларирующую преемственность Франческо деяниям отца, Аллори совмещает христианскую и античную традиции. Библейский сюжет, украшающий медальон, представлен им в формах *all'antica*: Мир и Справедливость, изображенные в виде

4 Сознательная или неосознанная реминисценция флорентийского портрета эпохи Лоренцо Великолепного, то есть образов «золотого века», созвучна общему тону придворной культуры времен герцога Козимо I и заслуживает дальнейшего изучения.

прильнувших друг к другу обнаженных женских фигур, несут в себе несомненное влияние образов античных граций. Эта реконтекстуализация, связанная с созданием сложной аллегорической повествовательности, будет развита в «Портрете юноши с медалью» из коллекции Эрмитажа, который, как мы полагаем, был написан Алессандро Аллори ок. 1560 года (Ил. 5)⁵. Типологически эрмитажный портрет вплотную приближен к портрету Паоло Капраника: художник разрабатывает композицию с поколенной фигурой в интерьере, окно которого открывается на перспективный пейзажный вид. Как и в портрете из коллекции музея Эшмола, автор вводит в пространство пейзажа сюжетную композицию, открытую при последней реставрации картины в 2019–2020-х годах: фигурки обнаженной крылатой женщины, указывающей на вершину горы, и ползущего к ней нагого мужчину. У подножия горы художник также изображает миниатюрные человеческие фигурки, бегущие в сторону стены огня, закрывающей горизонт и уходящей далеко ввысь клубами густого дыма.

Помимо дальнего плана, в портрете примечательны ряд необычных аксессуаров (золотая медаль в руке модели, характерная сердцевидная форма пряжки ремня) и апелляция к «Портрету Козимо I в образе Орфея» (1539, Художественный музей, Филадельфия) и «Портрету Джованни Медичи в образе Иоанна Крестителя» (1560–1561, Галерея Боргезе, Рим) кисти Бронзино. Анализ аллегорической программы позволил нам предположить, что здесь представлен Джованни, второй сын герцога Козимо I. Ключом к разгадке аллегорической программы стала медаль, которую юноша демонстрирует зрителю. Как и в портрете Франческо, Аллори прибегает к образам *all'antica*, изображая крылатую женскую фигуру в S-образной позе. Нагота фигуры, лежащие перед ней раскрытые книги и льющийся на нее золотой свет позволяют с уверенностью идентифицировать ее как олицетворение Истины [Ripa, 1603, p. 499]. Этот образ оказывается непосредственно связан с крылатой фигурой на горе за спиной Джованни, которая, вероятно, является изображением указывающей путь Доброй Фортуны [Cartari, 1608, p. 463]. Так в портрете возникает обобщенный образ *Fortuna-Veritas*, развивающий идею тернистого пути Джованни к божественной истине, мудрости и знаниям: его олицетворением является взбирающаяся на гору мужская фигурка. Можно предположить, что, как и в случае с портретом Франческо, эта аллегорическая программа также является прямой иллюстрацией псалтири: «Пошли свет Твой и истину Твою; да ведут они меня и приведут на святую гору Твою и в обители Твои» (42:3). В этом случае, стена огня, замыкающая пейзажный вид, и хаотично рассыпавшиеся по долине фигурки приобретают подчеркнuto негативный характер, связанный с идеей божественного гнева и наказания провинившихся грешников — «Во время гнева Твоего Ты сделаешь их, как

5 В собрании Эрмитажа портрет атрибутирован как изображение герцога Козимо I Медичи кисти Аньоло Бронзино [Кустодиева, 2011, с. 89–92]. Анализу аллегорической программы портрета с учетом новых деталей, открытых при реставрации 2019–2020 годов, посвя-

щена наша статья [Холев, 2022, с. 66–89]. Там же нами было высказано предположение о том, что портрет был написан Алессандро Аллори, возможно, в соавторстве со своим учителем.

печь огненную; во гневе Своем Господь погубит их, и пожрет их огонь» (Псалтирь 20:10)⁶.

Связь с библейским текстом и идея пути к божественной истине и мудрости соответствуют той церковной карьере, которую Козимо I готовил для своего второго сына. В возрасте 16 лет Джованни получил место архиепископа Пизы, а в начале 1560 года был рукоположен в кардиналы Папой Пием IV, также из рода Медичи. Приехав в Рим для получения кардинальской шапки, молодой Медичи, по свидетельству сопровождавшего его Вазари, полностью «потерял себя в древностях и медалях» [Vasari & Frey, 1923, p. 566]. В этом он, несомненно, следовал по стопам своего отца, увлеченного собиранием антиков: в коллекцию герцога Козимо, частично унаследованную им от Лоренцо Великолепного и постоянно пополнявшуюся, входили как бронзовые копии с известных моделей вроде «Лаокоона» или «Бельведерского торса», так и этрусские древности, предметы древнеримской пластики и нумизматики [Gáldy, 2009, pp. 29–59]. Медаль *all'antica*, которую художник вкладывает в руку Джованни, соответствует таким образом репрезентации юноши как ученого клирика и гуманиста из рода Медичи, обладающего вкусом к античному искусству. Изображение модели в возрасте позднего *adolescenza* вскоре сменится его репрезентацией как молодого кардинала Римской церкви (см., например, «Портрет Джованни Медичи» кисти Баччо Ломи, являющийся повторением не сохранившегося оригинала Бронзино); оно станет частью его «официальной» — и посмертной — иконографии: юноша скоропостижно скончается в Ливорно в 1562 году.

* * *

Как можно заключить из проведенного анализа, образ медали или медальона занимает особое место в раннем творчестве Алессандро Аллори-портретиста и проходит заметную эволюцию как в способах, так и целях, с которыми они изображаются. Особый интерес к античной нумизматике и ее внедрению в пространство портрета зарождается у молодого художника в Риме, где он погружается в активное изучение античного наследия и знакомится с местной художественной школой, которая обогащалась за счет растущей мобильности итальянских и европейских художников.

Первое обращение Аллори-портретиста к классическим мотивам и, как следствие, работе с изображением камей и медалей непосредственно связано с типом «портрета коллекционера», который широко распространяется в итальянском искусстве второй четверти XVI века как ответ на повсеместно растущий интерес к античности и античной археологии. Портреты флорентийского юношества в окружении вымышленных и реальных антиков кисти Аллори становятся, таким образом, далеким предком портрета эпохи Гран-тура, типа, который формируется в Риме к середине XVIII века и широко

6 Отметим здесь, что существует также позитивная трактовка огня как символа провидения, предложенная Т. К. Кустодиевой [Кустодиева, 2011, с. 90].

распространяется в среде итальянских, французских, английских, немецких, русских любителей искусства⁷.

Изображая модель в окружении античной скульптуры, камей и медалей, Аллори выходит за рамки знакомой ему флорентийской традиции и сближается с типологией, сформулированной в 1520-е годы Пармиджанино и Лоренцо Лотто. Уже «Портрет Ортензии де Барди» демонстрирует знакомство художника с античными образцами и широкий репертуар художественных образов. Портреты флорентийского юношества в элегантных костюмах по испанской моде сочетаются с антикизированными сценами и портретами на памятных медальонах и медалях. Псевдоантичные медали, медальоны и камей, которые художник вкладывает в руки своих моделей, становятся для него эффективным (и эффективным) способом внедрить в пространство изображения тему *all'antica*, которая во флорентийском придворном искусстве возведена в эти годы в ранг «официального» политического, культурного и художественного дискурса дома Медичи.

Обладая типичным для зрелого маньеризма интересом к сложной повествовательности, Аллори идет от воспроизведения на медалях античных образов и профильных портретов *all'antica* к созданию самостоятельных антикизированных композиций, которые становятся частью «тотальной» аллегорической программы портрета. Предельного воплощения этот метод достигает в «Портрете Джованни Медичи» из коллекции Эрмитажа, где образ Истины на медали в руке юноши синтезируется с образом Фортуны, изображенной в пространстве пейзажа у него за спиной, и оказывается связан с христианской сюжетикой восхождения к божественной истине и справедливого наказания за грехи. Создание единого синтетического пространства, где эклектически соединяются образы древности и современности, античной и христианской культуры, также выражается через диалог современного (представленного творчеством Микеланджело) и античного искусства, который художник, далекий от уготованного XVII и XVIII векам «спора о древних и новых», представляет в их гармоничном сосуществовании.

Художественная насмотренность Аллори и эклектизм его художественного мышления, синтезирующий опыт работы в мастерской Бронзино с изучением памятников Античности и традиции римского маньеристического портрета, приводят к формированию индивидуального творческого языка Аллори-портретиста. Как мы можем констатировать, этот язык позволяет ему быстро утвердиться на художественной сцене Флоренции в качестве самостоятельной фигуры и обрести собственных заказчиков среди флорентийской знати и дома Медичи.

⁷ Крупнейшим представителем портрета Гран-тура является в эти годы Помпео Батони, чья мастерская пишет многочисленные портреты европейской знати (см., например, его «Портрет Кирилла Разумовского»; 1766, частное собрание, Вена).

Библиография

- Дажина, В.Д. (1998).** *Художественная политика Козимо I Медичи и искусство Флоренции второй половины XVI в.* М.: МГУ им. М. В. Ломоносова.
- Ефимова, Е.А. (2012).** *Ранние античные штудии Жака Андруэ-Дюсерсо. К вопросу о роли античности в творческом формировании мастера // Искусствознание.* № 1–2. С. 306–349.
- Кустодиева, Т.К. (2011).** *Итальянская живопись XIII–XVI веков. Каталог Коллекции.* СПб.: Изд-во ГЭ.
- Холев, Р.Р. (2022).** «Портрет юноши с медалью» из собрания Государственного Эрмитажа: автор, модель, аллегорическая программа // *Искусствознание.* № 4. С. 66–89.
- Холев, Р.Р. (2023).** *В образе all'antica: о ранних скульптурных бюстах герцога Козимо I Медичи // КЛИО.* № 1. С. 55–64.
- Цуккарро, Ф. (1981).** *Идея живописцев, скульпторов и архитекторов // Эстетика Ренессанса / Сост. В. П. Шестаков. Т. 2. М.: Искусство. С. 530–535.*
- Bernacchioni, A. M. (2010).** *Ghirlandaio: una famiglia di pittori del Rinascimento tra Firenze e Scandicci.* Firenze: Polistampa.
- Bober, P.P. & Rubinstein, R.O. (1986).** *Renaissance artists and antique sculpture.* London: Harvey Miller Publishers.
- Borghini, R. (1584).** *Il riposo.* Firenze: Giorgio Marescotti.
- Cartari, V. (1608).** *Le imagini de i dei degli antichi.* Padoa: Pietro Paolo Tozzi.
- Costamagna Ph. (1988).** *Osservazioni sull'attività giovanile di Alessandro Allori: seconda parte // Antichita viva.* 1988. Anno XXVII.
- Costamagna, Ph. (2002).** *De l'idéal de beauté aux problèmes d'attribution. Vingt ans de recherche sur le portrait florentin au XVI^e siècle // Studiolo 1.* Rome et Paris 1650–1750. Pp. 193–220.
- Ekserdjian, D. (2006).** *Parmigianino.* Yale: Yale University Press.
- Forster, K.W. (1971).** *Metaphors of rule. Political Ideology and History in the Portraits of Cosimo I de' Medici // Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz.* 15. Bd., H. 1.
- Gáldy, A. M. (2009).** *Cosimo I de' Medici as collector. Antiquities and Archaeology in Sixteenth-century Florence.* Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.
- Giudicelli-Falguières, P. (1988).** *La cité fictive. Les collections de cardinaux, à Rome, au XVI^e siècle // Les Carrache et les décors profanes.* Rome: École Française de Rome. Pp. 215–333.
- Guichard, C. (2008).** *Les amateurs d'art à Paris au XVIII^e siècle.* Paris: Champ Vallon éditions.
- Kathke, P. (1997).** *Porträt un Accessoire. Eine Bildnisform im 16. Jahrhundert.* Berlin: Reimer.
- Langdon, G. (1989).** *A Reattribution: Alessandro Allori's Lady with a Cameo // Zeitschrift für Kunstgeschichte.* Bd. 52. H. 1. Pp. 25–45.
- Langedijk, K. (1981).** *The portraits of the Medici, 15th–18th centuries.* Florence. Vol I.
- Lecchini Giovannoni, S. (1991).** *Alessandro Allori.* Torino: Umberto Allemandi & Co, 1991.
- Reinach, S. (1895).** *Pierres gravées des collections Marlborough et d'Orléans, des recueils d'Eckhel, Gori, Levesque de Gravelle, Mariette, Millin, Stosch.* Paris: Imprimeurs de l'Institut.
- Richelson, P.W. (1978).** *Studies in the Personal Imagery of Cosimo I de' Medici, Duke of Florence.* New York/London.
- Ripa, C. (1603).** *Iconologia.* Rome: Lepido Facy.

Schmitter, M. (2021). *The Art Collector in Early Modern Italy. Andrea Odoni and his Venetian Palace.* Cambridge: Cambridge University Press.

Simon, R. B. (1983). *Bronzino's Portrait of Cosimo I in Armour // The Burlington Magazine.* Vol. 125. № 966. Pp. 527–539.

Vasari, G. & Milanesi, G. (1878). *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori.* Firenze: G. S. Sansoni, 1878. Vol. VII.

Vasari, G. & Frey, K. (1923). *Il carteggio di Giorgio Vasari.* München: G. Müller.

Veen, Henk Th. Van (2006). *Cosimo I de' Medici and his self-representation in Florentine art and culture.* Cambridge.

Vinti, F. (1995). *Giulio Romano pittore e l'antico.* Firenze: La Nuova Italia Editrice.

Список иллюстраций

Ил. 1. Алессандро Аллори. Портрет Ортензии де Барди. 1559. Дерево, масло. 121×96. Галерея Уффици, Флоренция. Источник изображения — URL: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/37/Allori_-_Portrait_of_Ortensia_de_Bardi_di_Montauto%2C_misidentified_with_Giulia_de%27_Medici_-_Uffizi.jpg (дата обращения: 05.04.2025)

Ил. 2. Алессандро Аллори. Портрет юноши (Паоло Капраника). 1561. Дерево, масло. 133×140. Музей Эшмола, Оксфорд. Источник изображения — URL: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Alessandro_Allori_-_Ritratto_di_Ragazzo_\(Ashmolean_Museum\).jpg](https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Alessandro_Allori_-_Ritratto_di_Ragazzo_(Ashmolean_Museum).jpg) (дата обращения: 14.05.2025)

Ил. 3. Алессандро Аллори. Портрет Франческо Медичи. Ок. 1560. Дерево, масло. 97,9×76,4. Художественный институт, Чикаго. Источник изображения — URL: <https://gallerix.org/pic/A/1236299786/5580.jpeg> (дата обращения: 05.04.2025)

Ил. 4. Алессандро Аллори. Портрет Франческо Медичи. До 1562. Дерево, масло. 65×82,7. Галерея Уффици, Флоренция. Источник изображения — Catalogo generale dei Beni Culturali. URL: <https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0900293284> (дата обращения: 05.04.2025)

Ил. 5. Аньоло Бронзино или Алессандро Аллори (?). Портрет юноши из рода Медичи. Ок. 1560. Холст (переведено с дерева в 1872 Э. Сиверсом), масло. 117,5×87,5. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург. Инв. ГЭ-1512. Источник изображения — URL: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b8/Bronzino_portret_Kozimo_Medici.jpg (дата обращения: 14.05.2025)

References

Bernacchioni, Anna Maria (2010). *Ghirlandaio: una famiglia di pittori del Rinascimento tra Firenze e Scandicci*. Firenze: Polistampa.

Bober, Phyllis Pray & Rubinstein, Ruth (1986). *Renaissance artists and antique sculpture*. London: Harvey Miller Publishers.

Borghini, Raffaello (1584). *Il riposo*. Firenze: Giorgio Marescotti.

Cartari, Vincenzo (1608). *Le imagini de i dei degli antichi*. Padoa: Pietro Paolo Tozzi.

Costamagna, Philippe (1988). *Osservazioni sull’attività giovanile di Alessandro Allori: seconda parte* // Antichita viva. 1988. Anno XXVII.

Costamagna, Philippe (2002). *De l’idéal de beauté aux problèmes d’attribution. Vingt ans de recherche sur le portrait florentin au XVI^e siècle* // Studiolo 1. Rome et Paris 1650–1750. Pp. 193–220.

Dazhina, Vera (1998). *The Artistic Culture of Cosimo I de’ Medici and the Art of Florence in the Second Half of the 16th Century*. Moscow: Moscow State University. [In Russ.]

Efimova, Elena (2012). *Early antique studies of Jacques Androuet-Ducerceau. On the role of antiquity in the creative formation of the master* // Iskusstvoznanie. № 1–2. Pp. 306–349. [In Russ.]

Ekserdjian, David (2006). *Parmigianino*. Yale: Yale University Press.

Forster, Kurt W. (1971). *Metaphors of rule. Political Ideology and History in the Portraits of Cosimo I de’ Medici* // Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, 15. Bd., H. 1.

Gáldy, Andrea M. (2009). *Cosimo I de’ Medici as collector. Antiquities and Archaeology in Sixteenth-century Florence*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.

Giudicelli-Falguières, Patricia (1988). *La cité fictive. Les collections de cardinaux, à Rome, au XVI^e siècle* // Les Carrache et les décors profanes. Rome: École Française de Rome. Pp. 215–333.

Guichard, Charlotte (2008). *Les amateurs d’art à Paris au XVIIIe siècle*. Paris: Champ Vallon éditions.

Kathke, Petra (1997). *Porträt un Accessoire. Eine Bildnisform im 16. Jahrhundert*. Berlin: Reimer.

Kholev, Roman (2022). *“Portrait of a Young Man with a Medal” from the Hermitage collection: author, model, allegorical programme* // Iskusstvoznanie. № 4. Pp. 66–89. [In Russ.]

Kholev, Roman (2023). *Early sculptural busts and all’antica representation of Duke Cosimo I de’ Medici* // KLIQ. № 1. Pp. 55–64. [In Russ.]

Kustodieva, Tatiana (2011). *Catalogue of Italian Painting from the 13th to 16th centuries*. Saint Petesburg: Hermitage. [In Russ.]

Langdon, Gabrielle (1989). *A Reattribution: Alessandro Allori’s Lady with a Cameo* // Zeitschrift für Kunstgeschichte. Bd. 52. H. 1. Pp. 25–45.

Langedijk, Karla (1981). *The portraits of the Medici, 15th-18th centuries*, Florence. Vol I.

Lecchini Giovannoni, Simona (1991). *Alessandro Allori*. Torino: Umberto Allemandi & Co, 1991.

Reinach, Salomon (1895). *Pierres gravées des collections Marlborough et d’Orléans, des recueils d’Eckhel, Gori, Levesque de Gravelle, Mariette, Millin, Stosch*. Paris: Imprimeurs de l’Institut.

Richelson, Paul William (1978). *Studies in the Personal Imagery of Cosimo I de’ Medici, Duke of Florence*. New York/ London.

Ripa, Cesare (1603). *Iconologia*. Rome: Lepido Facy.

Schmitter, Monika (2021). *The Art Collector in Early Modern Italy. Andrea Odoni and his Venetian Palace*. Cambridge: Cambridge University Press.

Simon, Robert B. (1983). *Bronzino’s Portrait of Cosimo I in Armour* // The Burlington Magazine. Vol. 125. № 966. Pp. 527–539.

Vasari, Giorgio & Milanese, Gaetano (1878). *Le vite de’ più eccellenti pittori, scultori ed architettori*. Firenze: G. S. Sansoni, 1878. Vol. VII.

Vasari, Giorgio & Frey, Karl (1923). *Il carteggio di Giorgio Vasari*. München: G. Müller.

Veen, Henk Thomas van (2006). *Cosimo I de’ Medici and his self-representation in Florentine art and culture*. Cambridge.

Vinti, Francesca (1995). *Giulio Romano pittore e l’antico*. Firenze: La Nuova Italia Editrice.

Zuccaro, Federico (1981). *Idea of painters, sculptors and architects* // Aesthetics of the Renaissance / Shestakov V. (ed.). T. 2. Moscow: Iskusstvo. Pp. 530–535. [In Russ.]

ЖЕНСКИЙ ПОРТРЕТ В ТВОРЧЕСТВЕ ЛУКАСА КРАНАХА СТАРШЕГО: МЕЖДУ ИДЕАЛОМ И ИНДИВИДУАЛЬНОСТЬЮ

С. В. МУРАШКИНА

Государственный Эрмитаж,
190000, Россия, Санкт-
Петербург, Дворцовая наб., д. 34
murashkinasv@yandex.ru

DOI: 10.17323/3034-2031-2025-6-94-135

Аннотация

В творчестве Лукаса Кранаха Старшего портрет занимает важное место. Многих деятелей эпохи Реформации мы знаем именно по портретам Кранаха. Но наряду с мужскими портретами он чрезвычайно часто обращается к изображению женских и детских лиц, что отличает его от большинства художников его времени. В виттенбергский период Кранох вырабатывает свой ярко выраженный стиль и канон красоты, широко растрогоженный его мастерской. Особенно этому идеалу красоты оказываются подчинены женские изображения, которые на первый взгляд кажутся очень похожими друг на друга. Однако при более внимательном рассмотрении выясняется, что художник дифференцированно подходит к теме женского портрета, в котором степень идеализации зависит от поставленной перед ним задачи. Запечатлевая персоны, важные в политическом или идеологическом отношении, мастер во многом отказывается от идеализации, иногда почти утрируя черты лица. Утвердившееся представление о женском идеале в портретах Кранаха часто приводило к ошибочному определению персонажа. Самый яркий пример — образ Сибиллы Клевской, супруги саксонского курфюрста Иоганна Фридриха Великодушного. Большинство изображений, в течение веков считавшихся портретами Сибиллы, таковыми не являются. Многие женские образы не представляют собой портреты в строгом смысле слова. В статье делается попытка на примере ряда женских портретов разделить индивидуализированный и идеализированный тип изображения в творчестве Кранаха и выявить принципы, которыми руководствовался мастер при выборе того или иного подхода.

Ключевые слова: Лукас Кранох Старший, женский портрет, супружеский портрет, Катарина Мекленбургская, Катарина фон Бора, Сибилла Клевская, идеализированный портрет, саксонская мода, придворный художник

SVETLANA V. MURASHKINA

The State Hermitage Museum, 190000,
Russia, Saint Petersburg, Dvortsovaya Emb., 34
murashkinasv@yandex.ru

female portrait in the work
of Lucas Cranach the
elder: between ideal
and individuality

Для цитирования: Мурашкина С. В. Женский портрет в творчестве Лукаса Кранаха Старшего: между идеалом и индивидуальностью // Журнал ВШЭ по искусству и дизайну / HSE University Journal of Art & Design. № 6 (2/2025). С. 94–135

Abstract

Portraiture occupies an important place in the Lucas Cranach the Elder art. It is due to Cranach's portraits that we have an idea of what many figures in the Reformation Era looked like. But along with male portraits, he often turned to those of women and children, which distinguished him from most artists of his time. During the Wittenberg period Cranach developed his own prominent style and beauty canon, widely replicated by the artists who worked at his studio. The images of women, appearing very similar at first glance, are particularly subordinated to this ideal of beauty. On closer inspection, however, it becomes clear that the master approached the subject of female portraiture in a differentiated manner, with the degree of idealisation depending on the task assigned to the artist. When portraying politically or ideologically important figures, the artist largely abandoned idealisation, sometimes almost exaggerating facial features. The established idea of the female ideal in Cranach's portraits often led to a false identification of the sitter. The most striking example is Sibylle of Cleves, the wife of the Elector of Saxony John Frederick the Magnanimous. Most of the images that used to be considered as portraits of Sibylle over the centuries are not the case. In fact, many of Cranach's images of women are not portraits in the strict sense of the word. Using a number of women portrait paintings as examples, the article attempts to distinguish between the individualised and idealised images in Cranach's art, and to reveal the principles that guided the master in his choice of one or the other approach.

Keywords: Lucas Cranach the Elder, woman portrait painting, marriage portrait, Catherine of Mecklenburg, Catherine von Bora, Sibylle of Cleves, idealised portrait, Saxon fashion, court painter

Искусство портрета занимает важное место в творчестве практически всех художников эпохи немецкого Возрождения. Из крупных индивидуальностей эпохи, пожалуй, лишь Альбрехт Альтдорфер оставался равнодушен к этому жанру. Альбрехт Дюрер, Ганс Гольбейн Младший, Ганс Бургкмайр, а также их менее известные современники, такие как Георг Пенц, Кристоф Амбергер или Бартель Брейн, были признанными мастерами портрета. Грюневальд и Ганс Балдунг Грин, несмотря на преимущественное внимание к другим темам, создали выразительные образцы портретного искусства. Для Лукаса Кранаха Старшего (1472–1553) жанр портрета оказался одним из самых главных — значительную часть продукции его мастерской составляют именно портреты. Лица многих людей, изменивших историю своего времени, дошли до нас в иконографии, созданной Кранахом. Среди них Мартин Лютер, Филипп Меланхтон, Фридрих Мудрый, Альбрехт Бранденбургский. Внимание художника к портретированию сильных мира сего и людей, определявших духовный климат времени, неудивительно. Но наряду с мужскими портретами, в отличие от всех своих современников, Кранах необычайно часто обращается к женским и детским изображениям. Женские портреты в его наследии по количеству превосходят мужские, что является исключением в искусстве этого времени. Стоит оговориться, что, с одной стороны, значительная часть женских портретов связана с мужскими — многие из них составляют или раньше составляли часть пары, а с другой стороны, не все женские изображения, выглядящие как портреты, на поверку оказываются таковыми. В творчестве Кранаха вырабатывается свой особый подход при обращении к женским образам, который оказывается достаточно гибким в зависимости от поставленной задачи.

В самом начале своей деятельности, еще в Вене, в 1502 году, Кранах создал репрезентативный парный портрет Иоганна Куспиниана и его жены Анны, дочери королевского камергера Ульриха Путча (Ил. 1–2). Окружающий молодоженов пейзаж является собой описание целого мира: в нем можно увидеть символы четырех стихий, темпераментов, планет, алхимические знаки и отсылки к профессиональной деятельности Иоганна Куспиниана, гуманиста, историка, дипломата, профессора медицины Венского университета¹. Такое подробное изображение ландшафта являло собой новшество в немецком портрете. Однако это нововведение долго не просуществует в портретной практике Кранаха: после переезда в Виттенберг ландшафтные фоны практически полностью исчезнут, так же, как и атрибуты в руках изображенных. В отличие от Гольбейна, для которого комментирование с помощью атрибутов останется постоянным приемом, используемым в портретах, Кранах начнет интересоваться, в первую очередь, лицом и костюмом.

Помимо ландшафта, этот портрет достаточно традиционен. Анна отодвинута чуть дальше от зрителя, Иоганн дан ближе и занимает все пространство первого плана — прием, часто использовавшийся в супружеских

1 Подробному анализу портретов и символики изображенных в ландшафте деталей посвящена диссертация Дитера Кёплина [Koepplin, 1973].



Ил. 1

Лукас Кранах Старший. Портрет Иоганна Куспиниана. Ок. 1502. Дерево, масло. 60×45. Коллекция Оскара Райнхарта, Винтертур

Ил. 2

Лукас Кранах Старший. Портрет Анны Куспиниан. Ок. 1502. Дерево, масло. 60,1×45,5. Коллекция Оскара Райнхарта, Винтертур

портретах. Взгляд семнадцатилетней девушки потуплен и обращен на мужа, в ее руке белая гвоздика — символ чистоты и традиционный свадебный цветок. Кранах точно передает характерное лицо молодой женщины, подчеркивая его объем. Вскоре он начнет сглаживать рельеф женских лиц и конструировать их согласно своим законам изображения. В отличие от Италии, где парный супружеский портрет в XV веке появляется сравнительно редко, в Германии он становится одной из центральных тем. Подобные изображения могли создаваться как в связи со свадьбой, так и (гораздо позже) по случаю каких-то важных для семьи событий [Buchner, 1953, s. 17]. Форма таких портретов бывала разной: супруги могли занимать место на двух отдельных картинах, часто скрепленных шарнирами, или изображаться в одном пространстве на одной, как правило, горизонтальной доске. Кранах в своих парных портретах всегда будет выбирать первый вариант, разделяя изображенных (Ил. 1–2).

Расположение Иоганна и Анны традиционно для парных семейных портретов, когда мужчина находится слева (геральдически справа), а женщина справа, что напоминает о расположении праведников и грешников по правую и левую руку от Христа на Страшном суде. Такое позиционирование было общепринятым и нарушалось в довольно редких случаях, связанных, например, с последовательностью возникновения портретов. Так, Ханс и Барбара Шелленбергер на парных портретах кисти Ганса Бургкмайра из музея Вальрафа-Рихартца в Кёльне занимают непривычные места. Это объясняется тем, что портрет Ханса возник как самостоятельное произведение в 1505 году, а изображение супруги появилось в качестве дополнения к нему двумя годами позже. То есть подобное местоположение супругов тоже допускалось, но Кранах и в дальнейшем будет придерживаться традиционной схемы. Даже изображая женский персонаж, который не требует пары, например, Юдифь или Лукрецию, он будет разворачивать свою героиню в сторону воображаемого спутника, как было принято на женских портретах (Ил. 3–4).

Традиционное положение занимают Генрих Благочестивый и Катарина Мекленбургская на первых в немецкой живописи светских парадных портретах в рост в натуральную величину. Создававшиеся ранее полнофигурные изображения заказчиков — чаще всего супружеские пары — всегда были связаны с религиозной живописью и представляли, как правило, донаторов на боковых створках алтаря. До наших дней не всегда доходит центральная часть, и портреты на боковых створках могут сегодня восприниматься как самостоятельное произведение, но это не меняет их сути² [Kushe, 1991, s. 14–15]. С четками или молитвенно сложенными руками, они изображались в самоуглубленном медитативном состоянии, соответствующем их существованию в рамках религиозной картины. Изображенная Кранахом

2 Таковы, например, портреты супружеской четы Штальбург кисти Йорга Ратгеба, выполненные в 1504 году и находящиеся сегодня в Штеделевском художественном институте во Франкфурте, или пор-

треты герцога Вольфа Швабского и герцогини Юдифи Фламандской, созданные неизвестным бургундским художником в 1489 году, находящиеся в Музее земли Вюртемберг в Штутгарте.



Ил. 3
Лукас Кранах Старший. Портрет саксонского герцога Генриха Благочестивого. 1514. Дерево, масло. 184,5×83. Картинная галерея старых мастеров, Дрезден

Ил. 4
Лукас Кранах Старший. Портрет саксонской герцогини Катарини Мекленбургской. 1514. Дерево, масло. 184,5×83. Картинная галерея старых мастеров, Дрезден



Ил. 5

Лукас Кранах Старший. Портрет саксонской герцогини Катарины Мекленбургской. 1514. Фрагмент. Дерево, масло. 184,5×83. Картина в галерее старых мастеров, Дрезден



Ил. 6

Альбрехт Дюрер. Дама верхом и ландскнехт. Ок. 1497. Бумага, гравюра резцом. 10,8×7,7. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

супружеская чета ведет себя иначе. Представленный фронтально Генрих решительным жестом вытаскивает меч из ножен, Катарина, перекрестив руки в элегантном придворном жесте, чуть приподняв бровь, несколько скептически смотрит на зрителя. В этом портрете впервые у Кранаха не только мужчина, но и женщина встречается с нами взглядом. Хотя супруги не смотрят друг на друга, их взаимная принадлежность безусловна. Взгляд женского персонажа, направленный на зрителя, довольно редок в живописи этой эпохи, хотя и не является абсолютным исключением. Таковы, например, парные портреты Ханса и Фелиции Тухер кисти Альберхта Дюрера в Музее замка в Веймаре.

Этот портрет был не единственной работой Кранаха для Катарины Мекленбургской, с которой художник поддерживал отношения напрямую. Существует рисунок пером Кранаха на тему грехопадения и спасения, адресованный лично Катарине и собственноручно подписанный мастером [Holste, 2004, s. 111]. Катарина сыграла свою роль в политической жизни эпохи. Верная сторонница учения Лютера, она, видимо, оказала воздействие и на своего мужа, Генриха Благочестивого, который после смерти своего предшественника, саксонского герцога Георга Бородатого, яростно сопротивлявшегося лютеранскому вероучению, ввел Реформацию в своих землях.

Катарина демонстрирует роскошный костюм по саксонской моде, подобным образом будут одеты многие кранаховские героини. Вышитый жемчугом корсаж, рукава с разрезами, колоколообразной формы юбка, которая широкими складками спускается до самого пола. Многие детали костюма указывают непосредственно на ее персону: в вышивке верхней части корсажа над шнуровкой отчетливо читаются готические буквы «М» — отсылка к Мекленбургскому герцогству, месту рождения Катарины. Шею герцогини украшают три ожерелья, на среднем из которых в центре сложного узора можно увидеть буквы «Н» и «К» под императорской короной («Heinrich» и «Katharina»). Не все надписи поддаются расшифровке — таковы готические «b» и «g» (или «s») на одной из двух подвесок, прикрепленных к берету (Ил. 5). Роскошный головной убор состоит из чепца и берета. Подобной формы чепец, убирающий волосы и оставляющий уши открытыми, был более характерен для мужского костюма³, женские чепцы обычно закрывали уши (это можно видеть, например, в портрете Анны Куспиниан (Ил. 2). Берет, украшенный перьями, также был перенят из мужской моды. Показательна гравюра Альбрехта Дюрера «Дама верхом и ландскнехт» (B.VII.95.82), где прекрасная дама позаимствовала коня и берет с пером у своего спутника, оставив его пешим и с непокрытой головой (Ил. 6).

Портрет Катарины — первый у Кранаха, где женщина носит мужской в основе, но приобретающий женскую элегантность головной убор.

3 Портрет Якоба Фуггера Богатого Альбрехта Дюрера, портреты Лукса и Стефана Паумгартнеров в алтаре Паумгартнера. Палац и один из персонажей в правом нижнем углу на картине Кранаха «Казнь святой Екате-

рины» (1506, Дрезденская картинная галерея), портрет гуманиста Кристофа Шойрля Кранаха (1509, Германский национальный музей, Нюрнберг).



Ил. 7

Лукас Кранах Старший. Портрет Мартина Лютера. 1525. Дерево, темпера, масло. Диаметр 9,8 см. Художественный музей, Базель

Ил. 8

Лукас Кранах Старший. Портрет Катарины фон Бора. 1525. Дерево, темпера, масло. Диаметр 10 см. Художественный музей, Базель

Впоследствии героини Кранаха, как исторические, так и мифологические, неизменно будут использовать свое завоевание, комбинируя чепец с беретом или шляпой, или надевая их соло. Представляется, что эта история была характерна именно для моды при саксонском дворе. Обратившись к женским портретам, создававшимся художниками в других немецких областях (Ганс Гольбейн Старший, Кристоф Амберггер или Ганс Бургкмайр в Аугсбурге, Ганс Гольбейн Младший в Базеле, Бартель Брейн в Кёльне и др.), можно заметить, что чепцы или волосы, уложенные в прическу, продолжают закрывать уши, а шляпы появляются не так часто.

Кранах всегда будет испытывать пристрастие к изображению роскошных одеяний и богатых украшений. Кисть придворного художника будто была создана для передачи глубины цвета мерцающего бархата, вышитых жемчугом корсажей, полупрозрачных вуалей или страусовых перьев, которые стали его особенной страстью. Модные одежды носят не только реальные персонажи, но и мифологические героини, и святые девы. Около 1510–1515 годов в их изображениях Кранах вырабатывает идеал женской красоты, усвоенный его мастерской. Этот идеал безусловно узнаваем: лицо с высоким лбом и небольшим подбородком, тонким носом, маленьким, четко очерченным ртом и узкими, часто широко расставленными глазами. Постепенно все его героини превращаются в блондинок с золотистыми вьющимися волосами⁴. Однако если речь заходит о женщине, личность и облик которой необходимо запечатлеть в силу важных идеологических или политических причин, Кранах отказывается от следования своему идеалу. Таким важным заказом для кранаховской мастерской стали парные портреты Мартина Лютера и его супруги Катарины фон Бора.

Катарина фон Бора родилась на рубеже веков в семье небогатых земельных аристократов, которые не имели средств для обеспечения дочери. Уже в пятилетнем возрасте девочка была отдана в бенедиктинский монастырь Брехна под Биттерфельдом. В десять лет она была переведена в цистерианский монастырь Мариентрон в Нимбшене, где, едва достигнув шестнадцати лет, в 1515 году принесла монашеские обеты [Шиллинг, 2017, с. 325–326]. Воодушевившись учением Лютера, отменявшим монашество и целибат, в пасхальную ночь 1523 года она и 11 других монахинь сбежали из монастыря и прибыли в Виттенберг к реформатору, в лице которого они надеялись получить практическую помощь для устройства в миру. Лютер принял живое участие в их судьбе, поселив часть из них, в том числе Катарину, в доме своего близкого друга Лукаса Кранаха Старшего и устраивая их браки с виттенбергскими профессорами и бывшими священниками. К концу 1524 года все бывшие монахини или вернулись в семьи, или вступили в брак, кроме Катарины, которая отвергла предложенных кандидатов и в марте 1525-го объявила, что «если этому суждено быть, и на то воля Божья, она

4 Нужно отметить, что лица героев-мужчин претерпевают схожую трансформацию. Многочисленные бородатые Адамы, Парисы, апостолы оказываются очень близки друг другу.



Ил. 9

Лукас Кранах Старший и мастерская. Портрет Катарины фон Бора. 1528. Дерево, масло. 21,6×15,8. Музей Готторпского замка, Шлезвиг

желает вступить в брак с доктором Мартином или господином Амсдорфом»⁵. Лютер, открывавший возможность жениться для других, еще в 1524 году не имел на это планов сам, но в начале 1525 года оказался уже не столь категоричен. Март и апрель 1525 года были временем самых острых столкновений в ходе Крестьянской войны, и свадьба Лютера могла быть воспринята превратно, но реформатору было важно сделать этот личный символический шаг «назло дьяволу и всем моим врагам»⁶. Свадьба, состоявшаяся в июне 1525 года, была очень скромной, на ней присутствовали лишь шесть человек, среди них Лукас Кранах Старший и его жена. Женитьба Лютера на бывшей монахине в разгар Крестьянской войны вызвала бурю негодования, кривотолков и домыслов со стороны как противников, так и приверженцев реформатора.

Сложные обстоятельства женитьбы Лютера срочно требовали утверждения легитимности его нового статуса. Таким средством, как и несколько лет назад, во время бурных событий первых лет деятельности реформатора, стали, в том числе, портреты кисти Кранаха⁷. Сразу после бракосочетания в июне 1525 года в мастерской Кранаха был выполнен ряд портретов Мартина Лютера и Катарины фон Бора. Первыми стали небольшие (диаметром 10 см) круглые изображения на деревянной доске (Ил. 7–8). Относящиеся к этой серии портреты, находящиеся в Художественном музее Базеля, обрамлены выточенными и приклеенными к изображению рамками. При соединении портретов лицом друг к другу профили рамок стыкуются, и они образуют небольшую коробочку, надежно защищающую живопись во время транспортировки или хранения.

Лютер представлен с непокрытой головой в черном шаубе, его супруга — в черном платье с высоким воротником, серыми рукавами и отделанным парчовой полосой корсажем. Ее каштановые волосы убраны в орнаментированную сетку.

В том же самом облике, не меняя своей одежды, они появляются и на прямоугольных портретах двух разных форматов, созданных в 1525 и 1526 годах. Маленькие версии (примерно 20×15 см) были выполнены на голубом фоне, большие (приблизительно 38×25 см) — на зеленом⁸. На одном из таких портретов, находящемся сегодня в Готторпском замке в Шлезвиге, в верхней части стоит надпись «KATTARINA LVTTTERIN» — «Катарина Лютерша», как ее часто именовали (Ил. 9).

Хотя Катарина занимает традиционное положение справа (геральдически слева), ее взгляд направлен на зрителя, в то время как Лютер смотрит в ее сторону. Такая направленность взглядов в супружеском портрете, не встречавшаяся ранее у Кранаха и противоречащая общепринятой иерархии в паре, может быть объяснима отнюдь не желанием Катарины доминировать,

5 Цит. по: [Шиллинг, 2017, с. 326–327].

6 Указ. соч. С. 327.

7 История кранаховских портретов реформатора подробно изложена в «Kritischer Katalog der Luther-Bildnisse (1519–1530)» URL: <https://lucascranach.org/index.php/luther/einleitung>

8 В «Kritischer Katalog der Luther-Bildnisse (1519–1530)» приведены портреты, дошедшие до наших дней: девять круглых изображений, шесть больших прямоугольных и 17 маленьких.



Ил. 10

Лукас Кранах Старший и мастерская. Портрет Катарины фон Бора. 1528. Дерево, масло. 37,7×25,7. Художественные собрания Веймара

а причиной практического свойства. Картины нужно было сделать срочно, и казалось целесообразным использовать уже существовавшие изображения Лютера. Выполненные в 1522–1524 годах портреты Лютера в докторской шапочке и Лютера как августинского монаха⁹ почти полностью совпадают с изображением на свадебном портрете. Портрет Катарины Кранах писал впервые. Возможно, у художника, в доме которого долго жила будущая невеста Лютера, существовал какой-то не сохранившийся до наших дней эскиз ее портрета, и проще было использовать его [Holste, 2004, s. 184–185]. Может быть, не существовало предварительного изображения, и портрет создавался по случаю свадьбы. Хорошо зная характер Катарины, Кранах позволил ей взгляд на зрителя, как десятью годами ранее осуществил это в портрете Катарины Мекленбургской. В любом случае, композиция портретов требовала одобрения реформатором, который пропагандировал брак как идеальный союз мужчины и женщины, и Катарина выступает здесь в качестве духовного соратника и опоры своего мужа, каковой она и будет в течение их жизни.

В 1528 году Кранах снова выполняет серию парных портретов, одежда Катарины меняется: теперь она носит чепец, исчезает парчовая полоса на корсаже, но взгляд ее все так же устремлен на зрителя (Ил. 10). В парных портретах следующего, 1529 года направление взглядов меняется: теперь на зрителя смотрит Лютер, а его жена, как и принято в семейном портрете, взирает на супруга (Ил. 11–12). После 1529 года тема семейного портрета оказывается исчерпанной, Лютер теперь предстает как ученый, временами выступая в паре с Меланхтоном [Шаде, 1987, с. 62–63].

К 1526 году в творчестве Кранаха уже оформился идеал женской красоты, но несмотря на это, изображая Катарину фон Бора, художник подчеркивает ее характерные черты — довольно широкое лицо, высокие скулы, разрез глаз — и оставляет ей каштановый цвет волос. В этот же период Кранах запечатлевает еще один важный женский образ — Сибиллу Клевскую, к лицу которой даже пытались возводить созданный им идеал красоты. Сибилла Клевская была старшей дочерью Иоганна III Клевского и Марии Юлих-Бергской. Она выросла при дворе в Дюссельдорфе вместе со своей сестрой Анной Клевской, которая впоследствии станет четвертой женой английского короля Генриха VIII. В возрасте 14 лет Сибилла была обручена с Иоганном Фридрихом, наследником Саксонского курфюршества. В отличие от замужества сестры, брак Сибиллы, заключенный, как и все браки этого круга, с политическими целями, являл редкий пример искренней привязанности супругов друг к другу. Лукас Кранах Старший отправился в Дюссельдорф, чтобы привезти невесту наследнику. Существует два ранних изображения Сибиллы-невесты. Первый портрет, исполненный вскоре после помолвки 8 сентября 1526 года и до свадьбы 3 июня 1527 года, был

9 Например, «Портрет Лютера как августинского монаха» (Ок. 1522/1525) в Германском национальном музее, Нюрнберг.



Ил. 11

Лукас Кранах Старший и мастерская. Портрет Мартина Лютера. 1529. Дерево, масло. 37×23. Галерея Уффици, Флоренция

Ил. 12

Лукас Кранах Старший и мастерская. Портрет Катарины фон Бора. 1529. Дерево, масло. 37×23. Галерея Уффици, Флоренция

продан на аукционе Кристис в апреле 2008 года и находится сейчас в частной коллекции¹⁰ (Ил. 13).

Более известен второй портрет, написанный, видимо, чуть позже вместе с парным изображением Иоганна Фридриха (Ил. 14–15). С XIX века они находятся в коллекции Веймарского музея. Портреты были приобретены в 1851 году четой Саксен-Веймарских герцогов и подарены музею Веймара герцогиней Марией Павловной, дочерью Павла I, в 1852 году [CDA URL: https://lucascranach.org/de/DE_KSW_G12].

Портреты почти одинакового размера, второй лишь немного выше (первый — 56×38; второй — 57×39), но имеют некоторые отличия. В обоих случаях Сибилла носит придворное платье с корсажем, пышной юбкой и рукавами с буфами, украшенное массивной золотой цепью в три ряда. Зеленый цвет ткани в первом варианте изменен на красный во втором, видимо, не случайно. Красный и желтый — цвета саксонского герба — той династии, которой будет принадлежать Сибилла. Зеленый цвет первого портрета не связан с гербом ее отца. Возможно, он был среди ее любимых цветов или символизировал надежду. Изменилась форма подвески на ожерелье. В первом случае орнамент, украшающий подвеску, состоит из четырех букв: «j», «b», «c», «s». Они указывают как на ее семью, так и на ту династию, к которой она вскоре присоединится. Полный титул ее отца — герцог Юлихский, Бергский и Клевский (Johann von Jülich-Berg-Kleve). Последняя «s» обозначает Саксонское герцогство. На втором портрете в качестве подвески изображен драгоценный крест. Портреты несколько отличаются не только цветом платья и украшениями: во второй версии Кранах иначе разворачивает корпус изображенной, представляя ее почти фронтально, и меняет положение рук, опуская их ниже. Но самые большие изменения коснулись ее лица. Кранах немного сглаживает рельеф лица, делая менее резкими тени вокруг губ, глаз и крыльев носа. Меняя пробор, линию роста волос и положение ниспадающих локонов, он чуть вытягивает ее лицо, слегка заостряя подбородок. Сибилла получает иную форму носа, с небольшой горбинкой, и чуть шире и несколько под другим углом расставленные глаза. Брови более не образуют дугу, но имеют небольшой излом. Легкая детская припухлость сменяется девичьими чертами лица. Сложно объяснить столь значительную перемену реальным изменением лица четырнадцатилетней девушки за столь короткий промежуток времени. Видимо, Кранах отчасти идеализирует ее лицо, приводя к выработанному им идеалу. На обоих портретах распущенные волосы Сибиллы украшает венок, символ чистоты невесты, который был важной частью свадебной церемонии. Наличие венка подтверждает, что оба портрета, видимо, были выполнены в девятимесячный промежуток между помолвкой и свадьбой. Отсутствие пары к первому портрету и буквы, указывающие на Юлих-Берг-Клевскую династию, не исключают возможность, что он был создан для семьи в Клеве, в то время как второй вариант с парным



Ил. 13

Лукас Кранах Старший. Портрет принцессы Сибиллы Клевской. 1526. Дерево, масло. 53,3×38,1. Частная коллекция

¹⁰ Аукцион Кристис, 15 апреля 2008 года. URL: <https://www.christies.com/en/lot/lot-5056178>

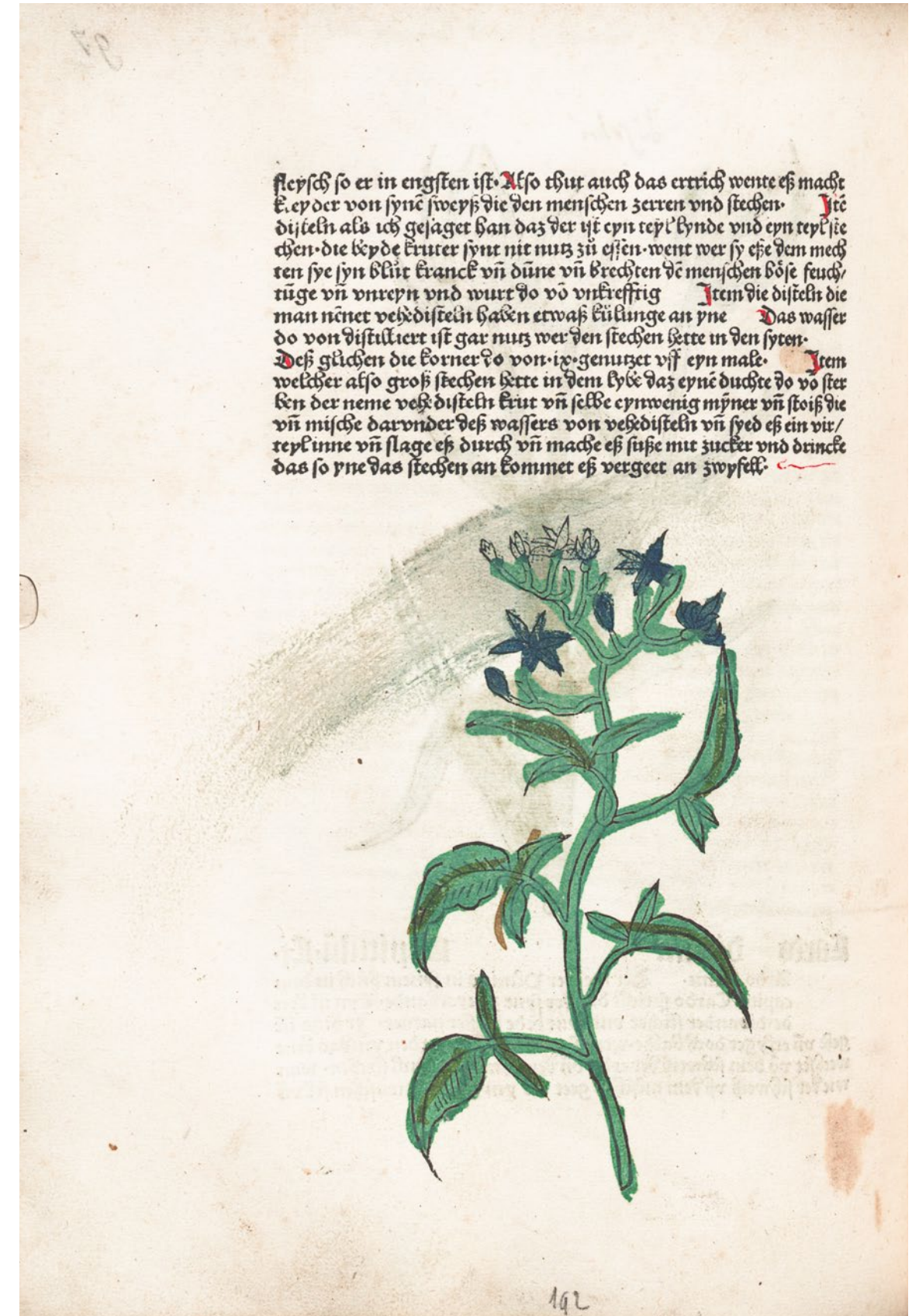


Ил. 14

Лукас Кранах Старший. Портрет курпринца
Иоганна Фридриха. 1526. Дерево, масло. 56×38.
Художественные собрания Веймара

Ил. 15

Лукас Кранах Старший. Портрет принцессы
Сибиллы Клевской. 1526. Дерево, масло. 57×39.
Художественные собрания Веймара



Ил. 16

Иллюстрация из издания: Gart der Gesundheit. Mainz,
1485

изображением Иоганна Фридриха был официальным портретом, документирующим брак [URL: <https://www.christies.com/en/lot/lot-5056178>]. Венок, подчеркивающий нежность лица Сибиллы, привлекает особенное внимание. Ювелирное изделие имитирует ветки с цветками очень характерной формы. Пять сильно отогнутых лепестков и длинные, сходящиеся конусом тычинки позволяют узнать цветок паслена, данный в несколько стилизованной форме. Черный паслен (*Solanum Nigrum*) с белыми цветами и черными ягодами, так же, как и сладко-горький паслен (*Solanum Dulcamara*) с длинными извилистыми ветвями, фиолетовыми соцветиями и плодами, изменяющими свой вкус со сладкого на горький, был частым талисманом в средневековой Европе и использовался в лечебных целях. Описание и изображение паслена встречается на страницах одного из первых печатных гербариев «Gart der Gesundheit» («Сад здоровья»), выпущенного в Майнце Петером Шеффнером в 1485 году (Ил. 16)¹¹.

Паслен считали седативным средством, верили в его силу в борьбе с меланхолией. Изображение паслена можно увидеть, например, на алтаре Гуго ван дер Гуса «Рождество» в Берлинской картинной галерее. Кустик паслена прорастает за каменным парапетом слева на первом плане, до последней реставрации его веточку держал в руке Младенец Христос. Сейчас это позднее дополнение удалено, но то, что оно в какой-то момент появилось на картине, показательно (Ил. 17–19). В издании 1693 года упоминается, что женщины имеют обыкновение класть эту траву в колыбель младенца, чтобы уберечь его [Behling, 1971, s. 149].

Во время свадьбы как обряда перехода новобрачные считались особенно уязвимыми для злых сил, поэтому цветы паслена не раз можно видеть на изображениях жениха и невесты. Примером может служить гравюра монограммиста bg, видимо, повторяющая утраченный оригинал Мастера домашней книги [Lehrs, 1908–1934, Textband s. 202–203, Tafelband VIII, Taf. 227, N. 548], где голову жениха украшает венок из ветвей паслена с цветами, листьями и ягодами характерной формы (Ил. 20). По дошедшим до нас изображениям паслена в живописи и графике XV–XVI веков создается впечатление, что это растение пользовалось особенной популярностью именно в нижнерейнских землях, откуда происходила Сибилла [Behling, 1971, s. 149].

Свадебный венок на гравюре монограммиста bg, видимо, сплетен из живых ветвей; известные нам свадебные венки этого времени, украшенные более традиционными гвоздиками, судя по изображениям, также оформлялись живыми цветами (например, портрет Анны, дочери бургомистра Якоба Майера на «Дармштадтской мадонне» Ганса Гольбейна Младшего). Венок Сибиллы Клевской, очевидно, представляет собой изысканное ювелирное украшение, сделанное из золотой рифленой проволоки, которая служит основой для двух переплетающихся стеблей, от которых ответвляются листья и жемчужные пятилепестковые цветы. Тщательность изображения

11 Cuba, Johannes von. Und nennen diß Buch zu latin Ortus sanitatis: uff deutsch ein Gart der Gesundheit = Gart der Gesundheit. Mainz, 1485.



Ил. 17

Гуго ван дер Гус. Рождество. Ок. 1480. Фрагмент до реставрации. Дерево, масло. 99,9×248,6. Картинная галерея, Берлин

Ил. 18

Гуго ван дер Гус. Рождество. Ок. 1480. Фрагмент после реставрации. Дерево, масло. 99,9×248,6. Картинная галерея, Берлин



Ил. 19

Гуго ван дер Гус. Рождество. Ок. 1480. Фрагмент после реставрации. Дерево, масло. 99,9×248,6. Картинная галерея, Берлин



Ил. 20

Монограммист bg. Жених и невеста. Ок. 1480. Бумага, гравюра резцом. Ранее: коллекция Ротшильдов, Париж

этого ювелирного украшения позволяет предположить, что Кранах видел его и написал с натуры. Стоит заметить, что венок по-разному надет на голову на двух портретах. Если в первом случае цветоножки направлены вправо, то во втором портрете венок перевернут и цветоножки обращены влево.

Через несколько лет, в начале 1530-х годов, Кранах вновь обращается к портретированию Сибиллы, уже курфюрстины Саксонии. Сохранилось около полутора десятков ее портретов этого времени, выполненных в мастерской Кранаха. Вероятно, их было значительно больше, не все дошли до наших дней. Такое обилие объясняется политической ситуацией. Отец Иоганна Фридриха, Иоганн Твердый, который после смерти своего брата и соправителя Фридриха Мудрого стал курфюрстом Саксонии, оказался в тяжелом положении из-за своей приверженности протестантизму: император Священной Римской империи германской нации Карл V хотел лишить его курфюршества и передать его герцогу саксонскому Георгу. После смерти Иоганна Твердого и избрания Иоганна Фридриха курфюрстом Саксонии 16 августа 1532 года вопрос о легитимности власти молодого наследника приобрел особенную остроту. Мастерская Кранаха принимала деятельное участие в политической пропаганде — Иоганн Фридрих старался доказать правомерность своего правления в том числе и с помощью изображений. В этот период невероятно возрастает количество портретов умерших курфюрстов, которые часто объединяются в диптихи или триптихи, где молодой курфюрст занимает свое место рядом с отцом и дядей¹². За 1533 год мастерская Кранаха выставляет счет за 60 пар портретов умерших курфюрстов [Holste, 2004, s. 91]. Парные портреты Иоганна-Фридриха и Сибиллы Саксонской играли ту же роль, повторилась ситуация с портретами Мартина Лютера и Катарины фон Бора.

Видимо, первым изображением Сибиллы после 1526 года стал портрет, выполненный около 1531 года, находящийся сегодня в частной коллекции (Ил. 21). На груди ее инициалы «S H S», вышитые жемчугом, и сердце, которое сжимают две руки. Две руки, символы заключенного брака, возможно, говорят о том, что портрет мыслился как парный. Три тесьмы на плиссированной рубашке снабжены надписями. На верхней кайме написано «ALS IN», на средней «EREN». Девиз «Als in Ehren» («Alles in Ehren», «Честь превыше всего») был довольно распространенным в XVI столетии [Holste, 2004, s. 93]. Как и в случае с Катариной фон Бора, Кранах подчеркивает ее физиогномические особенности, видимо, ставшие более выразительными с возрастом: у Сибиллы очень вытянутое лицо, длинный нос, выраженные скулы, высоко поднятые брови, миндалевидные глаза, прикрытые тяжелыми верхними веками, и довольно большой рот. Многочисленные портреты 1532–1533 годов отличаются более низким качеством исполнения и явно

12 Например, триптих с портретами Фридриха Мудрого, Иоганна Твердого и Иоганна Фридриха Великодушного, созданный около 1535 года, находящийся в Кунстхалле в Гамбурге.



Ил. 21

Лукас Кранах Старший. Портрет Сибиллы Клевской. 1531. Дерево, масло. 57×39. Частная коллекция

Ил. 22

Лукас Кранах Старший и мастерская. Портрет Сибиллы Клевской. Ок. 1536. Дерево (дуб), темпера, масло. 20,8×14,4. Коллекция замка в Кобурге

относятся к продукции мастерской. Они однотипны, выполнены на голубом фоне, раз найденный поворот и положение рук бесконечно тиражируются. Фигура обрезана ниже, более тщательно прописаны украшения, но менее точно передано лицо, черты которого приобретают почти карикатурный характер. Все эти портреты имеют маленький размер, около 20×14 см, в то время как первая картина 1531 года отличается масштабом (57×39 см). В этих многочисленных изображениях очевидна забота не о качестве, а о количестве произведений, исполнение которых преследовало, в первую очередь, публицистические цели (Ил. 22).

Политическая жизнь в Виттенберге приобретала все большую остроту, и Сибилла оказалась в центре бурных событий своего времени. Иоганн Фридрих Великодушный, верный сторонник Реформации, возглавив протестантский Шмалькальденский союз, потерпел поражение в противостоянии с Карлом V. В 1646 году Сибилла оставалась в Виттенберге в отсутствие мужа во время осады города войсками императора, а в 1547 году Иоганн Фридрих попал в плен после проигранной битвы при Мюльберге. Приговоренный к смертной казни, но затем помилованный императором, лишенный курфюршества, он находился в плену пять лет. Годы разлуки дались супругам тяжело. Сохранилась их переписка, и о близости отношений говорит уже ее интенсивность¹³. В 1552 году Иоганн Фридрих, оставивший только титул герцога, был освобожден и избрал местом своего пребывания Веймар, где к нему присоединилась Сибилла. Супруги умерли в 1554 году с разницей в десять дней. Последний раз облик Сибиллы был запечатлен на створке Веймарского алтаря (Ил. 23). Алтарь для церкви Петра и Павла в Веймаре был выполнен в 1552–1555 годах по заказу Иоганна Фридриха. Он был закончен Лукасом Кранахом Младшим после смерти отца в 1553 году и после смерти заказчиков. На одной створке алтаря представлены супруги, на другой — трое их сыновей, доживших до взрослого возраста.

Образ Сибиллы Клевской со свадебного портрета и трогательная история любви супругов, видимо, оказались столь притягательны, что ее личность стали видеть во множестве женских портретов Кранаха, не имеющих к ней никакого отношения. Показательный пример — портрет неизвестной дамы, находящийся сегодня в коллекции Ротшильда в Уоддесдоне, который традиционно именовался портретом Сибиллы Клевской [URL: <https://waddesdon.org.uk/the-collection/item/?id=3496>], невзирая на то, что он датирован 1515 годом, когда Сибилле было лишь три года (Ил. 24). Узор, вышитый жемчугом на чепце дамы, в котором трижды повторяется буква «Н», позволяет предположить, что изображенная может быть Анной Гессенской (1485–1525). Эта гипотеза подтверждается датой создания портрета. Урожденная принцесса Мекленбург-Шверинская, сестра Катарины Мекленбургской, известной

13 С 1547 по 1553 год она отправила 110 писем, которые сохранились. Письма Сибиллы были опубликованы в 1868 году в: Zeitschrift des Bergischen Geschichtsvereins. 1868, Bd. 5, s. 1–184. URL: <https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb10014502?page=6,7>



Ил. 23

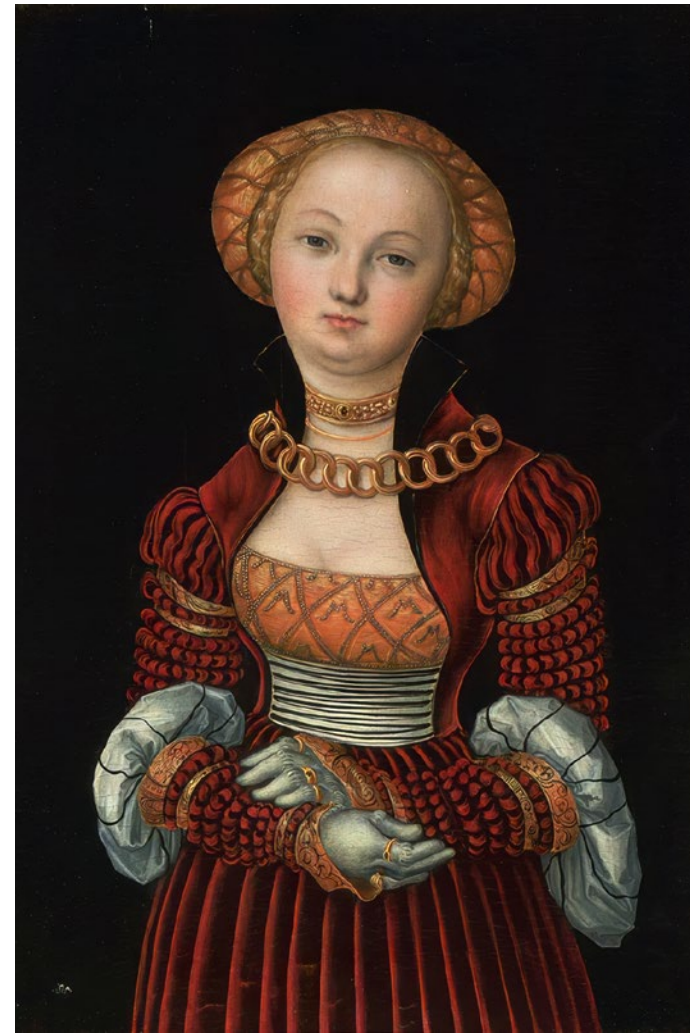
Лукас Кранах Старший, Лукас Кранах Младший и мастерская. Веймарский алтарь. 1555. Левая створка, фрагмент. Дерево, масло. Церковь Святых Петра и Павла, Веймар

**Ил. 24**

Лукас Кранах Старший. Портрет Анны Гессенской (?). 1515. Дерево, масло. 55,1×37,3. Коллекция Ротшильда, Уоддесдон

Ил. 25

Лукас Кранах Старший. Юдифь с головой Олоферна. Ок. 1530. Дерево, масло. 87,7×58,1. Музей истории искусства, Вена

**Ил. 26**

Лукас Кранах Старший и мастерская. Женский портрет. 1525–1527. Дерево, масло. 35,9×25,1. Национальная галерея, Лондон

Ил. 27

Лукас Кранах Старший и мастерская. Портрет дамы с яблоком. 1527. Дерево (дуб), темпера, масло. 37,8×25,3. Картичная галерея Пражского града, Прага

по парадному портрету Кранаха (Ил. 4), Анна после смерти своего супруга, Виллема II, ландграфа Гессена, безуспешно пыталась добиться прав регента. Находясь в полной зависимости от регентского совета, она существовала в довольно стесненных обстоятельствах. Отправляясь на свадьбу сестры, Катарины Мекленбургской, и Генриха Саксонского, Анна собиралась взять свою дочь Елизавету, чтобы представить ее при саксонском дворе. Однако не смогла добиться от совета средств для достойного одевания своей дочери и вынуждена была оставить эту идею. В 1514 году ситуация изменилась, и Анна пришла к власти при поддержке городского нобилитета. Никогда официально не признанная регентом, она фактически управляла ландграфством Гессен даже после 1519 года, когда ее сына и наследника Филиппа император Максимилиан I объявил совершеннолетним. Портрет, датированный 1515 годом, видимо, отражает новый статус изображенной. Одевание дамы чрезмерно роскошно даже для Кранаха: три массивных ожерелья из золотых цепей, вышивка жемчугом, которой украшены не только часть корсажа и манжеты, но практически весь костюм и чепец. Роскошь ее одевания не отвлекает от тонкого лица с чуть заостренными чертами, выражающего спокойную сосредоточенность. В отличие от почти детской округлости лица Сибиллы, облик изображенной дамы выдает ее возраст.

Это лишь один из бесчисленных примеров мнимой Сибиллы. Эрмитажный «Женский портрет» (Ил. 28) тоже какое-то время считался Сибиллой Клевской¹⁴. Более того, в многочисленных изображениях Юдифи (Ил. 25), выходивших из мастерской Кранаха с середины 1520-х годов, также часто пытались разглядеть супругу саксонского курфюрста. Этот близкий к портрету жанр, представляющий мифологическую или библейскую героиню, стал необычайно популярным в мастерской Кранаха. Чаще всего изображались Юдифь, Саломея или Лукреция. Подобная композиционная формула существовала и в Италии, и к 1520-м годам широко распространилась по Германии и Нидерландам [Норре-Harnoncourt, 2016, р. 10]. В отличие от общепринятой традиции изображения, героини Кранаха носят не исторические или фантазийные костюмы, а предстают в ультрасовременных модных одеваниях, что делает эти изображения еще более похожими на портреты.

Юдифи, Саломеи, Лукреции близки к еще одному типу женских изображений, возникающих в творчестве Кранаха в 1525–1530-х годах. Молодые благородные дамы, неизменно элегантно одетые, демонстрирующие свои роскошные шляпы, дорогие перстни и массивные золотые цепи по саксонской моде, устремляют на зрителя приветливо-доверчивый, чуть кокетливый или, напротив, испытующий взгляд. Прямой взгляд на зрителя в женских портретах Кранаха встречается, как мы видели, лишь в исключительных случаях. Лица благородных дам полностью соответствуют идеалу, выработанному в кранаховской мастерской. В связи с отсутствием каких-либо

14 На это указано, например, в эрмитажном каталоге 1902 года, составленном А. Сомовым. Под номером 464 на с. 251 картина обозначена как «Портрет Сибиллы, курфюрстины Саксонской».



Ил. 28

Лукас Кранах Старший. Женский портрет. 1526. Дерево, масло. 88,5×58,5. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург



Ил. 29

Лукас Кранах Старший. Портрет саксонских принцесс Сибиллы, Эмили и Сидонии. Ок. 1535. Дерево, масло. 62×89. Музей истории искусства, Вена



Ил. 30

Лукас Кранах Старший и мастерская. Портрет Сибиллы Саксонской (?). 1530-е. Дерево, масло. 42×29. Галерея Уффици, Флоренция

атрибутов их невозможно отождествить с кем-то из античных или ветхозаветных персонажей. Однако сильно стилизованные лица, лишённые явно выраженных индивидуальных черт, не позволяют предположить и изображение исторически-значимых персон (Ил. 26).

Дамы, предстающие на этих анонимных портретах, видимо, были возлюбленными заказчика, и в рафинированно-условном образе лишь обладатель картины мог узнать дорогой облик. Возможно, здесь речь не идет о конкретных женщинах, а героини становятся неким собирательным аристократическим идеалом привлекательности [Kusche, 1991, s. 15]. Подобные произведения могли предназначаться для украшения личных покоев, служить предметом коллекционирования в придворных кругах, являя собой новый для Германии, но появившийся в эту же эпоху в Венеции жанр изображений красавиц, например, в творчестве Якопо Пальмы Старшего или Париса Бордоне.

Отсутствие выраженной индивидуальности лица компенсируется разнообразием поз, поворотов головы, причёсок и костюмов. Хотя эти портреты не имеют пары, женщины занимают на них традиционное положение геральдически слева, как бы подразумевая невидимого спутника. Картины, как правило, имеют небольшой формат, и в основном это полуфигурные изображения, хотя в двух случаях дамы изображены в полный рост. Одна из таких картин находится в Картинной галерее Пражского града (Ил. 27).

Представленная на темном фоне героиня, одетая в красное бархатное платье со стоячим воротником, держит в руках яблоко. Яблоко, с одной стороны, могло напоминать о запретном плоде райского дерева, с другой, отсылать к желанному призу, который Венере присудил Парис, и намекать на красоту дамы, сравниваемой с Еленой Троянской [Кранахи, 2016, с. 80]. В любом случае, здесь можно увидеть намек на куртуазную любовную игру.

Прекрасным примером подобного типа изображений служит также эрмитажная картина «Портрет молодой женщины» (Ил. 28) [Кранахи, 2016, с. 76–78]. На картине нетипично большого для данного жанра размера изображена дама рядом с открытым окном, за которым виден редкий в портретах Кранаха пейзаж. Одевание молодой женщины соответствует саксонской моде: модная шляпа-тарелка, объемные золотые цепи, корсаж со шнуровкой, перчатки с прорезями для колец на руках. Ее пристальный взгляд и лицо, контрастно выделяющееся на черном фоне, тьму которого не рассеивает падающий из окна свет, сообщают образу несколько напряженное и тревожное настроение.

Особняком в творчестве Кранаха стоит так называемый «Портрет саксонских принцесс» в Музее изобразительного искусства в Вене, одно из высших достижений художника в области женского портрета (Ил. 29).

На темном фоне перед зрителем предстают три прекрасные молодые женщины, их одежда выдает принадлежность к высшему обществу. Отсутствие гербов или других указаний на личность изображенных рождало различные версии о характере и назначении этой картины. Здесь видели идеализированные женские портреты, что было обычной практикой мастерской



Ил. 31–32

Иллюстрации из «Саксонской семейной книги». 1500–1546. 30×20. Библиотека земли Саксония, Дрезден

[Rebel, 1994, s. 136]. Существует версия, что эта картина является даже не портретом, а неким образцом, хранящимся в мастерской, предназначенным для того, чтобы высокопоставленные заказчицы выбрали себе образ и костюм, в котором хотели бы увидеть себя изображенными [Holste, 2004, s. 125]. Действительно, Кранах будто предоставляет различные возможности. Он дает три разных положения головы: если центральная героиня представлена почти анфас, то ее спутницы даны в более сильном трехчетвертном повороте; взгляд может быть направлен на зрителя, а может быть устремлен в пространство; руки могут быть соединены, лежать одна на другой или держать цветок. Художник проявляет большое внимание к костюму: платья и головные уборы дам, действительно, выглядят набором разных вариантов, из которых можно составить нужную модель. Костюмы соответствуют моде эпохи, и конструктивная основа всех трех платьев идентична, но они выполнены из разной ткани, использован разный материал для манжет и декоративных лент, отличаются вышивка и шнуровка корсажей, рисунок ожерелья и форма массивных золотых цепей. Головные уборы эффектно дополняют образ. Волосы дамы слева, заплетенные в тяжелые косы, образуют сложную прическу, две другие героини носят жемчужную сетку, на которую надета бархатная шляпа-берет с разрезами, дополненная страусовыми перьями. Подобные шляпы с разрезами входят в моду не раньше 1530-х годов, заменяя предшествующий тип шляпы-тарелки, популярной во второй половине 1520-х. Прически и головные уборы служат Кранаху средством построения удивительно динамичной композиции: он создает нарастающий слева направо объем шляп и перьев, которые окончательно перестают помещаться в пространстве картины.

Роскошные одеяния являются драгоценной оправой для изображения тонких прекрасных лиц. Здесь безусловно узнаваем кранаховский идеал красоты. Однако оставаясь в рамках этого идеала, художнику удивительным образом удается подчеркнуть индивидуальность каждого лица. Можно отметить разный оттенок кожи, разрез глаз, форму носа и подбородка, даже такую не бросающуюся в глаза, но очень конкретную и говорящую об индивидуальности деталь, как форма уха. Подобная точность физиогномической характеристики, а также ни разу больше не встречающееся у Кранаха соединение трех дам в одном пространстве позволяет предположить, что речь идет о портрете. Еще в середине XIX века появилась идея, что на картине представлены дочери саксонского герцога Генриха Благочестивого и Катарини Мекленбургской: Сибилла (1515–1592), Эмилия (1516–1591) и Сидония (1518–1575) [Dürer-Cranach-Holbein, 2011, s. 131]. В 1969 году Генрих Циммерман обосновал это предположение, найдя аналогии к «Портрету принцесс» [Zimmermann, 1969, s. 283–293].

В галерее Уффици находится портрет дамы в роскошной шляпе с перьями, который очень близок к облику героини справа (Ил. 30). Практически точное совпадение черт лица, включая характерную форму уха, может служить подтверждением того, что «три принцессы» все же являются не модной картинкой, а реальными персонажами. Существует изображение

трех сестер-принцесс в «Саксонской семейной книге», хранящейся в Библиотеке земли Саксонии в Дрездене, на страницах которой, иллюстрированной Кранахом, представлены как реальные, так и легендарные члены дома Веттинов¹⁵.

Герцог Генрих Благочестивый, видимо, был необычайно горд своими дочерьми, потому что они появляются в книге дважды, каждый раз втроем и в свадебных венках, напоминающих по форме венки Сибиллы Клевской (Ил. 31–32). К сожалению, эти акварели не помогают идентифицировать изображенных на портрете девушек: их лица даны слишком суммарно. Представляется весьма убедительным предположение, что Кранах получил заказ и на выполнение живописного портрета, учитывая то обстоятельство, что чета саксонских герцогов из альбертинской линии Веттинов была постоянным заказчиком художника. Кроме дрезденских парных портретов 1514 года (Ил. 3–4), в 1537-м Кранах создал еще одно полнофигурное изображение Генриха. Эта картина, находившаяся в Дрезденской галерее, была утрачена во время Второй мировой войны. В течение своей жизни Лукас Кранах Старший написал лишь три портрета в рост в натуральную величину, и все три изображают чету саксонских герцогов. Помимо этих монументальных картин, в мастерской Кранаха был выполнен целый ряд погрудных портретов Генриха¹⁶ и Катарини¹⁷.

Еще более показательно обращение Кранаха к портретированию сыновей саксонской четы. Кроме Сибиллы, Сидонии и Эмилии в браке родились три мальчика: Мориц (1521–1553), Северин (1522–1533) и Август (1526–1586). В год рождения последнего Кранах создал два портрета старших принцев, Морица и Северина¹⁸. Хотя многое говорит в пользу идентификации изображенных как саксонских принцесс¹⁹, вопрос все равно остается открытым. Лишь одна из героинь изображена с непокрытой головой, в то время как ее подруги (или сестры) носят чепец, украшенный жемчужными нитями, и шляпу — чепец может говорить о замужестве дамы. К 1535 году, предполагаемому моменту создания портрета, лишь Эмилия была замужем, Сибилла и Сидония вступят в брак гораздо позже.

Как мы видим, в творчестве Кранаха параллельно сосуществуют два разных типа женских изображений: идеализированные и конкретные. Представляется, что те женские портреты, задача которых была, в основном, в услаждении взгляда заказчика, строятся, в первую очередь, по законам красоты, созданным художником. Своеобразие черт лица модели сглаживается и подчиняется выработанному идеалу. Если же запечатлеть облик женщины

15 Das Sächsische Stammbuch. Sammlung von Bildnissen sächsischer Fürsten, mit gereimtem Text; aus der Zeit von 1500–1546. URL: https://digital.slub-dresden.de/werkansicht/dlf/56803/1?tx_dlf_navigation%5Bcontrolle%5D=Navigation&cHash=2b7eef6229ba85ff2b6ec7ffb9f4c277

16 Например, портрет в Художественной галерее в Касселе, или в ГМИИ им. А. С. Пушкина в Москве.

17 В переписке существуют упоминания о заказанном Кранаху и уже оплаченном портрете Екатерины Мекленбургской, не дошедшем до наших дней; в Художественном собрании крепости Кобург находится портрет Екатерины, выполненный в 1547 году с несохранившегося изображения 1530–1535 годов.

18 Портреты Морица и Северина Саксонских находятся в коллекции Фонда дома Гессен в Кронберге.

19 В Музее истории искусства в Вене портрет обозначен как «Портрет Сибиллы, Эмилии и Сидонии».

важно с идеологической точки зрения, или того требует политическая ситуация, то Кранах начинает работать в манере, близкой к исполнению мужских портретов. Он подчеркивает характерность черт лица, даже заостряет их, как это видно на примере поздних портретов Сибиллы Клевской. Хотя в большинстве случаев эти два типа, идеальный и индивидуализированный, довольно хорошо отличаются друг от друга, встречаются изображения, представляющие определенные затруднения, как, например, «Портрет саксонских принцесс». Безусловно, как реальные, так и идеальные образы Кранаха всегда узнаваемы как его работы: его стиль слишком своеобразен. Найденные немецким художником формулы строения лица в портрете используются им неизменно, но выбор формулы в каждом конкретном случае зависит от решения художника.

Библиография

Садков, В. (авт.-сост.) (2016). *Кранахи. Между Ренессансом и маньеризмом*. Каталог выставки. М.: Арт Волхонка.

Сомов, А. (сост.) (1902). *Эрмитаж. Каталог картинной галереи*. Часть II. СПб.

Шаде, В. (1987). *Кранахи — семья художников*. М.: Изобразительное искусство.

Шиллинг, Х. (2017). *Мартин Лютер. Бунтарь в эпоху потрясений*. М.: Библейско-богословский институт св. апостола Андрея.

(2011). *Dürer-Cranach-Holbein. Die Entdeckung des Menschen: Das deutsche Porträt um 1500*. Ausstellungskatalog. Hrsg. von Sabine Haag, Christian Lange, Christof Metzger u. Karl Schütz. München: Hirmer Verlag.

Behling, L. (1971). *Der Brautkranz der Prinzessin Sibylle von Cleve*. // Pantheon. № 29. S. 146–150.

Buchner, E. (1953). *Das deutsche Bildnis der Spätgotik und der frühen Dürerzeit*. Berlin: Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft.

CDA. Cranach Digital Archiv. URL: <https://lucascranach.org/index.php/Home> (дата обращения: 15.02.2025).

Holste, T. (2004). *Die Porträtkunst Lucas Cranachs d. Ä.* Dissertation. Der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel. URL: https://macau.uni-kiel.de/servlets/MCRFileNodeServlet/dissertation_derivate_00001383/d1383.pdf (дата обращения: 15.02.2025).

Hoppe-Harnoncourt, A. (2016). *Judith with the Head of Holofernes by Lucas Cranach the Elder*. Point of View#15. Kunsthistorisches Museum, Wien.

Koepplin, D. (1973). *Cranachs Ehebildnis des Johannes Cuspinian von 1502: seine christlich-humanistische Bedeutung*. Dissertation. Der Universität Basel. URL: <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/koepplin1973> (дата обращения: 15.02.2025).

Kusche, M. (1991). «*Der christliche Ritter und seine Dame*» — *das Repräsentationsbildnis in ganzer Figur* // Pantheon, № 49. S. 4–35.

Lehrs, M. (1908–1934). *Geschichte und kritischer Katalog des deutschen, niederländischen und französischen Kupferstichs im XV. Jahrhundert*. Bd. 1–9. Wien. URL: <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/lehrs1908ga> (дата обращения: 15.02.2025).

Rebel, E. (1994). *Cranachs Porträtkunst* // Ausstellungskatalog. Ein Maler-Unternehmer aus Franken, Kronach. Regensburg.

Zimmermann, H. (1969). *Zur Ikonographie von Damenbildnissen des älteren und des jüngeren Cranach* // Pantheon. № 27. S. 283–293.

Список иллюстраций

Ил. 1. Лукас Кранах Старший. Портрет Иоганна Куспиниана. Ок. 1502. Дерево, масло. 60×45. Коллекция Оскара Райнхарта, Винтертур. Источник изображения — URL: https://ru.m.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB:Lucas_Cranach_%28%29_-_Dr._Johannes_Cuspinian.jpg (дата обращения: 25.03.2025)

Ил. 2. Лукас Кранах Старший. Портрет Анны Куспиниан. Ок. 1502. Дерево, масло. 60,1×45,5. Коллекция Оскара Райнхарта, Винтертур. Источник изображения — URL: https://ru.m.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB:Lucas_Cranach_%28%29_-_Anna_Cuspinian.jpg (дата обращения: 25.03.2025)

Ил. 3. Лукас Кранах Старший. Портрет саксонского герцога Генриха Благочестивого. 1514. Дерево, масло. 184,5×83. Картинная галерея старых мастеров, Дрезден. Источник изображения — URL: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/67/Cranach%2C_Lucas_d._%C3%84._-_Doppelbildnis_Herzog_Heinrichs_des_Frommen_und_Gemahlin_Herzogin_Katharina_von_Mecklenburg_-_1514.jpg (дата обращения: 25.03.2025)

Ил. 4. Лукас Кранах Старший. Портрет саксонской герцогини Катарины Мекленбургской. 1514. Дерево, масло. 184,5×83. Картинная галерея старых мастеров, Дрезден. Источник изображения — URL: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/67/Cranach%2C_Lucas_d._%C3%84._-_Doppelbildnis_Herzog_Heinrichs_des_Frommen_und_Gemahlin_Herzogin_Katharina_von_Mecklenburg_-_1514.jpg (дата обращения: 25.03.2025)

Ил. 5. Лукас Кранах Старший. Портрет саксонской герцогини Катарины Мекленбургской. 1514. Фрагмент. Дерево, масло. 184,5×83. Картинная галерея старых мастеров, Дрезден. Источник изображения — URL: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/67/Cranach%2C_Lucas_d._%C3%84._-_Doppelbildnis_Herzog_Heinrichs_des_Frommen_und_Gemahlin_Herzogin_Katharina_von_Mecklenburg_-_1514.jpg (дата обращения: 25.03.2025)

Ил. 6. Альбрехт Дюрер. Дама верхом и ландскнехт. Ок. 1497. Бумага, гравюра резцом. 10,8×7,7. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург. Источник изображения — URL: <https://sammlung.staedelmuseum.de/de/werk/das-fraeulein-zu-pferd-und-der-landsknecht> (дата обращения: 25.03.2025)

Ил. 7. Лукас Кранах Старший. Портрет Мартина Лютера. 1525. Дерево, темпера, масло. Диаметр 9,8 см. Художественный музей, Базель. Источник изображения — URL: [https://sammlungonline.kunstmuseumbasel.ch/eMP/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultListView/result.t1.collection_list.\\$TspTitleLink.link&sp=10&sp=Scollection&sp=SfieldValue&sp=1&sp=1&sp=3&sp=SdetailList&sp=0&sp=Sdetail&sp=0&sp=F&sp=T&sp=1](https://sammlungonline.kunstmuseumbasel.ch/eMP/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultListView/result.t1.collection_list.$TspTitleLink.link&sp=10&sp=Scollection&sp=SfieldValue&sp=1&sp=1&sp=3&sp=SdetailList&sp=0&sp=Sdetail&sp=0&sp=F&sp=T&sp=1) (дата обращения: 25.03.2025)

Ил. 8. Лукас Кранах Старший. Портрет Катарины фон Бора. 1525. Дерево, темпера, масло. Диаметр 10 см. Художественный музей, Базель. Источник изображения — URL: [https://sammlungonline.kunstmuseumbasel.ch/eMP/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultListView/result.t1.collection_list.\\$TspTitleLink.link&sp=10&sp=Scollection&sp=SfieldValue&sp=1&sp=3&sp=3&sp=SdetailList&sp=0&sp=Sdetail&sp=0&sp=F&sp=T&sp=0](https://sammlungonline.kunstmuseumbasel.ch/eMP/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultListView/result.t1.collection_list.$TspTitleLink.link&sp=10&sp=Scollection&sp=SfieldValue&sp=1&sp=3&sp=3&sp=SdetailList&sp=0&sp=Sdetail&sp=0&sp=F&sp=T&sp=0) (дата обращения: 25.03.2025)

Ил. 9. Лукас Кранах Старший и мастерская. Портрет Катарины фон Бора. 1528. Дерево, масло. 21,6×15,8. Музей Готторпского замка, Шлезвиг. Источник изображения — URL: https://lucascranach.org/de/DE_SHLM_NONE-006 (дата обращения: 25.03.2025)

Ил. 10. Лукас Кранах Старший и мастерская. Портрет Катарины фон Бора. 1528. Дерево, масло. 37,7×25,7. Художественные собрания Веймара. Источник изображения — URL: [https://ores.klassik-stiftung.de/ords/ksw_internet/r/300/2?p2_ident=348739&p2_dateiname=348739_\(4106148551\)&p2_gattung=Gem%C3%A4lde](https://ores.klassik-stiftung.de/ords/ksw_internet/r/300/2?p2_ident=348739&p2_dateiname=348739_(4106148551)&p2_gattung=Gem%C3%A4lde) (дата обращения: 25.03.2025)

Ил. 11. Лукас Кранах Старший и мастерская. Портрет Мартина Лютера. 1529. Дерево, масло. 37×23. Галерея Уффици, Флоренция. Источник изображения — URL: <https://catalogo.uffizi.it/rest/getmedia/c1575266-0634-4ee5-b61c-2ad2fa4ef816> (дата обращения: 25.03.2025)

Ил. 12. Лукас Кранах Старший и мастерская. Портрет Катарины фон Бора. 1529. Дерево, масло. 37×23. Галерея Уффици, Флоренция. Источник изображения — URL: <https://catalogo.uffizi.it/rest/getmedia/c1575266-0634-4ee5-b61c-2ad2fa4ef816> (дата обращения: 25.03.2025)

Ил. 13. Лукас кранах Старший. Портрет принцессы Сибиллы Клевской. 1526. Дерево, масло. 53,3×38,1. Частная коллекция. Источник изображения — URL: <https://www.christies.com/en/lot/lot-5056178> (дата обращения: 25.03.2025)

Ил. 14. Лукас Кранах Старший. Портрет курпринца Иоганна Фридриха. 1526. Дерево, масло. 56×38. Художественные собрания Веймара. Источник изображения — URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Lucas_Cranach_d.%C3%84._-_Kurprinz_Johann_Friedrich_von_Sachsen_%281526,_Klassik_Stiftung_Weimar%29.jpg (дата обращения: 25.03.2025)

Ил. 15. Лукас Кранах Старший. Портрет принцессы Сибиллы Клевской. 1526. Дерево, масло. 57×39. Художественные собрания Веймара. Источник изображения — URL: https://ru.m.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB:Lucas_Cranach_d.%C3%84._-_Bildnis_der_Prinzessin_Sibylle_von_Cleve_%281526,_Klassik_Stiftung_Weimar%29.jpg (дата обращения: 25.03.2025)

Ил. 16. Иллюстрация из издания: Gart der Gesundheit. Mainz, 1485. Источник изображения — URL: <https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb00032739?page=196> (дата обращения: 25.03.2025)

Ил. 17. Гуго ван дер Гус. Рождество. Ок. 1480. Фрагмент до реставрации. Дерево, масло. 99,9×248,6. Картинная галерея, Берлин. Источник изображения — URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Adoration_of_the_Shepherds_%28der_Goes%29#/media/File:Hugo_van_der_Goes_-_The_Adoration_of_the_Shepherds_-_Google_Art_Project.jpg (дата обращения: 25.03.2025)

Ил. 18. Гуго ван дер Гус. Рождество. Ок. 1480. Фрагмент после реставрации. Дерево, масло. 99,9×248,6. Картинная галерея, Берлин. Источник изображения — URL: https://recherche.smb.museum/detail/869236/die-geburt-christi?language=de&limit=15&sort=relevance&controls=none&conditions=AND%2BinvolvedParties%2B%22Hugo+van+der+Goes%22&collecti onKey=GG*&objl dx=2 (дата обращения: 25.03.2025)

Ил. 19. Гуго ван дер Гус. Рождество. Ок. 1480. Фрагмент после реставрации. Дерево, масло. 99,9×248,6. Картинная галерея, Берлин. Источник изображения — URL: https://recherche.smb.museum/detail/869236/die-geburt-christi?language=de&limit=15&sort=relevance&controls=none&conditions=AND%2BinvolvedParties%2B%22Hugo+van+der+Goes%22&collecti onKey=GG*&objl dx=2 (дата обращения: 25.03.2025)

Ил. 20. Монограммист bg. Жених и невеста. Ок. 1480.

Бумага, гравюра резцом. Ранее: коллекция Ротшильдов, Париж. Источник изображения — URL: <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/lehrrs1932bd8tafelrn/0021/image,info> (дата обращения: 25.03.2025)

Ил. 21. Лукас Кранах Старший. Портрет Сибиллы Клевской. 1531. Дерево, масло. 57×39. Частная коллекция. Источник изображения — URL: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/99/Bemberg_Fondation_Toulouse_-_Portrait_de_Sibylle_de_Cl%C3%A8ve%2C_%C3%A9lectrice_de_Saxe_-_Lucas_I_Cranach_-_Inv.1086_Huile_sur_rapneau_1531.jpg (дата обращения: 25.03.2025)

Ил. 22. Лукас Кранах Старший и мастерская. Портрет Сибиллы Клевской. Ок. 1536. Дерево (дуб), темпера, масло. 20,8×14,4. Коллекция замка в Кобурге. Источник изображения — URL: <https://online.kunstsammlungen-coburg.de/datenbank-gemaelde/details.php> (дата обращения: 25.03.2025)

Ил. 23. Лукас Кранах Старший, Лукас Кранах Младший и мастерская. Веймарский алтарь. 1555. Левая створка, фрагмент. Дерево, масло. Церковь Святых Петра и Павла, Веймар. Источник изображения — URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Weimar_Altarpiece#/media/File:Weimar_Herderkirche_-_Cranach-Altar_Linker_Fl%C3%BCgel_1.jpg (дата обращения: 25.03.2025)

Ил. 24. Лукас Кранах Старший. Портрет Анны Гессенской (?). 1515. Дерево, масло. 55,1×37,3. Коллекция Ротшильда, Уоддесдон. Источник изображения — URL: <https://waddesdon.org.uk/the-collection/item/?id=3496> (дата обращения: 25.03.2025)

Ил. 25. Лукас Кранах Старший. Юдифь с головой Олоферна. Ок. 1530. Дерево, масло. 87,7×58,1. Музей истории искусства, Вена. Источник изображения — URL: https://de.m.wikipedia.org/wiki/Datei:Lucas_Cranach_the_Elder_-_Judith_with_the_Head_of_Holofernes_-_Google_Art_Project.jpg (дата обращения: 25.03.2025)

Ил. 26. Лукас Кранах Старший и мастерская. Женский портрет. 1525–1527. Дерево, масло. 35,9×25,1. Национальная галерея, Лондон. Источник изображения — URL: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/lucas-cranach-the-elder-portrait-of-a-woman> (дата обращения: 25.03.2025)

Ил. 27. Лукас Кранах Старший и мастерская. Портрет дамы с яблоком. 1527. Дерево (дуб), темпера, масло. 37,8×25,3. Картинная галерея Пражского града, Прага. Источник изображения — URL: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b0/Lucas_Cranach_%281%29_-_Portrait_of_a_Lady_with_an_Apple_%28Prague_Castle%29.jpg (дата обращения: 25.03.2025)

Ил. 28. Лукас Кранах Старший. Женский портрет. 1526. Дерево, масло. 88,5×58,5. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург: Источник изображения — URL: <https://hermitagemuseum.org/digital-collection/38775> (дата обращения: 25.03.2025)

Ил. 29. Лукас Кранах Старший. Портрет саксонских принцесс Сибиллы, Эмилии и Сидонии. Ок. 1535. Дерево, масло. 62×89. Музей истории искусства, Вена. Источник изображения — URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:1516_Emlia.jpg#/media/File:Lucas_Cranach_d._%C3%84._039.jpg (дата обращения: 25.03.2025)

Ил. 30. Лукас Кранах Старший и мастерская. Портрет Сибиллы Саксонской (?). 1530-е. Дерево, масло. 42×29. Галерея Уффици, Флоренция. Источник изображения — URL: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Lucas_Cranach_d.%C3%84._-_Bildnis_einer_jungen_Frau_\(Galleria_degli_Uffizi\).jpg#](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Lucas_Cranach_d.%C3%84._-_Bildnis_einer_jungen_Frau_(Galleria_degli_Uffizi).jpg#) (дата обращения: 26.05.2025)

Ил. 31–32. Иллюстрации из «Саксонской семейной книги». 1500–1546. 30×20. Библиотека земли Саксония, Дрезден. Источники изображений — URL: https://digital.slub-dresden.de/werkansicht/dlf/56803/222?tx_dlf_navigation%5Bcontroller%5D=Navigation&cHash=2b7eef6229ba85ff2b6ec7fffb9f4c277; <https://digital.slub-dresden.de/werkansicht/dlf/56803/204> (дата обращения: 25.03.2025)

References

(2011). *Dürer-Cranach-Holbein. Die Entdeckung des Menschen: Das deutsche Porträt um 1500*. Ausstellungskatalog. Hrsg. von Sabine Haag, Christian Lange, Christof Metzger u. Karl Schütz. München: Hirmer Verlag.

Behling, Lottlisa (1971). *Der Brautkranz der Prinzessin Sibylle von Cleve*. Pantheon. № 29. S. 146–150.

Buchner, Ernst (1953). *Das deutsche Bildnis der Spätgotik und der frühen Dürerzeit*. Berlin: Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft.

CDA. Cranach Digital Archiv. URL: <https://lucascranach.org/index.php/Home> (access date: 15.05.2025).

Holste, Tanja (2004). *Die Porträtkunst Lucas Cranachs d. Ä.* Dissertation. Der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel. URL: https://macau.uni-kiel.de/servlets/MCRFileNodeServlet/dissertation_derivate_00001383/d1383.pdf (access date: 15.05.2025).

Hoppe-Harnoncourt, Alice (2016). *Judith with the Head of Holofernes by Lucas Cranach the Elder*. Point of View#15. Kunsthistorisches Museum, Wien.

Koepplin, Dieter (1973). *Cranachs Ehebildnis des Johannes Cuspinian von 1502: seine christlich-humanistische Bedeutung*. Dissertation. Der Universität Basel. URL: <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/koepplin1973> (access date: 15.05.2025).

Kusche, Maria (1991). *“Der christliche Ritter und seine Dame” — das Repräsentationsbildnis in ganzer Figur*. Pantheon, № 49. S. 4–35.

Lehrs, Max (1908–1934). *Geschichte und kritischer Katalog des deutschen, niederländischen und französischen Kupferstichs im XV. Jahrhundert*. Bd. 1–9. Wien. URL: <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/lehrrs1908ga> (access date: 15.05.2025).

Rebel, Ernst (1994). *Cranachs Porträtkunst*. // Ausstellungskatalog. Ein Maler-Unternehmer aus Franken, Kronach. Regensburg.

Sadkov, V. (author-comp.) (2016). *The Cranachs. Between the Renaissance and Mannerism*. Exhibition catalogue. [In Russ.]

Schade, Werner (1987). *Cranachs — the family of artists*. Moscow: Izobrazitelnoe iskusstvo. [In Russ.]

Schilling, Heinz (2017). *Martin Luther. Rebel in a time of upheaval*. Moscow: Bibleysko-bogoslovsky institute. [In Russ.]

Somow, Andrei (comp.) (1902). *Hermitage. Art Gallery Catalog. Part II*. Saint Petersburg. [In Russ.]

Zimmermann, Heinrich (1969). *Zur Ikonographie von Damenbildnissen des älteren und des jüngeren Cranach* // Pantheon. № 27. S. 283–293.

жанр портрета в японской гравюре: специфика художественного языка мастеров сосаку-ханга середины XX века сэкино дзюнъитиро и сайто киёси

DOI: 10.17323/3034-2031-2025-6-136-161

Аннотация

В статье рассмотрены графические произведения середины XX века, выполненные в жанре портрета, авторства двух ярких представителей направления сосаку-ханга Сэкино Дзюнъитиро и Сайто Киёси. На протяжении всей истории графического искусства в Японии к этому жанру, в той или иной степени, обращались мастера разных эпох в рамках требования времени. Значимым этапом для этого жанра стал период Эдо (1603–1868) благодаря интересу мастеров укиё-э к особенностям городской жизни. В последующий период Мейдзи (1868–1912) мастера стали чаще обращаться к портрету, при этом художники во многом продолжали следовать художественным приемам, характерным для укиё-э. Интерес к этому жанру, с точки зрения передачи психологических характеристик изображаемого, проявили граверы сосаку-ханга, особенно в середине XX века. Это связано, в первую очередь, с рядом культурно-исторических событий, оказавших влияние и на искусство, в частности, на гравюру. Важно отметить особенности искусства обозначенного периода, а именно появление идеи свободного самовыражения и интереса к индивидуальности личности. Они, наряду с другими изменениями, были привнесены с Запада в первой половине XX века. Яркое выражение эти идеи нашли в работах мастеров середины XX века. Сосаку-ханга — многогранное направление, где каждый из граверов выбирал свой собственный путь развития творческого языка, при этом имея общий источник вдохновения и способ воплощения идей. В данной статье рассмотрены портреты не только обозначенных мастеров, сочетающие в своем творчестве как западноевропейский, так и японский художественные языки, но также работы ряда мастеров предыдущих эпох. Это сделано с целью изучить их художественный метод, как мастеров, проявляющих интерес к изображению индивидуальности, путем анализа портретных работ. Можно сделать вывод, что внимание к этой теме возрастало постепенно, и наиболее ярко она воплотилась в работах граверов сосаку-ханга, в частности, Сэкино Дзюнъитиро и Сайто Киёси.

Ключевые слова: сосаку-ханга, японская гравюра середины XX века, портрет, Сэкино Дзюнъитиро, Сайто Киёси, европейская художественная традиция

DIANA S. TITAREVA

State Institute of Art Studies of the Ministry of Culture of the Russian Federation, 125009, Russia, Moscow, Kozitsky Lane, 5
dina.titareva@mail.ru

Для цитирования: Титарева Д. С. Жанр портрета в японской гравюре: специфика художественного языка мастеров сосаку-ханга середины XX века Сэкино Дзюнъитиро и Сайто Киёси // Журнал ВШЭ по искусству и дизайну / HSE University Journal of Art & Design. № 6 (2/2025). С. 136–161

the portrait genre in
japanese engraving: the
specifics of the artistic
language of the mid-20th
century sosaku-hanga
masters sekino junichiro
and saito kiyoshi

Abstract

The article examines the iconic graphic works of the mid-20th century, executed in the portrait genre, by two prominent representatives of the sosaku-hanga movement, Sekino Junichiro and Saito Kiyoshi. Throughout the history of graphic art in Japan, this genre was addressed to one degree or another by masters of different eras in accordance with the demands of the time. A significant stage for this genre was the Edo period (1603–1868), due to the interest of ukiyo-e masters in the peculiarities of urban life. In the subsequent Meiji period (1868–1912), printmakers began to turn to portraits more often, but solved artistic problems within the canon characteristic of ukiyo-e. The greatest attention to this genre, from the point of view of conveying the psychological characteristics of the depicted, was shown by sosaku-hanga engravers, especially in the mid-20th century. This is primarily due to a number of cultural and historical events that influenced art, particularly engraving. It is important to note the specific features of the art of the period in question, namely the emergence of the idea of free self-expression and interest in the individuality of a person. Along with other changes, they were brought from the West in the first half of the 20th century. These ideas found vivid expression in the works of mid-20th century masters. Sosaku-hanga is a multifaceted movement, where each engraver chose his own path of developing a creative language, while having a common source of inspiration and a way of implementing ideas. This article will examine portraits not only by Sekino Junichiro and Saito Kiyoshi, who combine both Western European and Japanese artistic languages in their work, but also the works of a number of masters of previous eras, in order to identify and reveal interest in depicting the individuality of a person. It can be concluded that interest in the display of individuality appeared gradually, due to the artistic tasks solved by masters in engraving. The greatest attention to this theme was shown by masters of sosaku-hanga, in particular, Sekino Junichiro and Saito Kiyoshi.

Keywords: sosaku-hanga, Japanese prints of the mid-twentieth century, portrait, Sekino Junichiro, Saito Kiyoshi, European artistic tradition

В процессе становления графического искусства в Японии к портретным изображениям обращались мастера разных эпох в рамках требования времени и определенных художественных задач. Как отдельный жанр портрет выделился в период Эдо (1603–1868) благодаря интересу мастеров укиё-э к городской культуре. В это время появились, в частности, бидзинга-изображение красавиц и якуся-е-портреты актеров театра Кабуки.

В последующий период Мэйдзи (1868–1912) открытие Японии для внешнего мира оказало влияние и на развитие графического искусства. В гравюре стали появляться новые темы и образы, такие как вестернизация городов и изображения иностранцев в европейских одеждах. В это время мастера гравюры стали чаще обращаться к портрету. Хотя они и оставались в рамках принципов изображений, характерных для укиё-э, сложившаяся традиция получила обогащение благодаря некоторым чертам европейского искусства.

Наибольшее внимание портрет как жанр, с точки зрения передачи психологических характеристик изображаемого, привлек со стороны граверов направления сосаку-ханга (1910–1960; 創作版画 — творческая гравюра)¹, особенно яркие портретные работы были созданы в середине XX века. Одним из отличий, характерных для произведений сосаку-ханга, стала идея свободного самовыражения, принесенная с Запада, наряду с потоком европейских стилей и направлений. В портрете эта идея особенно ярко воплотилась в творчестве двух ключевых представителей направления — Сэкино Дзюнъитиро (関野準一郎 1914–1988) и Сайто Киёси (斎藤清 1907–1997). Оба гравера в своих произведениях не только соединили европейскую и национальную художественные традиции, создав собственный художественный язык, но и проявили большой интерес к индивидуальности человека и его образу.

Японская гравюра сосаку-ханга имеет значительную историографическую традицию. Немаловажным является то, что большинство исследований выполнено преимущественно в англоязычных странах, что обусловлено рядом культурно-исторических причин [Michener, 1975, pp. 7–23]. К первым наиболее фундаментальным исследованиям можно отнести публикации О. Статлера [Statler, 1956] и Дж. А. Миченера [Michener, 1975]. Благодаря тесным контактам с граверами авторы прослеживают развитие художественного языка мастеров сосаку-ханга с момента зарождения направления и до второй половины XX века, включая в этот ряд Сэкино Дзюнъитиро и Сайто Киёси, анализируя их творчество в рамках направления. Лоуренс Смит [Smith, 1983] исследует сосаку-ханга с момента его зарождения и до 1950-х годов. Смит анализирует произведения сосаку-ханга и син-ханга (направления в японской гравюре, существующие параллельно), выделяя

первой работы сосаку-ханга и основатель одноименного направления Канаэ Ямамото в 1906–1907 годах, для того чтобы подчеркнуть личное выполнение автором всех стадий создания гравюры как творческий акт воплощения идеи.

1 Сосаку-ханга (創作版画, со:саку-ханга) — творческая гравюра. Направление в японской гравюре XX века. Временные рамки активной деятельности мастеров можно обозначить 1910–1960-ми годами. Согласно исследованию Накадзава Канаэ, термин придумал автор



Ил. 1

Китагава Утамаро. Три знаменитые красавицы. Ок. 1791. Цветная ксилография, тушь. 38,7×25,7. Музей Метрополитен, Нью-Йорк

их характерные отличия и особенности художественного языка с отсылками к европейскому искусству. Труды Гастона Петита [Petit, 1973], Лейкмора Френсиса [Lakemore, 1975], Кейеса Роджера [Keyes, 1988] имеют большое значение для понимания развития сасаку-ханга как направления, так как раскрывают многообразие художников и их творческих методов. Среди исследователей, рассматривающих сасаку-ханга в историческом контексте развития графического искусства в Японии, можно выделить Сидзуя Фудзикакэ [Fujikake, 1957] и Кавакита Митиаки [Kawakita, 1967]. Последний делает особенно сильный акцент на влиянии европейского искусства на произведения сасаку-ханга, анализируя при этом некоторые портреты, созданные Сэкино Дзюнъитиро и Сайто Киёси. Заслуживают внимания также совместные работы американских и японских авторов Хелен Мерритт и Нанако Ямада [Merritt & Nanako, 1992]. При этом ни один из вышеперечисленных авторов не рассматривает отдельно портрет как жанр, так как их больше интересует путь развития творчества гравюров и особенности их художественного языка.

В отечественном искусствознании гравюра сасаку-ханга привлекла внимание исследователей только в 1960–1970-е годы. В этот период была создана монография А. С. Коломиец [Коломиец, 1974], которая и сейчас во многом остается актуальной благодаря обширному анализу творческого пути более чем двадцати мастеров. Кроме того, автор структурирует это масштабное и разнохарактерное направление в японской гравюре, подразделяя его на более мелкие направления, основываясь на особенностях художественного языка тех или иных мастеров: народная гравюра, традиционное направление, художники-декоративисты. Важно отметить, что к последним автор относит Сэкино Дзюнъитиро и Сайто Киёси, некоторые портретные работы которых А. С. Коломиец включает в общий контекст анализа их творчества. Еще одним крупным исследователем японского искусства является Н. С. Николаева, которая в своей работе «Современное искусство Японии» [Николаева, 1968] обращается к гравюре сасаку-ханга, посвятив ей отдельную главу. Автор дает общую характеристику направлению, включая сасаку-ханга в контекст развития японского искусства XX века, при этом кратко, но емко рассматривая творчество основных представителей направления.

Можно заключить, что обозначенная нами тема довольно обширна и в той или иной степени была затронута в исследованиях. Однако портретные работы Сэкино Дзюнъитиро и Сайто Киёси и специфика художественного языка двух этих мастеров, равно как и их интерес к психологическим особенностям изображения личности, не рассматриваются отдельно от их творческого пути, либо эта тема не затрагивается вовсе.

Формат статьи не позволяет поговорить о всем многообразии творчества мастеров сасаку-ханга, работающих в жанре портрета, и своеобразии их художественного языка, поэтому автор сосредоточился на двух наиболее знаковых художниках, которые в своем творчестве, в частности в портретах, наиболее ярко соединили европейскую и японскую художественные традиции



Ил. 2

Тосюсай Сяраку. Отани Онидзи III в роли слуги
Эдобэя. 1794. Цветная ксилография. 38,1×25,1.
Музей Метрополитен, Нью-Йорк

и обращались к индивидуальности изображенного. Произведения обозначенных мастеров находятся в крупных государственных и частных мировых собраниях, что говорит об интересе к творчеству граверов как среди исследователей, так и среди коллекционеров и широкой публики.

По ряду причин в российских государственных музеях и частных коллекциях работы мастеров сосаку-ханга в целом и Сэкино Дзюнъитиро и Сайто Киёси в частности представлены в значительно меньшем объеме или отсутствуют вовсе. Некоторые работы обозначенных мастеров имеются в собраниях Государственного музея истории Санкт-Петербурга (Санкт-Петербург), Государственном Эрмитаже (Санкт-Петербург) и Государственном музее искусств народов Востока (Москва). Последний является обладателем наибольшего числа отпечатков, благодаря личной коллекции А. С. Коломиец. При этом, за редким исключением, гравюры практически не исследованы и их изображения не опубликованы в научных и научно-популярных изданиях.

Целью работы является изучение художественного метода Сэкино Дзюнъитиро и Сайто Киёси, путем анализа созданных ими портретов. Также автор ставит перед собой задачу выявить специфику и степень влияния на творческий язык мастеров европейской художественной традиции, с одной стороны, и японской художественной традиции — с другой.

После длительной, более чем двухсотлетней самоизоляции периода Эдо (1603–1868) последовал этап переоценки и изменений социокультурных устоев, в истории Японии обозначенный как реставрация Мэйдзи (1868–1912). Перемены, пришедшие вместе с западноевропейским влиянием, затронули многие сферы общества, в частности сферу искусства [Сабура, 1972, с. 230–260]. Яркое подтверждение тому — гравюра периода Мэйдзи (1868–1912), но наиболее активное влияние западноевропейского искусства на японских художников происходит в первой половине XX века.

Начиная с периода Тайсё (1912–1926) и до середины периода Сёва (1926–1989) Япония прошла через милитаризацию страны, Вторую мировую войну, период оккупации и наконец демократизацию общественной жизни. Эти события привели ко многим социальным и культурным изменениям, в том числе и осознанию необходимости пересмотра пути развития национального искусства, в частности, в гравюре. Благодаря более открытой международной политике Японии появилась возможность не только проводить международные выставочные проекты, но и получать художественное образование за границей, преимущественно во Франции [Тадзава, Мацубара, Окуда, Нагахата, 1992, с. 100–110]. Это способствовало тому, что многие граверы осваивали совершенно новую для себя технику — живопись маслом на холсте, и создавали работы в западном стиле — ёга². Многие мастера обращались к реализму, постимпрессионизму, фовизму, беспредметному искусству и др., активно популяризируя эти направления в японской гравюре, наряду с национальной художественной традицией. Ключевой отличительной чертой искусства этого периода стала идея свободного самовыражения и индивидуализма. Кроме того, ближе к середине века одним из ключевых



Ил. 3

Цукиока Ёситоси. Лист «Посещение храма Мёги в первый день кролика [Нового года]. Берег Янагибаси» из серии «Двенадцать месяцев гордости Токио». 1880. Цветная ксилография. 37,5×25,5. Коллекция Токийского музея (ToMuCo)

вопросов в искусстве стала ценность человека как самостоятельной личности с его внутренними конфликтами и индивидуальными особенностями. Наиболее ярко в гравюре эти идеи получили воплощение в портретных работах мастеров сосаку-ханга середины XX века.

В начале XX века, в разгар яркого периода пересечения двух художественных традиций, западноевропейской и японской, зарождается новая образная система в гравюре. В первые десятилетия XX века возникают два крупных направления, существующих параллельно: син-ханга 新版画 (новая гравюра; 1915–1960), во многих аспектах продолжающая традиции укиё-э, и более многогранное и прогрессивное по своей сути сосаку-ханга. Так, например, мастера син-ханга придерживались традиционной для Японии системы создания гравюры, а именно коллективной работы нескольких творцов-ремесленников, когда первый мастер — художник — создавал линейный рисунок, второй мастер — гравёр — вырезал изображение на деревянных блоках, а третий печатал с этих блоков. Завершал цепочку издатель или продавец, в то время как мастера сосаку-ханга переняли европейский способ, который давал возможность автору быть единоличным и независимым творцом, воплощающим свои замыслы.

Подобная ситуация наблюдалась и в системе жанров. Так, художники син-ханга придерживались разделения своих работ на определенные категории, продолжая традицию укиё-э. Мастера сосаку-ханга отдавали предпочтение разным жанрам и сюжетам, кроме того, каждый из гравёров имел свой творческий почерк и вектор художественных поисков. Тем не менее, в направлении сосаку-ханга есть два объединяющих фактора, несмотря на разнообразный творческий подход и большое количество мастеров. Первый — это приверженность идее свободного самовыражения и страсть к экспериментам и развитию. Гравёры стремились по-своему раскрыть образ, что нередко проявлялось и через искажённую реальность, при этом большинство из них не теряло связь с японской художественной традицией. Отсюда вытекает второй объединяющий фактор — техника создания гравюры.

Для японских мастеров европейский способ гравирования, когда один мастер выполнял все ступени создания отпечатка, стал принципиально новым. Преимущество такого способа гравирования состояло в возможности изменения первоначальной идеи на любом этапе создания гравюры, в том числе допускалась работа напрямую с блоком, без необходимости создания предварительного рисунка [Накадзава Канаэ, 1976]. Мастера экспериментировали и с бумагой, красками, способами резки деревянного блока. Мастера больше не оглядывались на традиционный формат, принятый укиё-э³, и не были ограничены рамками печатного издания, они варьировали его в соответствии со своей идеей. Тираж сосаку-ханга также сильно изменился после Второй мировой

2 Ёга (洋画, ё:га) — «западная живопись» или «европейские картины». Японское направление живописи маслом на холсте, в рамках которого художники подражают западноевропейским мастерам.

3 Наиболее распространенные форматы укиё-э:
Обан — «большой формат», 36–38×24–26 см;
Тёбан — «длинный формат», 17–18×25–26 см;
О-обан — «большой большой формат», 28–30×41–43 см;
Айбан — «половина о-обана», 21,5–23×30–34 см.



Ил. 4
Судзуки Кэндзи. Крестьянка с опущенными руками. 1950-е. Ксилография. 34,5×16,7. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

Ил. 5
Судзуки Кэндзи. Шествие с фонарями. 1962. Ксилография // А. С. Коломиец. Современная гравюра Японии и ее мастера. 1974. С. 95

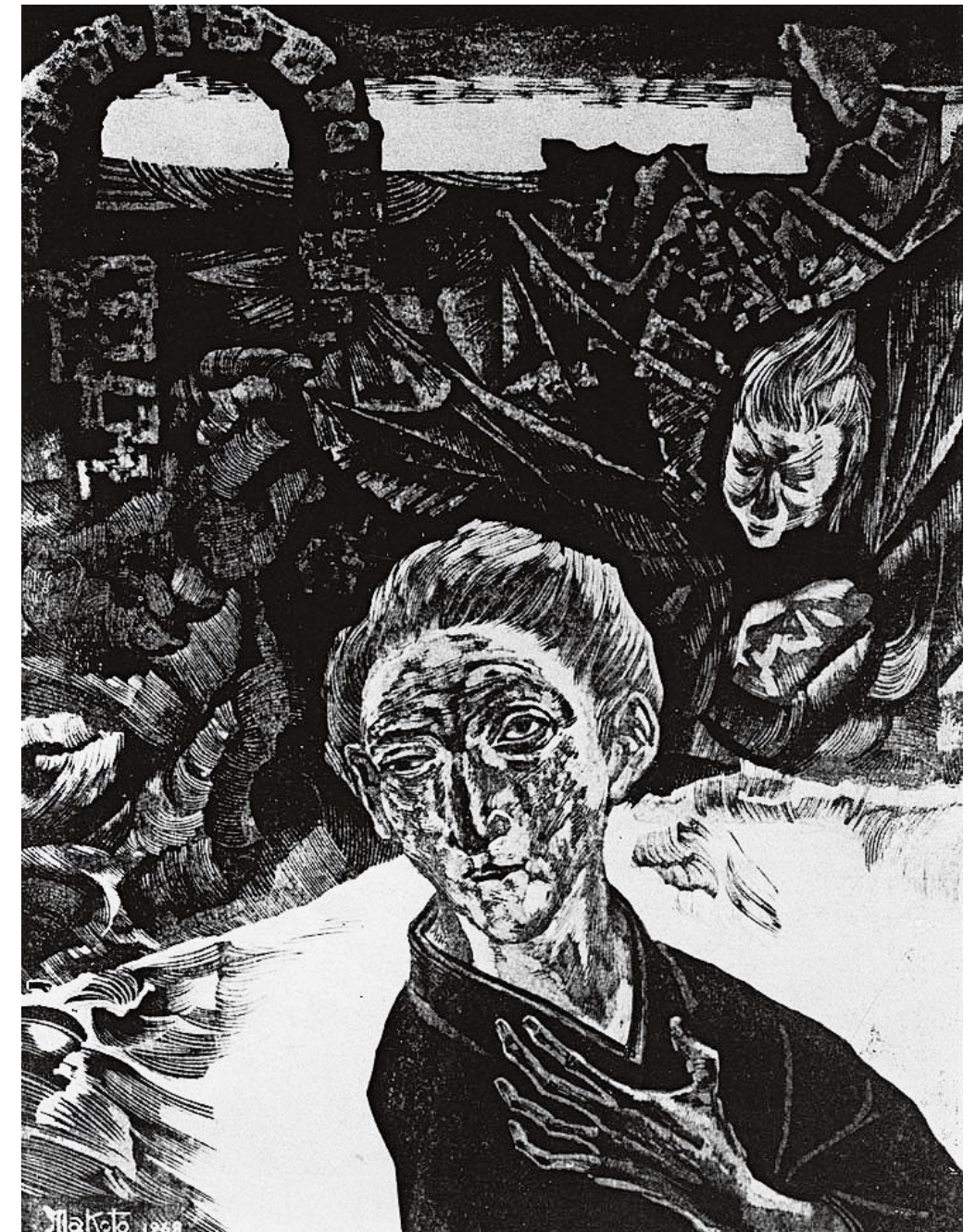
войны, поскольку начиная с 1950-х годов их работы становятся предметом экспонирования и коллекционирования. Это способствовало появлению как единичных отпечатков, так и немногочисленных серий гравюр.

В связи со значительными изменениями в японской гравюре первой половины XX века, интересная ситуация складывается в жанре портрета. Так, например, в укиё-э портрет получил развитие в соответствии с требованиями времени и задачами, которые на тот момент решала печатная гравюра. В начале своего развития гравюра в большей степени служила для рекламы и развлечения, например, выполняла роль афиши для популярных постановок театра Кабуки или воплощала завлекающие женские образы красавиц квартала Ёсивара. Со временем укиё-э стало репрезентацией модных тенденций, канонов красоты, эстетических принципов и идеалов. Кроме того, композиционное решение многих гравюр, как и некоторые изображенные предметы, несут в себе определенный смысл, легко считываемый японцами той эпохи. Наиболее близкими к портрету можно считать два ведущих жанра укиё-э — изображение красавиц (美人, бидзин-га) и изображение актеров (役者絵, якуся-э).

Основной задачей гравюр бидзин-га было показать эталон женской красоты со слегка удлинненным лицом, изогнутыми дугой бровями, миндалевидными глазами и маленьким ртом. Цветовая палитра преимущественно спокойная и приглушенная, при этом основной акцент делается либо на изящной позе, либо на одеждах и украшениях. Мастер использует разнообразные стилистические и композиционные решения, чтобы подчеркнуть идеализированную женскую красоту и эстетические идеалы.

В отпечатках жанра якуся-э, как и в бидзин-га, мастера решали схожие задачи, а именно, создавалось идеальное изображение для удовлетворения вкусов публики. Чаще всего гравировали наиболее популярные образы актеров театра Кабуки в гриме своих персонажей. Оттенки цветов также использовались преимущественно приглушенные, лишь выделяя особенности грима или костюма актера для создания быстро узнаваемого образа. Основной акцент делался на экспрессивной позе и гиперболизированных эмоциях, что характерно для динамики театра Кабуки.

В качестве примера можно привести известные работы Китагава Утамаро (喜多川歌麿, ок. 1753–1806) и Тосюсай Сяраку (東洲斎写楽, вероятно, жил между 1763 и 1820 годами, творческая активность приходится на 1793–1794), работавших в этих жанрах. Они часто использовали окуби-э (大首絵) — изображения больших голов — и погрудный портрет городских красавиц или актеров. Так, например, на гравюре Китагава Утамаро «Три знаменитые красавицы» 1793 года (Ил. 1) представлены три погрудных изображения женщин, чья внешность максимально приближена к эстетическому идеалу женской внешности. Автор специально искажает пропорции тела и унифицирует черты лица для того, чтобы привлечь внимание зрителя на изящность поз, прически и одежд. Несмотря на то, что у каждой из изображенных женщин был реальный прототип из числа настолько известных и признанных красавиц своего времени, что их имена сохранились до наших



Ил. 6
Уэно Макото. Старая женщина из Нагасаки. 1968.
Ксилография // А. С. Коломиец. Современная
гравюра Японии и ее мастера. 1974. С. 115

дней [Morena, 2006, p. 174]⁴, Утамаро только намечает индивидуальные черты каждой, доступные в рамках идеализации. Еще один признанный мастер укиё-э Тосюсай Сяраку, часто работающий в жанре якуся-э, также использует окуби-э для более выразительной передачи эмоций актера.

«Отани Онидзи III в роли слуги Эдобэя» 1794 года (Ил. 2) — одна из известных работ, где автор через смелые деформации тела тонко подчеркивает особенности актеров, создавая портрет на грани с карикатурой. Сяраку улавливает и передает особенности лица или тела актера, горбинку на носу или величину подбородка. Мастер это делает для того, чтобы зритель понимал, кто именно исполняет ту или иную роль, несмотря на сложный и яркий грим, уникальное выражение лица и общую экспрессию позы.

Как уже отмечалось выше, несмотря на то что жанры якуся-э и бидзин-га близки к европейскому пониманию портрета, все же они строятся на основе устоявшихся представлений о красоте и особенностях японской художественной традиции. Укиё-э не ориентирована на изображение индивидуальных черт конкретной личности, так как мастера гравюры больше стремились к утонченной передаче зафиксированного момента. Таким образом, индивидуальные черты человека лишь угадываются в деталях и доступны в большинстве своем поклонникам того или иного актера или частым посетителям квартала Ёсивара.

Следующим этапом развития портрета в Японии стал период Мэйдзи (1868–1912). Наряду со значительными политическими и социальными новшествами, изменения коснулись и искусства, в частности гравюры. Важно отметить появление новых жанров, дополняющих традиционное разделение укиё-э, свойственных именно этой эпохе. Например, изображения иностранцев и особенностей их образа жизни (йокогама-э); гравюры, отражающие модернизацию Японии (кайка-э), а также актуальный для данного периода батальный жанр (сэнсо-э). Кроме того, восприятие нового для Японии западноевропейского художественного языка привело к стремлению применить в традиционной гравюре некоторые его черты, а именно, воздушную перспективу, многоплановость композиции и светотеневую моделировку. Безусловно, подобные изменения коснулись не всех жанров и не были повсеместными, так как значительная часть мастеров продолжала создавать гравюры в рамках художественного языка укиё-э. Что касается художественных задач жанров бидзин-га и якуся-э, то во многом они сохраняются в рамках прошлой эпохи, но с некоторыми изменениями, а именно с усложнением композиции и добавлением элементов западной культуры.

В качестве примера можно привести работу «Посещение храма Мёги в первый день кролика [Нового года]. Берег Янагибаси» авторства одного из значимых гравёров периода Мэйдзи Цукиока Ёситоси (月岡芳年, 1839–1892) (Ил. 3).

4 Китагава Утамаро в гравюре «Три красавицы Кансэй» 1793 года изобразил трех признанных красавиц Эдо, имеющих разное происхождение и род занятий. Слева — Такасима Охиса, справа — Нанивая Окита

и в центре — Томимото Тоёхина. На это указывает Франческа Морена, исследовательница творчества Китагава Утамаро, в книге «Утамаро» 2006 года.



Ил. 7

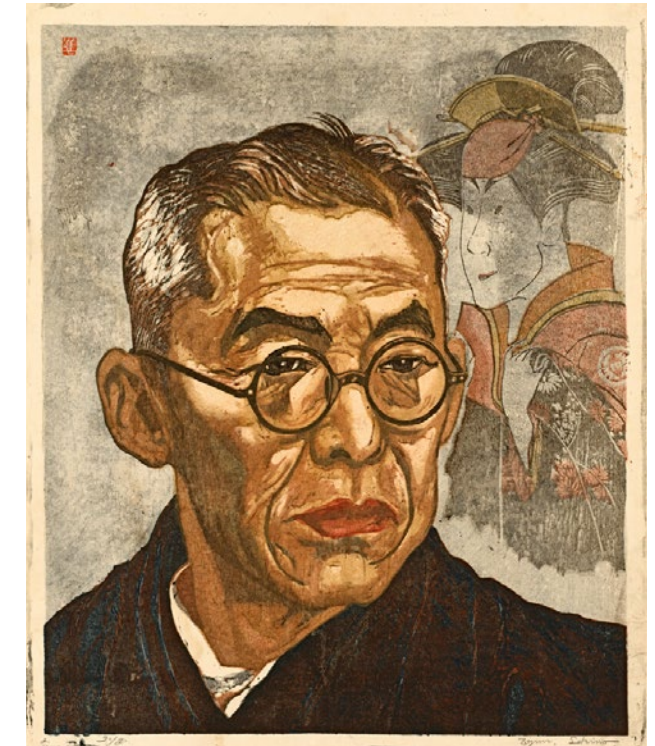
Сэкино Дзюнъитиро. Кукловод Бунгоро в гримерной. 1947. Цветная ксилография. 79×50,5. Чикагский институт искусств

Будучи учеником Утагавы Куниёси (歌川 国芳, 1798–1861), выдающегося мастера эпохи Эдо, Ёситоси некоторое время работал, отталкиваясь от художественного языка учителя, но позднее выработал собственный узнаваемый стиль.

Женский образ в гравюре решен в первую очередь характерными творческими приемами для мастеров эпохи Эдо, а именно, воплощение идеала женской красоты, свойственного укиё-э, без отражений индивидуальных характеристик модели. Кроме того, мастер дополняет изображение атрибутами и надписями с целью раскрыть аллегорический образ обозначенного месяца. Подобный символизм также свойственен художественному языку прошлой эпохи. Тем не менее, при ближайшем рассмотрении отпечатка становится заметно использование мастером обозначенных выше особенностей западноевропейского художественного языка. В композиционном решении гравюры использовано несколько планов, на каждом из которых действия происходят независимо друг от друга. К тому же, несмотря на то что в лице красавицы отсутствуют индивидуальные черты и яркая мимика, Ёситоси создает лирический образ с определенным эмоциональным настроением. Конечно, подобная чувственность характерна и для работ периода Эдо, тем не менее отображение эмоционального состояния человека тонкими нюансами в работе гравера несколько изменилось под влиянием западного искусства, приемы которого он заимствовал в разной степени в рамках той или иной серии гравюр [Успенский, 2024, с. 219–224].

Под воздействием западного искусства гравюра периода Мэйдзи прошла через ряд изменений, обогатившись в первую очередь новыми образами и темами в ходе вестернизации общества. При этом основные жанры, характерные для укиё-э, в том числе бидзин-га и якуся-э, сохранили приверженность канону, хотя и разнообразили свой художественный язык некоторыми чертами западного искусства. Важно отметить, что несмотря на то, что мастера этого периода не проявляют интереса к психологическим чертам личности, как и граверы эпохи Эдо, тем не менее эмоциональная передача образа становится глубже и насыщенней.

Ситуация в жанре портрета меняется в начале XX века, когда граверы направления сосаку-ханга иначе взглянули не только на технические особенности отпечатков, но и на индивидуальные характеристики моделей. Для ряда художников и направлений, под влиянием принципов европейского искусства, становится важным раскрыть через гравюру психологические свойства как конкретного человека, так и нации в целом. Последнее более характерно для мастеров, затрагивающих социально острые и актуальные темы, таких как Судзуки Кэндзи (鈴木賢二, 1906–1987) и Уэно Макото (上野誠, 1909–1980). Они создают эмоционально яркие образы, часто гиперболизируя их, при этом оставаясь в рамках черно-белой гравюры. Это могли быть как зарисовки образа жизни и быта человека (Ил. 4), обобщенные образы крестьян, события политической жизни народа, так и отображение последствий разрушительной войны (Ил. 5–6).



Ил. 8

Сэкино Дзюнъитиро. Эйдзо и Мацуомару. 1953. Цветная ксилография. 55,5×66,8. Чикагский институт искусств

Ил. 9

Сэкино Дзюнъитиро. Портрет Накамуры Китиэмона, актера театра кабуки. 1947. Цветная ксилография. 59,1×48,8. Чикагский институт искусств

К портретному жанру обращались многие представители сосаку-ханга, и каждый гравер решал эту задачу в соответствии со своими стремлениями и спецификой художественного языка. Тем не менее, наиболее яркие произведения можно найти в творчестве Сэкино Дзюнъитиро и Сайто Киёси, поскольку помимо соединения европейской и японской художественной традиции, обогатившего их визуальный язык, отчетливо проявился интерес к психологическим особенностям изображения личности.

В отличие от мастеров прошлых эпох, художники практически отказываются от метафоричности и зашифрованного образа в пользу емкости и ясности. Теперь гравюры стали более структурными и наполненными ритмами, как, например, работа Сэкино Дзюнъитиро «Кукловод Бунгоро в гримерной» (1947) (Ил. 7).

Ее отличают разнообразные по характеру ритмы и чередования цветовых плоскостей, они же являются стержнем художественного произведения. Подобный подход характерен для художественного языка Сэкино Дзюнъитиро. Работы мастера в большей степени декоративны и зачастую строятся либо на основе линии, либо на цветовой плоскости, редко соединяя эти два формообразующих элемента вместе.

Сэкино Дзюнъитиро с юных лет изучал технику ксилографии, позднее он пробовал свои силы и в живописи маслом, и в других техниках гравирования, развивая свой творческий потенциал у разных учителей, в том числе и у мастеров первого поколения сосаку-ханга Онити Косиро (恩地 孝四郎, Онти Ко:сиро, 1891–1955) и Мунаката Сико (棟方志功, 1903–1975). Тем не менее большинство произведений мастер создал именно работая с деревом.

Портрет в творчестве Сэкино Дзюнъитиро занимает важное место, хотя он нередко обращается и к другим жанрам. Большинство портретов было создано в 1950–1960-х годах, среди прочих можно выделить три крупные разновременные серии, посвященные актерам театра Кабуки, семье и деятелям искусства. В данной статье анализируются по одному отпечатку из каждой.

В середине века гравер часто путешествовал по стране с театральными труппами, и именно отпечатки со знаменитыми актерами принесли Сэкино известность и сделали его в некоторой степени продолжателем традиции якуся-э. По словам самого мастера, в этот период он вдохновлялся, в особенности, гравюрами Тосюсай Сяраку [Merritt & Nanako, 1992, p. 87].

В гравюре «Эйдзо и Мацуомару» 1953 года (Ил. 8) мастер, как и в предыдущей работе, на контрастах выстраивает образ актера и куклы в моменте представления, создавая при этом психологически целостный образ. Сэкино выделяет портретные черты актера, несмотря на скупую мимику, за счет виртуозного выстраивания светотеневой моделировки, которая придает лицу сосредоточенно-непосредственное выражение. В противовес мастер показывает двух кукол с фиксированным выражением лиц, соответствующим исполняемым ими ролям. Контраст подчеркивается также и благодаря умелому сопоставлению первого и второго планов, как и гармонизации всей



Ил. 10

Сэкино Дзюнъитиро. Сын художника. 1952. Цветная ксилография. 55,6×44,1. Чикагский институт искусств

композиции, строящейся на цвете. Основное цветовое пятно сосредоточено на роскошных одеждах кукол, проработанных детально, в отличие от их более упрощенных лиц. В случае с актером ситуация прямо противоположная. Тонкая психологизация лица противопоставлена нарочито упрощенным белым одеждам. Кроме того, цветовое решение плоскостного фона не только объединяет изображение на передних планах, но и усиливает их гармоничность, несмотря на явный контраст между ними.

Наряду с этим, мастер создает еще одну разновременную серию портретных работ с другим композиционным решением, но также построенным на контрасте. Одной из таких работ является «Портрет Накамуры Китиэмона, актера театра кабуки» 1947 года (Ил. 9).

Здесь Сэкино Дзюнъитиро полностью сосредотачивается на психологизации образа актера. Это оплечное изображение мужчины в трехчетвертном повороте головы. Используя светотеневую моделировку, гравер лепит форму и индивидуальные черты лица человека, передавая глубокие морщины и характерное для изображаемого спокойное и строгое выражение лица. Выхватывая светом небольшие плоскости, Сэкино приближает портрет к трехмерному, тем не менее он все еще остается в рамках плоскостного изображения. Таким образом, мастер, виртуозно владеющий линией, соединяет ее с цветовыми плоскостями, создавая глубокий психологический портрет Накамуры Китиэмона, тонко балансируя на грани европейской и национальной художественной традиции. Контраст усиливается и благодаря очередному противопоставлению упрощенного изображения актера на фоне, за левым плечом Накамуры Китиэмона, которое вторит традиционной гравюре укиё-э. Сэкино Дзюнъитиро множит противопоставление индивидуальности и условности, упрощенности и многоцветности, линии и цветового пятна в одном портрете.

Творческий язык Сэкино Дзюнъитиро развивается не линейно, а проходит разные ступени экспериментов с подачей формы и цвета. К художественным приемам, найденным когда-то, гравер не единожды возвращается и в поздних работах. Такой подход вероятнее всего связан с разными художественными задачами, которые решает автор через многообразные, чаще живописные, нежели графические, приемы построения формы.

Упрощенный и в некоторой степени кукольный образ мастер создает в работе «Сын художника» 1952 года (Ил. 10).

Мастер уходит от реализма в сторону упрощения формы и декоративности цвета, приближаясь к фовизму. Снова используя прием контрастов плоскостного и трехмерного изображения, Сэкино воплощает индивидуально обобщенный образ мальчика со сложенными на груди руками. Портретные черты в лице ребенка безусловно присутствуют, при этом они соединены с неким идеальным образом. Мастер практически полностью пренебрегает линией, что становится для него новой ступенью развития художественного языка. Он строит форму плоскостным, живописным цветовым пятном и светотеневой моделировкой, создавая стремящееся к трехмерному изображение лица мальчика.



Ил. 11
Сайто Киёси. Портрет женщины. 1945. Цветная ксилография. 50,8×40. Чикагский институт искусств



Ил. 12
Сайто Киёси. Голова девушки. Ок. 1947. Цветная ксилография. 38,1×31,8. Чикагский институт искусств

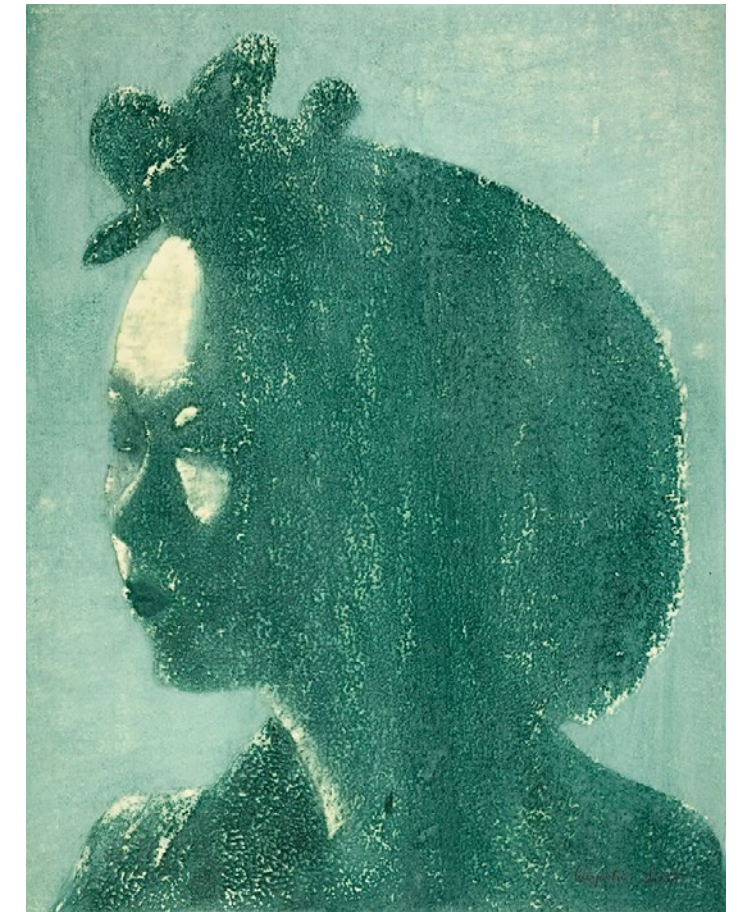
Художественный язык работ Сайто Киёси отличается от художественного языка предыдущего мастера, тем не менее они оба идут путем экспериментов и скорее решают живописные задачи в графическом искусстве, нежели продолжают развитие художественных особенностей укиё-э. Такая специфика языка может объясняться тем, что свой творческий путь Сайто Киёси начал с живописи маслом, особенно вдохновляясь постимпрессионистами, в частности Гогеном. Сайто Киёси долгое время работал как мастер по изготовлению вывесок, первые работы в технике ксилографии он создал только в 1930-е годы [Saito & Statler, 1957].

Работы Сайто Киёси разнообразны по манере исполнения и силе декоративного эффекта, за счет использования различных художественных приемов, как национальных, так и европейских. При всей непохожести его работ на традиционную гравюру, Сайто удается сохранить истинно японскую камерность и интимность, особенно в портретах, благодаря фокусу на лице модели, отсутствию фона и дополнительных атрибутов. Творчество гравера разнообразно по жанрам и временным рамкам, при этом большинство портретов мастер создал в первые послевоенные годы. В работах этого периода он часто переносил личные переживания в сложные ассоциативные образы, используя при этом приглушенные тона и универсальные, узнаваемые формы. Например, в «Портрете женщины» 1945 года, где как таковые портретные черты условны (Ил. 11).

В этой работе Сайто Киёси гармонично сочетает конкретные формы, повторяющие реальность, с сильным обобщением. Это одновременно типизированное погрудное изображение женщины, но с узнаваемыми атрибутами послевоенного времени. Так, собранные определенным образом волосы, как и одежда европейского типа, отражают моду того времени. Эффект усиливается за счет особенностей художественного языка. Минимализм и изящество формы в сочетании с отсутствием детализации создают плоскостное изображение. При этом Сайто Киёси использует фактуру деревянного блока как дополнительный декоративный эффект, создавая отдаленный намек на трехмерность. Благодаря сочетанию всех этих нюансов, практически безличный образ получает целостность.

В своем художественном языке мастер не однообразен, его поиски расширяются за пределы экспрессионизма, фовизма и абстракционизма, которыми вдохновлялись многие японские мастера. При этом каждый из них, как и Сайто Киёси, в индивидуальном порядке объединяет традиции западноевропейских течений с национальными художественными особенностями. В частности, характерными для Японии можно назвать общее настроение и интимность образа, нежели какие-то конкретные художественные приемы. По словам самого гравера, его работы ближе к западноевропейским стилям и направлениям, чем к укиё-э [Saito & Statler, 1957]. Яркой иллюстрацией вышесказанного может послужить работа «Голова девушки», созданная около 1947 года (Ил. 12).

Здесь, как и в рассмотренной выше гравюре, прослеживаются схожие особенности работы с натурой: упрощенный фон, плоскостное изображение,



Ил. 13
Сайто Киёси. Профиль. 1948. Цветная ксилография.
50,8×39,4. Чикагский институт искусств



Ил. 14
Сайто Киёси. Воспоминание. 1971. Цветная
ксилография, чернила. 37,8×52,4. Смитсоновский
национальный музей азиатского искусства,
Вашингтон

подчеркивание фактуры деревянного блока и использование его как дополнительного средства выразительности и, самое главное, такой же условно индивидуальный образ. При этом в «Голове девушки» мастер обращается к проблеме фактически живописной выразительности в графическом произведении. Моделью для портрета, бесспорно, послужил реальный человек со своими, индивидуальными, особенностями мимики и характерными жестами. И эту работу вполне можно было бы назвать психологическим портретом, если бы не стремление мастера обобщить и унифицировать женский образ, что в некоторой степени подчеркивается и названием работы. Сайто Киёси не стремится изображать реальность такой, какая она есть, а психологические и индивидуальные аспекты личности, очевидно, мало интересуют гравера. Для воплощения своей идеи он строит форму уже не просто цветовой плоскостью, а передает градации, типичные при использовании масляных красок и холста. Любопытно и цветовое решение работы, вся палитра остается в пределах приглушенных теплых цветов и оттенков красного и желтого, местами переходящих в оливковый. Интересно сравнить эту работу с гравюрой, созданной годом позднее, — «Профиль» 1948 года (Ил. 13).

Они очень похожи по манере исполнения, и можно сказать, что работа 1948 года развивает найденные мастером художественные приемы. Более того, портретируемая вполне может оказаться одной и той же девушкой, изображенной с разных ракурсов. Поскольку очевидно, что гравер не стремится к передаче острой индивидуальности, его портретные изображения часто превращаются в отвлеченные образы, вне связи с конкретной моделью, а скорее с определенным типом лица. В этой работе также использована монохромная вариация, только теперь холодного зеленого цвета. Сайто Киёси воплощает тот же безличный и при этом индивидуальный образ, применяя ту же фактурность дерева на отпечатке. Ключевым отличием является еще больший уход в обобщенность, некий образ-мираж. Художественный язык Сайто Киёси на протяжении всего творческого пути проходит различные этапы развития и обогащения. Чаще всего результатом таких экспериментов становится обращение к большим плоскостям, заполненным локальным цветом, с их разнообразными тональными переходами, в сочетании с усложненностью фактуры и усилением декоративности. Так, работу 1971 года — «Воспоминание» — можно назвать наиболее близкой к художественной манере гравера, в которой он работал чаще всего (Ил. 14).

На отпечатке показано оплечное портретное изображение молодой женщины с распущенными волосами на фоне многочисленных лиственных деревьев. Структура работы, как и сила эмоциональной выразительности, решена минимальными графическими средствами: линия, плоскость и два цвета — черный и приглушенно-голубой. Глубина цветовых переходов и эффект перспективы создаются преимущественно за счет фактуры дерева, ставшей уже типичным средством выражения для мастера. Эта поздняя работа по своей сути мало чем отличается от более ранних произведений, за исключением усовершенствования тональных переходов и искусной

согласованности ритмов, создающих меланхолическое настроение и некоторую эмоциональную напряженность. Еще одним отличием от ранних портретов является введение в произведения условно-обобщенного пейзажа как средства усиления настроения произведения.

Следует подчеркнуть, что к середине 1950-х годов превалирующим направлением в японской графике стал абстракционизм, пришедший на смену постимпрессионизму и экспрессионизму [Saito & Statler, 1957]. В этом потоке активной смены визуальных систем и стилей находились и Сэкино Дзюнъитиро, и Сайто Киёси, вдохновляясь и переосмысливая европейских художников, преимущественно постимпрессионистов, таких как Гоген и Сезанн. Также многие мастера, и в частности Сайто Киёси, выделяют для себя фовистов — Матисса и Брака. Создавая свои произведения, граверы часто выходили за пределы одного стиля или направления в рамках одного произведения, в частности в портретах. Их работы разнообразны, оба экспериментируют, создавая фигуративные изображения с чертами геометрической композиции, часто с деформацией плоскости, но непременно с сильным акцентом на цвете. В портретах оба гравера придерживаются фигуративного изображения модели, тем не менее в ряде работ Сэкино Дзюнъитиро превалирует реализм, в то время как Сайто Киёси в большей степени создает обобщенное лицо на грани реализма и экспрессионизма. Граверы часто органично соединяют черты европейского искусства, такие как перспектива, дробность, светотеневая моделировка, приоритетность плоскости над линией, с национальной художественной образностью, а именно, темами и подачей формы, близкими именно японской художественной традиции. В некоторых работах мастеров, на первый взгляд, сильнее считывается влияние европейского искусства, нежели национального. Особенно это заметно в гравюрах Сайто Киёси. Мастера больше интересует сочетание художественных элементов из разных стилей и направлений, раскрытие декоративных особенностей ксилографии, нежели воплощение индивидуального образа. Однако при более детальном анализе становится понятно, что истинная основа каждого произведения коренится именно в японской художественной традиции. Она проявляется и в подборе тонких цветовых сочетаний, и в лаконичной композиции, и в виртуозности линии.

Для Сэкино Дзюнъитиро также характерно сочетание в одной работе разных стилей, однако внимание к индивидуальным особенностям человека является важной составляющей его портретных работ. Образность Сэкино Дзюнъитиро находится на грани японской и европейской культуры. Рассмотренные выше четыре портрета раскрывают градации интереса мастера к отображению психологических особенностей модели. Портреты актеров в большей степени реалистичны, за счет анатомически правильного изображения и фокуса на индивидуальности. В то время как портрет сына выполнен в обобщенной манере с акцентом на цвете и плоскости.

Компонуя в разных вариациях художественные приемы, Сэкино Дзюнъитиро и Сайто Киёси под каждый образ создают собственные гибридные стили, экспериментируя при этом с формой и цветом.

Библиография

Коломиец, А. С. (1974). *Современная гравюра Японии и ее мастера*. М.: Изобразительное искусство.

Накадзава, К. (1976). *Ямамото Канаэ-но гэйдзюцу сисо: то дзию:гакё:икурон* [山本鼎の芸術思想と自由画教育論]. *Концепция искусства и свободное художественное образование в работах Ямамото Канаэ* //Дзимбунгакухо. Кёйкугаку. № 11. С. 37–89.

Николаева, Н. С. (1968). *Современное искусство Японии*. М.: Советский художник.

Сабуро, И. (1972). *История японской культуры* / пер. с яп. М.: Прогресс.

Успенский, М. В. (2024). *Кунिёси и его время. Японская гравюра XIX века. Школа Утагава*. СПб.: Арка.

Blakemore, F. (1975). *Who’s Who in Modern Japanese Prints*. New York: Weatherhill.

Fujikake, S. (1957). *Japanese Woodblock Prints*. Tokyo: Japan Travel Bureau.

Kawakita, M. (1967). *Contemporary Japanese Prints*. Tokyo and Palo Alto: Kodansha.

Keyes, R. (1988). *Break with the Past: The Japanese Creative Print Movement, 1910–1960*. Fine Arts Museums of San Francisco.

Merritt, H. (1998). *Modern Japanese Woodblock Prints — The Early Years*. University of Hawaii Press.

Merritt, H., Yamada, N. (1992). *A Guide to Contemporary Japanese Woodblock Prints 1900–1975*. Honolulu: University of Hawaii Press.

Michener, J. A. (1975). *Japanese prints from the early masters to the modern*. Tokyo: Kodansha.

Morena, F. (2006). *Utamaro*. Gruppo Editoriale Giunti.

Petit, G. (1973). *44 Modern Japanese Print Artists, Volume II*. Kodansha International Ltd.

Saito, K., Statler, O. (1957). *Wood cut prints*. Kurihara Printing T.

Smith, L. (1983). *The Japanese Print Since 1900: Old Dreams and New Visions*. London: Icon.

Statler, O. (1956). *Modern Japanse Prints: An Art Reborn*. Rutland & Tokyo: Tuttle.

Список иллюстраций

Ил. 1. Китагава Утамаро. Три знаменитые красавицы. Ок. 1791. Цветная ксилография, тушь. 38,7×25,7. Музей Метрополитен, Нью-Йорк.
Источник изображения — URL: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/55639 (дата обращения: 04.02.2025)

Ил. 2. Тосюсай Сяраку. Отани Онидзи III в роли слуги Эдобэя. 1794. Цветная ксилография. 38,1×25,1. Музей Метрополитен, Нью-Йорк.
Источник изображения — URL: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/37358 (дата обращения: 04.02.2025)

Ил. 3. Цукиока Ёситоси. Лист «Посещение храма Мёги в первый день кролика [Нового года]. Берег Янагибаси» из серии «Двенадцать месяцев гордости Токио». 1880. Цветная ксилография. 37,5×25,5. Коллекция Токийского музея (ТоМуСо).
Источник изображения — URL: https://egenolfgallery.com/ja/collections/%E6%9C%80%E6%96%B0%E3%81%AE%E5%85%A5%E6%89%8B%E5%93%81/products/yot667?variant=29584585261138 (дата обращения: 10.03.2025)

Ил. 4. Судзуки Кэндзи. Крестьянка с опущенными руками. 1950-е. Ксилография. 34,5×16,7. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.
Источник изображения — URL: https://collections.hermitage.ru/entity/ОБЪЕКТ/406010?avtor=12336&index=10 (дата обращения: 23.01.2025)

Ил. 5. Судзуки Кэндзи. Шествие с фонарями. 1962. Ксилография.
Источник изображения — URL: https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=39035057 (дата обращения: 14.02.2025)

Ил. 6. Уэно Макото. Старая женщина из Нагасаки. 1968. Ксилография.
Источник изображения — URL: http://artyx.ru/books/item/f00/s00/z0000077/pic/000056.jpg (дата обращения: 04.05.2025)

Ил. 7. Сэкино Дзюнъитиро. Кукловод Бунгоро в примерной. 1947. Цветная ксилография. 79×50,5. Чикагский институт искусств.
Источник изображения — URL: https://www.artic.edu/artworks/75585/the-puppeteer-bungoro-in-the-dressing-room (дата обращения: 04.02.2025)

Ил. 8. Сэкино Дзюнъитиро. Эйдзо и Мацуомару. 1953. Цветная ксилография. 55,5×66,8. Чикагский институт искусств.
Источник изображения — URL: https://www.artic.edu/artworks/109281/eizo-and-matsuomaru (дата обращения: 05.02.2025)

Ил. 9. Сэкино Дзюнъитиро. Портрет Накамуры Китиэмона, актера театра кабуки. 1947. Цветная ксилография. 59,1×48,8. Чикагский институт искусств.
Источник изображения — URL: https://www.artic.edu/artworks/75587/portrait-of-nakamura-kichiemon-kabuki-actor (дата обращения: 05.02.2025)

Ил. 10. Сэкино Дзюнъитиро. Сын художника. 1952. Цветная ксилография. 55,6×44,1. Чикагский институт искусств.
Источник изображения — URL: https://www.artic.edu/artworks/146608/the-artist-s-son (дата обращения: 05.02.2025)

Ил. 11. Сайто Киёси. Портрет женщины. 1945. Цветная ксилография. 50,8×40. Чикагский институт искусств.
Источник изображения — URL: https://www.artic.edu/artworks/14056/portrait-of-a-woman (дата обращения: 05.02.2025)

Ил. 12. Сайто Киёси. Голова девушки. Ок. 1947. Цветная ксилография. 38,1×31,8. Чикагский институт искусств.
Источник изображения — URL: https://www.artic.edu/artworks/14085/head-of-a-girl (дата обращения: 03.02.2025)

Ил. 13. Сайто Киёси. Профиль. 1948. Цветная ксилография. 50,8×39,4. Чикагский институт искусств.
Источник изображения — URL: https://www.artic.edu/artworks/14072/profile (дата обращения: 05.02.2025)

Ил. 14. Сайто Киёси. Воспоминание. 1971. Цветная ксилография, чернила. 37,8×52,4. Смитсоновский национальный музей азиатского искусства, Вашингтон.
Источник изображения — URL: https://item.rakuten.co.jp/onogarou/121-28/ (дата обращения: 04.02.2025)

References

Blakemore, Frances (1975). *Who’s Who in Modern Japanese Prints*. New York: Weatherhill.

Fujikake, Shizuya (1957). *Japanese Woodblock Prints*. Tokyo: Japan Travel Bureau.

Kawakita, Michiaki (1967). *Contemporary Japanese Prints*. Tokyo and Palo Alto: Kodansha.

Keyes, Roger (1988). *Break with the Past: The Japanese Creative Print Movement, 1910–1960*. Fine Arts Museums of San Francisco.

Kolomiets, Alla (1974). *Modern engraving of Japan and its masters*. Moscow: Izobrazitel’noye iskusstvo. [In Russ.]

Merritt, Helen (1998). *Modern Japanese Woodblock Prints — The Early Years*. University of Hawaii Press.

Merritt, Helen & Yamada, Nanako (1992). *A Guide to Contemporary Japanese Woodblock Prints 1900–1975*. Honolulu: University of Hawaii Press.

Michener, James (1975). *Japanese prints from the early masters to the modern*. Tokyo: Kodansha.

Morena, Francesco (2006). *Utamaro*. Gruppo Editoriale Giunti.

Nakazawa, Kanae (1976). *Yamamoto Kanae no geijutsu shiso: to jiyūgakyo:ikuron* [山本鼎の芸術思想と自由画教育論]. The Concept of Art and Liberal Art Education in the Works of Yamamoto Kanae //Jimbungakuhō. Kyōikugaku, No. 11. Pp. 37–89. [In Japanese]

Nikolaeva, Natalia (1968). *Contemporary art of Japan*. Moscow: Sovetsky Khudozhnik. [In Russ.]

Petit, Gaston (1973). *44 Modern Japanese Print Artists, Volume II*. Kodansha International Ltd.

Saburo, Ienaga (1972). *History of Japanese Culture. Translated from Japanese*. Moscow: Progress. [In Russ.]

Saito, Kiyoshi & Statler, Oliver (1957). *Wood cut prints*. Kurihara Printing T.

Smith, Lawrence (1983). *The Japanese Print Since 1900: Old Dreams and New Visions*. London: Icon.

Statler, Oliver (1956). *Modern Japanse Prints: An Art Reborn*. Rutland & Tokyo: Tuttle.

Uspensky, Mikhail (2024). *Kuniyoshi and his time. Japanese prints of the XIX century*. Utagawa school. Saint Petersburg: Arka. [In Russ.]

английские иллюстрированные рукописи эпохи готики: типология, эволюция

С. В. КОВАЛЕВСКАЯ

Московский государственный
академический художественный
институт имени В. И. Сурикова при
Российской академии художеств,
109004, Россия, Москва, Товарищеский
пер., д. 30
Svk542@yandex.ru

DOI: 10.17323/3034-2031-2025-6-162-207

Аннотация

В статье описываются основные типы рукописей в эпоху готики и основные процессы, связанные с эволюцией готических рукописей от раннеготического к позднеготическому этапу, также выделяются отдельные мастера и школы. Дается краткая характеристика каждого периода. В развитии готической книги в Англии можно выделить следующие этапы: ранняя готика (1190–1285); готика (1285–1385); поздняя готика (1390–1490). В связи со сменой заказчиков, в готическую эпоху основным типом иллюстрированных книг были книги, предназначенные для частного использования. В Англии долгое время такой книгой была Псалтирь, которая прошла последовательную эволюцию — от романских рукописей с циклом полностраничных фронтисписов и большими «альбомами» перед текстом — к рукописям высокой готики, где главным элементом декора стал инициал — историзованный, орнаментальный, филигранный; введены новые орнаментальные элементы: бордюры, межстрочные орнаменты, гротески. В эпоху ранней и высокой готики для рукописей, выполненных на Британских островах, были принципиально важны тесные контакты с французским искусством. Однако, несмотря на то что многие художественные процессы развивались в этих странах параллельно, английское искусство всегда имело свои особенности — например, использование техники подкрашенного рисунка — самостоятельно или вместе с живописной техникой; а также выбор отдельных сюжетов и их специфическая трактовка, предпочтение отдельных иконографических типов изображений, особое внимание к гротескам и иллюстрации на полях. Для позднеготических английских рукописей были важны открытия не только французских, но и нидерландских и итальянских мастеров в области реализма — пространственного и предметного.

Ключевые слова: книжная иллюстрация, средневековая иллюминированная рукопись, Псалтирь, английская готика, инициал, маргиналии

SVETLANA V. KOVALEVSKAIA

Moscow State Academic Art Institute named after
V. I. Surikov at the Russian Academy of Arts, 109004,
Russia, Moscow, Tovarishchesky Lane, 30
Svk542@yandex.ru

english gothic illuminated
manuscripts: typology,
evolution

Для цитирования:

Ковалевская С. В. Английские
иллюстрированные рукописи эпохи готики:
типология, эволюция // Журнал ВШЭ по
искусству и дизайну / HSE University Journal
of Art & Design. № 6 (2/2025). С. 162–207

Abstract

The article describes the primary types of manuscripts of the gothic period and the key processes connected with the evolution of gothic manuscripts from early to late gothic phases. Every phase is characterized briefly. In the evolution of the gothic manuscript in England the following phases can be identified: Early Gothic (1190–1285); Gothic (1285–1385); Late Gothic (1390–1490). Due to the change of the customer base, during the Gothic era the mainstream types of manuscripts are those of private usage. In England for a long period of time it means mainly Psalter. It undergoes gradual evolution from romanesque manuscripts with a cycle of full-page frontispieces and monumental “albums” to the late gothic manuscripts, where the key element of decoration is historiated initial with new ornamental elements, such as vineworks, decorated borders, little scenes and grotesques. Close connections with France are of critical importance for manuscripts manufactured on the British Isles in the Early and Late Gothic eras. Many artistic processes take place in both countries simultaneously. Nonetheless, English art always had its own specifics, for example, the technique of colored drawing, the choice of some subjects and their interpretation, preference for some specific iconographic types, attention to the grotesque and marginalia. Italian and Flemish technical advancements in the field of spatial and objective realism are also essential for Late Gothic English manuscripts.

Keywords: book illustration, Medieval illuminated manuscripts, Psalter, English gothic, initial, marginalia

Начальный этап изучения английских рукописей был связан с практикой коллекционирования и знаточеским подходом, поэтому до конца XIX века рукописи исследовали в основном антиквары и библиофилы.

В 1895 году вышел из печати труд по английским рукописям Эдварда Маунда Томпсона, первого директора Британского музея [Thompson, 1895], и начался новый, чрезвычайно плодотворный период в изучении иллюминированных рукописей, изготовленных на Британских островах.

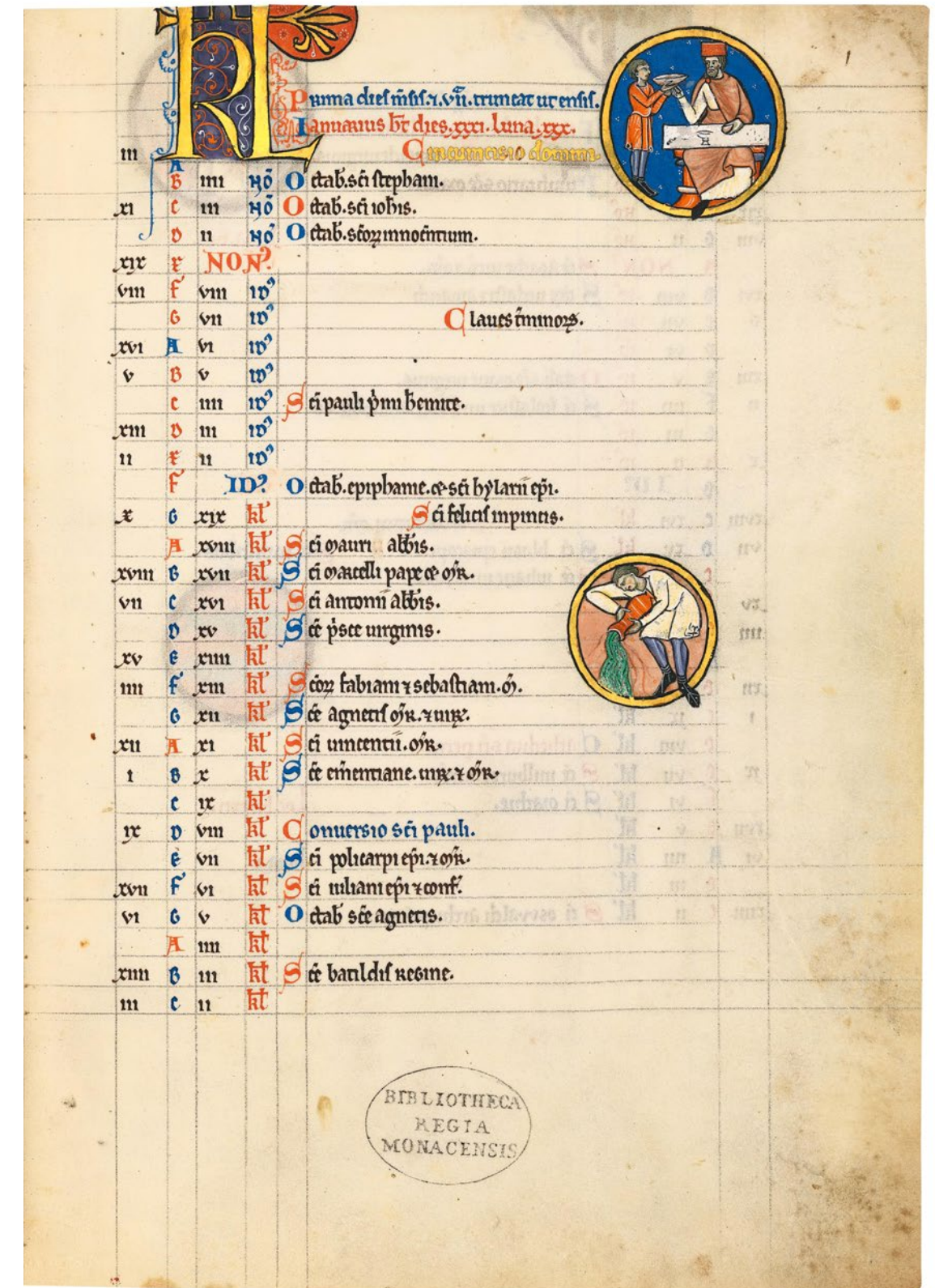
Первая попытка обобщить уже имеющиеся знания по английской книжной миниатюре была сделана в двадцатые годы XX века. Это два тома авторства Эрика Джорджа Миллара, хранителя отдела рукописей Британского музея. Первый том, посвященный английским рукописям X–XIII веков, вышел в 1926 году [Millar, 1926], темой второго тома, опубликованного через два года, были английские рукописи XIV–XV веков [Millar, 1928]. Эти два тома стали отправной точкой для дальнейших исследований, которые внесли существенные коррективы в первоначальные представления о школах, стилях, датировках и атрибуциях.

В последующие годы были организованы большие выставки английских рукописей, вышли каталоги и монографии, множество статей по отдельным проблемам и обобщающие труды обзорного характера.

Итогом этих многолетних научных поисков и фиксации обновленных результатов исследований стало многотомное издание о рукописях Британских островов под редакцией медиевиста и эксперта по рукописям Джонатана Александера [Alexander, 1976–1996]. Оно выходило с 1976 по 1996 год, каждый том написан ведущим специалистом по конкретному периоду, готическим рукописям посвящены три последних тома. При этом авторами выделены следующие хронологические рамки: 1) ранняя готика (1190–1285); 2) готика (1285–1385); 3) поздняя готика (1390–1490). Этой хронологии мы будем придерживаться в данной статье. Таким образом, в течение ста лет с выхода первого исследования в 1895 году, в научный обиход был введен и каталогизирован основной рукописный материал, выделены и изучены отдельные группы памятников, сложились основные концепции и научные подходы.

Принципиальные изменения сегодняшнего времени: во-первых, цифровизация библиотек, следствием которой становятся расширившийся доступ к рукописям и новые возможности для работы; во-вторых, новые технико-технологические способы исследования рукописей, способствующие уточнению датировок и атрибуций и дающие новые сведения об уже хорошо изученных памятниках; в-третьих, введение в обиход нового, ранее не изученного материала, и в-четвертых, обновление методологической базы, что проявляется в пересмотре традиционных подходов, возрастающей важности междисциплинарных исследований, появлении новых тем, рассмотрении известного материала с новых ракурсов¹.

¹ Подробнее об этом см. статью [Clark и др., 2010–2011].



Ил. 1

Январь. 1200–1225. Мюнхенская Псалтирь. Пергамен. 28,0×19,5. Оксфорд (?). Баварская государственная библиотека, Мюнхен



Ил. 2
Шесть дней Творения. 1200–1225. Мюнхенская
Псалтирь. Пергамен. 28,0×19,5. Оксфорд (?).
Баварская государственная библиотека, Мюнхен



Ил. 3
История Адама и Евы. 1200–1225. Мюнхенская Псалтирь. Пергамен. 28,0×19,5. Оксфорд (?).
Баварская государственная библиотека, Мюнхен

В 2019 году вышла статья известного американского ученого, специалиста по средневековым рукописям Кэтрин А. Смит, которая представляет собой историографический очерк, где описывается история изучения готических рукописей Англии, эволюция методологических подходов, основные научные школы и их самые яркие представители [Smith, 2019]. Статья называется "'Specially English': Gothic Manuscript Illumination, c. 1190 — Early Fourteenth Century", в ее названии угадывается фраза-цитата ("may be regarded as specially English...") [Cockerell & Dyson Perrins, 1907], взятая из известной книги директора музея Фицуильяма в Кембридже, сэра Сиднея Коккерелла, посвященной Горлстонской Псалтири. Статья Кэтрин А. Смит снабжена полным библиографическим списком всех значимых работ по английским готическим рукописям, поэтому ее можно рекомендовать в качестве историографического введения в проблематику, связанную с изучением иллюминированных манускриптов, выполненных на Британских островах.

Одна из важных проблем средневекового искусства — это переходные эпохи, особенно, когда речь идет о границах стилей. Переход от романики к готике в области живописи — одна из таких дискуссионных научных проблем. Если новая готическая архитектурная конструктивная система складывается в сороковые годы XII века, то в области живописи переход от романики к готике во всех странах запаздывает почти на полвека и можно говорить о появлении готического стиля в живописи только начиная с 1200-х годов. В отличие от готической архитектуры, которая возникла на французской почве, формирование нового стиля в книжной миниатюре происходит «по обе стороны Ла-Манша», в зоне активного обмена художественными идеями между Францией и Англией, поэтому перед исследователями раннеготической книжной миниатюры стоит сложная проблема взаимовлияний и взаимосвязей разных школ и мастерских.

Для романской эпохи главным центром производства рукописей был монастырский скрипторий, а в готическую эпоху, в XIII веке, главными центрами изготовления книжной продукции постепенно стали городские мастерские, где работали светские переписчики книг и мастера-миниатюристы.

Самыми прогрессивными в XIII веке были парижские мастерские, где применялась наиболее рациональная организация труда, которая включала в себя, среди прочего, разделение и узкую специализацию разных мастеров, что позволяло производить более качественную продукцию в более короткие сроки². Появление профессиональных мастерских привело к большей стандартизации книжной продукции. Это касалось и выбора текстов, и структуры размещения иллюстраций. Сложились стандартные правила для иллюстрирования отдельных типов книг.

Какие главные изменения произошли в рукописной книге при переходе от романской рукописи к готической? Романские Библии с рыхлой

2 См. об этом подробнее: [Avril, 1976], [Branner, 1966].



Ил. 4

История Иакова: Лестница Иакова (вверху), борьба Иакова с ангелом (внизу). 1200–1225. Мюнхенская Псалтирь. Пергамен. 28,0×19,5. Оксфорд (?). Баварская государственная библиотека, Мюнхен

структурой декорации сменились университетскими Библиями, для которых была разработана строгая ясная логика оформления, выстроенная по иерархическому принципу. Образец готической рукописи — парижские университетские Библии с четкой иерархически выстроенной структурой декора. Система декорации подобной книги была организована таким образом, чтобы было легко ориентироваться в кодексе и искать нужное место. Разные типы инициалов — историзованные, орнаментальные, филигранные — давали читателю возможность сразу понимать, как устроен весь текст в целом.

Деятельность парижских мастерских была теснейшим образом связана с двойным покровительством: французского короля и университета — парижской Сорбонны. В Англии по их образцу была организована деятельность придворных мастерских при Вестминстерском дворце и в университетском Оксфорде, где в середине XIII века скрипторий возглавлял мастер Вильям де Брайль. В Лондоне таким центром, где жили и работали мастера книжного дела, была Флит-стрит, в Оксфорде — Катт-стрит. Английский историк искусства М. А. Майкл в своей работе, основанной на изучении архивных данных [Michael, 1993], приводит имена семидесяти двух мастеров, которые работали в Англии в 1190–1340 годах. Кроме Оксфорда и Лондона, центры книжного производства были в Винчестере, Кентербери, Солсбери, Вестминстере и Сент-Олбанс.

Однако, несмотря на сильнейшее французское влияние в профессиональной среде мастеров книжного дела, английская художественная ситуация имеет свою специфику. Для нее были характерны полицентричность, разнотилье, отсутствие однонаправленной эволюции. Например, помимо городских мастерских, в Англии долго работали монастырские скриптории, наряду с новыми центрами продолжали работать старые (как, например, скрипторий при архиепископстве Кентербери). Продукция местных, локальных центров тоже имела свою специфику. Эта разнородность активно работающих художественных центров ярко проявилась в стилистическом разнообразии английской книжной миниатюры, где французские новшества сочетались со своей английской традицией перового подкрашенного рисунка, а ясная структура организации страницы университетских Библий — с любовью к подробному рассказу со множеством реалистических деталей.

В XIII веке не только увеличилось число мастеров-переписчиков и мастеров-миниатюристов, но и существенно расширился круг заказчиков. По сравнению с предыдущим, романским, периодом увеличилось количество светских заказчиков, изготавливалось значительно больше книг, предназначенных для личного использования. Росло число грамотных людей, помимо представителей высшей знати иллюминированные книги начали заказывать состоятельные горожане, хотя, конечно, самыми роскошными оставались рукописи, заказанные членами королевских семей. Часто иллюминированная рукопись преподносилась как дорогой подарок, в большинстве случаев свадебный.



Ил. 5

Мучения грешников в Аду. 1200–1225. Мюнхенская Псалтирь. Пергамен. 28,0×19,5. Оксфорд (?).
Баварская государственная библиотека, Мюнхен



Ил. 6

Инициал B(eatus vir) к первому псалму. В медальонах — сцены из жизни царя Давида. 1200–1225. Мюнхенская Псалтирь. Пергамен. 28,0×19,5. Оксфорд (?). Баварская государственная библиотека, Мюнхен



Ил. 7

Инициал S(aluum me fac) к псалму 68. 1200–1225. Мюнхенская Псалтирь. Пергамен. 28,0×19,5. Оксфорд (?). Баварская государственная библиотека, Мюнхен

Среди заказчиков роскошных рукописей для личного благочестия в эпоху готики было значительно больше женщин, что зачастую сказывалось на выборе сюжетов для иллюстрирования. Например, в рукописи мог увеличиться цикл изображений святых жен и мучениц или появлялись новые иллюстративные программы, относящиеся к деяниям знаменитых ветхозаветных героинь — таких как Юдифь и Эсфирь.

В связи с этим изменился состав иллюстрированных книг. На первый план вышли те типы книг, которые можно использовать для личной молитвы — в Англии такой книгой традиционно будет Псалтирь. Псалтирь уже с раннего Средневековья служила книгой для частной, индивидуальной молитвы. Так как практически все знали псалмы, которые запоминали не по номерам, а по первым строкам, Псалтирь удобно было использовать и для обучения чтению. Псалтирь — богослужебная книга. По правилу святого Бенедикта Псалтирь обязательно прочитывалась целиком на службах дневного и недельного цикла. Читали Псалтирь на службах официина, по часам³. Поэтому Псалтирь для удобства литургического использования разделялась на части, которые оформлялись чаще всего инициалом — орнаментальным и, в эпоху зрелого Средневековья, историзованным.

Смена основных заказчиков в эпоху готики была на пользу иллюстрированной Псалтири в силу ее давнего применения для частного использования, для личного благочестия. Разглядывание миниатюр, размышление над сюжетами иллюстраций и инициалов были важны для личного контакта с рукописью. На рубеже XII–XIII веков Псалтири — самые роскошно иллюстрированные рукописи и в Англии, и во Франции. До конца XIV века в Англии главной книгой для личного благочестия по-прежнему оставалась Псалтирь, и только в эпоху интернациональной готики часословы по популярности обгонят Псалтири.

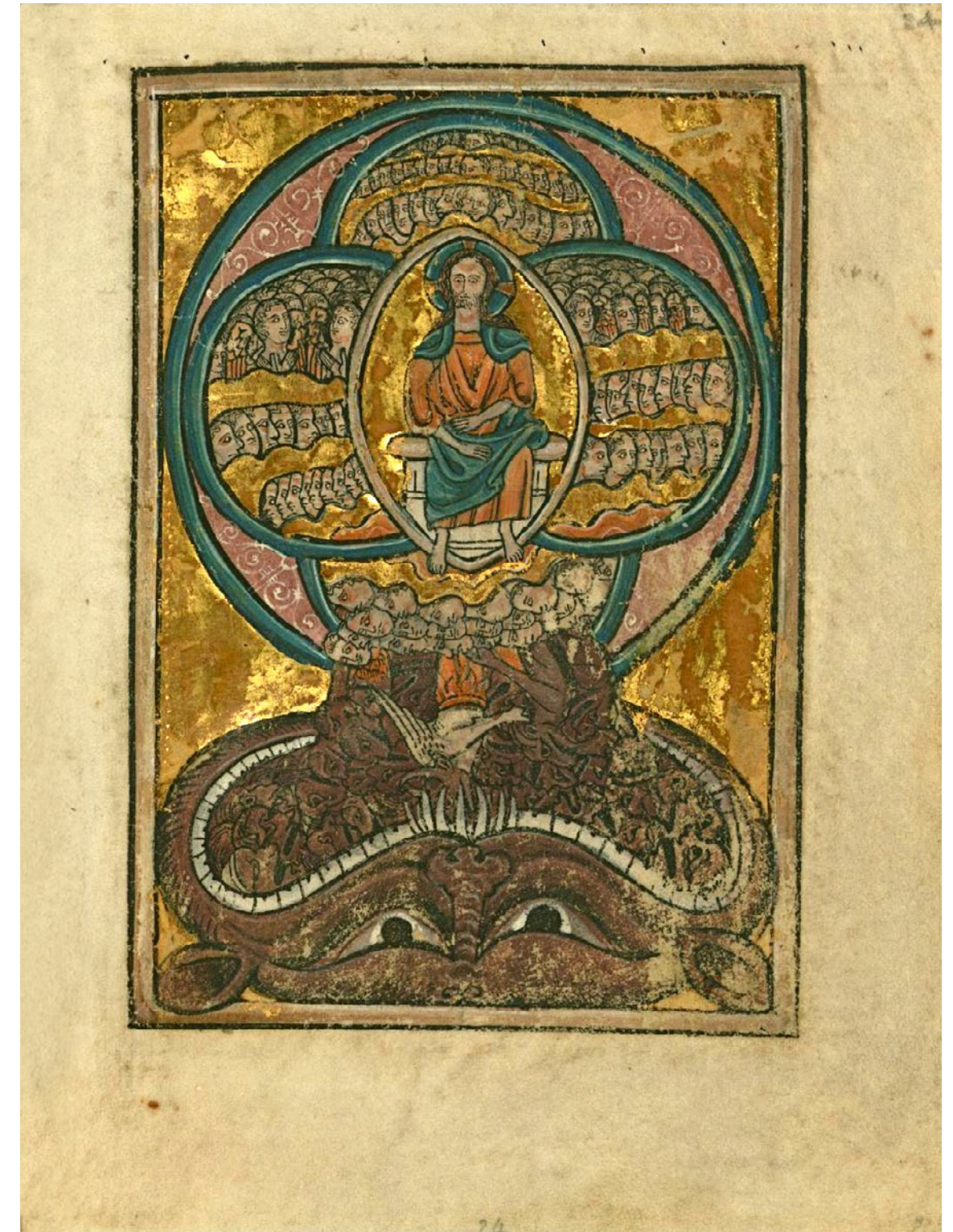
В Англии иллюстрированная Псалтирь имеет свою историю. Уже в XI веке здесь появился такой необычный способ декорации, как предваряющий цикл иллюстраций, размещающийся перед основным текстом псалмов. Самый ранний пример — английская Коттонова Псалтирь (Псалтирь Тибериус)⁴, выполненная в скриптории Винчестера незадолго до норманнского завоевания 1066 года. Предваряющий цикл в этой рукописи включал в себя пять сцен из жизни царя Давида и одиннадцать сюжетов из жизни Христа. Важно упомянуть, что эти полностраничные иллюстрации были выполнены в технике перового рисунка, использование которой будет очень распространено в Англии.

В романских Псалтирях в предваряющем цикле преобладали новозаветные иллюстрации⁵, но в XIII веке значительно расширился ветхозаветный цикл, в который включились новые сюжеты, что профессор Найджел Морган объясняет влиянием библейских комментариев и парафразов, самые

³ Основные службы дневного цикла: Matutinum, Laudes, Prima, Tertia, Sexta, Nona, Vesperae, Completorium.

⁴ Британская библиотека, Лондон. Cotton MS. Tiberius C.vi.

⁵ Это может быть примером типологической иконографии, связывающей события Ветхого и Нового Заветов.



Ил. 8

Мастерская Уильяма де Брайля. Падение Ангелов. Ок. 1250. Псалтирь (?). Пергамен. 13,2×9,5. Оксфорд. Художественный музей Уолтерса

известные из которых — «Схоластическая история» Петра Коместора и «Аврора» Петра Рига [Morgan, 1992]. Помимо включения новых сюжетов, расширение изобразительного ряда происходило за счет введения изображений ветхозаветных персонажей, которые могли быть связаны с особенностями заказа, служить примером для владельца книги. Например, в XIII веке начинает часто иллюстрироваться Книга Эсфирь (до XIII века иллюстрации к Книге Эсфирь редки, встречаются только в каталанских Библиях), что может свидетельствовать о росте числа знатных заказчиц.

К XIII веку сложилась стандартная структура декорации английской Псалтири, которая состоит из календаря с изображением знаков зодиака и работ по месяцам, а также предваряющего цикла полностраничных иллюстраций на сюжеты Ветхого и Нового Заветов, страницы с инициалом B(eatus) к первому псалму, историзованных инициалов к псалмам. Кроме больших историзованных инициалов перед псалмами, которые отмечали разделение Псалтири в соответствии с литургическим использованием⁶, в рукописях появились дополнительные историзованные, орнаментальные и филигранные инициалы. От инициалов отросли ветки, страницы украсили филигранные виньетки, пустое место на строке заполнилось междустрочными орнаментами, гротесками, фантастическими существами.

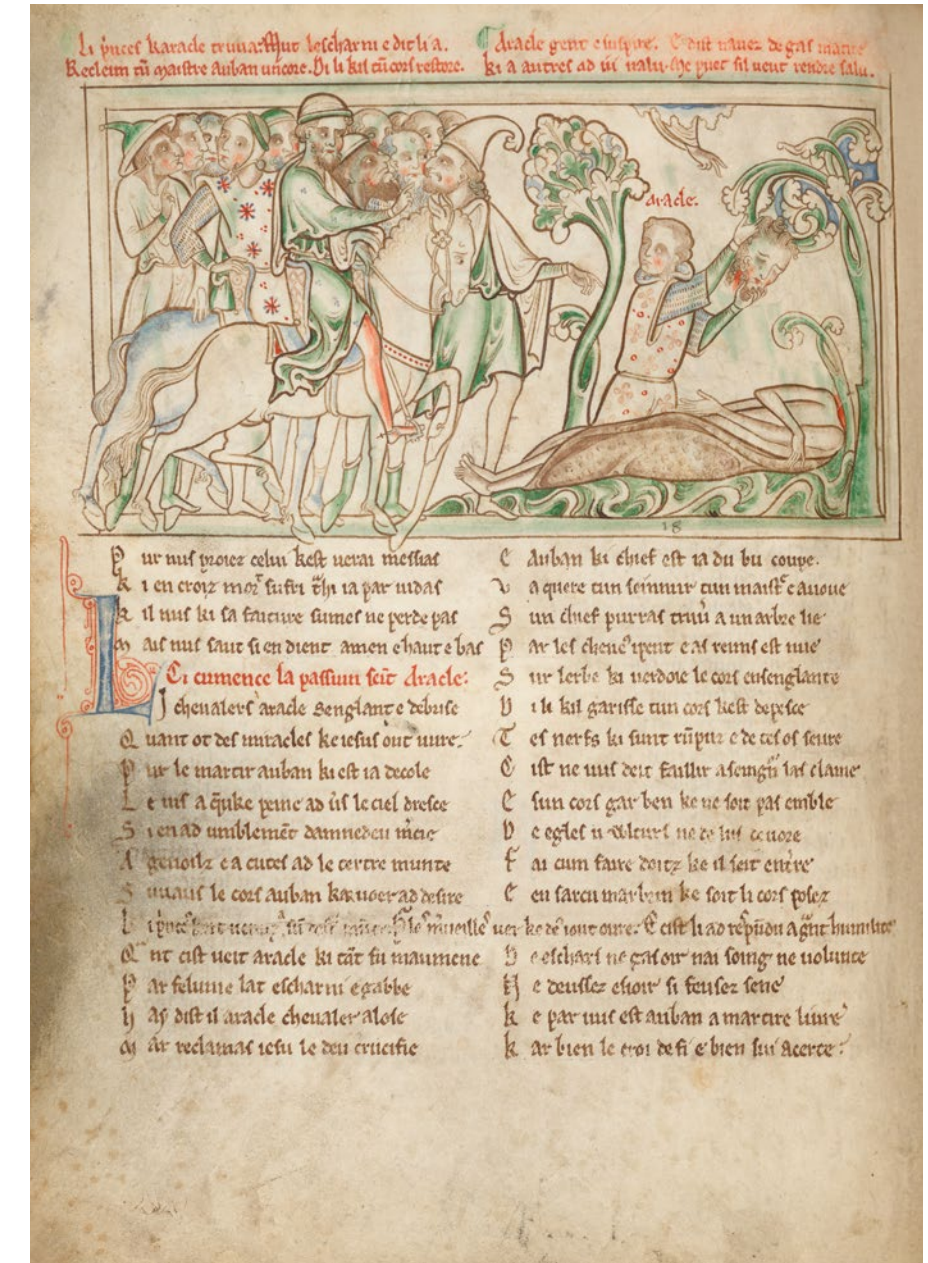
Псалтирь из Мюнхена⁷ — одна из самых роскошных раннеготических Псалтирей, в ней представлен самый полный предваряющий цикл ветхозаветных и новозаветных иллюстраций. Книга заказана в оксфордской мастерской для Маргарет де Бриуз по случаю ее свадьбы с Уолтером де Лейси в 1201 году. Хранится в Баварской государственной библиотеке, куда поступила в 1620-е годы, под шифром Clm 835. Датировка — 1200–1225 годы. Работали над ней три мастера из оксфордских (предположительно) мастерских. В рукописи 166 страниц и 91 полностраничная миниатюра. Мюнхенскую Псалтирь сложно сравнивать с другими памятниками, потому что ее изобразительный ряд невероятно подробный и развитый. Рукопись традиционно начинается с календаря, каждая страница которого украшена медальонами с изображениями знаков зодиака и трудов каждого месяца (Ил. 1).

Потом следует традиционный для романских Псалтирей предваряющий цикл полностраничных иллюстраций, здесь чрезвычайно подробный. Начинается он со сцены «Шесть дней Творения», где каждый из дней сотворения мира помещен в отдельный медальон. В трех из них Бог-Творец держит в руке свиток с поясняющим текстом (Ил. 2). На следующем листе — история Адама и Евы, поделенная на шесть сцен, помещенных в арочные обрамления (Ил. 3).

Далее на 25 страницах, в двухъярусных композициях продолжается цикл иллюстраций к книгам Ветхого Завета — истории Каина и Авеля, Ноя,

⁶ В XIII веке в английских Псалтирях их обычно было десять: выделялись псалмы 1, 26, 38, 51, 52, 68, 80, 97, 101, 109.

⁷ Мюнхенская Псалтирь. 1200–1225. Пергамен. 28,0×19,5 см. Оксфорд (?). Баварская государственная библиотека, Мюнхен. Clm 835.



Ил. 9

Мастерская Матвея Парижского. Мученичество св. Альбана. Житие св. Альбана. 1230–1250. Пергамен. 24×16,5. Библиотека Тринити Колледж, Дублин

Ил. 10

Мастерская Матвея Парижского. Слон. 1240–1255. Chronica maiora II. Пергамен. 35,8×24,4 см. Библиотека Корпус Кристи Колледж, Кембридж





Ил. 11

Сцены из жизни апостола Иоанна. 1255–1260.
Апокалипсис. Пергамен. 43,5×32. Библиотека
Тринити Колледж, Кембридж



Ил. 12

Дракон и Жена, облеченная в солнце. 1255–1260.
Апокалипсис. Пергамен. 43,5×32. Библиотека
Тринити Колледж, Кембридж



Ил. 13

Четвертый всадник Апокалипсиса. 1265–1270.
Апокалипсис. Пергамен. 31×21,5. Вестминстер (?).
Бодлеанская библиотека, Оксфорд



Ил. 14

Чудеса св. Иоанна Богослова. 1255–1260.
Апокалипсис. Пергамен. 43,5×32. Южная Англия.
Библиотека Тринити Колледж, Кембридж

Авраама, Иакова (Ил. 4), Иосифа, Моисея, а следом за ним — подробный новозаветный цикл: от Благовещения до Пятидесятницы.

Далее — четыре листа с иллюстрациями на тему Страшного суда. Самая необычная — последняя, изображающая мучения грешников в Аду (Ил. 5). Изобразительное поле разделено на двенадцать прямоугольных клейм — три по горизонтали, четыре по вертикали. Это единственная иллюстрация с подобным композиционным построением. По стилю и цветовой гамме она тоже отличается от остальных иллюстраций Псалтири.

После предваряющего цикла идет текст Псалтири, который разделен на десять частей⁸. Структура декорации текста Псалтири очень строгая, ясная, иерархически выстроенная. Эта иерархия частей текста становится наглядной благодаря инициалам разных типов. Единственный в сборнике полностраничный орнаментальный инициал «B(eatus)» открывает текст первого псалма (Ил. 6). Внутренность буквы заполнена растительными завитками, по своему типу этот инициал продолжает еще романскую традицию.

Для выделения девяти основных псалмов и начала кантик используются самые крупные инициалы (их десять) — орнаментальные, на золотом фоне. А начальные слова псалма выделены золотом на красном или синем фоне (Ил. 7). Длинные изогнутые тела двух сцепившихся пастями драконов образуют абрис буквы «S», а внутри буквы, на синем фоне — переплетающиеся тела еще четырех драконов, их хвосты оканчиваются растительными завитками, в них запутываются звери. Такой тип инициала, когда внутренняя часть буквы заполнена спиралями и завитками, в которых угадываются растительные, зооморфные и атропоморфные формы, унаследован еще от романики и имеет нормандское происхождение.

Остальные псалмы открывают инициалы меньшего размера — орнаментальные или историзованные. Таким образом, декоративное оформление книги помогает читателю (чаще всего, светскому человеку) легче ориентироваться в структуре книги. Декорация текста псалмов не ограничивается инициалами. Внутри текста вставлены еще несколько альбомов полностраничных иллюстраций, среди которых Чудеса и Притчи Христа⁹, Древо Иессеево, история Давида¹⁰ и очень редко встречающийся сюжет — пять иллюстраций к последним трем псалмам.

Очень необычный подробный цикл изображений, рассказывающих истории трех ветхозаветных героинь — Руфи, Эсфири и Юдифи¹¹ (всего тридцать шесть сюжетов, больше, чем весь цикл к книге Бытия), является дополнительным аргументом в пользу того, что этот кодекс предназначался для знатной заказчицы. Как мы видим, мюнхенская Псалтирь — памятник переходной эпохи, с одной стороны, в ней еще много романских черт, а с другой стороны, структура страницы уже была выстроена в соответствии с логикой готической рукописи.

⁸ По 10-частному членению традиционно выделяются 1, 26, 38, 51, 52, 68, 80, 97, 101, 109 псалмы.
⁹ Между 51 и 52 псалмами.

¹⁰ Перед 109 псалмом.
¹¹ Перед 101 псалмом.



Ил. 15
Инициал B(eatus). 1284–1316. Псалтирь Альфонсо.
Пергамен. 24,3×16,5. Лондон/Вестминстер или
Школа Восточной Англии. Британская библиотека,
Лондон

В середине XIII века в Англии работали два мастера, которых мы знаем по именам. Это оксфордский художник Уильям де Брайль и художник из Сент-Олбанс Матвей Парижский. И тот и другой были главами мастерских. Мастерская Уильяма де Брайля была светской, организованной по образцу парижских мастерских, находилась в Оксфорде, расцвет ее приходился на 1230–1260 годы. Имя Уильяма де Брайля (англ. William de Brailes) встречается в трех рукописях над изображением клирика с тонзурой [Dopovan, 1991]. Всего мастерской де Брайля атрибутировано шестнадцать рукописей, в основном Псалтири и Библии [Rickert, 1954, pp. 104–105].

Для живописи XIII века — времени «великих соборов» готики — главным видом монументальной живописи был витраж, и многие приемы построения композиции книжная иллюстрация заимствовала у него. Например, геометрические композиции, основанные на структуре витражных клейм. На примере работ мастерской де Брайля мы можем увидеть, как заимствуются в английской миниатюре влияния французской готики. Рассмотрим лист из собрания художественного музея Уолтерса¹² (Ил. 8).

На листе 24 изображена сцена Падения Ангелов. Композиция листа подчинена строгой геометрической структуре, в прямоугольную раму вписан круг, в центре которого — мандорла миндалевидных очертаний, вокруг нее полукруглые клейма, два по вертикали и два по горизонтали. Вся верхняя, небесная часть вписана в оправу идеальной формы круга и превращена в ясную геометрическую фигуру. В центре, в мандорле, на троне сидит Бог в крещатом нимбе. В полукруглых сегментах вокруг — сонмы ангелов. Нижний лепесток разомкнут, и из него высыпаются в Адову Пасть падшие ангелы, при этом меняя цвет со светлого на темный и превращаясь в демонов. В середине падает Люцифер.

Здесь готическое сочетается с романским, а французское с английским. От французской готики — ясное композиционное построение, напоминающее нам о витражах с их четким делением на отдельные клейма, архитектурной и симметрией. От английской романики — выразительность и экспрессия, отражающие апокалиптический пафос, страх перед бездной, в которой копошатся темно-коричневые уродливые демоны, бывшие ранее светлыми ангелами. Иконография Пласти Адовой и сюжет Падения Ангелов тоже характерны именно для английских рукописей. [González, 2015].

Другой вариант, более самобытный, теснее связанный с английской художественной традицией, представляет творчество мастерской аббатства Сент-Олбанс, расцвет которой приходится на 1240–1270 годы и которую возглавлял мастер, известный под именем Матвей Парижский (Matthew Paris, лат. Matthaeus Parisiensis)¹³. Он был монахом монастыря Сент-Олбанс с 1217 года, историком, хронистом и главой скриптория. Это очень оригинальный и своеобразный мастер, с индивидуальным, хорошо узнаваемым

осталось от изобразительного цикла из 98 миниатюр, который, возможно, был предназначен для Псалтири, хранящейся сейчас в Стокгольме (Стокгольм, Национальный музей, Ms. B.2010).

13 [Lewis, 1987], [Morgan, 1988].

12 В собрании художественного музея Уолтерса в Балтиморе под шифром W.106. хранятся 24 листа из Библии, выполненной в мастерской Уильяма де Брайля. 7 листов из этой же рукописи находятся в собрании музея Мармоттан в Париже. Этот 31 лист — все, что



Ил. 16
Инициал D(omine). 1284–1316. Псалтирь Альфонсо. Пергамен. 24,3×16,5. Лондон/Вестминстер или Школа Восточной Англии. Британская библиотека, Лондон

стилем. Матвей Парижский обращался к чисто английской технике перового подкрашенного рисунка, которая была свойственна англо-саксонской традиции иллюстрированных рукописей до норманнского завоевания в 1066 году (Ил. 9).

Особенностью работ Матвея Парижского было стремление к подробному рассказу, полному повседневных деталей и бытовых подробностей. Этот подход соответствовал самим типам текстов, выходящих из скриптория Сент-Олбанс, — историческим хроникам, житиям святых. Основным трудом Матвея Парижского была «Chronica maiora» («Большая хроника»), над которой он работал около двадцати пяти лет. Среди иллюстраций к этому тексту наиболее известно изображение слона, подаренного Святым Людовиком Французским королю Генриху III Английскому (Ил. 10).

Так называемый «стиль Матвея Парижского» сильно повлиял на английскую рукописную традицию. Более всего воздействие сказалось в рукописях английских иллюстрированных Апокалипсисов третьей четверти XIII века, что проявилось в стилистике перового контурного рисунка с подкраской и любви к подробному последовательному рассказу.

Во второй половине XIII века в Англии популярным типом иллюстрированной книги для светского аристократического заказчика стал текст «Откровения» Иоанна Богослова¹⁴. В 1250–1270-х годах появилась целая серия роскошно иллюстрированных Апокалипсисов, среди заказчиков которых были король Эдуард I Плантагенет и его супруга, королева Элеонора Кастильская. До наших дней дошло около двадцати иллюстрированных рукописей англо-французских Апокалипсисов, все — исключительно высокого качества, предназначенные для частного использования в качестве альбома с иллюстрациями¹⁵. Для этого типа рукописей наличие развитого иллюстративного цикла было принципиальным.

С работами мастерской Матвея Парижского эти рукописи сближает организация структуры страницы — чаще всего это цикл иллюстраций в прямоугольных рамах, примерно на треть или половину высоты страницы. Текст написан в две колонки. Схоже и построение многофигурных композиций внутри рамы. Близость с работами этой мастерской проявится и в обращении к подробным повествовательным житийным циклам. В начале рукописей англо-французских апокалипсисов XIII века помещалось иллюстрированное житие св. Иоанна Богослова. Рукопись открывалась сценами из жизни евангелиста Иоанна после изгнания императором Домицианом и до отплытия на остров Патмос (Ил. 11), потом следовали сцены, иллюстрирующие видение Иоанна Богослова (Ил. 12–13), а заканчивался иллюстративный цикл сценами чудес, сотворенных святым Иоанном уже после возвращения с о. Патмос (Ил. 14).

14 Во Франции обширный цикл иллюстраций к Апокалипсису появляется в морализованных Библиях.

15 [Morgan, 2007], [Delisle & Meyer, 1900–1901], [Dennison, 1994], [Emmerson, 2018].



Ил. 17

Христос среди учителей. 1310–1320. Псалтирь королевы Марии. Пергамен. 27,5×17,5. Лондон или Школа Восточной Англии. Британская библиотека, Лондон

Параллельно этой традиции украшения рукописи большими иллюстративными циклами, где основа декорации — крупные иллюстрации в простых рамках, занимающие половину или треть страницы, в последней четверти XIII века в Англии развивалась противоположная тенденция — измельчение декоративных элементов, украшение рукописи предельно изысканным, изящным и мелким декором, главную часть которого составляли инициал и иллюстрации на полях¹⁶. Такие изменения в структуре страницы и в характере декора были определяющими для рукописей уже XIV века. Инициалы выпускали растительные отростки или драконьи головы, появился пышный лиственный декор, поля рукописи заполнились дополнительными изображениями (маргиналиями), на нижнем поле страницы выделилось изобразительное поле — *bas-de-page*. Примером такой рукописи является Псалтирь Альфонсо¹⁷, названная по имени сына короля Эдуарда I, которому она изначально предназначалась.

Рассмотрим инициал к первому псалму (Ил. 15). В историзованном инициале на золотом фоне изображен царь Давид, играющий на арфе, текст заключен в рамку, на нижнем поле которой находится история Давида и Голиафа, выступающая комментарием к сюжету основного инициала. Там же, на нижнем поле, изображены два щита с гербами Англии и графства Голландия. Псалтирь создавалась по случаю бракосочетания наследника английского престола принца Альфонсо и дочери графа Голландии Флориса I, но принц умер накануне бракосочетания и рукопись была доделана через десять лет в качестве свадебного подарка к бракосочетанию Елизаветы, сестры принца Альфонсо и Яна I, графа Голландии. Несмотря на то, что жених и невеста поменялись, семьи (и, соответственно, гербы) остались прежними. Вокруг рамки — птички, звери, лучник, стреляющий в журавля. Этот лист — прекрасный пример новой структуры декорации страницы, представляющей собой не последовательный рассказ, а четкое архитектурное целое, с разными уровнями соподчинения элементов.

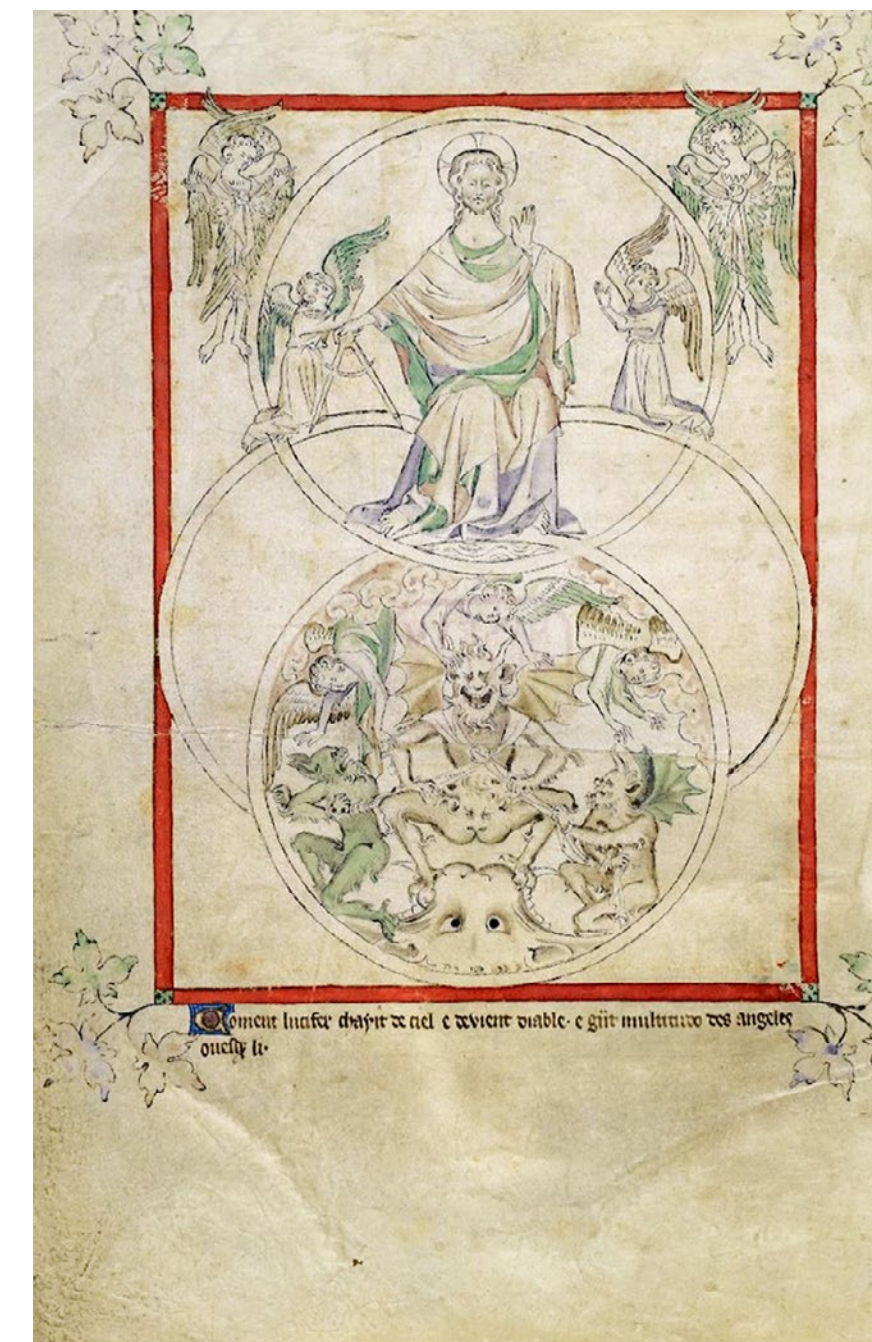
Однако совсем не всегда маргиналии тематически или сюжетно связаны с текстом, на полях которого размещены. Например, четырнадцатый псалом открывается орнаментальным инициалом "D"¹⁸, из которого вырастает длинный отросток, заканчивающийся веткой с листьями, на которой сидит птица (Ил. 16). Эта ветка формирует нижнее поле листа — *bas-de-page*, на котором рыцарь сражается с грифоном, а его мертвого коня клюет ворон. Как мы видим, никакого отношения к тексту псалма эти персонажи не имеют.

Этот процесс — появление иллюстраций на полях, маргиналий, дроле-ри — происходил практически одновременно в «искусстве по обе стороны Ла-Манша». Помимо Парижа, особую роль в этом сыграли скриптории северной Франции и Фландрии (Амьен, Аррас, Сент-Омер, Камбрэ, Лилль, Турнэ), которые находились в тесном контакте с Англией. По вполне понятным

16 [Camille, 1987a, 1987b, 1992, 1998].

17 Псалтирь Альфонсо. 1284–1316. Лондон/Вестминстер или Школа Восточной Англии. Британская библиотека, Лондон. Add MS 24686.

18 "Domine, quis habitabit in tabernaculo tuo?" (Biblia Sacra Vulgata, ps. 14).



Ил. 18

Бог-Творец с ангелами и Люцифер с демонами. 1310–1320. Псалтирь королевы Марии. Пергамен. 27,5×17,5. Лондон или Школа Восточной Англии. Британская библиотека, Лондон

Ил. 19

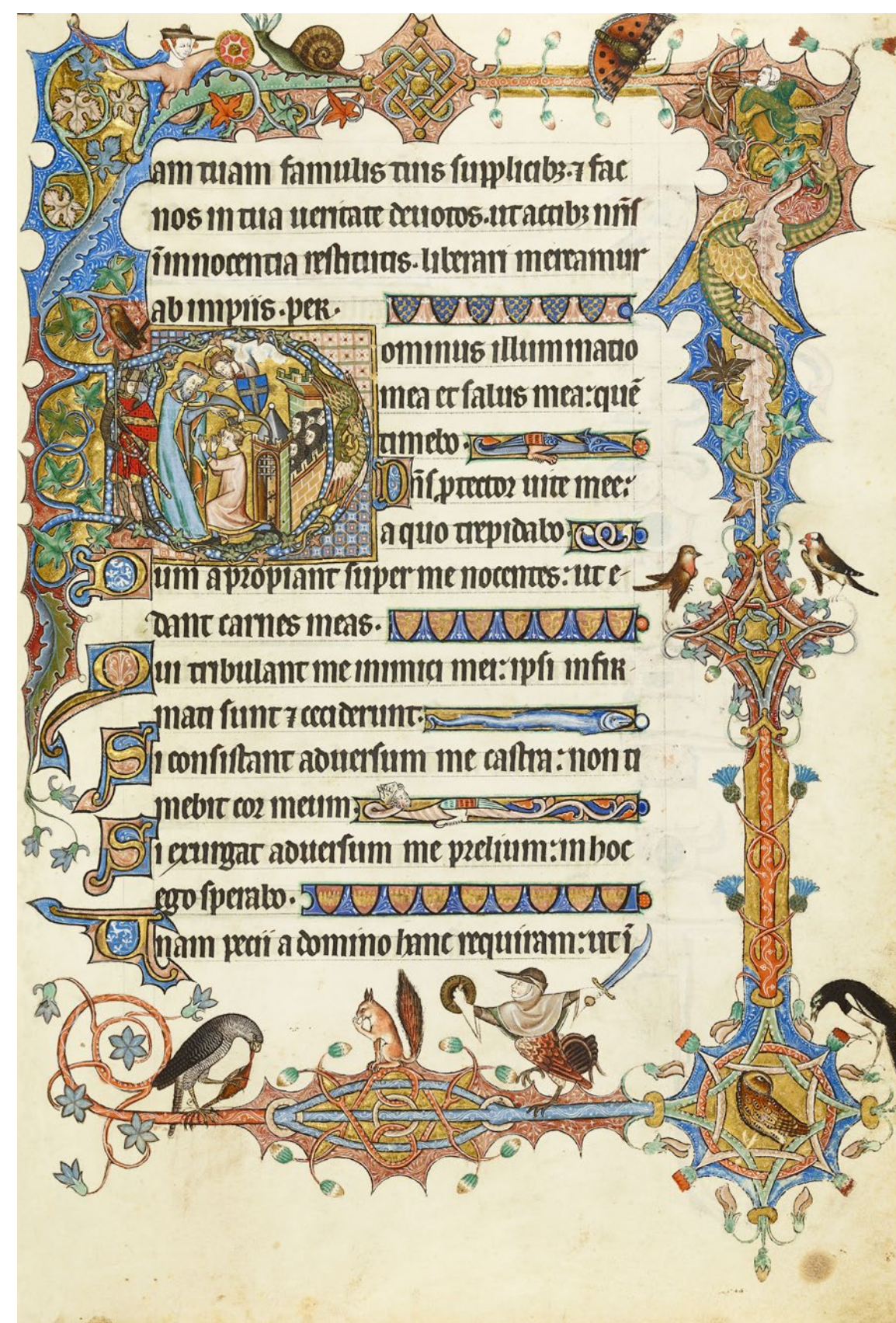
Король Освальд в битве при Мазерфилде (деталь). 1310–1320. Псалтирь королевы Марии. Пергамен. 27,5×17,5. Лондон или Школа Восточной Англии. Британская библиотека, Лондон





Ил. 20

Искушение Христа. 1320-е. Псалтирь Омерсби.
Пергамен. 37,7×25. Школа Восточной Англии.
Бодлеанская библиотека, Оксфорд



Ил. 21

Помазание Давида. 1320-е. Псалтирь Омерсби.
Пергамен. 37,7×25. Школа Восточной Англии.
Бодлеанская библиотека, Оксфорд



Ил. 22

Инициал В(eatus). 1310-е. Псалтирь Тикхилла.
Пергамен. 32,7×22,1. Школа Восточной Англии.
Публичная библиотека, Нью-Йорк



Ил. 23

Инициал В(eatus). Древо Иессеево. 1310–1324.
Горлстонская Псалтирь. Пергамен. 32,5×23,5. Школа
Восточной Англии. Британская библиотека, Лондон

причинам в научном мире существует проблема определения источника влияний и линий взаимодействий¹⁹.

Одна из самых роскошных английских готических рукописей начала XIV века — знаменитая Псалтирь королевы Марии²⁰, которая была выполнена в 1310–1320 годах либо в Лондонских мастерских, либо в мастерских так называемой «школы Восточной Англии»²¹. Псалтирь в XVI веке принадлежала королеве Марии I (годы ее правления: 1553–1558), отсюда происходит ее позднее название. Но для кого она была выполнена изначально — остается загадкой, так как в рукописи отсутствуют какие-то указания на первоначального владельца (например, гербы или посвящения). Не вызывает сомнений только то, что, судя по роскошному оформлению рукописи, заказчиком был представитель высшей английской аристократии.

В рукописи 223 ветхозаветных иллюстрации, 24 календарных сцены, 104 миниатюры, 23 историзованных инициала, 464 изображения на полях или нижнем поле листа. Вся Псалтирь написана одним писцом и, более того, весь подробнейший изобразительный цикл тоже выполнен одним мастером, который остался анонимным и в научной литературе упоминается как «мастер Псалтири королевы Марии». Структура декорации вполне традиционная, она включает в себя предваряющий иллюстративный цикл на сюжеты Ветхого Завета, далее — календарь с изображениями знаков зодиака и работ по месяцам, текст Псалтири и Литаний, который украшают более сотни миниатюр. Однако мы видим здесь характерные для XIV века изменения в композиции страницы, где важное место занимают иллюстрации на полях и нарастание интереса к светским сюжетам и темам повседневности, а также к забавному и фантастическому.

Рассмотрим подробнее структуру иллюминированной страницы к тексту Псалтири (Ил. 17). Композиция страницы ясная, поле поделено на несколько частей: в верхней части страницы — крупная миниатюра в рамке; ниже — текст, открывающийся крупным историзованным инициалом, где событие происходит на узорчатом фоне, характерном для рукописей XIV века. От инициала отрастают ветви, строка, не заполненная текстом, украшается декоративными вставками. На нижней части страницы (bas-de-page) расположены дополнительные сценки, выполненные в технике подкрашенного рисунка.

Такая структура страницы распространилась с французскими влияниями, однако, при всем сходстве с французскими рукописями, характерной английской чертой, свойственной еще романским и дороманским рукописям, являлось сочетание двух очень разных живописных техник, часто на одной странице²². Во-первых, это полноцветная живопись, в нескольких случаях еще и дополненная мерцающим золотом, а во-вторых, подкрашенный перовой рисунок, где контурный абрис фигур заполняется полупрозрачными

нежными цветными тонировками (Ил. 18). Особенно интересны здесь сцены, расположенные на нижней части листа, — в основном это сюжеты, взятые из бестиариев (сирены, еж, муравьи и т. д.), и сюжеты повседневной жизни (например, соколиная охота, кавалеры и дамы, битвы) (Ил. 19).

Внимание к иллюстрации на полях и к новым темам и сюжетам продолжится в интереснейшей группе рукописей 1390-х годов — середины XIV века, которая получила общее название «Школа Восточной Англии» (East Anglian school). Термин впервые появился в монографии Сидни Кокерелла [Cockerell & Dyson Perrins, 1907] и объединил продукцию разных английских скрипториев²³ под этим общим определением. Это исследование было посвящено Псалтири Горлстон — одной из выдающихся английских иллюминированных рукописей XIV века (Ил. 23). Позже другие исследователи разделили эту группу на подгруппы и уточнили ее границы, но самыми характерными чертами рукописей «Школы Восточной Англии» были иллюстрации на полях, инициал, как основной способ декорации рукописи, и гротески, где в полной мере проявилась безудержная фантазия мастеров английской готики (Ил. 20–25).

Одна из самых знаменитых рукописей этой школы — Псалтирь Латрелла (Ил. 24, 25). Псалтирь была заказана лордом Джеффри Латреллом, чьи владения находились в Линкольншире, в Восточной Англии. Работа над ней шла около пятнадцати лет, в три этапа с перерывами, всего работало шесть разных мастеров²⁴. Несмотря на то, что в декоре рукописи различимы «руки» трех главных художников, видно, что общая структура декоративного оформления была сразу задана в начале работы. Текст на странице заключен в разноцветные орнаментальные рамки, псалмы открываются инициалами — историзованными, орнаментальными и филигранными, от рамок и инициалов отрастают и закручиваются ветви с листочками, пустое место на строке, где заканчивается текст, заполняется орнаментальными полосами, телами зверей, птиц, драконов, других фантастических и реальных созданий.

Но основной художественный интерес мастеров Псалтири Латрелла был направлен на иллюстрации на полях рукописи — маргиналии. Мир этих образов невероятно разнообразен — сюда включены сюжеты и религиозные, и куртуазные, и морализирующие, и пародийные, и повседневные, и просто забавные («дролери»). Здесь мы видим образы из бестиариев, рыцарские турниры, крестьянские работы по месяцам, а также изображения заказчика, его семьи и событий семейной истории. Мир английской повседневности XIV века открывается нам в удивительных подробностях, и, разглядывая страницы Псалтири лорда Латрелла, мы можем многое узнать об этом времени. Например, на л. 181 (Ил. 25) на нижнем поле страницы под текстом псалма изображено важнейшее техническое новшество того времени — водяная

19 Об этом, в частности, см. [Sandler, 1986, pp. 17–18].

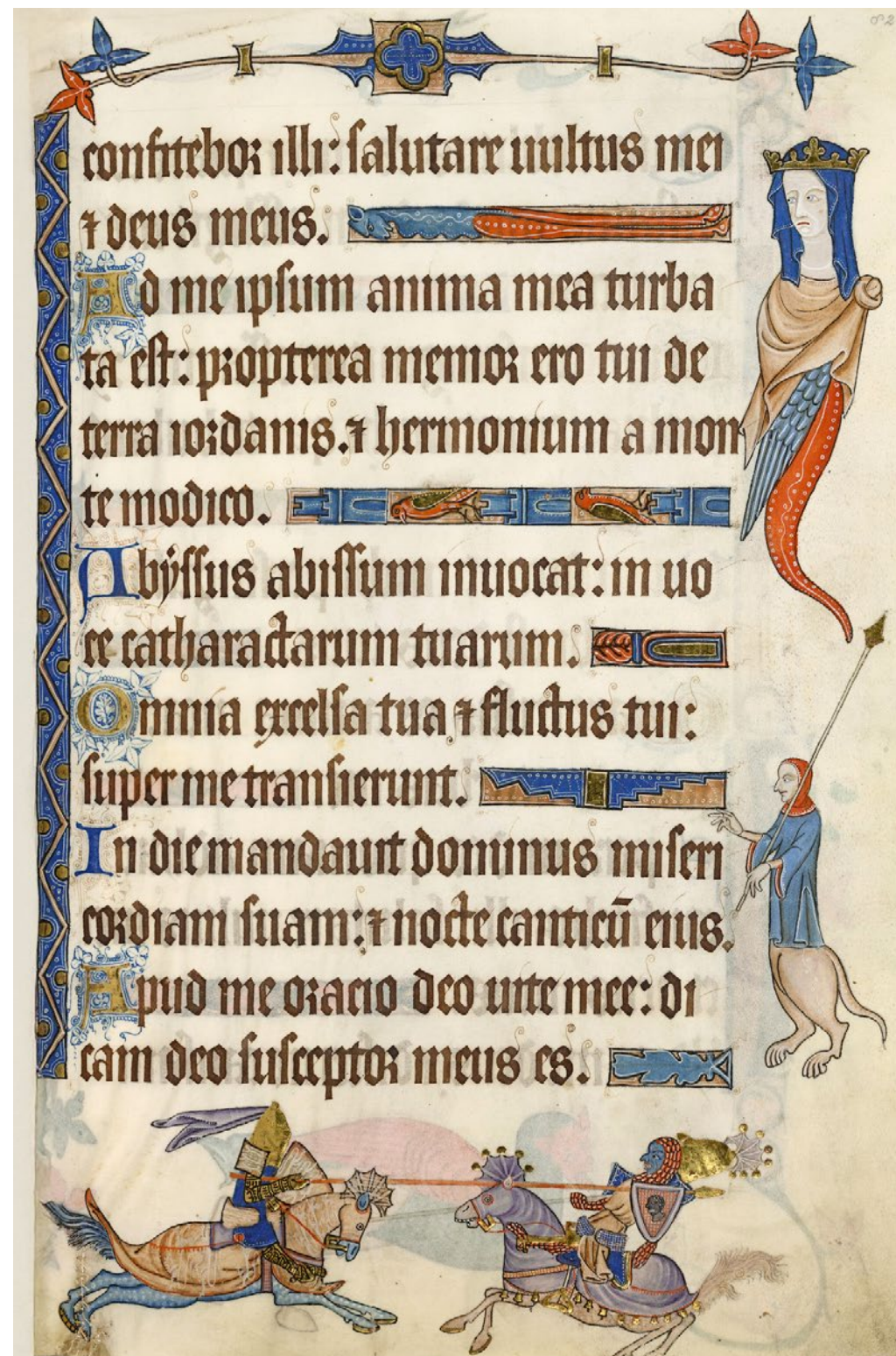
20 Псалтирь королевы Марии. 1310–1320. Лондон или Школа Восточной Англии. Британская библиотека, Лондон. Royal MS 2 B. VII.

21 [Dennison, 1986, 1990].

22 [Федорова, 2015].

23 По литургическим и стилистическим особенностям рукописи группы связаны с диоцезами Норвича, Или и Линкольна.

24 [Brown Michelle, 2006]



Ил. 24

Псалом 41(42). 1330–1345. Псалтирь Латрелла.
 Пергамен. 35×24,5. Школа Восточной Англии.
 Британская библиотека, Лондон



Ил. 25

Псалом 102(103). 1330–1345. Псалтирь Латрелла.
 Пергамен. 35×24,5. Школа Восточной Англии.
 Британская библиотека, Лондон

мельница. Устройство ее показано со всеми подробностями, а рядом в воде стоят сети для рыбы и ловушки для угрей.

В составлении сложной изобразительной программы Псалтири участвовали не только мастера и заказчик, но и клирики, одним из которых был личный духовник лорда Латрелла. Псалтирь как книга для семейного использования предназначалась для ежедневного чтения, сопровождающегося размышлениями, назиданиями, поучениями и развлечениями. Взаимодействие текста псалма с изображениями на странице было многослойным, образ работал с текстом на разных уровнях — комментирующем, ассоциативном, буквальном, пародийном и т.д. Помимо известных сюжетов и узнаваемых персонажей на полях Псалтири Латрелла были размещены невероятные, фантастические создания — гибридные существа, созданные из частей тел разных животных, людей, ветвей растений, так называемые монстры и гротески, которые составили славу этой рукописи и наличие которых в целом стало самой узнаваемой чертой иллюминированных манускриптов, которые относили к «школе Восточной Англии».

С сороковых годов XIV века, из-за эпидемии «черной смерти», обрушившейся на европейский мир, наступил перерыв в работе рукописных мастерских, закончилась фаза высокой готики. Возобновилось производство иллюминированных рукописей в Англии только в конце XIV века, но это был уже новый исторический этап в эволюции иллюстрированной книги — эпоха интернациональной готики (или «искусство около 1400 года»). На основе нового понимания пространства и объема (от итальянских мастеров) и нового интереса к передаче натуры (под нидерландскими влияниями) появилось новое искусство, объединившее разрозненные ранее художественные потоки и школы. В качестве примера того, как новый натурализм меняет английскую рукописную традицию, можно привести замечательную рукопись — Шерборнский миссал²⁵, выполненный около 1400 года (Ил. 26–29). Это литургическая книга, заказанная Робертом Брюнингом, аббатом монастыря св. Марии в Шерборне в Дорсете (юго-западная Англия)²⁶. Облик аббата Роберта Брюнинга нам хорошо знаком, потому что его изображение многократно встречается на полях миссала. Больше сотни портретов самого заказчика, епископов, монахов, клириков украшает эту рукопись.

Миссал — литургическая книга, использующаяся священником во время мессы. Она не предназначена для частного, домашнего использования, но мы видим, что принцип оформления позднеготического миссала следует за более популярными книгами эпохи — Псалтирями и часословами. Тип миссала, к которому можно отнести этот кодекс, — праздничный миссал, missale festivum. Это роскошный, изысканный кодекс с уникальной сложной иконографической программой, предназначенный для конкретного заказчика.

25 Шерборнский миссал. 1399–1407. Англия. Британская библиотека, Лондон. Add. MS 74236.

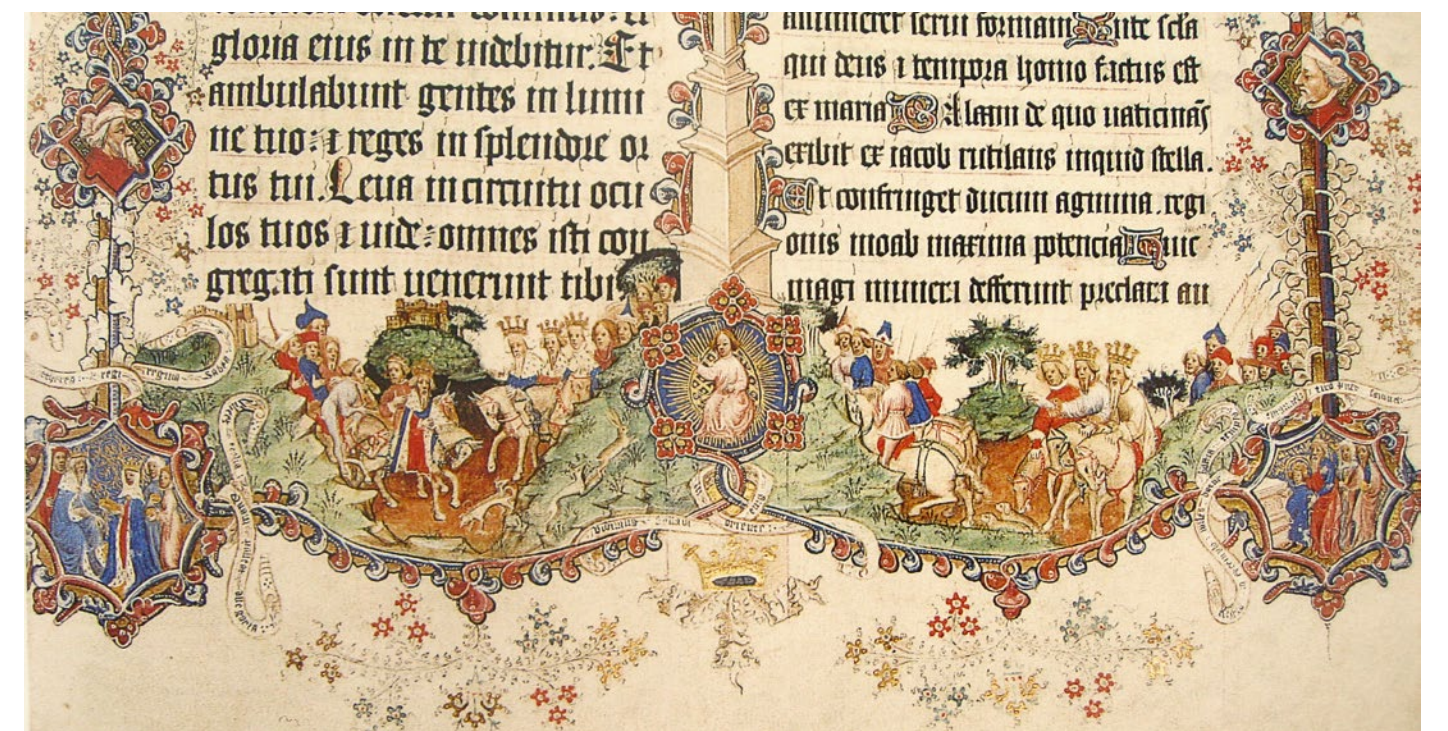
26 Роберт Брюнинг был аббатом монастыря Св. Марии в Шерборне в 1385–1415 годах.

Ил. 26

Шерборнский миссал. 1399–1407.
Пергамен. 53,5×38. Англия. Британская
библиотека, Лондон

Ил. 27

История волхвов. 1399–1407.
Шерборнский миссал. Пергамен.
53,5×38. Англия. Британская
библиотека, Лондон



Рассмотрим л. 51 (Ил. 26–27) из той части миссала, которая содержит тексты служб для подвижных праздников²⁷, текст данной службы относится к празднику Богоявления. В историзованном инициале в начале текста изображен основной сюжет — Поклонение волхвов. На левом поле, перед этой сценой стоит коленопреклоненный заказчик — аббат Роберт Брюнинг в священнических одеждах. Между двумя колонками текста, по центру — Богоматерь с младенцем; на нижнем поле страницы — путешествие волхвов и их встреча с царем Иродом; на полях страницы в медальонах сложной формы — история Авраама и Мелхиседека, жертвоприношение Каина и Авеля, сюжет Введения во храм, царица Савская и ее дары Соломону.

Как мы видим, процесс измельчения и усложнения элементов декорации продолжается, превращая страницу рукописи в изысканнейший предмет, близкий декоративно-прикладному искусству, предназначенный для внимательного рассматривания и близкого контакта. Элементы декорации измельчаются, но структура страницы остается иерархически выстроенной. Предельное изящество декоративных элементов при сохранении понятной структуры страницы — с упорядоченной системой рамок, бордюров, инициалов, маргиналий — это одна из важных черт искусства книги интернациональной готики.

Другая особенность этого искусства — острый интерес к реальности вещественной, стремление к предельному натурализму при изображении элементов пейзажа, различных предметов и архитектуры, природного и животного мира. Сорок восемь изображений птиц Англии на полях Шерборнского миссала, выполненных со всей орнитологической и научной точностью (Ил. 29), являются ярким примером того, что мастера «искусства около 1400 года» видят в предельно точном отображении явлений действительности свою художественную задачу.

Третья важная составляющая искусства интернациональной готики — стремление к достоверности пространственной и объемной. Завоевания итальянских художников в области построения иллюзорного глубокого пространства на плоскости были в XIV веке усвоены миниатюристами, что дало им возможность «разбивать» плоскость листа, выстраивая глубокие перспективные архитектурные формы, как, например, на нижней части листа 247 (Ил. 28), где сцена исцеления сына царедворца из Капернаума перенесена в интерьер, выглядящий как достаточно глубокая коробка со снятой передней стенкой. Последовательное освоение иллюзорного глубокого пространства и появление инструментов для его построения (таких как прямая линейная перспектива) будут одними из главных художественных открытий уже следующей эпохи — Ренессанса.

Таким образом, за два века, начиная с «искусства около 1200 года» до «искусства 1400 года», английские рукописи проходят чрезвычайно интересную эволюцию, направление которой было главным образом связано

27 Этот раздел текстов миссала называется Темпорал (Temporale).



Ил. 28

Исцеление сына царедворца из Капернаума.
1399–1407. Шерборнский миссал. Пергамен. 53,5×38.
Англия. Британская библиотека, Лондон

с полем взаимодействий и взаимовлияний в зоне «по обе стороны Ла-Манша». В XIII веке, в эпоху высокой готики, основное направление движения задавали парижские мастерские с их новаторской организацией труда и ориентацией на светского заказчика. Во-первых, они формировали новые стандарты качества, которому неизбежно приходилось соответствовать, а во-вторых, сильной стороной парижских мастеров был структурный подход к оформлению рукописей разных типов, что проявлялось в продуманной ясной иерархически выстроенной системе декора рукописи в целом и отдельной страницы в частности.

Усваивая эти новшества, английские мастерские не отказывались от своего романского и дороманского прошлого — здесь продолжали использоваться необычные иконографические схемы и своеобразные сюжеты, сохранялась любовь к подробным повествовательным иллюстративным циклам, выразительным и необычным деталям. В английских готических рукописях продолжали сосуществовать роскошные миниатюры на золотом фоне и перовой рисунок с тоновой подкраской, французским часословам практически не удалось вытеснить английские Псалтири из сферы частной молитвы и индивидуального заказа. Как особое явление среди рукописей XIII века можно выделить английские иллюстрированные Апокалипсисы, век их был недолгим, зато очень ярким, они по праву считаются свидетельством расцвета английской готической иллюминованной книги.

В начале XIV века взаимодействие с парижскими мастерскими продолжилось, но необыкновенно продуктивными оказались контакты с мастерскими северной Франции и знакомство с иллюстрациями на полях, гротесками, дролери — комментирующими, несерьезными, пародийными, маргинальными в прямом смысле слова. В результате, под иллюстрацией с ветхозаветным сюжетом стали гоняться друг за другом обезьянки, а рыцарь — сражаться с улиткой, и сквозь стройную и ясную структуру страниц готической рукописи начал пролезать и расползаться весь живой, несформулированный, буквальный, непосредственный мир, раздвигая рамки того, что может быть изображено в принципе, включая в изобразимое как фантастическое, так и реальное.

К концу XIV века английские рукописи попали в еще более широкое поле художественных взаимодействий, став частью так называемой «интернациональной готики» — явления, ключевой особенностью которого было взаимное обогащение разных художественных школ (особенно важным стало влияние нидерландского и итальянского искусства). Натурализм в изображении элементов пейзажа, растений и животных, стремление к достоверности пространственной и вещественной, объемные фигуры, выстроенные с помощью светотеневой разработки, перспективные формы, создающие иллюзию глубокого пространства, — все эти черты появятся в английских рукописях около 1400 года, свидетельствуя о том, что искусство уже готово к усвоению нового ренессансного художественного языка.



Ил. 29

Малиновка. 1399–1407. Шерборнский миссал.
Пергамен. 53,5×38. Англия. Британская библиотека,
Лондон

Библиография

- Федорова, Т. Е. (2015).** *Английская книжная миниатюра середины X—середины XI вв.: техники изготовления и проблема стилистики* // Вестник Санкт-Петербургского университета. История. № 2. С. 168–175.
- Alexander, J. J. G. (ed.) (1976–1996).** *A Survey of Manuscripts Illuminated in the British Isles*, 6 vols. London: Harvey Millar.
- Avril, F. (1976).** *A quand remontent les premiers ateliers d'enlumineurs laïcs à Paris?* // Les dossiers d'archéologie. Vol. 16. Pp. 36–44.
- Backhouse, J. (1999).** *The Sherborne Missal*. Toronto: University of Toronto Press.
- Branner, R. (1966).** *Manuscript Makers in Mid-Thirteenth Century Paris* // Art Bulletin. 48. N 1. Pp. 65–67.
- Brown, M. (2006).** *The World of the Luttrell Psalter*. London: British Library.
- Camille, M. (1987a).** *Labouring for the Lord: The Ploughman and the Social Order in the Luttrell Psalter* // Art History. N 10. Pp. 423–454.
- Camille, M. (1987b).** *The Language of Images in Medieval England, 1200–1400* // Age of Chivalry: Art in Plantagenet England 1200–1400. J. J. G. Alexander and P. Binski (Eds). London. Pp. 33–40.
- Camille, M. (1992).** *Image on the Edge: The Margins of Medieval Art*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Camille, M. (1998).** *Mirror in Parchment: The Luttrell Psalter and the Making of Medieval England*. Chicago: University of Chicago Press.
- Clark, G. T., Vanwijnsberghe, D., Wijsman, H., Wolter-von dem Knessebeck, H., Pascale Charron, P., Gil, M. (2010–2011).** *Les manuscrits à peintures au Moyen Âge: bilan et perspectives de la recherche* //Perspective: la revue de l’INHA, № 2. Pp. 301–318.
- Cockerell, S. C. & Dyson Perrins, C.W. (1907).** *The Gorleston psalter, a manuscript of the beginning of the fourteenth century in the library of C. W. Dyson Perrins*. London, Chiswick Press.
- Cockerell, S. C. (1930).** *The Work of W. de Brailes, An English Illuminator of the Thirteenth Century*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Delisle, L. & Meyer, P. (1900–1901).** *L’Apocalypse en français au XIIIe siècle*, 2 vols. Paris: Firmin Didot.
- Dennison, L. (1986).** *An Illuminator of the Queen Mary Psalter Group: The Ancient 6 Master* // The Antiquaries Journal, 66 (1986). Pp. 287–314.
- Dennison, L. (1990).** ‘Liber Horn,’ ‘Liber Custumarum’ and Other Manuscripts of the Queen Mary Psalter Workshops // Lindy Grant (Ed). Medieval Art, Architecture and Archaeology in London. Leeds. Pp. 118–134.
- Dennison, L. (1994).** *The Apocalypse, British Library, MS Royal 19 B. XV: A Reassessment of Its Artistic Context in Fourteenth-Century England* // The British Library Journal, 20. 1. Pp. 35–54.
- Donovan, C. (1991).** *The de Brailes Hours; Shaping the Book of Hours in Thirteenth Century Oxford*. London: The British Library. Pp. 9–24.
- Emmerson, R. K. (2018).** *Apocalypse Illuminated: The Visual Exegesis of Revelation in Medieval Illustrated Manuscripts*. University Park: PA.
- González, J. (2015).** *Etude iconographique de la gueule d'enfer au Moyen Âge. Origines et symboliques: iconographie et sources textuelles*. Université de Pau. (докторская диссертация,

не опубликована). URL: <https://theses.fr/2015PAUU1004> (дата обращения: 20.03.25).

- Lewis, S. (1987).** *The Art of Matthew Paris in the “Chronica Majora”*. Berkeley: University of California Press.
- Michael, M. A. (1993).** *English illuminators c.1190–1450: a survey from Documentary Sources* // English Manuscript studies. № 4. Pp. 62–113.
- Millar, E. G. (1926).** *English Illuminated Manuscripts from the Xth to the XIIIth Century*. Paris: Van Oest.
- Millar, E. G. (1928).** *English Illuminated Manuscripts of the XIVth and XVth Centuries*. Paris: Van Oest.
- Morgan, N. J. (1988).** *Matthew Paris, St. Albans, London, and the Leaves of the Life of St. Thomas Becket* // The Burlington Magazine. 130. Pp. 85–96.
- Morgan, N. J. (1992).** *Old Testament Illustration in Thirteenth-Century England* // The Bible in the Middle Ages: Its Influence on Literature and Art, Medieval & Renaissance Texts & Studies. Bernard S. Levy (Ed.). Binghamton. Pp. 149–198.
- Morgan, N. J. (2007).** *The Douce Apocalypse. Picturing the end of the world in the Middle Ages*. Oxford: Bodleian Library.
- Rickert, M. (1954).** *Painting in Britain in the Middle Ages*. The Pelican History of Art. London: Penguin Books.
- Smith, K. A. (2019).** «Specially English»: Gothic Manuscript Illumination, c. 1190 — Early Fourteenth Century // A Companion to Medieval Art: Romanesque and Gothic in Northern Europe, c. 1000–1300. 2nd, Rev. Ed., Ed. Conrad Rudolph (Wiley-Blackwell). Pp. 569–600.
- Thompson, E. M. (1895).** *English Illuminated Manuscripts*. London: K. Paul, Trench, Trübner and company.

Список иллюстраций

- Ил. 1.** Январь. 1200–1225. Мюнхенская Псалтирь. Пергамен. 28,0×19,5. Оксфорд (?). Баварская государственная библиотека, Мюнхен. Clm 835, fol. 1. Источник изображения — URL: <https://hdl.loc.gov/loc.wdl/wdl.8939> (дата обращения: 15.03.25)
- Ил. 2.** Шесть дней Творения. 1200–1225. Мюнхенская Псалтирь. Пергамен. 28,0×19,5. Оксфорд (?). Баварская государственная библиотека, Мюнхен. Clm 835, fol. 5. Источник изображения — URL: <https://hdl.loc.gov/loc.wdl/wdl.8939> (дата обращения: 15.03.25)
- Ил. 3.** История Адама и Евы. 1200–1225. Мюнхенская Псалтирь. Пергамен. 28,0×19,5. Оксфорд (?). Баварская государственная библиотека, Мюнхен. Clm 835, fol. 5v. Источник изображения — URL: <https://hdl.loc.gov/loc.wdl/wdl.8939> (дата обращения: 15.03.25)
- Ил. 4.** История Иакова: Лестница Иакова (вверху), борьба Иакова с ангелом (внизу). 1200–1225. Мюнхенская Псалтирь. Пергамен. 28,0×19,5. Оксфорд (?). Баварская государственная библиотека, Мюнхен. Clm 835, fol. 13. Источник изображения — URL: <https://hdl.loc.gov/loc.wdl/wdl.8939> (дата обращения: 15.03.25)
- Ил. 5.** Мучения грешников в Аду. 1200–1225. Мюнхенская Псалтирь. Пергамен. 28,0×19,5. Оксфорд (?). Баварская государственная библиотека, Мюнхен. Clm 835, fol. 30v. Источник изображения — URL: <https://hdl.loc.gov/loc.wdl/wdl.8939> (дата обращения: 15.03.25)
- Ил. 6.** Инициал В(eatus vir) к первому псалму. В медальонах — сцены из жизни царя Давида. 1200–1225. Мюнхенская Псалтирь. Пергамен. 28,0×19,5. Оксфорд (?). Баварская государственная библиотека, Мюнхен. Clm 835, fol. 31. Источник изображения — URL: <https://hdl.loc.gov/loc.wdl/wdl.8939> (дата обращения: 15.03.25)
- Ил. 7.** Инициал S(alvum me fac) к псалму 68. 1200–1225. Мюнхенская Псалтирь. Пергамен. 28,0×19,5. Оксфорд (?). Баварская государственная библиотека, Мюнхен. Clm 835, fol. 81. Источник изображения — URL: <https://hdl.loc.gov/loc.wdl/wdl.8939> (дата обращения: 15.03.25)
- Ил. 8.** Мастерская Уильяма де Брайля. Падение Ангелов. Ок. 1250. Псалтирь (?). Пергамен. 13,2×9,5. Оксфорд. Художественный музей Уолтерса. W.106, fol.24. Источник изображения — Официальный сайт музея. URL: <https://art.thewalters.org/object/W.106.24R/> (дата обращения: 06.04.25)
- Ил. 9.** Мастерская Матвея Парижского. Мученичество св. Альбана. Житие св. Альбана. 1230–1250. Пергамен. 24×16,5. Библиотека Тринити Колледж, Дублин. IE TCD MS 177, fol.38v. Источник изображения — Официальный сайт библиотеки. URL: <https://digitalcollections.tcd.ie/concern/works/8p58rm63q> (дата обращения: 06.04.25)
- Ил. 10.** Мастерская Матвея Парижского. Слон. 1240–1255. Chronica majora II. Пергамен. 35,8×24,4 см. Библиотека Корпус Кристи Колледж, Кембридж. MS 016l, fol. Iv. Источник изображения — URL: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Paris.elefant.jpg?uselang=en#Licensing> (дата обращения: 06.04.25)
- Ил. 11.** Сцены из жизни апостола Иоанна. 1255–1260. Апокалипсис. Пергамен. 43,5×32. Библиотека Тринити Колледж, Кембридж. R.16.2, fol.002. Источник изображения — Официальный сайт библиотеки. URL: <https://mss-cat.trin.cam.ac.uk/Manuscript/R.16.2/UV#?c=0&m=0&s=0&cv=6&r=0&xywh=-5121%2C303%2C17250%2C8922> (дата обращения: 06.04.25)
- Ил. 12.** Дракон и Жена, облеченная в солнце. 1255–1260. Апокалипсис. Пергамен. 43,5×32. Библиотека

- Тринити Колледж, Кембридж. R.16.2, fol.014. Источник изображения — Официальный сайт библиотеки. URL: <https://mss-cat.trin.cam.ac.uk/Manuscript/R.16.2/UV#?c=0&m=0&s=0&cv=30&r=0&xywh=-5811%2C-2%2C18630%2C9637> (дата обращения: 06.04.25)
- Ил. 13.** Четвертый всадник Апокалипсиса. 1265–1270. Апокалипсис. Пергамен. 31×21,5. Вестминстер (?). Бодлеанская библиотека, Оксфорд. MS. Douce 180, fol.16. Источник изображения — Официальный сайт библиотеки. URL: <https://digital.bodleian.ox.ac.uk/objects/800ee953-8af1-4b97-9a12-9d179331d3a8/surfaces/65af828a-823e-492c-8b6b-b4b5850a16e2/> (дата обращения: 06.04.25)
- Ил. 14.** Чудеса св. Иоанна Богослова. 1255–1260. Апокалипсис. Пергамен. 43,5×32. Южная Англия. Библиотека Тринити Колледж, Кембридж. R.16.2, fol.028v. Источник изображения — Официальный сайт библиотеки. URL: <https://mss-cat.trin.cam.ac.uk/Manuscript/R.16.2/UV#?c=0&m=0&s=0&cv=59&r=0&xywh=-2981%2C1495%2C12389%2C6408> (дата обращения: 06.04.25)
- Ил. 15.** Инициал В(eatus). 1284–1316. Псалтирь Альфонсо. Пергамен. 24,3×16,5. Лондон/Вестминстер или Школа Восточной Англии. Британская библиотека, Лондон. Add MS 24686, fol. 11. Источник изображения — Блог Британской библиотеки. URL: <https://blogs.bl.uk/digitisedmanuscripts/2011/07/the-alphonso-psalter.html> (дата обращения: 06.04.25)
- Ил. 16.** Инициал D(omine). 1284–1316. Псалтирь Альфонсо. Пергамен. 24,3×16,5. Лондон/Вестминстер или Школа Восточной Англии. Британская библиотека, Лондон. Add MS 24686, fol. 18. Источник изображения — Сайт Британской библиотеки. URL: <https://imagesonline.bl.uk/asset/4814/> (дата обращения: 06.04.25)
- Ил. 17.** Христос среди учителей. 1310–1320. Псалтирь королевы Марии. Пергамен. 27,5×17,5. Лондон или Школа Восточной Англии. Британская библиотека, Лондон. Royal MS 2 B. vii, fol. 151. Источник изображения — Блог Британской библиотеки. URL: <https://blogs.bl.uk/digitisedmanuscripts/2012/11/beautiful-contraband-the-queen-mary-psalter.html> (дата обращения: 06.04.25)
- Ил. 18.** Бог-Творец с ангелами и Люцифер с демонами. 1310–1320. Псалтирь королевы Марии. Пергамен. 27,5×17,5. Лондон или Школа Восточной Англии. Британская библиотека, Лондон. Royal MS 2 B. vii, fol. 1v. Источник изображения — Блог Британской библиотеки. URL: <https://blogs.bl.uk/digitisedmanuscripts/2012/11/beautiful-contraband-the-queen-mary-psalter.html> (дата обращения: 06.04.25)
- Ил. 19.** Король Освальд в битве при Мазерфилде (деталь). 1310–1320. Псалтирь королевы Марии. Пергамен. 27,5×17,5. Лондон или Школа Восточной Англии. Британская библиотека, Лондон. Royal MS 2 B. vii, fol. 259. Источник изображения — URL: [https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Queen_Mary_Psalter_\(1310-1320\)_-_BL_Royal_MS_2_B_VII?uselang=fr#/media/File:Queen_Mary_Psalter_-_BL_Royal_2BVII_f259_\(detail_-_Oswald_at_Maserfield\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Queen_Mary_Psalter_(1310-1320)_-_BL_Royal_MS_2_B_VII?uselang=fr#/media/File:Queen_Mary_Psalter_-_BL_Royal_2BVII_f259_(detail_-_Oswald_at_Maserfield).jpg) (дата обращения: 06.04.25)
- Ил. 20.** Искушение Христа. 1320-е. Псалтирь Омерсби. Пергамен. 37,7 × 25. Школа Восточной Англии. Бодлеанская библиотека, Оксфорд. MS. Douce 366, fol.72. Источник изображения — Официальный сайт библиотеки. URL: <https://digital.bodleian.ox.ac.uk/objects/34a6037b-12e8-4b12-8920-26c33914fe0e/surfaces/011c8d47-2abb-472c-bda5-50d502311f70/> (дата обращения: 06.04.25)
- Ил. 21.** Помазание Давида. 1320-е. Псалтирь Омерсби. Пергамен. 37,7 × 25. Школа Восточной Англии. Бодлеанская библиотека, Оксфорд. MS. Douce 366, fol.38. Источник

изображения — Официальный сайт библиотеки. URL: <https://digital.bodleian.ox.ac.uk/objects/34a6037b-12e8-4b12-8920-26c33914fe0e/surfaces/0a90fc67-dac4-4590-9558-a72edd5af765/> (дата обращения: 06.04.25)

Ил. 22. Инициал В(eatus). 1310–е. Псалтирь Тикхилла. Пергамен. 32,7×22,1. Школа Восточной Англии. Публичная библиотека, Нью-Йорк. Spencer Coll. MS. 26, fol.4. Источник изображения — Официальный сайт библиотеки. URL: <https://digitalcollections.nyp.org/items/510d47da-eb5e-a3d9-e040-e00a18064a99/book?parent=83b5c840-c6ba-012f-2564-58d385a7bc34#page/5/mode/2up> (дата обращения: 06.04.25)

Ил. 23. Инициал В(eatus). Древо Иесеево. 1310–1324. Горлстонская Псалтирь. Пергамен. 32,5×23,5. Школа Восточной Англии. Британская библиотека, Лондон. Add MS 49622, fol.8. Источник изображения — URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Gorleston_Psalter#/media/File:Gorleston3.jpg (дата обращения: 06.04.25)

Ил. 24. Псалом 41(42). 1330–1345. Псалтирь Латрелла. Пергамен. 35×24,5. Школа Восточной Англии. Британская библиотека, Лондон. Add MS 42130, fol.82. Источник изображения — URL: [https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Luttrell_Psalter_\(c.1325-1335\)_-_BL_Add_MS_42130#/media/File:Two_knights_Jousting_-_Luttrell_Psalter_\(c.1325-1335\),_f.82_-_BL_Add_MS_42130.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Luttrell_Psalter_(c.1325-1335)_-_BL_Add_MS_42130#/media/File:Two_knights_Jousting_-_Luttrell_Psalter_(c.1325-1335),_f.82_-_BL_Add_MS_42130.jpg) (дата обращения: 06.04.25)

Ил. 25. Псалом 102(103). 1330–1345. Псалтирь Латрелла. Пергамен. 35×24,5. Школа Восточной Англии. Британская библиотека, Лондон. Add MS 42130, fol.181. Источник изображения — URL: [https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Luttrell_Psalter_\(c.1325-1335\)_-_BL_Add_MS_42130#/media/File:Psalm_103;_a_watermill_-_Luttrell_Psalter_\(c.1325-1335\),_f.181_-_BL_Add_MS_42130.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Luttrell_Psalter_(c.1325-1335)_-_BL_Add_MS_42130#/media/File:Psalm_103;_a_watermill_-_Luttrell_Psalter_(c.1325-1335),_f.181_-_BL_Add_MS_42130.jpg) (дата обращения: 06.04.25)

Ил. 26. Шерборнский миссал. 1399–1407. Пергамен. 53,5×38. Англия. Британская библиотека, Лондон. Add. MS 74236. Fol. 51. Источник изображения — Backhouse, J. (1999). *The Sherborne Missal*. Toronto. University of Toronto Press, p. 14

Ил. 27. История волхвов. 1399–1407. Шерборнский миссал. Пергамен. 53,5×38. Англия. Британская библиотека, Лондон. Add. MS 74236. Fol. 51 (деталь). Источник изображения — Backhouse, J. (1999). *The Sherborne Missal*. Toronto. University of Toronto Press, p. 14

Ил. 28. Исцеление сына царедворца из Капернаума. 1399–1407. Шерборнский миссал. Пергамен. 53,5×38. Англия. Британская библиотека, Лондон. Add. MS 74236. Fol. 347 (деталь). Источник изображения — Backhouse, J. (1999). *The Sherborne Missal*. Toronto. University of Toronto Press, p. 38

Ил. 29. Малиновка. 1399–1407. Шерборнский миссал. Пергамен. 53,5×38. Англия. Британская библиотека, Лондон. Add. MS 74236. Fol. 382 (деталь). Источник изображения — Backhouse, J. (1999). *The Sherborne Missal*. Toronto. University of Toronto Press, p. 50

References

- Alexander, Jonathan James Graham (ed.) (1976–1996).** *A Survey of Manuscripts Illuminated in the British Isles*, 6 vols. London: Harvey Millar.
- Avril, François (1976).** *A quand remontent les premiers ateliers d'enlumineurs laïcs à Paris?* // Les dossiers d'archéologie. Vol. 16. Pp. 36–44.
- Backhouse, Janet (1999).** *The Sherborne Missal*. Toronto: University of Toronto Press.
- Branner, Robert (1966).** *Manuscript Makers in Mid-Thirteenth Century Paris* // Art Bulletin. 48. N 1. Pp. 65–67.
- Brown, Michelle (2006).** *The World of the Luttrell Psalter*. London: British Library.
- Camille, Michael (1987a).** *Labouring for the Lord: The Ploughman and the Social Order in the Luttrell Psalter* // Art History, N 10. Pp. 423–454.
- Camille, Michael (1987b).** *The Language of Images in Medieval England, 1200–1400* // Age of Chivalry: Art in Plantagenet England 1200–1400. J.J.G. Alexander and P. Binski (Eds). London. Pp. 33–40.
- Camille, Michael (1992).** *Image on the Edge: The Margins of Medieval Art*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Camille, Michael (1998).** *Mirror in Parchment: The Luttrell Psalter and the Making of Medieval England*. Chicago: University of Chicago Press.
- Clark, Gregory; Vanwijnsberghe, Dominique; Hanno, Wijsman; Harald, Wolter-von dem Knesebeck; Charron, Pascale; Gil, Marc (2010–2011).** *Les manuscrits à peintures au Moyen Âge: bilan et perspectives de la recherché* //Perspective: la revue de l'INHA, № 2. Pp. 301–318.
- Cockerell, Sydney Carlyle & Dyson Perrins, Charles William (1907).** *The Gorleston psalter, a manuscript of the beginning of the fourteenth century in the library of C. W. Dyson Perrins*. London, Chiswick Press.
- Cockerell, Sydney Carlyle (1930).** *The Work of W. de Brailes, An English Illuminator of the Thirteenth Century*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Delisle, Léopold & Meyer, Paul (1900–1901).** *L'Apocalypse en français au XIIIe siucle*, 2 vols. Paris: Firmin Didot.
- Dennison, Lynda (1986).** *An Illuminator of the Queen Mary Psalter Group: The Ancient 6 Master* // The Antiquaries Journal, 66 (1986). Pp. 287–314.
- Dennison, Lynda (1990).** 'Liber Horn,' 'Liber Custumarum' and Other Manuscripts of the Queen Mary Psalter Workshops // Lindy Grant (Ed). *Medieval Art, Architecture and Archaeology in London*. Leeds. Pp. 118–134.
- Dennison, Lynda (1994).** *The Apocalypse, British Library, MS Royal 19 B. XV: A Reassessment of Its Artistic Context in Fourteenth-Century England* // The British Library Journal, 20. 1. Pp. 35–54.
- Donovan, Claire (1991).** *The de Brailes Hours; Shaping the Book of Hours in Thirteenth Century Oxford*. London. The British Library. Pp. 9–24.
- Emmerson, Richard Kenneth (2018).** *Apocalypse Illuminated: The Visual Exegesis of Revelation in Medieval Illustrated Manuscripts*. University Park: PA.
- Fedorova, Tatiana (2015).** *English illuminated manuscripts of mid-10th — mid-11th centures: Production techniques and the problem of style* // Vestnik of Saint-Petersburg university. History. № 2. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/angliyskaya-knizhnaya-miniatyura-serediny-x-serediny-xi-v-tehniki-izgotovleniya-i-problema-stilistiki> (access date: 15.03.2025). [In Russ.]

González, Julie (2015). *Etude iconographique de la gueule d'enfer au Moyen Âge. Origines et symboliques: iconographie et sources textuelles*. Université de Pau. (докторская диссертация, не опубликована). URL: <https://theses.fr/2015PAUU1004> (access date: 20.03.25).

Lewis, Suzanne (1987). *The Art of Matthew Paris in the "Chronica Majora"*. Berkeley: University of California Press.

Michael, Michael A. (1993). *English illuminators c. 1190–1450: a survey from Documentary Sources* // English Manuscript studies. № 4. Pp. 62–113.

Millar, Eric George (1926). *English Illuminated Manuscripts from the Xth to the XIIIth Century*. Paris: Van Oest.

Millar, Eric George (1928). *English Illuminated Manuscripts of the XIVth and XVth Centuries*. Paris: Van Oest.

Morgan, Nigel Jeremy (1988). *Matthew Paris, St. Albans, London, and the Leaves of the Life of St. Thomas Becket* // *The Burlington Magazine*. 130. Pp. 85–96.

Morgan, Nigel Jeremy (1992). *Old Testament Illustration in Thirteenth-Century England* // The Bible in the Middle Ages: Its Influence on Literature and Art, Medieval & Renaissance Texts & Studies. Bernard S. Levy (Ed.). Binghamton. Pp. 149–198.

Morgan, Nigel Jeremy (2007). *The Douce Apocalypse. Picturing the end of the world in the Middle Ages*. Oxford: Bodleian Library.

Rickert, Mary (1954). *Painting in Britain in the Middle Ages*. The Pelican History of Art. London: Penguin Books.

Smith, Kathryn (2019). "Specially English": Gothic Manuscript Illumination, c. 1190 — Early Fourteenth Century // A Companion to Medieval Art: Romanesque and Gothic in Northern Europe, c. 1000–1300. 2nd, Rev. Ed., Ed. Conrad Rudolph (Wiley-Blackwell). Pp. 569–600.

Thompson, Edward (1895). *English Illuminated Manuscripts*. London: K. Paul, Trench, Trübner and company.

авторские рамы раннего периода творчества н. к. рериха: к проблеме экспонирования картин художника

О. А. ЛЫСЕНКО

Государственный музей
изобразительных искусств Республики
Татарстан, 420015, Россия, Казань,
ул. Карла Маркса, д. 64
lysenko-oks@mail.ru

OKSANA A. LYSENKO

State Museum of Fine Arts of the Republic
of Tatarstan, 420015, Russia, Kazan,
Karla Marksa St., 64
lysenko-oks@mail.ru

Для цитирования: Лысенко О. А. Авторские
рамы раннего периода творчества
Н. К. Рериха: к проблеме экспонирования
картин художника // Журнал ВШЭ по
искусству и дизайну / HSE University Journal
of Art & Design. № 6 (2/2025). С. 208–233

DOI: 10.17323/3034-2031-2025-6-208-233

Аннотация

Несмотря на значительный корпус искусствоведческих трудов, посвященных произведениям Н. К. Рериха, проблема авторского картинного обрамления в творчестве художника мало изучена. В научный оборот введена единственная выполненная по проекту Рериха рама — к картине «Гонец. Восста род на род», однако и в отношении нее остаются нераскрытые вопросы. В статье рассматриваются сохранившиеся и известные лишь по фотографиям рамы, созданные или выбранные Рерихом для своих полотен в период 1890–1910-х годов. Исследуются археологические материалы, которые он брал в качестве образцов орнамента картинных обрамлений. Художник полагал, что в основе исторического полотна должно лежать изучение древней жизни и культуры, лишь тогда оно произведет впечатление на зрителей. Тот же принцип он использовал, разрабатывая убранство рам. Рерих экспериментировал с материалами, применял различные техники декорирования: резьбу и роспись по дереву, тиснение по сырому гипсу, присыпку песком, бронзовой пудрой или твореным золотом, тонирование краской. Выполненные по его замыслу уникальные рамы являются своеобразным продолжением картин, их неотъемлемой частью.

В статье произведения декоративно-прикладного искусства Рериха анализируются в контексте эстетических исканий последней четверти XIX — начала XX века. Отдельное внимание уделяется проблеме экспонирования картин художника. Сегодня в российских музеях нередко можно увидеть его живопись в фабричном багете или золоченых, покрытых поталью обрамлениях, украшенных бусами, листьями аканта, другим мастичным орнаментом. На основании имеющихся многочисленных документальных свидетельств известно, что для Рериха подобные рамы были неприемлемы.

Ключевые слова: Н. К. Рерих, рама для картины, проект рамы, декоративно-прикладное искусство, древние предметы, археология, поиски новой эстетики, музейная экспозиция

picture frames
of the early period
of n. k. roerich's work:
to the problem of
exhibiting artist's paintings

Abstract

Despite the significant body of art history works devoted to the works of N. K. Roerich, the problem of the artist's framework has been little studied. The only frame for the painting "The Messenger" made according to Roerich's design has been introduced into scientific circulation. However, this work has not been fully studied. The article examines the frames that have survived and are known only from the photographs, created or chosen by Roerich for his paintings in the period 1890–1910. The archaeological materials he used as samples for decorating picture framing are being studied. The artist believed that a historical painting should be based on the study of ancient life and culture, only then will it make an impression on viewers. He used the same principle when designing the frames. Roerich experimented with materials, used various decoration techniques: carving and painting on wood, embossing on not dried gypsum, sprinkling with sand, bronze or gold powder, and tinting with paint. The unique frames created according to his design are a continuation of the paintings, their integral part.

In this article, Roerich's decorative art works are analyzed in the context of the aesthetic searches of the last quarter of the 19th — early 20th centuries. Particular attention is paid to the problem of exhibiting the artist's paintings. Today, in Russian museums one can often see his paintings in factory baguette settings and also gilded frames decorated with beads, acanthus leaves and other plaster ornament. Based on numerous documentary evidence, it is known that such frames were unacceptable for Roerich.

Keywords: N. K. Roerich, picture frame, frame project, decorative art, ancient objects, archeology, search for new aesthetics, museum exhibition

Прежде чем говорить об авторских рамах Николая Константиновича Рериха (1874–1947), приведем отрывок из статьи А. И. Сомова, написанной для энциклопедического словаря Ф. А. Брокгауза и И. А. Ефрона и имеющей отношение к предмету нашего исследования. Ученый писал: «С некоторых пор художники, отправляя свои картины на публичные выставки, стали придумывать для них самые затейливые рамы — например такие, в которых позолота соединяется с бронзировкой и подражанием старому серебру, рамы, обтянутые бархатом или плюшем какого-либо „мореного цвета“ и только обведенные по внутреннему краю золочеными деревянными или бронзовыми рамами... Главную роль при компоновке таких рам, конечно, играет желание их изобретателей быть во что бы то ни стало оригинальными. Дело доходит до того, что, например, сколачивают раму из грубых полугнилых досок старого ящика и драпируют ее плюшем или какой-либо другой материей; бронзируют раму так, как будто она много лет лежала в земле и еще не вполне очищена от грязи и ржавчины; обтягивают раму простой рогожей, которую потом покрывают лаком и, пока он еще не отвердел, обсыпают золотым или бронзовым порошком...» [Энциклопедический словарь. Т. XXVI, 1899, с. 244] Из тона этих строк очевидно, что складывавшаяся в конце XIX века новая эстетика картинного обрамления была не всегда понятна публике, даже просвещенной. Впрочем, тогда, как и сегодня, в России рамы крайне редко становились объектом внимания специалистов и зрителей. Об этом, в частности, свидетельствуют собранные в пятитомном издании [Николай Рерих, Вып. I–V] рецензии, заметки и обстоятельные статьи, посвященные произведениям Н. К. Рериха 1891–1918 годов, где нет ни одного упоминания его рам. Хотя подход художника к обрамлению своих работ заслуживал пристального внимания и мог явиться как лишним поводом для злой критики, так и дополнительным аспектом в исследовательском анализе творчества Рериха его современниками.

По всей видимости, в процитированном нами фрагменте статьи А. И. Сомова упоминается рама картины Рериха «Гонец. Восста род на род» (ГТГ), написанной в 1897 году и тогда же представленной на выставке конкурсных работ выпускников Высшего художественного училища при Императорской Академии художеств. А. И. Гидони отмечал, что помимо «Гонца» Рерих показал на выставке панно «Утро Богатырства Киевского» (Местонахождение неизвестно) и «Вечер Богатырства Киевского» (Музей-усадьба Н. К. Рериха, Извара) [Гидони, 1915, с. 5]. Это подтверждает и газета «Новое время» за ноябрь 1897 года¹. В отчете Императорской Академии художеств за 1897 год значится, что звание художника Рериху было присвоено за картину «Славяне и варяги» («Гонец») [Отчет о деятельности, 1898, с. 28; Князева, 1963, с. 20]. Мы не знаем, как были оформлены панно, однако доподлинно

¹ В газете сказано, что на ученической выставке экспонировалась работа Рериха «Славяне и варяги. Новгородские картины времен начала Руси» и два его панно: «Гроб Святогора» («Утро») и «Как перевелись богатыри на Руси» («Вечер»). См.: Кравченко Н. Выстав-

ка конкурсных работ Высшего художественного училища [Николай Рерих, Вып. I, 2004, с. 43–44]. А. П. Соболев привел различные названия панно [Художественные произведения, 2012, с. 18, 76].

известно, что «Гонец» предстал посетителям в уникальном, задуманном автором обрамлении. Главным тому доказательством является фотография 1897 года, на которой Рерих завершает картину, уже вставленную в раму. Оба произведения не окончены: в живописи еще не прописаны отражения в темной речной воде некоторых объектов, на фризе рамы нет фигурок зверей (Ил. 1).

На ученической выставке «Гонец» был куплен П. М. Третьяковым для его галереи². Не умаляя достоинств картины, отметим, однако, что немалую роль в этом приобретении могла сыграть авторская рама, в которой полотно выглядит несравненно эффектнее (Ил. 2).

Коллекционер не мог ее не заметить, поскольку ему многократно приходилось самому выбирать обрамления для живописных работ. Примечателен в данной связи рассказ Н. А. Мудрогеля о раме, которую владелец столярно-позолотной мастерской Гребенский изготовил для произведения В. В. Пукирева «Неравный брак», 1862 (ГТГ). Ее резной декор из флердоранжа³, переплетенного высохшим стеблем, продолжает тему трагического мезальянса. Третьяков, восхищенный работой Гребенского, впоследствии стал заказывать у него картинные обрамления [Мудрогель, 1962, с. 149–150].

Отметим, что в конце XIX столетия в России наиболее распространенными оставались золоченые с лепным орнаментом рамы, на что указывал и очевидец культурной жизни тех лет А. И. Сомов [Энциклопедический словарь. Т. XXVI, 1899, с. 244]. Такие обрамления предпочитало большинство живописцев, в том числе члены Товарищества передвижных художественных выставок. Дорогостоящие резные рамы заказывались гораздо реже. К тому времени широкие масштабы приобрело рамочно-багетное производство. Багет⁴, выполнявшийся в различных стилях, также был достаточно востребован авторами картин. Однако Рерих относился к такому обрамлению резко отрицательно. В 1899 году, сетуя на ассортимент товаров художественных магазинов, он писал: «Там же продаются и различные багеты для рамок — характерные выразители шаблона, всосавшегося в плоть и кровь нашей современности; но, по счастью, теперь, кажется, начинают сознавать, какую важную и нераздельную для картины часть составляет рама, а потому сбыт фабричного багета ограничивается более средою закоренелой буржуазии» [Рерих, Нехудожественность, 1899, с. 917]. Об «ужасных золотых багетных рамах» Рерих говорил в интервью Капе для «Петербургской газеты» в 1910 году⁵.

Профиль оригинальной рамы произведения «Гонец. Восста род на род» образует широкая полочка у внешнего края, фриз и прикрепленные к губке

² Об этом 18 ноября 1897 года появилось сообщение в периодическом издании «Ведомости и биржевая газета» [Николай Рерих, Вып. I, 2004, с. 49].

³ Флердоранжем невесты украшали свадебные наряды. В картине «Неравный брак» на новобрачной венки из этих цветов, и они же прикреплены к платью.

⁴ Следует отметить, что багет последней четверти XIX — начала XX века в большинстве случаев несравнен-

но лучше современного. Главным его отличием является продуманное и качественно выполненное покрытие: позолотой, поталью, серебром под цветным лаком, бронзовой пудрой.

⁵ Капе. Художественные вкусы Петербурга (Беседа с академиком Н. К. Рерихом) [Николай Рерих, Вып. IV, 2007, с. 204].

фальца узкие рейки. Полочка декорирована тонкими продольными каннелюрами, вырезанными в древесине, и выполненными в такой же технике геометрическими крестообразными и ромбовидными узорами. Фриз заклеен рогожей, на которой в углах и посередине верхней части песком нанесены попарно расположенные стилизованные изображения животных. Вероятно, они были нанесены при помощи трафарета, затем присыпаны твореным золотом. На полочке под красочным слоем также имеется песок. Впервые это произведение декоративно-прикладного искусства исследовал Е. П. Маточкин, справедливо отметивший гармоничную взаимосвязь между цветовым решением рамы и колоритом живописи [Маточкин, К 100-летию «Гонца»]. Он установил, что фигурки зверей в декоре рамы являются повторением подлинных археологических памятников, в частности, привески в виде собаки из находок Л. К. Ивановского. Животных, расположенных по углам рамы, Е. П. Маточкин назвал «зайчиками». Так же они обозначены и в каталоге выставки Третьяковской галереи «Картина и рама. Диалоги» [Картина и рама, 2014, с. 240]. На наш взгляд, это уточки с повернутыми назад головами. Привеска в виде близкой по форме, но прямо смотрящей уточки была найдена в 1895–1896 годах Ф. Д. Нефедовым в одном из Костромских курганов [Материалы по археологии, 1899, с. 237–238, табл. 4, № 8]. Отчасти птицам на раме подобен и металлический оберег, происходящий из раскопок поселений Пермской Чуди [Теплоухов, 1893, с. 74–75, табл. I, рис. 3]. В пользу нашего определения говорит и хранящаяся в Музее-институте семьи Рерихов калька с зарисованными на ней Рерихом археологическими предметами, датированная 1900–1906 годами. На этом листе имеется изображение зайца, даже отдаленно не напоминающее фигурки, декорирующие раму.

Интересно, что А. Спицын, обрабатывавший рабочие записи археолога Ивановского для издания, посвященного его раскопкам в Петербургской губернии, невысоко отзывался о художественной ценности найденных древностей; характеризовал предметы как ремесленные, бедные, мелкие поделки [Материалы по археологии, 1896, с. 4, 12]⁶. В свою очередь, Ф. А. Теплоухов, отдавая дань способностям доисторических мастеров выражать «характеристические черты» животных, говорил, что сделанные ими предметы, по большей части, отличаются «грубою неумелою техникою» [Теплоухов, 1893, с. 1]. Рерих, считавший старинные изделия заслуживающими восхищения [Рерих, 1936, с. 21–24], сделал их изображение главным украшением своей рамы. Добавим, что орнамент на полочке в виде ромбов с заключенными в них крестами с кружочками на концах художник скопировал с чеканных узоров, встречающихся на женских височных кольцах, браслетах и пряжках [Материалы по археологии, 1896, с. 12, табл. I, IV]. Оттуда же взял косые кресты, несколько видоизменив их.

Обращение Рериха к древним предметам было непосредственно связано с его увлечением археологией. Художник неоднократно принимал



Ил. 1

Н. К. Рерих за работой над картиной «Гонец. Восста-
род на род». 1897

участие в экспедициях, организовывал их, по результатам раскопок делал доклады в Археологическом институте, писал статьи. В 1899–1905 годах ряд археологических трудов Рериха с его рисунками был опубликован отдельными брошюрами Императорским Русским Археологическим обществом, членом которого он являлся [Рерих, Некоторые древности, 1899; Рерих, 1903; Рерих, 1905]. Рерих был убежден в возможности и даже необходимости соединения археологии с искусством. По его мнению — для того, чтобы историческая картина производила впечатление, передавала дух времени, необходимо не фантазировать, а изучать древнюю жизнь, в первую очередь, по сохранившимся памятникам [Рерих, 1898]. Не менее важна археология, по мысли Рериха, для прикладного искусства, почти уничтоженного фабричным производством. Его возрождение художник видел в обращении к материалу отдаленной эпохи. Мотивы, почерпнутые из этого источника, «оживляемые современным творчеством, дадут произведение неотразимого обаяния», — отмечал он [Рерих, 1899, с. 254]. Картина «Гонец» задумывалась Рерихом как часть цикла «Славяне и варяги»⁷. Из писем В. В. Стасову видно, насколько художник был поглощен поиском деталей: он спрашивал, какой должна быть крыша славянской избы; искал книги по искусству Византии⁸; сообщал, что по его рисункам местный кузнец изготавливает — примитивным способом, молотом — древнеславянские топоры, копья и мечи⁹. Рерих советовался с критиком и по поводу рамы для «Гонца». Это его письмо не сохранилось, зато известен ответ Стасова, написанный 31 июля 1897 года. В силу его важности процитируем большой фрагмент: «...Я поздно получил Ваше письмо о раме... Известные русские орнаменты (по рукописям) не идут раньше XI века; а Вам надо бы раньше. Значит: либо Вам надо брать (для дерева): либо конские двойные, либо одиночные головы... — на коньках изб деревенских (это есть изображения солнца, света — пожалуй, вообще „божества“, доброжелательства, отвращение зла), либо есть резьба на дереве, которую мы встречаем на скалках (которыми бьют белье при мытье), розетки на мачтах судов... (— тоже „солнце“ и „отвращение зла“), хоть, наконец, „плетешки ременные“, которыми наполнены рисунки всех древнейших наших рукописей (здесь тайный смысл — колдовство, заговоры). Наконец, — вышивки красной ниткой на полотенцах. Лучше и достовернее Вы ничего не найдете. Укажите, что из всего этого пожелаете выбрать, я срисую или дам кому-нибудь срисовать, и тотчас пошлю Вам. Но, несколько лет тому назад, Ропет нарисовал Репину для „древне-славянской рамы“ длинные полосы пожирающих друг друга драконов, чудовищ, зверей, и это было придумано очень хорошо и верно! Не сделаете ли и Вы то же самое?.. Из рисунков полотенца прекрасно было бы сделать жертвоприносящих баб, в самой древней форме, с веточками в руках...»¹⁰ Данное письмо, приведенная выше фотография Рериха за работой над «Гонцом», а также тот факт, что картина

7 Письмо Н. К. Рериха В. В. Стасову от 26 февраля 1897 года [Переписка, 2011].

8 Письмо Н. К. Рериха В. В. Стасову от 2 ноября 1900 года [Переписка, 2011].

9 Письмо Н. К. Рериха В. В. Стасову от 14 мая 1897 года [Переписка, 2011].

10 Письмо В. В. Стасова Н. К. Рериху от 31 июля 1897 года [Переписка, 2011].



Ил. 2

Н. К. Рерих. «Гонец. Восста род на род». 1897. Холст, масло. 124,7×184,3. Рама создана по замыслу Н. К. Рериха. 1897. Дерево, резьба, рогожа, песок, краска, твореное золото (?). 166,6×227,2×6. ГТГ, Москва

экспонировалась на ученической выставке в Академии художеств, дают основание датировать раму 1897 годом¹¹. Не вызывает сомнений, что Рериху принадлежит замысел этого произведения декоративно-прикладного искусства; имя мастера остается неизвестным. Поскольку на фотографии 1897 года на раме еще нет зооморфных фигур, можно предполагать, что их выполнил сам художник.

Упомянутая в письме Стасова «древнеславянская» рама была разработана И. П. Ропетом для картины И. Е. Репина «Прием волостных старшин императором Александром III во дворе Петровского дворца в Москве», 1886 (ГТГ) [Лысенко, 2022]. С. В. Соловьева установила, что в ее резной декор включены орнамент и фигуры, почти дословно повторяющие узоры из старинных рукописей либо археологические находки: «Крылатую Артемиду, удушающую двух зверей» из Александропольского кургана в Украине; привески в виде коньков, распространенные в X–XI веках у мерян, и другие [Соловьева, 2014; Картина и рама, 2014, с. 244–246]. Таким образом, не Рерих впервые использовал в качестве образцов для декора картинных обрамлений (а позже и мебели) архаические памятники. Следует вспомнить В. В. Верещагина, зарисовывавшего детали древнерусских храмов и хранившиеся в Ростовском музее старинные предметы, чтобы затем включать их декор в резное убранство рам к этюдам верхневолжского цикла [Ким, 2015; Лысенко, 2017] (Ил. 3).

Однако нельзя не заметить, насколько разнится подход авторов к задаче картинного обрамления. Ропет и Верещагин на основе древних образцов создавали сияющие позолотой нарядные произведения декоративного искусства. Рерих стремился сделать раму, словно являющуюся частью материальной культуры забытой эпохи. Столь возмущившая А. И. Сомова грубая рогожа, тонированная темной краской — будто грязная, а также засыпанная песком полочка цвета старой древесины, как и примитивные фигурки-привески приближают зрителя к быту и традициям древних людей, эпизод жизни которых разворачивается на полотне. Современники Рериха справедливо, на наш взгляд, отмечали, что в картине «Гонец» еще чувствуется некоторая нарочитость в подчеркивании сюжета¹², связывающая ее с живописью передвижников; вскоре художник пришел к пониманию, что «выражать древность надлежит не только рассказом о ней и даже не впечатлением ее, но самим творческим приемом» [Гидони, 1915, с. 10]. Однако в раме «Гонца» этот принцип уже был им реализован. В данной связи хочется вспомнить В. В. Кандинского, одни из первых абстрактных композиций которого были выполнены на деревянных рамах картин: «Все святые I», 1911 (Городская галерея в Ленбаххаусе, Мюнхен) и «Живопись на стекле с солнцем (Маленькие удовольствия)», 1911 (Городская галерея в Ленбаххаусе, Мюнхен) [Лысенко, 2020].

11 Е. П. Маточкин не определил время создания рамы [Маточкин, К 100-летию «Гонца»]. В ГТГ произведение датировано 1890-ми [Картина и рама, 2014, с. 238].

12 Лазаревский И. О творчестве Н. К. Рериха // Новый журнал для всех. 1909. Январь. № 3 [Николай Рерих, Вып. III, 2004, с. 332–337].



Ил. 3

В. В. Верещагин. Отставной дворецкий. 1888. Холст, масло. 47×32. Рама создана по замыслу художника в мастерской М. Д. Левозорова, Ростов Великий. 1888. Дерево, резьба, левкас, комбинированное золочение. 66,2×57×9,5. ГРМ, Санкт-Петербург

В 1898 году Рерих пишет этюд «Идолы (Перед городской стеной)» (местонахождение неизвестно [Маточкин, 2000])¹³, являющийся подготовительной работой к картине «Сходятся старцы», 1898 (Музей Н. К. Рериха, Нью-Йорк)¹⁴. В 1903 году на первой персональной выставке художник экспонировал «Идолов» в раме простого плоского профиля. Судя по фотографии [Рерих, 1916, с. 43], она была тонирована в темный, возможно, имитирующий старую древесину цвет, по которому красками был нанесен декор из множества по-разному сгруппированных кругов, а также ромбов и некоторых других, плохо различимых, элементов (Ил. 4).

Круги и шарики (зерны) часто можно видеть на бусах, серьгах, подвесках-амулетах, фибулах, поясных пряжках, рукоятках оружия и других предметах VIII–XIII веков [Древности, 1902]. Исследователь славянской культуры Б. А. Рыбаков отмечал, что орнамент на древних памятниках носил не эстетический, а заклинательно-магический характер; в зависимости от сочетаний с другими символическими знаками кружочки могли означать капли дождя или семена, присутствовали в символах солнца и земли [Рыбаков, 1987, с. 573, 575, 611, 690]¹⁵. Узорами из кругов Рерих расписал и изваяния идолов в этюде, рама которого усиливала, пользуясь выражением автора, «языческую ноту»¹⁶. Для картины «Идолы», начатой в 1901-м, дописанной в 1910 году (частное собрание, США; ранее — Музей Н. К. Рериха, Нью-Йорк [Маточкин, 2000]), художник создал другое обрамление¹⁷: плоского профиля, со слегка закругленными по внешнему краю углами. Его декор подобен длинным поясам с пряжками округлой формы на концах, расположенным во всю длину каждой стороны рамы. Аналогов этого убранства нам не удалось найти, но близкая поясная пряжка находилась в коллекции Теплоуховых [Древности, 1902, табл. II, рис. 16].

В ранний период творчества Рерих активно экспериментировал в области картинного обрамления, создавал разные художественные решения, варьировал материалы. Оригинальной рамой он дополнил картину «Ждут», 1901 (полотно уничтожено [Художественные произведения, 2012, с. 26], судьба рамы неизвестна). На полотне сцена охоты: за большим заснеженным камнем притаились двое охотников; из-за деревьев в их сторону движутся крупные животные. На фотографии мастерской художника (отдел рукописей ГРМ) рама плохо различима, однако видно, что она была декорирована выполненными в низком рельефе — возможно, из мастики — фигурками зверей. Причем орнамент на горизонтальных и вертикальных частях произведения декоративно-прикладного искусства был различным. Рискнем предположить, что Рерих в качестве образца мог использовать изображения

13 А. П. Соболев указал, что этюд находится в США [Художественные произведения, 2012, с. 33].

14 В первоначальном варианте этой картины было изображение идола. В 1904 году Н. К. Рерих убрал его фигуру из композиции [Маточкин, 2000].

15 Рыбаков писал, что языческая культура на Руси сохранялась после принятия христианства, ее отголоски были ощутимы и в XIII веке [Рыбаков, 1987, с. 5–6].

16 Письмо Н. К. Рериха В. В. Стасову. Январь 1901 года [Переписка, 2011].

17 На фотографии экспозиции Музея Н. К. Рериха в Нью-Йорке картина в авторской раме. Сохранилось ли это произведение декоративно-прикладного искусства, нам неизвестно.



Ил. 4

Выставка Н. К. Рериха в помещении «Современного искусства». Фрагмент экспозиции. 1903

лосей с чудских бляшек, зарисованных им на упоминавшейся выше кальке из Музея-института семьи Рерихов. В 1904 году художник поместил таких лосей вместе с горными турами в эскизе декора книжного шкафа [Художественные произведения, 2012, с. 130], изготовленного одним из резчиков мастерской княгини М. К. Тенишевой в Талашкино (Ил. 5).

Судя по отсутствию металлического блеска на раме полотна «Ждут», она была тонирована краской. Насколько известно, Рерих никогда не вставлял свои работы в рамы, отделанные сусальным золотом или имитирующей его поталью. Поэзия седой старины лишена парадного блеска. Лишь в отдельных деталях убранства обрамлений своих полотен Рерих допускал металлизированное покрытие. Так, в раме «Гонца» золоченые фигурки зверей и ромбы, желтым свечением перекликающиеся с сияющим месяцем на полотне, напоминают о металлических привесках и височных кольцах древних славян. В качестве другого примера можно вспомнить обрамление панно «Охота» («Утро княжьей охоты»), 1901. На фотографии Рериха за работой [опубликована: Николай Рерих, Вып. II, 2004, с. 33] видно, что оно имело широкий прямой профиль, благодаря которому визуально увеличивалась глубина пространства пейзажа на картине. Рама была глубокого темно-коричневого или черного цвета, без орнамента. У окна располагался узкий пояс с металлизированным покрытием, гармонично сочетавшимся с яркими украшениями конских сбруй и озаренной солнечным светом вершиной вдали. Заметим, картина на фотографии отличается от окончательного варианта полотна, находящегося в собрании Воронежского областного художественного музея имени И. Н. Крамского, что особенно заметно по форме горы. То есть, Рерих вставил еще не дописанную работу в раму, дабы учесть ее влияние на живопись. «От рамы... — говорил он, — зависит не менее третьей части впечатления картины»¹⁸. Рассматриваемый снимок лишний раз подтверждает, что многочисленные фотографии художников, дописывающих уже обрамленное полотно, не являются постановочными. В настоящее время «Утро княжьей охоты» экспонируется в обрамлении узкого плоского профиля с металлизированным покрытием¹⁹, в котором смотрится значительно менее выигрышно, чем в авторском (его местонахождение неизвестно).

Несколько лет назад в подвале Михайловского дворца Русского музея²⁰ наше внимание привлекла необычная большая рама, зажатая в стеллаже среди обрамлений значительных габаритов (Ил. 6).

После того, как ее удалось извлечь из штабеля, появилась возможность рассмотреть на обороте инвентарный номер (5384), бумажную наклейку мастерской А. Жесея и надпись карандашом: «Рерих Зловещие». Как оказалось, в инвентарной книге картинных рам собрания ГРМ в 1950-е годы хранитель зафиксировал принадлежность рамы картине «Зловещие», 1901,

18 Рерих Н. Парижские салоны 1901 года // Россия. 1901. 30 апреля/13 мая. № 721. Понедельник [Николай Рерих, Вып. I, 2004, с. 364].

19 Вероятно, поталью или бронзовой краской. Мы не имели возможности изучить в оригинале современную музейную раму.

20 В этом подвале в 1930–1940-е годы располагалась «рамочная кладовая». В настоящее время там находится часть рам собрания ГРМ. Раму Рериха перенесли в фонд живописи, соединив с картиной «Гонец».



Ил. 5

Трехстворчатый книжный шкаф. По рисунку Н. К. Рериха. Мастерская княгини М. К. Тенишевой в Талашкино. 1904–1905. Фотография из издания «Талашкино. Изделия мастерских кн. М. Кл. Тенишевой», 1905

с которой она идеально совпадает по размерам. В 1902 году Рерих экспонировал полотно на выставке в Академии художеств. Там оно было приобретено для Русского музея императора Александра III²¹, видимо, вместе с рамой, которую в какой-то момент сняли с живописи, переместили в «кладовую» и забыли на многие десятилетия. В музее для картины было сделано другое обрамление, с которым ее не раз показывали на выставках.

Аутентичная рама «Зловещих» имеет широкий профиль торус, покрытый гипсовым составом с нарочито грубой, словно необработанной поверхностью, ассоциирующейся с землей или глиной. По еще сырому гипсу был продавлен орнамент из чередующихся, соединенных друг с другом крупных овалов и ромбов. Во всех овалах находятся четыре крестообразно расположенные головки тюльпана, украшенные сетчатым узором. В некоторых случаях между бутонами имеются округлые выемки. Расшифровка символики декора, как и выяснение его происхождения — вопрос грядущих исследований. Отметим лишь, что в 1914 году Рерих поместил аналогичный цветок с небольшими кружками под ним в панно «Отроки-продолжатели» (Горловский художественный музей, Украина), исполненное для моленной на вилле Л. С. Лившица в Ницце [Маточкин, 2005, с. 105–130]. Такие же тюльпаны можно видеть на окладе иконы Спасителя, XVI в., из коллекции П. И. Щукина [опубликована: Художественные сокровища, 1902]. Между тем, сетчатый узор присутствует на нескольких вещах, раскопанных Ф. Д. Нефедовым в Костромских курганах [Материалы по археологии, 1899, с. 237–238. Табл. 6. № 20, 23, 24]. Рама «Зловещих» полностью тонирована серо-коричневой краской, поверх которой местами присыпана твореной бронзой, дающей эффект слабого мерцания. Цвет и фактура обрамления заставляют вспомнить статью Рериха о раскопках в Водской пятине, где он пишет о «плотном суглинке», из которого древние люди насыпали погребальный холм, смачивая его водой²². Ассоциируется необычная поверхность рамы и с другими строками статьи — о защищающем город земляном вале. Следует вспомнить, что по первоначальному замыслу на заднем плане картины было древнее поселение [Князева, 1963, с. 28]. Такой вариант, в частности, можно видеть на рисунке из собрания ГРМ²³. В окончательной версии Рерих сосредоточил взгляд зрителя на черных, отливающих сединой, силуэтах воронов, сидящих на камнях у холодной северной реки. Тема произведения навеяна народными преданиями, собиравшимися художником во время археологических экспедиций. Декоративное убранство рамы, продуманность ее цвета, тонко сочетающегося с колоритом живописи, особенно валунами на переднем плане, не оставляет сомнений, что произведение декоративно-прикладного искусства было создано по проекту Рериха. Учитывая период написания картины и ее экспонирования на весенней академической выставке, раму

21 Петербургский листок. 1902. 4/17 марта. № 61. Понедельник. С. 3 [Николай Рерих, Вып. II, 2004, с. 25].

22 Рерих Н. На раскопке в Водской пятине (СПб. губ.) (Наброски художника). Раскопки продолжаются // Новое время. 1899. 16/28 июня. № 8368. Среда. С. 2 [Николай Рерих, Вып. II, 2004, с. 164–172].

23 Рерих Н. К. Зловещие. 1901. Бумага, акварель, графитный карандаш (ГРМ).



Ил. 6

Н. К. Рерих. Зловещие. 1901. Холст, масло. 104×233,5. Рама создана по замыслу Н. К. Рериха в мастерской А. Жесея. 1901–1902. Дерево, гипс, продавливание, краска, бронзовая пудра. 140×270×7,5. ГРМ, Санкт-Петербург

можно датировать 1901–1902 годами²⁴. Не случайно воплощение своего замысла Рерих доверил уроженцу Франции «временно 2 гильдии купцу» Жеселю, в 1879 году открывшему в Санкт-Петербурге на улице Гороховой, 45 мастерскую и магазин рам [Лысенко, 2005]. Он имел хорошую репутацию в аристократических и художественных кругах, являлся поставщиком Императорского двора. У Жеселя изготавливались превосходного качества рамы в разных стилях, резным и мастичным декором. Исполнение неординарного заказа Рериха требовало от мастеров значительного опыта работы, равно как и творческого подхода в решении поставленных задач, касающихся не только техники исполнения декора, но и конструкции рамы.

В январе 1903 года в Петербурге на Большой Морской, 33 [Мир искусства, 1903, с. 1] князь С. А. Щербатов и В. В. фон Мекк открыли художественный магазин-выставку «Современное искусство», где в соответствии с замыслом организаторов демонстрировались предметы убранства интерьера, составляющие единое с ним целое. Комнаты были оформлены по рисункам А. Н. Бенуа, Е. Е. Лансере, Л. С. Бакста, К. А. Коровина, А. Я. Головина, И. Э. Грабаря, князя Щербатова²⁵. Антикварные вещи для продажи не принимались, на что указывало название учреждения [Щербатов, 2000, с. 162–184]. В свободных от прикладных предметов помещениях «Современного искусства» устраивались показы живописных, графических и других работ русских и зарубежных художников. Именно здесь в марте 1903 года открылась первая персональная выставка Рериха, один из залов которой был запечатлен в двух фотографиях [Рерих, 1916, с. 41–42] (Ил. 7).

На них видно, что многие небольшие работы экспонировались в простых плоских деревянных обрамлениях. «Ладьи», 1901 (пастель; ГРМ) и «Вороны», 1902 (уголь, пастель), являвшиеся, как указано в каталоге [Каталог, 1903, кат. 34 и 95], собственностью С. С. Боткина, находились под стеклом в белых тоненьких рамах профиля торус. Так же было оформлено произведение «Вороны», 1900–1901 (пастель, уголь; ГРМ), видимо, принадлежавшее автору [Каталог, 1903, кат. 110; значит, как «Ворон»]²⁶. «Поход», 1899 (местонахождение неизвестно) и «Строят ладьи», 1903 (Государственный музей Востока, Москва) находились в темных, не имеющих декора, различного прямого профиля рамах²⁷. На одной из фотографий отчетливо видно полотно, в настоящее время неизвестное специалистам [Мельников, 2009]. Оно подпадает под описание, данное в «Петербургской газете» побывавшим на вернисаже «Меценатом»: «...На картине „Былое“ ... изображены какие-то овальные коричневые куски, а в перспективе имеется подобие моря. „Сведущие люди“ уверяют, что художник хотел изобразить курганы, но по

24 Ранее мы датировали раму 1900-ми [Лысенко, 2022, с. 121].

25 Фотографии комнат опубликованы в журнале «Мир искусства», 1903, № 5–6 [Мир искусства, 1903].

26 Тот факт, что крашенные в белый цвет рамы являлись авторскими — были выбраны самим художником, — подтверждает одна из фотографий квартиры Рерихов, на которой видна его картина в таком же обрамлении.

27 В. Л. Мельников писал, что Рерих решил заказать для картины «Поход» 1899 года раму, украшенную изображениями археологических предметов (в тексте: «подлинными археологическими предметами или их репликами») [Мельников, 2011]. Однако на фотографии выставки художника 1903 года обрамление «Похода» не имеет декора.



Ил. 7

Выставка Н. К. Рериха в помещении «Современного искусства». Фрагмент экспозиции. 1903

виду эти курганы больше похожи на черепаха, а в крайнем случае их можно принять за куски сколотого с петербургских мостовых льда»²⁸. Полагаем, что речь идет именно об интересующей нас картине. В каталоге выставки «Былое» фигурирует под номером 100, размеры не указаны [Каталог, 1903]. Однако зная высоту и ширину находившейся рядом работы «Строят ладьи» (108×143), можно сделать вывод, что картина «Былое» по размерам была близка «Зловещим» (104×233,5). Мы не случайно сопоставляем эти полотна, поскольку их обрамления довольно близки. Рама «Былого» имеет широкий профиль торус, только по углам он дополнен квадратными накладками. Подобные угловые элементы можно видеть на целом ряде русских картинных обрамлений последней четверти XIX века [Одеть картину, 2005, с. 95–96; Картина и рама, 2014, с. 242–243]. Но, возможно, их появление на раме Рериха было обусловлено не модной тенденцией, а желанием дать отсылку к произведениям древнего искусства. В этой связи можно вспомнить панно «Вольга Святославович», 1909 (ГРМ), написанное художником для столовой квартиры Ф. Г. Бажанова²⁹. Седло богатырского коня украшено подобием клейма, в оправе которого имеются квадраты в углах. Узор рамы картины «Былое», насколько можно различить по фотографии, несколько иной, чем у обрамления «Зловещих», но в нем также содержатся овальные, видимо, продавленные в сыром гипсе элементы. О цвете покрытия судить нельзя, но оно было выполнено темной краской и имело эффект мерцания — более выраженный, нежели у обрамления «Зловещих». Можно предположить, что рама картины «Былое» также была изготовлена в мастерской Жесея. Поэтому, как детально Рерих продумал обрамление картины, не вызывает сомнений, что она занимала значимое место в его творчестве.

Художник мог размышлять о раме еще только задумывая живописное полотно. Об этом свидетельствует хранящийся в собрании Русского музея эскиз «Заморские гости», 1900–1901, к одноименной³⁰ картине, написанной Рерихом в 1901 году (ГТГ) (Ил. 8).

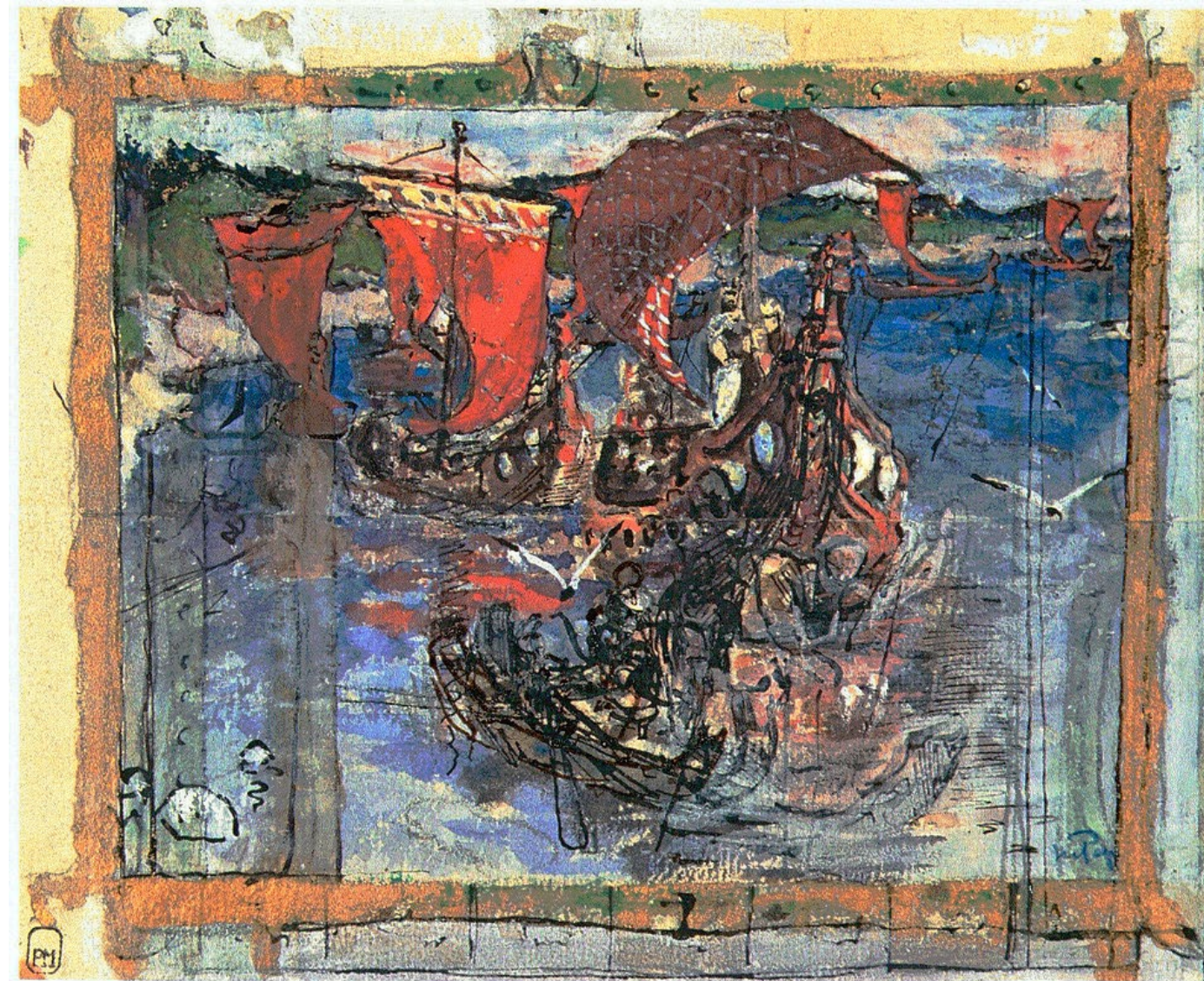
В эскизе он дал общую, несколько измененную впоследствии композицию, наметил колористическое решение, а также раму с выступающими за внешний периметр элементами по углам. На ее верхней части Рерих обозначил орнамент из небольших кружков и украшение, которое разместил не по центру, как обычно, а со сдвигом влево. Первоначально художник тонировал раму в рисунке бронзовой краской, затем перекрыв ее местами зеленой. Неизвестно, был ли реализован этот замысел; в настоящее время «Заморские гости» экспонируются в обрамлении, подобранном музейными сотрудниками.

28 Меценат. Выставка картин и рисунков Н. К. Рериха // Петербургская газета. 1903. 3 марта. № 60. Понедельник. С. 2 [Николай Рерих, Вып. II, 2004, с. 148–149].

29 Квартира располагалась в доме, построенном архитектором П. Ф. Алешиным по заказу Торгово-промышленного товарищества Ф. Г. Бажанова и А. П. Чувакдиной в Петрограде на Николаевской улице

(современный адрес: ул. Марата, 72). Панно «Вольга Святославович» являлось частью «Богатырского фриза», написанного Рерихом для столовой [Эрнст, 1918, с. 95; Мокроусова, 2016].

30 Авторское название: «Заморские гости. Народная картина» [Каталог, 1903, кат. 3].



Ил. 8

Н. К. Рерих. Заморские гости. Эскиз композиции. 1900–1901. Бумага, гуашь, тушь, перо, бронзовая краска. 16,6×20,3. ГРМ, Санкт-Петербург

Произведения декоративно-прикладного искусства Рериха — рамы к картинам «Гонец», «Зловещие», «Идолы», «Ждут», «Былое», мебель, сделанная по его рисункам в Талашкино, — во многом отвечали эстетическим поискам конца XIX — начала XX века. Характеризуя особенности нового стиля, С. К. Маковский отмечал эклектизм³¹, свободу форм, линий, орнаментов и выбора материалов; избегание ремесленного повторения одинажды найденного; стремление сохранить собственный творческий почерк; увлечение экзотизмом, фантастикой и причудливой декоративностью. Не нужны стали, отмечал Маковский, «и тяжелые золотые рамы, и громоздкие канделябры, и швейцары с булавами. Если до сих пор они сохранились — это только анахронизм» [Маковский, 1905, с. 33–35]. Вслед за прерафаэлитам и Дж. Рёскиным, приведшим в систему их художественные принципы [Энциклопедический словарь. Т. XXVIA, 1899, с. 607], Рерих выступал за возрождение прикладного искусства, понимаемого, как высокое творчество. Чтобы изготавливаемые предметы были действительно «стильно-художественными», предлагал обращаться к отдаленным эпохам, когда ремесленники каждую вещь выполняли с любовью, вкладывая в нее врожденное понимание красоты [Рерих, 1899, с. 254]. Рёскин обращал внимание на то, сколь выигрывает произведение, когда «стиль изображенного» соответствует «стилю самого изображения» [Рёскин, 1900, с. 236]. Аналогичного принципа придерживался и Рерих, в том числе, при создании картинных рам.

Изучение сохранившихся памятников, писем и статей Рериха, фотографий его мастерской и прижизненных выставок не оставляет сомнений в том, что художник с особым вниманием, если не сказать пристрастием, относился к вопросу картинного обрамления. Можно утверждать, что за исключением тех случаев, когда Рерих специально разрабатывал рамы для своих картин, он предпочитал изделия простого профиля, лаконичные, без декора и металлизированного покрытия обрамления, порой только из деревянных реек³². В поздние годы художник оформлял работы в узкие, не имеющие орнамента рамы, выкрашенные в темный цвет или нетонированные. В частности, их можно видеть на фотографиях Музея Н. К. Рериха в Нью-Йорке. Между тем, фотоснимки квартиры Рерихов показывают, что живопись старых мастеров из богатой семейной коллекции была одета в золоченые, богато декорированные классицистические и даже неорокайльские рамы. И это лишний раз демонстрирует, насколько избирателен был художник в выборе обрамления. «Для того, чтобы историческая картина производила впечатление, — писал Рерих, — необходимо, чтобы она переносила зрителя в минувшую эпоху» [Рерих, 1898, с. 192]. Напомним, что раме он отдавал не менее третьей части этого впечатления. Тем не менее, сегодня в ведущих российских музеях произведения Рериха экспонируются в золоченых, бронзированных, покрытых

поталью обрамлениях с декором в виде ионика, бус, закручивающихся листьев аканта, порой — с фанеровкой из дорогой древесины, а также в фабричном багете³³. Невнимание специалистов к авторским рамам коснулось даже одной из тех, что изображены непосредственно на произведении. В Русском музее хранится темпера «Сеча при Керженце» — исполненный Рерихом в 1911 году эскиз занавеса к опере Н. А. Римского-Корсакова «Сказание о невидимом граде Китеже» [Эрнст, 1918, с. 98]. Сюжет этот был близок Рериху, интересовавшемуся притчами, былинами и сказками. Позже в книге о своей экспедиции в Азию художник писал: «Среднеазиатское предание говорит о таинственном подземном народе агарти... Вспомним русское предание о таинственной чуди, ушедшей под землю от преследования злых сил. Священная легенда о подземном граде Китеже ведет в тот же тайник» [Рерих, 1974, с. 36]. Из этих строк становится ясно, почему в обрамление эскиза, написанное по его периметру, Рерих включил изображения фантастических существ с головами драконов³⁴. Их фигурки он заимствовал с большой бляхи, найденной Нефедовым в Чердынском уезде Пермской губернии, где, по мнению дореволюционных исследователей, обитал народ чудь³⁵ [Материалы по археологии, 1899, с. 123, рис. 78; 22]. Таким образом, обрамление является не только украшением и завершением центральной композиции, но и имеет смысловую связь с ней. Однако в каталоге выставки «Николай Рерих: В поисках Шамбалы», проходившей четыре года назад в ГРМ, края «Сечи при Керженце» обрезаны ровно в такой степени, чтобы написанная темперой рама исчезла [Николай Рерих. В поисках, 2020, с. 56–57]. На самой выставке произведение экспонировалось в пластиковом багете, который частично закрывал авторское обрамление и диссонировал с ним своим классицистическим профилем со скоцией и безобразной промышленной отделкой.

В заключение отметим: рама значительно влияет на восприятие картины, поэтому изучение проблемы авторского обрамления дает возможность взглянуть на живопись Рериха сквозь призму его видения, расширяет представление о творчестве художника. Пристального внимания заслуживают как рамы, созданные по замыслу Рериха, так и те, что были только выбраны им. Хочется надеяться, что со временем в отечественных музеях принцип научности возобладает над субъективизмом сотрудников в вопросе картинного обрамления и произведения художника будут экспонироваться в соответствии с его представлением.

Сердечно благодарим Валентина Федоровича Логванева за помощь и поддержку в научной работе, а также Владимира Леонидовича Мельникова за указание отдельных, значимых для данного исследования изданий.

31 Под эклектизмом С. К. Маковский понимал обращение к искусству различных эпох и стран. Новый стиль, — писал он, — возник в эпоху «безразличного допущения всех стилей, от ложно-классического — до стилей древнего Востока» [Маковский, 1905, с. 33].

32 Раму из нетонированных узких реек можно видеть на одной из фотографий квартиры Рерихов в Петербурге.

33 Одним из редких исключений является Музей Востока, где произведения Рериха экспонируются в узких деревянных рамах.

34 Назовем другие произведения Рериха с изображенными на них обрамлениями: «Покорение Казани», 1913–1914 (Государственная картинная галерея Арме-

нии); эскиз занавеса «Бой со змеем», 1912 (Рязанский областной художественный музей); «Бой со змеем», вариант 1914 (Музей МХАТ).

35 Эта бляха изображена Рерихом вместе с другими предметами на кальке, 1900–1906 (Музей-институт семьи Рерихов).

Библиография

- (1896). *Материалы по археологии, издаваемые Императорской археологической комиссией*. № 20: Курганы С.-Петербургской губернии в раскопках Л. К. Ивановского / Обработал для издания А. Спицын. СПб.: Тип. Главного Управления Уделов. 123 с. 19 табл., карты.
- (1898). *Отчет о деятельности Императорской Академии художеств в 1897 году*. СПб.: Типо-литография К. Биркенфельда. С. 104.
- (1899). *Материалы по археологии восточных губерний, издаваемые Императорским Московским Археологическим Обществом*. Т. III. / Под ред. Д. Н. Анучина. М.: Тип. Н. Н. Шарапова (бывш. М. Г. Волчанинова). С. 259.
- (1899). *Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона*. Т. XXVI. СПб.: Типография Акц. Общ. «Издат. дело бывшее Брокгауз–Ефрон». С. 500.
- (1899). *Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона*. Т. XXVIA. СПб.: Типография Акц. Общ. «Издат. дело бывшее Брокгауз–Ефрон». С. 960.
- (1902). *Древности Камской Чуди по коллекции Теплоуховых*. Атлас рисунков с предисловием А. А. Спицына. СПб.: Тип. В. Безобразова и Ко. 70 с. XL табл.
- (1902). *Художественные сокровища России*. СПб.: Издательство Императорского Общества поощрения художеств № 6.
- (1903). *Каталог выставки картин, этюдов и рисунков: Н. К. Рерих*. СПб.: Т-во Р. Голике и А. Вильбор. С. 14.
- (1903). *Мир искусства*. № 5–6.
- (1916). *Рерих: Текст Ю. К. Балтрушайтиса, А. Н. Бенуа, А. И. Гидони, А. М. Ремизова и С. П. Яремича. Десять сказок и притч Н. К. Рериха*. Художественная редакция В. Н. Левитского. Петроград: Свободное искусство. С. 239.
- (2004). *Николай Рерих в русской периодике: 1891–1918*. Вып. I: 1891–1901. СПб.: ООО «Фирма Коста». С. 416.
- (2004). *Николай Рерих в русской периодике: 1891–1918*. Вып. II: 1902–1906. СПб.: ООО «Фирма Коста». С. 560.
- (2004). *Николай Рерих в русской периодике: 1891–1918*. Вып. III: 1907–1909. СПб.: ООО «Фирма Коста». С. 560.
- (2005). *Одеть картину. Художественные рамы в России XVIII — начала XX века: Каталог выставки / Авт. статей и комм. О. А. Лысенко*. СПб.: Palace Edition. С. 168.
- (2007). *Николай Рерих в русской периодике: 1891–1918*. Вып. IV: 1910–1912. СПб.: ООО «ИПК „Фирма Коста“». С. 584.
- (2007). *Николай Рерих в русской периодике: 1891–1918*. Вып. V: 1913–1918. СПб.: ООО «ИПК “Фирма Коста”», 2007. С. 704.
- (2011). *Переписка Н. К. Рериха с В. В. Стасовым (1897–1904 гг.)*. М.: Директ-Медиа. [Электронное издание]. 67 с.
- (2012). *Художественные произведения Н. К. Рериха в русских и зарубежных изданиях: 1894–1920*. Иллюстрированный каталог / Авт.-сост. А. П. Соболев. СПб.: Коста. С. 180.
- (2014). *Картина и рама. Диалоги: Каталог выставки / Науч. ред. Т. Л. Карпова*. М.: Государственная Третьяковская галерея. С. 436.
- (2020). *Николай Рерих. В поисках Шамбалы: Каталог выставки / Науч. ред. Е. Петрова*. СПб.: Palace Editions. С. 160.
- Гидони, А. (1915)**. *Творческий путь Рериха // Аполлон*. Апрель–май. № 4–5. С. 1–34.

- Ким, Е. В. (2015)**. *В. В. Верещагин и ростовский резчик М. Д. Левозоров: к истории сотрудничества / Рама как объект искусства*. Материалы научной конференции // Науч. ред. Т. Л. Карпова. М.: Государственная Третьяковская галерея. С. 155–168.
- Князева, В. П. (1963)**. *Николай Константинович Рерих: 1874–1947*. Л. — М.: Искусство. С. 114.
- Лысенко, О. (2017)**. «Без рам... не посылайте на выставки» //Василий Верещагин: каталог выставки / Науч. ред. Е. Н. Петрова. СПб.: Palace Editions. С. 23–33.
- Лысенко, О. А. (2005)**. *К вопросу об истории создания художественных рам в России в XIX веке по документам Придворной Его Императорского Величества Конторы // Страницы истории отечественного искусства XVI–XX века*. Вып. XII / Науч. ред. Е. Н. Петрова. СПб.: Государственный Русский музей. С. 108–114.
- Лысенко, О. А. (2020)**. *Проблема авторского обрамления в искусстве авангарда и супрематические рамы Н. Суетина // Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. статей*. Вып. 10 / Под ред. А. В. Захаровой, С. В. Мальцевой, Е. Ю. Станюкович-Денисовой. МГУ имени М. В. Ломоносова. СПб.: НП-Принт. С. 484–496.
- Лысенко, О. А. (2022)**. «Древнеславянская» рама И. П. Ропета (К вопросу об атрибуции рамы картины И. Е. Репина «Прием волостных старшин императором Александром III во дворе Петровского дворца в Москве») // Третьяковские чтения 2020: Материалы отчетной научной конференции / Науч. ред. Т. А. Юдкевич. М.: Государственная Третьяковская галерея. С. 107–116.
- Лысенко, О. А. (2022)**. *Знаменитые рамы: Картины тоже нуждаются в украшении*. М.: Паулсен. С. 136.
- Маковский, С. (1905)**. *Изделия мастерских кн. М. Кл. Тенишевой // Талашкино*. Изделия мастерских кн. М. Кл. Тенишевой. СПб.: Издание «Содружества». С. 27–65.
- Маточкин, Е. П. (1998)**. *К 100-летию «Гонца»*. URL: <https://reih.org/library/5069> (дата обращения: 05.01.2025).
- Маточкин, Е. П. (2005)**. *Николай Рерих: мозаики, иконы, росписи, проекты церквей*. Самара: Издательский дом «Агни». С. 200.
- Маточкин, Е. П., Мельников, В. Л. (2000)**. *Идолы в произведениях Н. К. Рериха // Рериховские чтения*. Материалы конференции 3–6 ноября 1997 г. Новосибирск: Сибирское Рериховское общество. С. 165–184.
- Мельников, В. Л. (2009)**. *Пантеон древнего искусства. К 100-летию первых персональных выставок Н. К. Рериха // Четвертая международная научно-практическая конференция «Рериховское наследие». Охрана культурных ценностей: Петербургские традиции / Отв. ред. А. А. Бондаренко, В. Л. Мельников*. СПб.: Рериховский центр СПбГУ. С. 78–182.
- Мельников, В. Л. (2011)**. *Н. К. Рерих о первых своих азиатских впечатлениях // Грани эпохи: Этико-философский журнал*. № 56. URL: <http://www.facets.ru/articles11/4609.htm> (дата обращения: 29.01.2025).
- Мокроусова, Е. (2016)**. «Богатырский фриз» из дома Бажанова в Петербурге. Переписка архитектора Павла Алешина с Николаем и Борисом Рерихами. Одесса: Астропринт. С. 23.
- Моряхина, К. В. (2014)**. *К вопросу о классификации легенд о Пермской чуди // Труды Камской археолого-этнографической экспедиции*. Вып. 9. Пермь. С. 81–86.
- Мудрогель, Н. А. (1962)**. *Пятьдесят восемь лет в Третьяковской галерее. Воспоминания*. Л.: Художник РСФСР. 208 с.

Список иллюстраций

- Ил. 1.** Н. К. Рерих за работой над картиной «Гонец. Восста род на род». 1897. Источник изображения — URL: <https://dombusin.livejournal.com/192278.html> (дата обращения: 13.04.2025)
- Ил. 2.** Н. К. Рерих. «Гонец. Восста род на род». 1897. Холст, масло. 124,7×184,3. Рама создана по замыслу Н. К. Рериха. 1897. Дерево, резьба, рогожа, песок, краска, твореное золото (?). 166,6×227,2×6. ГТГ, Москва. Источник изображения — URL: <https://gallery.facets.ru/show.php?id=232&size=0&file=01> (дата обращения: 17.04.2025)
- Ил. 3.** В. В. Верещагин. Отставной дворецкий. 1888. Холст, масло. 47×32. Рама создана по замыслу художника в мастерской М. Д. Левозорова, Ростов Великий. 1888. Дерево, резьба, левкас, комбинированное золочение. 66,2×57×9,5. ГРМ, Санкт-Петербург. Источник изображения — Лысенко, О. (2022). *Знаменитые рамы: Картины тоже нуждаются в украшении*. М.
- Ил. 4.** Выставка Н. К. Рериха в помещении «Современного искусства». Фрагмент экспозиции. 1903. Источник изображения — Рерих. Петроград, 1916
- Ил. 5.** Трехстворчатый книжный шкаф. По рисунку Н. К. Рериха. Мастерская княгини М. К. Тенишевой в Талашкино. 1904–1905. Источник изображения — (1905). *Талашкино. Изделия мастерских кн. М. Кл. Тенишевой*
- Ил. 6.** Н. К. Рерих. Зловещие. 1901. Холст, масло. 104×233,5. Рама создана по замыслу Н. К. Рериха в мастерской А. Жеселя. 1901–1902. Дерево, гипс, продавливание, краска, бронзовая пудра. 140×270×7,5. ГРМ, Санкт-Петербург. Источник изображения — Лысенко, О. (2022). *Знаменитые рамы: Картины тоже нуждаются в украшении*. М.
- Ил. 7.** Выставка Н. К. Рериха в помещении «Современного искусства». Фрагмент экспозиции. 1903. Источник изображения — Рерих. Петроград, 1916
- Ил. 8.** Н. К. Рерих. Заморские гости. Эскиз композиции. 1900–1901. Бумага, гуашь, тушь, перо, бронзовая краска. 16,6×20,3. ГРМ, Санкт-Петербург. Источник изображения — URL: <https://rusmuseumvrm.ru/data/collections/drawings/r-1940/index.php> (дата обращения: 17.04.2025)

References

- (1902). *Antiquities of the Kama Chud according to the Teploukhovs' collection*. Atlas of drawings with a preface by A. A. Spitsyn. Saint Petersburg: V. Bezobrazov i Ko Publ. [In Russ.]
- (1899). *Brockhaus and Efron Encyclopedic Dictionary*. Vol. XXVI. SPb.: Tipografiya Aktsionernogo Obshchestva "Izdat. delo byvsheye Brokgauz–Yefron". [In Russ.]
- (1899). *Brockhaus and Efron Encyclopedic Dictionary*. Vol. XXVIA. SPb.: Tipografiya Aktsionernogo Obshchestva "Izdat. delo byvsheye Brokgauz–Yefron". [In Russ.]
- Ernst, Sergey (1918)**. *N. K. Roerich*. Petrograd: Obshchina Sv. Yevgenii Publ. [In Russ.]
- Gidoni, Alexander (1915)**. *The creative path of Roerich* // Apollon. April–May, No. 4–5. Pp. 1–34. [In Russ.]
- (2014). *Painting and Frame. Dialogues*. Exhibition Catalogue. T. L. Karpova (ed.). Moscow: Moscow: State Tretyakov Gallery Publ. [In Russ.]
- (1903). *Catalogue of the exhibition of paintings, sketches and drawings: N. K. Roerich*. Saint Petersburg: Tovarishchestvo R. Golike i A. Vil'bor Publ. [In Russ.]
- (2012). *Artistic works by N. K. Roerich in Russian and foreign publications: 1894–1920: Illustrated catalogue* / Avtor-sost. A. P. Sobolev. Saint Petersburg: Kosta Publ. [In Russ.]
- (1902). *Artistic Treasures of Russia*. No 6. [In Russ.]
- Kim, Elena (2015)**. *V. V. Vereshchagin and Rostov carver M. D. Levozorov: to the history of co-operation* / Rama kak ob"yekt iskusstva: Materials of the scientific conference // Ed. T. L. Karpova. Moscow: State Tretyakov Gallery Publ. Pp. 155–168. [In Russ.]
- Knyazeva, Valentina (1963)**. *Nikolay Konstantinovich Roerich: 1874–1947*. Leningrad–Moscow: Iskusstvo Publ. [In Russ.]
- Lysenko, Oksana (2022)**. *"Old Slavic" frame by I. P. Ropet (On the issue of attribution of the frame of I. E. Repin's painting "Reception of the volost elders by Emperor Alexander III in the courtyard of the Petrovsky Palace in Moscow")* / Tret'yakovskiy chteniya 2020: Materials of the reporting scientific conference // Ed. T. A. Yudkevich. Moscow: State Tretyakov Gallery. Publ. Pp. 107–116. [In Russ.]
- Lysenko, Oksana (2005)**. *On the history of the creation of artistic frames in Russia in the 19th century according to the documents of the Court Office of His Imperial Majesty / Stranitsy istorii otechestvennogo iskusstva XVI–XX veka*. Issue 12 // Ed. E. Petrova. Saint Petersburg: State Russian Museum Publ. Pp. 108–114. [In Russ.]
- Lysenko, Oksana (2017)**. *"Without frames... do not send to exhibitions"* / Vasily Vereshchagin: exhibition catalogue // Ed. Ye. Petrova. Saint Petersburg: Palace Editions Publ. Pp. 23–33. [In Russ.]
- Lysenko, Oksana (2020)**. *The Problem of Author's Framing in Avant-garde Art and Suprematist Frames of N. Suetin* / Collection of scientific articles. Issue 10 // Ed. A. V. Zakharova, S. V. Mal'tseva, Ye.YU. Stanyukovich-Denisova. Lomonosov Moscow State University. Saint Petersburg: NP-Print Publ. Pp. 484–496. [In Russ.]
- Lysenko, Oksana (2022)**. *Famous Frames: Paintings Need Decoration Too*. Moscow: Paulsen Publ. [In Russ.]
- Makovskiy, Sergey (1905)**. *Products from the workshops of Princess M. Kl. Tenisheva* / Talashkino. Izdeliya masterskikh kn. M. Kl. Tenishevoy. Saint Petersburg: "Sodruzhestvo" Publ. Pp. 27–65. [In Russ.]
- (1896). *Materials on archeology, published by the Imperial Archaeological Commission. No. 20: Burial mounds of the St. Petersburg province in the excavations of L. K. Ivanovsky*.

Edited for publication by A. Spitsyn. Saint Petersburg: Glavnoe Upravleniye Udelov Publ. [In Russ.]

(1899). *Materials on the Archeology of the Eastern Provinces, published by the Imperial Moscow Archaeological Society*. Vol. 3. D.N. / Ed. Anuchin. Moscow: N. N. Sharapov Publ. [In Russ.]

Matochkin, Eugene. (1998). *On the 100th Anniversary of the "Messenger"*. URL: <https://rerih.org/library/5069> (date of access 05.01.2025). [In Russ.]

Matochkin, Eugene; Mel'nikov, Vladimir (2000). *Idols in the works of N. K. Roerich* / Rerikhovskiy chteniya. Materialy konferentsii 3–6 noyabrya 1997 g. Novosibirsk: Sibirskoye Rerikhovskoye obshchestvo Publ. Pp. 165–184. [In Russ.]

Matochkin, Eugene (2005). *Nicholas Roerich: mosaics, icons, paintings, church projects*. Samara: Agni Publ. [In Russ.]

Mel'nikov, Vladimir (2011). *N. K. Roerich about his first Asian impressions* / Grani epokhi: Etiko-filosofskiy zhurnal. No 56. URL: <http://www.facets.ru/articles11/4609.htm> (access date: 29.01.2025). [In Russ.]

Mel'nikov, Vladimir (2009). *Pantheon of Ancient Art*.

On the 100th Anniversary of the First Personal Exhibitions of N. K. Roerich / Chetvertaya mezhdunarodnaya nauchno-prakticheskaya konferentsiya «Rerikhovskoye naslediyе». Okhrana kul'turnykh tsennostey: Peterburgskiy traditsii // Ed. A. A. Bondarenko, V. L. Mel'nikov. Saint Petersburg: Rerikhovskiy tsentr SPbGU Publ. Pp. 78–182. [In Russ.]

(1903). *The World of Art*. No 5–6. [In Russ.]

Mokrousova, Elena (2016). *"Bogatyr Frieze" from Bazhanov's House in St. Petersburg. Correspondence of the architect Pavel Aleshin with Nicholas and Boris Roerich*. Odessa: Astroprint Publ. [In Russ.]

Moryakhina, Christina (2014). *On the classification of legends about the Perm Chud* / Trudy Kamskoy arkheologo-etnograficheskoy ekspeditsii. Issue 9. Perm', 2014. Pp. 81–86. [In Russ.]

Mudrogel', Nikolay (1962). *Fifty-eight years in the Tretyakov Gallery. Memories*. Leningrad: Khudozhnik RSFSR Publ. [In Russ.]

(2020). *Nicholas Roerich. In Search of Shambhala: Exhibition Catalogue*. Ye. Petrova (ed.). Saint Petersburg: Palace Editions. [In Russ.]

(2004). *Nicholas Roerich in Russian periodicals: 1891–1918*. Issue 1: 1891–1901. Saint Petersburg: OOO "Firma Kosta" Publ. [In Russ.]

(2004). *Nicholas Roerich in Russian periodicals: 1891–1918*. Issue 2: 1902–1906. Saint Petersburg: OOO "Firma Kosta" Publ. [In Russ.]

(2004). *Nicholas Roerich in Russian periodicals: 1891–1918*. Issue 3: 1907–1909. Saint Petersburg: OOO "Firma Kosta" Publ. [In Russ.]

(2007). *Nicholas Roerich in Russian periodicals: 1891–1918*. Issue 4: 1910–1912. Saint Petersburg: OOO IPK "Firma Kosta" Publ. [In Russ.]

(2007). *Nicholas Roerich in Russian periodicals: 1891–1918*. Issue 5: 1913–1918. Saint Petersburg: OOO IPK "Firma Kosta" Publ. [In Russ.]

(2005). *Dressing a Picture. Artistic Frames in Russia in the 18th — Early 20th Century*. Exhibition Catalogue / Articles and comments by O. A. Lysenko. Saint Petersburg: Palace Edition Publ. [In Russ.]

(1898). *Report on the activities of the Imperial Academy of Arts in 1897*. Saint Petersburg: Typo-lithography of K. Birkenfeld. [In Russ.]

(2011). *Correspondence of N. K. Roerich with V. V. Stasov (1897–1904)*. Moscow: Direct-Media Publ. [Electronic publication]. [In Russ.]

Roerich, Nicholas (1974). *Altai — Himalayas*.

Preface B. G. Gafurov. Afterword A. P. Okladnikov. Moscow: Mysl Publ. [In Russ.]

Roerich, Nicholas (1898). *Art and Archaeology* / Iskusstvo i khudozhestvennaya promyshlennost. December, No. 3. Pp. 185–194. [In Russ.]

Roerich, Nicholas (1899). *Art and Archaeology (end of article)* / Iskusstvo i khudozhestvennaya promyshlennost. January–February, No. 4–5. Pp. 251–266. [In Russ.]

Roerich, Nicholas (1905). *The Stone Age on Lake Piro*s. Saint Petersburg: I. N. Skorokhodov Publ. [In Russ.]

Roerich, Nicholas (1899). *The non-artistic of our art stores* / Iskusstvo i khudozhestvennaya promyshlennost. August, No 11. Pp. 914–918. [In Russ.]

Roerich, Nicholas (1903). *Some antiquities of the Derevskaya and Bezhetskaya pyatinas*. Saint Petersburg: I. N. Skorokhodov Publ. [In Russ.]

Roerich, Nicholas (1899). *Some antiquities of the Shelon Pyatina and Bezhetsk End. With drawings by the author*. Saint Petersburg: I. N. Skorokhodov Publ. [In Russ.]

(1916). *Roerich: Text* by Yu. K. Baltrushaytis, A. N. Benua, A. I. Gidoni, A. M. Remizov i S. P. Yaremich. Ten Tales and Parables of N. K. Roerich. V. N. Levitskiy (ed.). Petrograd: Svobodnoye iskusstvo Publ. [In Russ.]

Roerich, Nicholas (1936). *Gates to the Future*. Riga: Uguns Publ. [In Russ.]

Reskin, John (1900). *Art and Reality (Selected Pages)*. Translated by O. M. Solov'yeva Moscow: Tipo-lit. T-va I. N. Kushnerov i Ko. [In Russ.]

Rybakov, Boris (1987). *Paganism in Ancient Rus'*. Moscow: Nauka Publ. [In Russ.]

Shcherbatov, Sergey kn. (2000). *An artist in a bygone Russia*. Moscow: Soglasiye Publ. [In Russ.]

Solov'yeva, Svetlana (2014). *Ilya Repin. Reception of volost elders by Emperor Alexander III in the courtyard of the Petrovsky Palace in Moscow*. Moscow: Gosudarstvennaya Tret'yakovskaya galereya Publ. [In Russ.]

Teploukhov, F.A. (1893). *Antiquities of the Perm Chud in the form of fabulous people and animals* / Permskiy kray: Sbornik svedeniy o Permskoy gubernii, izdavayemyye Permskim gubernskim statisticheskim komitetom // Ed. D. Smyshlyayev. Vol. II. Perm': Tip. Gubernskoy zemskoy uprav. Pp. 1–74. [In Russ.]

КНИЖНЫЙ ОБЗОР

самодизайн и эстетизация жизни: как мы стали произведениями искусства

DOI: 10.17323/3034-2031-2025-6-234-238

Борис Гройс. *Апология Нарцисса* / Пер. с англ.
А. Фоменко. М.: Ад Маргинем Пресс, 2024. 112 с.



И. А. КРОНЧЕВ-ИВАНОВ

Школа дизайна НИУ ВШЭ, 115054, Россия,
Москва, ул. Малая Пионерская, д. 12
iliakronchev@gmail.com

Новая книга Бориса Гройса, написанная в 2023 году на английском языке (оригинальное название — “Becoming an Artwork”), была переведена и опубликована издательством Ad Marginem в 2024 году под названием «Апология Нарцисса». Переводчиком выступил историк и критик современного искусства Андрей Фоменко. Замена оригинального названия абсолютно объяснима: в своем тексте, который скорее напоминает развернутое, лихо написанное эссе, чем философский трактат или научную работу, Гройс отталкивается от древнегреческого мифа о Нарциссе, предлагая новое, отчасти радикальное, его прочтение, чтобы в очередной раз вынести критические суждения о современном человеке.

Нарцисс Гройса — это не символ эгоцентризма, как его упрощенно понимают в современной культуре, а напротив, — стремление к объективированному публичному образу, к присвоению публичного взгляда на собственное тело, подлежащего оценке и распознаванию со стороны других. Действие Нарцисса есть акт *саморепрезентации*: глядя в озеро, он воспринимает себя не «изнутри», а с внешней, социальной точки зрения — так, как его могли бы видеть другие, то есть «нарциссическое желание есть желание присвоить эту публичную точку себе», — пишет Гройс. — *Посмотреть на себя глазами других*» (с. 7).

При этом в современной секулярной культуре тело человека утратило статус вместилища души и стало визуальной формой без какого-либо духовного содержания, прозрачной и доступной взгляду, подобно отражению в воде. Это повлекло за собой смену режима коммуникации: если в прошлом идентичность формировалась через язык, то сегодня она формируется через образ. Так нарциссизм современной культуры становится не замыканием в себе, а формой борьбы за общественное признание, в которой внутренний мир подменяется публичным образом, а самосознание формируется в поле социального взгляда, одобрения и лайков.

Гройс определяет нарциссизм как новую форму аскезы. Если в традиционных религиях аскеза была направлена на очищение души и отстранение от телесного начала, то современная нарциссическая аскеза, наоборот, сконцентрирована на заботе о теле (даже если это требует отказа от физиологических потребностей), на его восприятии другими, на его поддержке и презентации. Так Гройс противопоставляет нарциссическое и философское (платоническое) созерцание. Платоновский философ уединен и обращен к сверхчувственным идеям. Нарцисс — открыт, он созерцает себя на виду у других. Этот жест уподобляется христианскому кенозису — самоопустошению, при котором субъект жертвует внутренним миром ради чистой внешней формы. И Христос, и Нарцисс превращаются в публичные иконы, в суперзвезд, чьи тела становятся символами, лишенными скрытого содержания. И тогда даже пассивное состояние может обрести активную силу в условиях медиальной репрезентации — через фотографию, зеркальное отражение или селфи, которое Гройс называет современным аналогом нарциссического взгляда в воду.

Обращаясь к критическим теориям Зигфрида Кракауэра¹ и Ролана Барта², Гройс рассматривает фотографию как способ репрезентации субъективной идентичности и приходит к выводу, что она не приближает к пониманию личности, а, напротив, заслоняет ее, фиксируя лишь внешний облик и культурно-исторические приметы эпохи (одежда, макияж), лишенные духовной глубины. При этом выбор этого внешнего облика — не просто подчинение моде, а активное создание образа собственного «Я», как если бы этот образ был произведением искусства, даже если стратегия его создания опосредована модой и социальными кодами. В этом смысле личность проявляется через способность следовать моде или отвергать ее, через культурное поведение как форму субъективной свободы — то, что Гройс называет *самодизайном*.

Понятие *самодизайна* у Гройса связано с ответственностью субъекта за формирование собственного внешнего вида, поведения и публичного образа. Создавая свое отражение, человек не только формирует идентичность, но и стремится зафиксировать себя в культурной памяти. Гройс анализирует, как идея транстемпорального дизайна через униформу продолжает теологическую традицию оформления «души» для вечности. Он снова обращается к концепции христианского кенозиса, связывая аскетичный минимализм монашеских орденов, авангардное искусство (абстракционизм и минимализм), модернистские теории (тезисы Адольфа Лооса против орнамента) и советский конструктивизм (утилитарный дизайн жизни), в которых устранение украшений раскрывает этическое ядро. Однако если раньше вечность мыслилась через понятие души, то теперь это бесконечная цифровая циркуляция наших образов.

По мнению философа, эстетизация жизни оказывается не столько побочным продуктом потребительского общества, сколько глубокой антропологической необходимостью борьбы субъекта со смертью в условиях пострелигиозного мира. Так созданный человеком образ продолжает жить, циркулировать, подвергаться интерпретации, закрепляться в историческом или медиальном контексте. Гройс предлагает рассматривать современного Нарцисса как фигуру радикального самопредставления, в которой самозабвенное созерцание и публичная демонстрация образа сливаются в единый акт символического сопротивления смерти. В «белоснежном городе» абсолютного дизайна каждый становится «автором собственного труп», готовясь к вечности здесь и сейчас. Таким образом, Гройс утверждает, что человек, работая над своим образом, стремится к сохранению собственной индивидуальности за пределами биологической жизни. Публичный образ становится формой бессмертия: даже после смерти человека его образ продолжает существовать в медиапространстве, в памяти общества. В этом контексте нарциссизм предстает как стратегический ответ на конечность: сохранение себя через устойчивое присутствие в публичном поле. Тело,

1 Кракауэр, З. Орнамент массы // Фотография. М.: Ад Маргинем, 2014.

2 Барт, Р. Camera lucida. М.: Ад Маргинем, 1997.

оформленное и представленное как эстетический объект, начинает функционировать как своего рода «публичный труп», свидетельствующий о былом существовании субъекта.

Конечно, как куратор и теоретик современного искусства Гройс не мог обойтись без размышления о том, как изложенные им выше изменения в человеческой культуре влияют на современное искусство. Он разворачивает два тезиса, которые будто бы уже выдвигались ранее искусствоведами и критиками из круга американского журнала "October", в большей степени, Розалиндой Краусс. Первый — отказ от художественного ремесла (или, как это называет в своем тексте сам Гройс, отказ от тренинга), то есть от требования технической подготовки, которая на протяжении столетий была основой художественного производства. Гройс пишет, что, начиная с авангардных движений XX века, искусство радикально пересмотрело саму суть художественного акта: вместо демонстрации мастерства оно сосредоточилось на поиске аутентичной, «естественной» самости, что означало отказ от академических норм и социальных ожиданий, что привело к переосмыслению и разрушению парадигмы классической репрезентации в искусстве. Об этом же пишет Розалинда Краусс в статье «Во имя Пикассо»³ 1981 года. Второй тезис связан со структурой рамки, которая, по мысли Гройса, задает контекст восприятия и придает объекту художественный статус. Так, например, философ упоминает «Черный квадрат» Малевича, где мы встречаемся с радикальной редукцией образа, которая делает возможной универсализацию художественного жеста: любой объект, будучи обрамленным соответствующим образом, может быть интерпретирован как произведение искусства (ready-made, инсталляция, политическое действие и т.д.). Таким образом, современное искусство унифицировало методы, сосредоточившись на позиционировании, а не на изменении тела: художник становится субъектом самоэстетизации, создавая рамку для собственного восприятия. Художник — это Нарцисс, который оформляет свое отражение как произведение искусства. При этом ход Гройса с рамкой напоминает постструктуралистский прием Краусс, когда она в качестве метафоры современного искусства выбирала структуру решетки⁴.

Последние 10 лет в область исследовательских интересов Бориса Гройса входит вопрос о положении культуры в эпоху интернета. Продолжая свои размышления, начатые в книге «В потоке»⁵, Гройс рассматривает сугубо нарциссические стремления быть как увиденным, так и скрытым в контексте современной цифровой среды, в которой субъект теряет трансцендентную позицию наблюдателя. Каждый акт зрения в интернете оставляет цифровой след, фиксируя интересы, предпочтения и повседневную активность пользователя. Интернет, подобно зеркалу, не просто отражает желания пользователя, но и формирует его цифровой образ, доступный для анализа

3 Краусс, Р. Подлинность авангарда и другие модернистские мифы // Во имя Пикассо. М.: Художественный журнал, 2003.

4 Краусс, Р. Подлинность авангарда и другие модернистские мифы // Решётки. М.: Художественный журнал, 2003.

5 Гройс, Б. В потоке. М.: Ад Маргинем Пресс, 2018.

невидимым наблюдателям — от алгоритмов до государственных и корпоративных структур. Сравнивая интернет с озером, в которое вглядывался Нарцисс, и опираясь на философию Мерло-Понти⁶, Гройс подчеркивает: современный взгляд не может быть нематериальным — он всегда телесен, регистрируем и подлежит контролю. Это превращает пользователя в участника спиритического сеанса, где интернет как медиум может искажать передаваемые смыслы.

В последних двух частях книги Гройс возвращается к анализу публичности и бессмертия, разрабатывая авторскую критику трансгуманистических проектов и идей цифрового бессмертия. Именно эти фрагменты кажутся наиболее ценными и оригинальными, усиливая тезисы об образе человека как объекта для общественного эстетического восприятия. Публичное тело человека — будь то мумия, мавзолей или цифровой архив — становится элементом социальной памяти. Культура не просто фиксирует наше существование, она оформляет его, превращая в часть коллекции бессмертия, словно в музее, и оперирует смертью не только как фактом, но и как инструментом сохранения идентичности и социальной памяти. Таким образом, Гройс выводит парадокс: стремясь к свободной самоэстетизации, современный человек оказывается все более встроенным в анонимные механизмы культурного сохранения и эксплуатации образов. Самодизайн — это уже не путь к индивидуальной автономии, а форма участия в общем проекте эстетизированной жизни, где границы между искусством, жизнью и смертью окончательно размываются.

6 Мерло-Понти, М. Видимое и невидимое. Минск: Логвинов, 2006.