

Министерство культуры Российской Федерации
Российский научно-исследовательский институт культурного
и природного наследия имени Д.С. Лихачёва

ГЕОГРАФИЯ ИСКУССТВА

Сборник статей

Выпуск VI

Москва
2011

ББК 85.03
УДК 71+911
Г 35

Ответственный редактор *Ю.А. Веденин*
Составитель *О.А. Лавренова*

ГЕОГРАФИЯ ИСКУССТВА. Сборник статей. Выпуск VI.— Большова Н.А., Гассин А., Грында Б.И., Иванов С.В., Иванова С.В., Каганский В.Л., Колчева Э.М., Котин И.Ю., Красноярова Н.Г., Лавренова О.А., Личутина Д.Н., Люсый А.П., Люцканов Й.Д., Мозохина Н.А., Панова Л.Г., Розанов Ю.В., Романенкова Ю.В., Рунова Е.А., Созина Е.К., Соколов М.Н., Тютюнник Ю.Г., Уроженко О.А., Фукара К.Х., Федотов А.В., Школьная О.В.— М.: Институт Наследия, 2011.— 456 с.

ISBN 978-5-86443-172-6

В сборнике рассматриваются вопросы взаимодействия искусствознания и географии. Особенностью данного сборника является широкое использование литературных произведений, живописных полотен, произведений пластического и архитектурного искусства от древнего мира до современности. Авторы обращаются к творчеству Д. Мережковского, В. Хлебникова, А. Ремизова, Н. Клюева. Особое внимание уделяется таким темам, как художественное восприятие ландшафта, место искусства в формировании культурного ландшафта и образа территории, роль географических факторов в развитии искусства, концепт пространства в произведениях искусства.

Книга предназначена для историков искусства, географов, культурологов, искусствоведов.

ISBN 978-5-86443-172-6

© Российский научно-исследовательский институт культурного и природного наследия имени Д.С. Лихачёва, 2011

Шестой выпуск «География и Искусства» Международной конференции в Российском научно-исследовательском институте культурного наследия. В сборнике представлены материалы, посвященные актуальной проблематике

Проблема художественного искусства всегда ставится в связи с культурой: понимать систему определяющих поведение человека факторов восприняемого произведения, может выступать в роли культуры [393-444]. Любая культура существует на разных уровнях — от индивидуальной до национальной. Нелинейная экспозиция в сборнике демонстрирует вариативность прочтения культурных кодов культуры, взаимодействующих с определенным местом. Каждый локальный текст культуры имеет собственную историю, но культура имеет собственную историю, которая создает новые значения.

Собственно, продуцирование культуры происходит на анализе взаимодействия и культуры, в частности и культуры, в частности и культуры, в частности и культуры. В сборнике представлены материалы, посвященные актуальной проблематике

В раздел «Проблемы художественного искусства и географического и культурного пространства» представлены материалы, посвященные актуальной проблематике

идентификации в пространстве современного романа «2017»)	173
--	-----

Философия пространства

как метафора	184
и кривизны: и настоящим.	196
.	210
Искусство	223
ство Урала	238

Искусство в книге	284
евроорусского Линева	299
.	306

Факторы на искусство

лимата	325
---------------------	-----

Искусство культурного пространства

искусство ветский	336
-----------------------------------	-----

<i>С.В. Иванов.</i> Хип хоп граффити в контексте современного городского ландшафта	353
---	-----

VI. Концепты пространства в искусстве

<i>А.В. Федотов.</i> О «географическом» прочтении буддийской <i>танки</i>	362
<i>М.Н. Соколов.</i> Иконография рая в Древнем мире и классической античности. К проблеме сакральной географии на ее первичных этапах	377
<i>Б.И. Грында.</i> Реальное и символическое пространство в западноевропейской готической книжной миниатюре	396
<i>Е.А. Рунова.</i> «Острова и «белые пятна»». Рисунок в художественном пространстве петербургского искусства и отражение пространства в рисовальном творчестве ленинградских- петербургских художников 1970–1990-х гг.	416

VII. География художественных направлений и школ

<i>К.Ф. Фукара.</i> Восточные и западные влияния в интерпретации образа святого Георгия на Кипре в XIII в.	429
<i>Ю.В. Романенкова.</i> Маньеристические универсалии западноевропейского искусства XIX в.	441
Сведения об авторах	450

Art and Tradition.— Aldershot

Kingdom. Dumbarton Oaks

— Περίοδος Δ Τεύχος

— Λευκωσία. 1999.

— εκ. Γεωργιάδης.

— Ηδουβελίνο.— Αθήνα. 1988.

— Επιστημονικόν Παλληκαριών. Δελτίο

— Περ. Δ', τ. Κ', 1998.—

Ю.В. РОМАНЕНКОВА

ΜΑΝЬΕΡΙΣΤΙΚΕΣ ΟΥΝΙΒΕΡΣΑΛΙΕΣ ΤΟΥ ΞΑΝΑΤΕΡΟΠΕΥΡΟΠΕΥΚΟΤΟ ΙΣΚΥΣΤΑ ΧΙΧ Β.

Το, что происходило в искусстве с середины XIX в., очень ярко выразилось в Англии и Германии, на примере которых мы позволим себе остановиться отдельно. Именно здесь чётче всего виден тот путь, который наметили художники этих стран для развития живописи. Это была сформулированная в очередной раз маньеристическая доктрина, констатация кризисного состояния искусства. Поиск выхода из кризисной ситуации методом художники видят в подражании гениям былых времен, помимо образцов для подражания определялись те арт-феномены, которые должны были быть отторгаемы для осознания остроты процесса. Состояние искусства в середине XIX в. отлично «диагностировал» Россетти. Ему принадлежит высказывание о том, что уже в 1840-х гг. английская школа живописи была близка к закату — даже великие мастера «выдохлись» и исчерпали себя. В это время в английской живописи получил признание так называемый *altersstil* [Кар 2002, 11]. Прерафаэлиты, в творчестве которых так ясно видны все те черты, которые определяют характер художественного процесса в целом, также искали идеал, как в свое время это делали маньеристы. Только их поиск был иным: они отторгали предшественников сразу и неистово, в то время как маньеристы отторгали от бессилия достичь уровня мастерства старых мастеров и ностальгировали по отторгнутому. Но если в характере отторжения прерафаэлиты и маньеристы расходятся, то очень схожи в другом. И те, и другие выбирали образцы для подражания, определяли для себя идеалы, претендуя на первенство в художественном процессе. Они расходились лишь в самих выбранных образцах. И если маньеристы пытались возродить, вернее, не дать ускользнуть еще столь близкому ренессансу, то

идеалом прерафаэлитов стала готика, они создали «неоготику» [Кар 2002: 16].

Казалось бы, неуместно искать разочарование и горечь утраченной склонности к рефлексии и тоску, т. е. признаки маньеристического состояния стиля, в столь ярком начале творчества прерафаэлитов, благородном стремлении возродить духовную чистоту искусства. Тем не менее члены братства прерафаэлитов, столь яростно отвергающие те образцы, на которые молились маньеристы XVI в., действовали по тому же принципу, только «иконы» у них были иные и методы более агрессивные. И наконец, когда им пришлось столкнуться как с отторжением их искусства, так и с его признанием, когда оформилась их доктрина, разве не у Россетти, ставшего одним из апологетов прерафаэлизма, созрела мысль о кризисности состояния современного искусства, что, собственно, и послужило толчком для создания братства? Разве не к Шекспиру в качестве основного источника литературных сюжетов они обращались? А что такое Шекспир для художника? Какой мастер и когда обращается к Шекспиру?

Прежде всего, по мнению многих исследователей (и стоит отметить, что полностью это утверждение отвергать некорректно), Шекспир сам стал гениальным драматургом лишь потому, что он был актёром... Маньерист (как по стилю, так и по состоянию) — это тот, кому не суждено было (к сожалению или к счастью) стать мастером Возрождения, кому-то — хронологически, кому-то — и качественно. Вполне логично и объяснимо, что именно трагизм и мрачная безысходность именно произведений Шекспира притягивали прерафаэлитов, ведь Шекспир — это и есть маньеризм в английской литературе, не только настроенчески и мировоззренчески, но и банально хронологически. Не случайно много раз художники, как романтики, так и прерафаэлиты, обращались к образу Офелии. Это как раз тот образ, который характерен для художника, тонко чувствующего грань между рассудочностью и безумием, которая у творческой личности очень хрупка и прерывиста, как и образ Лаокоона, образ Офелии может быть признан одним из символов, персонификацией маньеристического состояния — но в той его стадии невесомости и нелогичности, когда художник стоит на грани между двумя состояниями. Россетти, Миллес, Хьюз, Уотерхаус, Уотс вслед за романтиками, из бутона которых раскрылось их искусство, вслед за Делакруа, работавшим при

этим образом несколько раз, как и Кабанаель, Лефевр, Ридон, Коу, Соун, Виллс, Хаммонд, многие другие, и было бы странно, если бы мимо этого сюжета прошел Врубель — конечно, нет, Офелия была и у него...

«Офелия» — это исповедальный образ прерафаэлитов в их маньеристическом состоянии, но это реверс состояния. Если образ Лаокоона — это персонификация маньеристического периода искусства в его трагическом, но экспрессивном отчаянии и боли, то Офелия — это немая безысходность и испуг растерянности, состояние перехода, кризиса, середины и распутья. Все упомянутые мастера касались образа Офелии, многие — неоднократно, хотя наиболее знаменитой стала «Офелия» Миллеса. Это воплощенное состояние безвременья, так характерное для промежуточных этапов в искусстве, можно сказать, его визуализация, это состояние пост-отчаяния, тот счастливый этап, когда оно уже не ощущается, и вновь вспоминается одна из тех черт, которые всегда характеризуют любой переходный этап, — интерес к мотивам смерти и самоубийства. А сюжет об Офелии соединил в себе все эти черты — и умопомешательство, и трагизм ситуации, и смерть, и наиболее психологически сложный ее тип — самоубийство.

К тому же мотиву, только уже заменив образ Офелии на образ поэта, обратился и Уоллес, выставив полотно «Смерть Чаттертона», в котором представил 18-летнего поэта, покончившего с собой, не имея средств к существованию. Этот мотив был не просто сюжетом конкретной картины конкретного художника, это продолжение той линии, которую вывели в искусстве еще романтики и продлили прерафаэлиты, картина тоже довольно этапная в искусстве XIX в. Исповедальность этой работы, как и характер «Камнедробильщика» того же мастера, еще не очевидна, скорее, она предвещает то состояние, к которому неминуемо шли прерафаэлиты, в основном через «Офелию». Этот образ стал своего рода Эвридикой, за которой художники, подобно Орфею, шли к своему «лаокооническому» периоду. А их стремление соприкоснуться с реальностью и несколько гиперпрофилированный натурализм только ускоряли процесс. Конечно, можно усматривать в некоторых работах прерафаэлитов выражение собственной социальной позиции, что нередко происходит [Кар 2002], но в основном это все же в большей степени эгоистичное искусство.

Маньеристичность искусства состоит в том числе и в его эгоистичности — художник в большей степени поглощен собой, своими переживаниями, склонен к постоянной рефлексии, и в этом состоянии он скорее интересен сам себе, чем проявляет интерес к тем событиям, которые спровоцировали его состояние, поэтому для маньеристических периодов любого стиля и становится так популярен автопортрет. Поэтому мы и смеем утверждать, что *stilwandel* любого стиля или течения маньеристичен. Маньеристы чинквеченто упивались своим отчаянием с гораздо большим упоением, нежели страдали Флоренции или Риму в их бедах. Романтики, безусловно, страдали раздираемой противоречиями, скажем, Франции, но нельзя художника считать прежде всего политиком, гражданином, в этом гнездится одна из причин его непонимания. Несостоявшийся художник станет прежде всего отстаивать свои гражданские позиции, а состоявшемуся на это просто будет жаль тратить время. Нельзя, конечно, представлять творческую личность как асоциальную единицу, вовсе нет. Было много талантливейших художников, которые вполне могли распределять свои силы настолько рационально, что их хватало и на творчество, и на политику (как делали это Рубенс и Веласкес). Но в данном случае речь идет о службе тем силам, которые стояли у власти, а не о борьбе с ними. Исключениями обычно становились мастера, создающие обличающие произведения высокого художественного уровня или работающие в жанре шаржа, карикатуры. Ярчайший пример — творчество Гойи, но это исключение, а не правило. Прерафаэлиты же создавали работы и на, казалось бы, острые сюжеты, но их больше интересовало внутреннее состояние человека, который оказывался в ситуации кризиса, надлома.

Одним из мотивов, который продолжает эту трагическую линию в искусстве прерафаэлитов, стал мотив падшей женщины. Серию работ, в которых, по выражению Л. де Кара [Кар 2002: 52], современность имела горький привкус, открыло произведение «Дочь дровосека» Миллеса. Такой же на вкус была современность и когда мастера касались темы детей-бродяг или инвалидов [Кар 2002: 72]. Заметим, что к мотиву слепых, и к мотиву калек обращались и мастера XVI в. Не только по состоянию и духу, но и хронологически их можно отнести к маньеризму (Брейгель Ст.). Искусство прерафаэлитов, так же

как и творческие поиски художников-романтиков, было теснейшим образом связано с литературными поисками. Так, члена брата глы прерафаэлитов все ближе и безвозвратнее продвигались от состояния активной и экспрессивной борьбы к психологическому состоянию горечи и пустоты, которые неизбежны в любом состоянии *stilwandel*.

Постоянные обращения к сюжетам из прошлого и почти полное отсутствие интереса к современности становятся еще одним подтверждением ностальгического состояния. Была у прерафаэлитов и еще одна особенность, которая отличает обычно всех художников переломных периодов, периодов *stilwandel*, художников переходных эпох, — тяга к мистике, зыбкой и прозрачной, многозначным символам, своеобразная трактовка религиозных сюжетов. Даже первичное количество членов братства прерафаэлитов объяснялось тягой Россетти к мистическому значению числа семь...

Очень показательны маньеристические нотки (настроительские) в портретном жанре. «Мария Замбако» Джонса, «Портрет лорда Альфреда Тениссона» кисти Миллеса — своеобразная персонификация состояния душевного движения художников в период их кризиса. В портрете работы Джонса глаза модели выражают весь тот испуг, непостижимость неизвестности и некий оттенок грустного безумия, которым обычно характеризуется переходное состояние. А в портрете лорда кисти Миллеса в манере письма ощущается отчаяние — она беспокойна, экспрессивна, а палитра переключается с тичиановским колоритом.

Stilwandel самого прерафаэлитизма происходил по вполне шаблонной схеме — распадаясь, братство плодило последователей, не обходилось и без злопыхателей, многие из которых выходили из их же среды. Да и судьбы апологетов движения в целом зачастую тоже попадают под характеристику маньеристических — Россетти решил больше не выставляться вообще, а Элизабет Сиддел умерла от передозировки опиума [Кар 2002: 76]. Многие творческие личности прошлого, которые увлекались маньеризмом, либо оставляли живопись, либо пускались в путешествия, либо погружались в занятия алхимией; многие становились психически неуравновешенными и склонными к суициду, попытки которого не раз становились успешными. Так будет происходить и с художниками будущего (по отношению к прерафаэлитам) времени.

К 1860-м гг., пожалуй, наступает *altersstil* самого прерафаэлизма — их «казна» образцов, идеалов оскудевает, они постепенно охлаждаются к ней и ищут иные пути. Братство прерафаэлитов, поначалу новаторское, основанное на опровержении предшествующих образцов, идет по проторенной колее — устав от избранных эталонов, начинает поиск иных. На драматизацию эстетики указывают исследователи, говоря уже о второй волне прерафаэлизма, о Берн-Джонсе [Кар 2002: 74]. Он сформулировал свое видение, ясно дав понять, что уже не подражает какому-то из пластов прошлого, а стремится к идеализированному миру, который не существует нигде и не существовал никогда [Кар 2002: 81]. Это крайняя, утопичная форма движения, к которой оношло волнообразно, это и есть его маньеристический период, туниковый вариант, из которого нет выхода вовне. Именно ненужность выхода и отличает состояние художников, им вполне комфортно в этом состоянии, они муслируют его, наслаждаются им, с удовольствием «смакуют» безысходность. Наступает следующая стадия маньеристичности искусства, в данном случае английского, которая попадает под категорию *stilwandel*.

Со временем работы прерафаэлитов, особенно Россетти, потерявшего жену и новорожденную дочь и впавшего в длительную и тяжелую депрессию, несут на себе все более осязаемый отпечаток отрешенности, которая будет столь характерна и для символизма. Взгляд практически любого образа кисти мастеров *altersstil* прерафаэлитов устремлен в никуда, это и есть то самое состояние маньеристического отчаяния, но не по-тициановски или по-микеланджеловски громкого и экспрессивного до боли, а немного и полубезумного. Это легко увидеть даже не в выборе сюжетов (а прерафаэлиты продолжают оставаться во многом привязанными к литературе, их шекспировская тема не стала единственной — межвидовая связь искусств продолжалась на протяжении всего существования прерафаэлизма), а в портретном жанре — глаза изображенных моделей выдают душевное состояние художников. Таковы «Околдованный Мерлин» Берн-Джонса, образы уже упомянутой Марии Замбако, «Прозерпина» и «Леди Лилит», портреты Джейн Моррис кисти Россетти, портрет самого Россетти кисти Уильяма Ханга, портрет Уилки Коллинза кисти Миллеса...

Прерафаэлиты несколько раз пытались «встряхнуться», как и маньеристы, они пережили несколько волн, существовали несколько

поколений мастеров с чуть отличающейся эстетической концепцией, но «константа» маньеристической усталости вновь все равно давила о себе знать. Разница лишь в том, какие именно образцы избирались для подражания и переосмысления и каким методом это подражание осуществлялось — была ли это плаксиво-рефлексирующая ностальгия по еще теплому телу умершего ренессанса маньеристов чинквеченто или агрессивное наследование прерафаэлитами, претендующими на новаторство более явно, образцов, от которых их самих отделял гораздо более мощный пласт времени. «Неоготика» прерафаэлитов не стала истинно новой готикой, так же как маньеризм не стал продолжением Возрождения. Цель достигнута не была. Но и цель создать в искусстве что-то новое тоже не была достигнута — скорее, это было очередным подтверждением того, что что-то истинно новое в искусстве создать уже невозможно *a priori*. Изучение искусства, основанное на подражании образцам, в любом случае рано или поздно приведет к такому выводу. А поскольку искусство само по себе изначально по своей природе основано на подражании, такая задача с течением времени становилась для художников все более сложно выполнимой, а процесс осознания этого художниками — все более глубоким, что усугубляло компонент маньеристичности состояния, с одной стороны, и делало процесс поиска все более необычным, а методы — нестандартными — с другой стороны.

Со временем, с 1870-х гг., прерафаэлиты вплотную приблизились к эстетической доктрине символистов. Одной из черт их искусства, все более склоняющегося к сложности и многослойности прочтения, стала незавершенность многих начатых полотен. Невозможность завершенности [Кар 2002: 92] тоже характеризуют искусство этого кризисного этапа. Интересно, что как маньеризм в своем иссякании, в собственной стадии *stilwandel* превратился в «гиперманьеризм», так и прерафаэлизм, иссякая, превратился в то, что де Кар назвал «извращенным прерафаэлизмом». Была написана даже эпитафия прерафаэлизму, исповедальное произведение, которое венчало его *altersstil*, — «Война с бурами» Джона Байама Шоу. Судьба прерафаэлизма, *altersstil* которого был отмечен типично маньеристическими веяниями, была типичной для любого явления в художественном процессе, которое проходит через кризисный этап: сначала его восхваляли, потом от не-

го просто уставали, а впоследствии агрессивно отторгали [Кар 2002: 95]; и лишь в будущем ему суждено быть вновь открытым, как и маньеризму. Так что параллель «маньеризм — прерафаэлитизм» имеет право на существование не только потому, что искусству прерафаэлитов присущи многие настроенческие оттенки маньеристического состояния, т. е. маньеристичность, но и потому, что ему была близка судьба маньеризма не только как состояния, но и как стиля.

Прерафаэлитизм — это пример наличия маньеристической «константы», они далеки друг от друга по стилистическим чертам, но очень сходны по мировоззрению.

Разочарованности и усталости не избежало немецкое и австрийское искусство XIX в., доказательством чего послужили творческие устремления назарейцев. Так же как и прерафаэлиты, они пытались возродить утраченные идеалы Средневековья и раннего Ренессанса, т. е. прошли фактически такой же путь, что и их английские братья по кисти. Как и у маньеристов XVI в., так и у назарейцев XIX в. были мещенаты (у первых — Франциск I или Рудольф II, у вторых — Людвиг I Баварский). Они прошли тот же путь, были ангажированы для создания «Новых Афин», по потом, как и маньеристы XVI в., разошлись кто куда, т. е. произошла миграция творческих сил, которая всегда наблюдается в периоды, когда на родине стиля наступает кризис. Но в конце концов их искусство «закостенело» все в той же консервативности, которая обычно и формирует «костяк» *altersstil* и становится толчком для отторжения такого искусства. В отличие от маньеристов *cinquiescento*, назарейцы отдавали предпочтение историческим и религиозным сюжетам, их творчество было напрочь лишено маньеристической чувственности. В данном случае мы говорим лишь о наличии маньеристичности как состояния, маньеристической константы в этом художественном стиле. А она, безусловно, налицо — назарейцы пытаются реанимировать все то, что было присуще прежде всего раннему итальянскому Ренессансу, хотя и идеализируют отторгаемого прерафаэлитом Рафаэлем, т. е. это очередной «театр теней» в истории искусства — главную роль играют тени прошлого, которых пытаются извлечь из пыли веков, не будучи в силах создать что-то новое. Но ведь и сами мастера Ренессанса в идее своей тоже хотели только возродить античность, разница лишь в методах и в качествен-

ной планке результата — это получилось гораздо удачнее. Назарейцы и прерафаэлиты избрали в качестве иконы стиля прежние образцы, но очистить их от стилевых наслоений они были уже не в состоянии, поэтому их интерпретация с течением времени становилась все более отстраненной от оригинала, т. е. все больше проступал маньеристический компонент усталости и отчаяния. Парадокс, несоответствие (из которых тоже состоит маньеристическое состояние) и заключается в том, что в результате накопления наработок таких отторгнутых поисков обычно и возникает нечто новое, основанное на эпатаже и отличии ради отличия, что станет основой эволюции искусства в XX в. Искусство назарейцев, как любое маньеристическое по духу искусство, было «пьедестальным» — в данном случае на пьедестале стоял Рафаэль, к подножию пьедестала которого бросили свои усилия Овербек, Пфорт, Зуттер, Готтингер, Фогель, Шефер, братья Фейты, Ю. Шнорр фон Карольсфельд, П. фон Корнелиус, В. фон Шадов, Дж. Коломбо. Но осознание собственной творческой самодостаточности у назарейцев все же было развито намного слабее, чем у прерафаэлитов. Назарейцы не были столь агрессивны в поисках своего стиля, какими были прерафаэлиты.

ЛИТЕРАТУРА

- Кар Л. де. Прерафаэлиты. Модернизм по-английски. — М.: ООО «Издательство АСТ», 2002. — 128 с., ил.
- Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки. — СПб.: Азбука-классика, 2007. — 208 с.
- Романенкова Ю. Маньеристическая константа творческого процесса художника // «Вісник НАУ. Філософія. Культурологія» — № 2(4). — К.: НАУ, 2006. — с. 198–203.
- Романенкова Ю. Динамика художественного процесса в период *stilwandel* // Философское осмысление социально-экономических проблем: межвуз. сб. науч. тр. — Вып. 12 / ВолгГТУ. — Волгоград, 2008. — С. 97–102.
- Хренов Н. Культура в эпоху социального хаоса. — М.: Эдиториал УРСС, 2002. — 448 с.
- Хренов Н. Социальная психология искусства: переходная эпоха. — М.: Альфа-М, 2005. — 624 с.