

## **СЕКЦИЯ «ИСТОРИЯ»**

### **ПОДСЕКЦИЯ «ИСТОРИЯ И ТЕОРИЯ ИСКУССТВА»**

#### **Средневековая Пляска Смерти: интерпретации, иконография, символика**

**Беляева Юлия Александровна**

*Аспирантка*

*НИИ теории и истории искусств Российской Академии художеств, Москва, Россия*

*E-mail: juliabelyaeva@yandex.ru*

Тема смерти лейтмотивом пронизывает западноевропейскую культуру второй половины XIV — первой половины XVI веков. В изобразительном искусстве XV столетия изобилие мотивов, связанных с темой смерти, поражает: во фресках, алтарной живописи, скульптуре, книжной миниатюре, ксилографиях, гравюре на меди встречаются сюжеты “Искусство умирать”, “Пляска Смерти”, “Триумф Смерти”, “Трое мертвых и трое живых”.

Пляска Смерти (нем. *totentanz*, фр. *dance macabre*, исп. *danza de la muerte*, нидерл. *doodendans*, итал. *ballo della morte*, англ. *dance of death*) — синтетический жанр, существовавший в европейской культуре с середины XIV — первой половины XVI веков и представляющий собой сопровождаемый стихотворным комментарием иконографический сюжет, танец скелетов с новопреставленными.

Этимология термина *dance macabre* до конца не установлена. Российский культуровед И.И. Иоффе полагал, что в этом словосочетании фигурирует не понятие “мирного танца”, хоровода, кружения, пасторали, а скорее исконное значение борьбы, схватки, драки. Следовательно, он пришел к выводу, позволившему объяснить скрытый смысл анализируемого словосочетания, коренящийся в объединении и взаимной обусловленности веселья и скорби, в связи идеи смерти с идеей регенерации и возрождения. Противоположное мнение высказал французский исследователь Ф.Арьес: к началу XIV века “мертвое тело” стали называть по имени святых Маккавеев, издавна почитаемых как покровителей умерших. Память о связи их с культом мертвых долго жила в народном благочестии (1992, с. 129). Нидерландский ученый Й.Хейзинга, дав собственную трактовку слова *macabre*, ссылаясь на слова парижского поэта Жана Ле Февра, сказавшего в 1376 году: “Я написал Макабрский пляс”. Отсюда следует, что термин являлся именем собственным, впоследствии приобретшим смысловой оттенок такой остроты и своеобразия, что это дало возможность соотносить с ним все последующие позднесредневековые видения смерти (1988, с. 156-157).

В качестве определенного факта искусства “пляска смерти” сложилась в общем семиотическом, фольклорно-мифологическом и ритуальном пространстве средневековой европейской культуры. Она выросла из массовых театрализованных представлений, мистерий. Моралите Пляски Смерти разыгрывались, по-видимому, в дни поминовения мертвых; это были или процессии, где смерть, играя на флейте, вела за собой людей всех сословий, или хороводы всех рангов, где каждый живой имел своей парой смерть, или же танцы парами, где смерть каждого в отдельности приглашает танцевать с ней. Несмотря на популярность темы смерти в средневековом искусстве, ее образ долгое время имел весьма расплывчатые очертания. Сначала она выступала в облике апокалиптического всадника, пронсящегося над грудой поверженных тел, затем в виде низвергающейся с высоты Эринии с крылами летучей мыши, далее в образе демона, который лишь в XV веке сменяется образом черта, а в последствии и скелета. Возникновение персонифицированного образа с отвратительной и устрашающей

внешностью ознаменовало не только новый этап в отношении к смерти, но и новую фазу в развитии позднесредневекового сознания. По Хейзинге, появление скелетоподобного облика смерти связано с формированием новой маньеристической эстетики, главный принцип которой, любование безобразным, получение чувственного наслаждения от созерцания отвратительного и ужасного, был выражением психологического состояния европейца на рубеже XV-XVI веков (1988, с. 156). По И.И. Иоффе, в позднесредневековой иконографии смерти запечатлена некая пародийная тенденция. Такая знаковая трансформация связана с перевоплощением смерти из существа трагического в существо комическое и inferнальное (1937, с. 68). В ранних фресках Базеля, Любека, Берна она дается как худая телесная фигура, одетая в трико трупного цвета, с явно разрисованными ребрами и маской безглазого черепа". Популярность "макабрической" символики в эпоху "осени средневековья" Й.Хейзинга объясняет жестокостями столетней войны и чумными эпидемиями. Ф.Арьес, напротив, видит в демонстрации изображений скелетов и гниющих трупов своего рода противовес той жажде жизни, которая нашла выражение в возросшей роли завещания, предусматривающего, помимо прочего, пышные похороны и многочисленные заупокойные мессы (1992, с. 138-139).

Французская Пляска Смерти стояла у истоков данного жанра в Англии и Италии. Во время английской оккупации Парижа фрески кладбища Невинноубиенных Младенцев были перерисованы монахом Джоном Лидгейтом. Несколько лет спустя, около 1440 года, Пляска Смерти появилась в Лондоне, на кладбищенской стене монастыря Святого Павла, а позже в одной из приходских церквей Стратфорда. В Тауэре находился гобелен с вытканными силуэтами новопреставленных и скелетов. В Италии большей популярностью пользовались изображения не пляски, а триумфа Смерти. Одним из таких изображений являются фрески пизанского кладбища Кампосанто, написанные под впечатлением чумы 1348 года. Впрочем, триумф Смерти иногда сочетался с ее пляской. Примером тому служит двухъярусная композиция в Клузоне, близ Бергамо (1486 год).

В Испании Пляска Смерти возникла в виде отнюдь не иконографического сюжета: в сопровождении латинской песни «Мы умрем» Пляску танцевали в Каталонии в середине XIV века на кладбище возле церкви. Во второй половине XV столетия уже под влиянием текста Жана Ле Февра в Испании появляется собственно Пляска Смерти.

Наибольшее распространение данный жанр получил в Германии. Покаянная направленность Большой Пляски Смерти находит развитие в бернских фресках 1516-1519 годов художника и поэта Никлауса Мануэля. Четверостишия под фресками полны откровенно реформационных идей, выпадов против католицизма, папы и его духовных вассалов. В 1477 году немецкий художник Бернт Ноттке изобразил Пляску Смерти на холстах, натянутых вдоль внутренних стен любекской Мариенкирхе, натурализм которой вызывал у молящихся ужас, смешанный с сопереживанием. Достижением фресок в притворе берлинской Мариенкирхе (около 1484 года) стало преодоление смерти. Фрески демонстрируют постепенное вращение средневековой мифологии смерти в мифологическую систему христианства. Посланцы Смерти — скелеты — становятся рудиментом, Смерть как персонаж упраздняется, ее замещает Христос.

Знаменитым апофеозом нидерландской Пляски Смерти явилась работа Питера Брейгеля Старшего "Триумф Смерти" (около 1562, Мадрид, Прадо) – обличение и карание человеческих пороков: пристрастия к игре (в карты и кости), к музицированию (праздному времяпрепровождению), шутам (носителям глупости), пиршеству (поводу для обжорства).

Ганс Гольбейн Младший подытожил образ Пляски Смерти, который заслони собой историю самого жанра. Он создал в 1538 году цикл, состоящий из 40 изображений, опираясь на принципы, отрицающие мировоззренческую подоснову

средневековой Пляски Смерти. Гольбейн ввел Смерть в чертоги ренессансного мира, тем самым разоблачив его иллюзорное благополучие и ложную гармоничность. Скелет превратился не только в предельную персонификацию смерти, но и в ее отвлеченную аллегория. В рассчитанном на приватный просмотр цикле Гольбейна смерть стала делом частным.

### Литература

Арьес Ф. (1992) Человек перед лицом смерти. М.

Иоффе И.И. (1937) Мистерия и опера. Л.

Хейзинга Й. (1988) Осень средневековья. М.

### Музыкальная иконография индийской скульптуры. На материале пещерных храмов Махараштры V-X вв.

*Воробьева Дарья Николаевна*

*аспирант*

*Государственный институт искусствознания, Москва, Россия*

*e-mail: darya@mtota.ru*

*Музыкальная иконография* – методология искусствознания, занимающаяся исследованием музыкальных сюжетов и символики музыкальных инструментов, в изобразительном искусстве. Данный ракурс позволяет по-новому взглянуть на индийские храмовые рельефы, затронуть религиозные и социальные аспекты темы, вопросы бытования музыки в раннесредневековой индийской среде, отражённые в мифологических мотивах.

Для исследования выбраны пещерные комплексы Эллары, Аджанты и Аурангабада, расположенные в штате Махараштра поблизости друг от друга. Эти памятники содержат значительное количество рельефных изображений, в том числе включающих музыкальные мотивы, что позволяет провести систематизацию материала и сделать необходимое исследование. Анализ скульптуры комплексов предоставляет возможность выявить особенности музыкальной иконографии трёх основных религий раннесредневековой Индии (индуизма, буддизма и джайнизма), а также проследить эволюцию на протяжении шести веков.

В изучении музыкальной иконографии, помимо визуальных, важное значение имеют литературные источники, содержащие в себе объяснение того или иного сюжета или символа, их значение в данную эпоху. В индийской культуре с такими источниками возникают трудности – вся литература до к. 1-го тыс. н.э. не имеет точной датировки. Кроме того, религия в Индии не была централизованной – различные течения, секты обладали зачастую своей литературой. С другой стороны, индийская культура традиционна по своему укладу – некоторые священные писания остаются актуальными и по сей день. С этой позиции представляется возможным использовать в качестве источника работы, которые появились задолго до сооружения памятников, но являются признанными и каноническими. Подобным источником является трактат легендарного Бхараты о науке театрального искусства – «Натьяшастра» (2 в. до н.э. – 2 в. н.э.), в котором содержатся, в том числе, и сведения о музыкальных инструментах и оркестре. По поводу сюжетов, следует оговориться, что нарративность характерна лишь для индуистских рельефов комплекса Эллары и буддийских – Аджанты. Авторы черпали мотивы из пуранической и эпической литературы – «Махабхараты» и «Рамаяны», а также джатак. Также важны буддийские и джайнские доктринальные тексты, равно как и наставления – *шастры* для скульпторов.

Таким образом, исследование музыкальной иконографии строилось на сопоставлении визуальных и литературных источников.

В результате исследования, мы обнаружили, что в рельефах представлены различные аспекты понимания и назначения музыки в средневековой индийской культуре. Во-первых, музыка для религиозных целей, во-вторых, светско – театральная музыка, включающая в себя и комический жанр, близкий народному творчеству. В-третьих, в рельефах нашло отражение чрезвычайно важное понимание музыки как творящей силы Вселенной.

Имея схожий ритуал, три религии обладали разными теоретическими базами, что отразилось на иконографии основных объектов поклонения. В отличие от буддизма и джайнизма, где они представлены в медитативных позах, в индуизме божество признается Творцом Вселенной и акт творения совершается с помощью музыкальных инструментов, производящих первый звук, а также поддерживающих Космический порядок. Это миропонимание представлено в искусстве образом Шивы Натараджи, звук барабанчика - *дамару* которого почитается первым звуком. Также божества в индуизме обладают способностью к наслаждениям, в том числе, игрой на музыкальных инструментах, что нашло отражение в образах Шивы Винадхары.

В скульптуре нашел свое отражение храмовый ритуал – *пуджа* – с его богатым музыкальным сопровождением, аналогичный для всех трех религий – в образах музыкантов, рельефные изображения которых располагаются на столбах комплекса, в скульптурных фризах, а также в венке славы вокруг объекта почитания - *прабхамандале*. Этими музыкантами являются *ганы*, *гандхарвы*, *ансары* и *киннары*, чьи образы, развиваясь в мифологии, литературе и изобразительном искусстве в течение столетий, являются общеиндийскими и несут на себе богатую культурную нагрузку.

Большое влияние на музыкальную иконографию оказал театр. Его образы переходили в скульптуру в виде божеств индуистского пантеона, а вместе с ними и театральный оркестр, музыкантами которого в рельефах храмов стали *гандхарвы* и *ансары*, то есть на них была перенесена роль профессиональных музыкантов. Другой тип музицирующих персонажей – комических, развлекающих публику, был представлен в рельефах храма *ганами*.

Изучение музыкальной иконографии позволило также сделать вывод, что изображения в индийском искусстве, несмотря на жёсткие предписания, не следуют строго ни определенным образцам, ни правилам, прописанным в многочисленных шильпашастрах, пуранической литературе, джайнских и буддийских канонах. Образы представляют собой результат синтеза религиозно-мифологических представлений, народных верований и элементов реальной жизни – музыкальной практики, театрального искусства и социальных установок.

### Литература

- Banerjea J.N. The Development of Hindu Iconography. Calcutta, 1956  
 Berkson C. The caves of Aurangabad. New York, 1986  
 Coomaraswamy, Ananda K. and Sister Nivedita. Myths Of The Hindus And Buddhists. Dover, 1967  
 Fergusson J., Burgess J. The Cave Temples of India. New Delhi, 2000 (1-ое изд.1880)  
 Gangoli O. The Art of Rashtrakutas. New York, 1958  
 Gupte R.Sh. The iconography of the Buddhist sculptures (Caves) of Ellora. Aurangabad, 1964  
 History of South India. New Delhi, 2002  
 Kramrisch S. The Hindu Temple. 1941  
 Kuiper F.B.J. Varuna and Vidusaka. New York, 1979  
 Michell G. The Hindu Temple. London, 1977  
 Plaeschke H. Plaeschke I. Indische Felsentempel und Hohlen Kloster. 1982  
 Vatsyayan K. Bharata. The Natyasastra. Delhi, 2003  
 Zimmer H. The Art of Indian Asia. New York, 1955

**Венецианская дворцовая архитектура готической эпохи  
и исламская художественная традиция**

***Корчагина Ирина Андреевна***

*Аспирантка*

*Государственный институт искусствознания. Москва, Россия*

*E-mail: [ikorchagina@mail.ru](mailto:ikorchagina@mail.ru)*

Венеция была определенным связующим звеном между Западом и Востоком благодаря географической близости, развитой системе торговых отношений, активному паломничеству на Святую Землю, шедшему с XII по XVI вв. через город, а также военным конфликтам. При этом особенностью восточных влияний было то, что все средиземноморские культуры развивались в рамках единой цивилизации, и, вполне вероятно, что блеск и роскошь исламских городов, напоминали Венеции Византию, с которой город был связан не одно столетие. Стоит отметить, что исламское искусство, впрочем, как и венецианское, не «знало» античности, но при этом стремилось ее наследовать. Огромную роль в этом процессе сыграла византийская культура, во многом благодаря которой стало возможным «приобщение» к ушедшей эпохе.

В результате такой сложной культурно-исторической ситуации преемственности традиций появилось двойное претворение восточно-средиземноморских импульсов в зодчестве города на воде. С одной стороны, многие купцы, восхищенные заморской архитектурой, стремились воссоздать ее подобие на своей родине. С другой, - некоторые венецианцы использовали восточные декоративные элементы в качестве трофеев, демонстрирующих их военные подвиги. В целом, венецианское градостроительство и его отдельные элементы по многим параметрам тяготели к восточной традиции. Сюда можно отнести схожее устройство городского организма: наличие четких зон (индустриальные районы вынесены на периферию), определенных осей (общественные здания и рынки расположены по оси Сан Марко - Риальто), замкнутых сакральных пространств, которые создавали нищенствующие ордена и монастыри, что напоминает медресе и больницы исламских городов. Другой отличительной чертой восточных городов, например, Дамаска или Иерусалима, является четкое разделение благодаря *cardo* и *decumanus* на отдельные районы для различных этнических и религиозных групп. В Венеции это нашло свое отражение в колониях армян, евреев, далматов и греков, а также в появлении турецких и немецких фондако. Также можно проследить определенные сходства в оформлении основных площадей Венеции и Дамаска (их размер, прием размещения двойной арки над одинарной, мозаичные украшения на внешних стенах храмов). Все это открывало путь распространению восточных влияний и в жилой архитектуре. Так или иначе, но и значительная часть готических венецианских дворцов приобретает набор декоративных элементов, пришедших из исламской архитектуры.

В качестве примера идеального воплощения восточных элементов многие исследователи вслед за Д.Рескиным называют Дворец Дожей «центральным зданием всего мира», в котором римские, ломбардские и арабские черты получили гармоничное претворение, создав при этом характерную венецианскую структуру. То, что основной венецианский палаццо готической эпохи оказался в декоративном отношении под влиянием архитектурных форм ислама, не могло не сказаться на остальных дворцах, чьи строители зачастую копировали конкретные элементы резиденции дожа. Исламское влияние проявляется как в конкретных деталях декорации, так и в общем облике здания. Во-первых, стоит отметить, что сама конструкция палаццо Дожей рождает визуальный эффект растворения архитектуры в воздухе и наполненности ее светом – прием, любимый исламским искусством. Самой поразительной особенностью дворца, отвечающей исламским архитектурным традициям, является открытость фасада,

который приподнят на стрельчатых арках, его открытая лоджия на pianoobile и маленькие окна сверху. Это явно восходит к восточным образцам, например, к т.н. «мечети Святого Афанасия» в Александрии или к мамлюкской мечети аль-Назир Мухаммеда в Каире (1318-1325).

Что касается более конкретных проявлений влияния исламской архитектуры, то в этой связи можно выделить традицию двух великих династий - монгольской (1258-1335) в Персии и мамлюкской (1250-1517) в Египте. Последнее проявляется в цвете, размере и изысканности зубчатой линии завершения крыши. Ромбовидный орнамент в верхней части стены, за которой размещается зал Большого Совета, в свою очередь, тяготеет к художественной традиции монгольской династией Хулагуидов (Ильханидов).

Безусловно, вслед за палаццо Дожей исламские архитектурные элементы появились и в жилых венецианских постройках и сказались как на конструктивных, так и на декоративных качествах последних. Что касается планировки, то ранние купеческие дворцы Венеции имели те же функции, что и исламские фондаки, обеспечивая одновременно хранение товаров и жилье для семьи. Из декоративных особенностей, тяготеющих к исламской традиции, можно назвать полихромную окраску фасадов. Как известно, для восточных стран характерна ковровость декорации, которая возникает благодаря совмещению различных материалов, а также фрагментов с собственным орнаментом. Пожалуй, наиболее интересным примером использования полихромных вставок на фасаде венецианского палаццо в конце XV в. является Ка Дарио. Хозяин дворца Джованни Дарио, не раз бывавший в арабских странах, мог увидеть тот самый декоративный мотив, который выбрал для своего дома - круглые мраморные диски в переплетенных лентах - в северо-западном айване каирского дворца Баштака (1337-1338).

При этом не стоит забывать и о декорации интерьеров венецианских дворцов, которая зачастую была перенасыщена восточными предметами. Известно, что путешественники всегда привозили на родину исламские предметы декоративно-прикладного искусства – ткани, инкрустированное дерево, ковры, стекло, керамику и металл. Также в украшении помещений венецианских жилищ большую роль начинает играть живопись, причем зачастую с экзотической тематикой. В портего, как в наиболее центральном и публичном месте дворца, выставлялись гербы, военные трофеи – знамена и оружие, подчеркивающие славу и честь семьи.

Таким образом, определенные структурные элементы, а также значительная часть мотивов декорации венецианских дворцов восходят к традиции исламских стран. Эта ситуация характеризует в основном готический период, поскольку именно тогда в венецианском искусстве западная традиция оказалась наиболее тяготеющей к декоративному эффекту, живописной атектоничности и прихотливости форм, яркости и пышности, которые типичны для искусства Востока.

### **Литература**

1. Arslan Edoardo. Venezia gotica: l'architettura civile. Milano, 1970.
2. Concina Ennio. Storia dell'architettura di Venezia dal VII al XX secolo. Milano, 1995.
3. Goy Richard. Venice. The city and its Architecture. London, 1997.
4. Goy Richard. Venetian vernacular architecture. Traditional housing in the Venetian lagoon. Cambridge University Press, 1989.
5. Howard Deborah. The architectural history of Venice. Yale University Press, New Haven and London, 2002.
6. Howard Deborah. Venice and the East. The impact of the Islamic World on Venetian Architecture, 1110 – 1500. Yale University Press, New Haven and London, 2002.
7. Lauritzen, P., Zielke, A. Palaces of Venice. Oxford, 1988.
8. Ruskin John. The stones of Venice. London, Boston, 1981.

**Отношение различных слоёв населения к сохранению наследия (конец XIX – начало XX вв.) и частное коллекционирование****Маринич Анастасия Андреевна**

Соискатель

*Иркутский государственный технический университет, Иркутск, Россия**E-mail: marinichnastja@rambler.ru*

Понимание необходимости сохранять национальные реликвии, формировавшееся на протяжении ряда исторических эпох, вызвало во 2<sup>ой</sup> половине XIX – начале XX в. развитие *широкой общественной инициативы*. Поскольку взаимодействие «управляющих» и «управляемых», инициаторов переделок и органов контроля над ними в какой-то степени определяет состояние дел в области охраны памятников, реальные тенденции в развитии методов реставрации. Для пользователей на первом месте всегда – утилитарные нужды: помещение должно быть довольно просторным, прочным, сухим, с хорошими акустическими свойствами (если речь идёт о церкви). При этом необходимый комфорт и прочность могут достигаться посильными затратами.

Что касается художественной стороны дела, которая тоже была немаловажна (особенно для храмов), то и здесь взгляды пользователей и охранявших памятники во многом различались. Пользователей вполне устраивала современная эклектическая интерпретация канонических церковных норм. Во многих случаях ей отдавалось предпочтение, т.к. современная интерпретация – это не латание старого, а создание цельных, блестящих новизной форм, которые отвечали представлениям о должном благолепии храма или о достойном виде светской постройки.

Данные построения иллюстрируются множеством примеров. В 1904 г. приход села Новый Ропск Черниговской губернии решил разобрать деревянный храм 1732 г. за ветхостью и построить на его месте более вместительный. В ответ на запрещение МАО приход заявил, что другого места нет, а покупать землю он не считает нужным [Древности. Труды Комиссии. Т.1. М., 1907. С.13–15].

На самом деле всё было не так просто. Новая постройка стоила дороже расширения, и деньги на это были не всегда. Трудности встречались и в нахождении места для нового храма. Но было и ещё одно соображение, заставляющее относиться с осторожностью к новому строительству. После строительства нового храма о старом часто забывают и он рушится от ветхости. В частности, об этом коллеги по ИАК напомнили Спицыну, когда он выступил в пользу нового строительства при рассмотрении вопроса о расширении церкви 1771 г. в селе Бордаково Рязанской области.

Проекты переделок часто были на невысоком профессиональном уровне, а именно, они не сохраняли того, что можно было сохранить при предполагавшемся переустройстве и пр. Требования охраняющих органов воспринимались как совершенно излишние осложнения, иногда – губительные, которые создавались оторванными от жизни людьми. Причём осложнения досадные из-за того, что исходили они от посторонних людей, которые распорядились тем, что приход считал своей собственностью.

Ещё приходилось иметь в виду и возможность обмана со стороны приходов. Признав ИАК и другие подобные учреждения внешней силой, которая узурпировала, по мнению приходов, их права на древнее сооружение, приходы иногда считали возможным прибегать к дезинформации. Наиболее распространённая форма обмана – ложный акт о ветхости сооружения, якобы не допускающей его ремонта. Акты составлялись некоторыми архитекторами и другими специалистами технического профиля (техниками, *по терминологии того времени*). Техники нередко шли на этот шаг, если это открывало перспективу заказа по перестройке храма.

Причины возникавших конфликтов не только в том, что требования охраны памятников ограничивали возможности утилитарного переустройства памятников и приведения их в «благородный» вид. Часто распоряжавшиеся памятником вовсе не чувствовали ценности древностей. П.П.Покрышкин констатирует тот факт, что, несмотря на все циркуляры Комиссии и Синода, на местах не считаются с необходимостью сохранять и оберегать памятники русского искусства. И действительно, одно и то же происходило по всей России. В связи с повреждением памятников Самарканда констатировалось, что «мусульмане заботятся о новых мечетях, а не о старых». В Туркестане многие памятники служат сараями для скота, муллы торгуют изразцами с облицовки древних зданий [Зодчий. – 1904. №47. – С.535]. Смоленские стены разбирались жителями на кирпич. Многие горожане Пскова, не исключая гласных Думы, «страстно желают гибели стен» [Древности. Труды Комиссии. Т.3. М., 1914. С.12].

Такое отношение особенно угрожало памятникам гражданской архитектуры, потому что церковную защищало, хотя бы отчасти, уважение к святыне. Случаи разрушения крепостных стен – характерные примеры отношения к древностям светской архитектуры. Показательная группа примеров связана с памятниками усадебной и дворцовой архитектуры.

Но, тем не менее, параллельно существовало и другое отношение к древностям. В Ташкенте один богатый житель дал 30 тыс.рублей на ремонт старой мечети [Зодчий. 1902. №47. С.536]. Жители села Монастырь Пермской губернии отказались разобрать ветхую деревянную церковь [ИИАК. В.31. СПб., 1909. С.10]. В прочем, здесь можно увидеть почтение не к исторической древности, а к святыне, с которой сроднились.

Основная же масса даже весьма образованного населения относилась к интересующей нас проблеме весьма индифферентно. Интерес к памятникам проявляли некоторые должностные лица, стремившиеся добросовестно выполнить возложенные на них обязанности. Например, Таврический губернатор предпринял усилия, чтобы выяснить положение дел с древнейшими памятниками во вверенной ему губернии и обратился в ИАК с просьбой поддержать его заявку о выделении государственных средств на их поддержание. Псковский губернатор поднимал вопрос о реставрации важнейших участков псковских стен за счёт казны. Грузино-Имеретинская контора Синода обращалась в МАО с просьбой командировать специалиста для выяснения того, что и как надо сохранять и реставрировать в Тимотисубанском монастыре под Боржомом [Древности. Труды Комиссии. Т.3.М., 1909. С.114–115].

Некоторое повышение интереса к проблеме памятников было вызвано пропагандистской и организационной работой деятелей «художественного» направления в 1900–1910 гг. Заметно увеличилось участие в охранной работе представителей аристократии. Одновременно усилился интерес прессы к вопросам охраны древностей. Здесь, как обычно, не обошлись без издержек. Если «художники» акцентировали эстетическую сторону проблематики, то для прессы более актуальными были возможности расставить политические акценты. На первое место выходила роль общественности и специалистов, критике подвергались косность и рутинность государственных учреждений.

Как и все собрания XVIII – нач. XIX в., коллекции русских древностей носили универсальный характер. Особенно отчётливо это прослеживается на весьма отличных друг от друга коллекциях графа Н.П. Румянцева, купца П.Ф. Карабанова, проф. М.П. Погодина.

В коллекционировании 2<sup>ой</sup> пол. XIX в. отчётливо проявились общественные приоритеты в отношении к памятникам старины. В этот период появился термин «палеологи» – так стали называть людей, изучавших и коллекционировавших русскую

старину. Среди них П.Ф.Карабанов, который собирал старинную русскую утварь, ювелирные изделия, древние рукописи, кресты, иконы.

Конец XIX в. ознаменовался созданием крупнейших музеев национального искусства в обеих столицах Российской империи. Почва для их появления была подготовлена развитием общественно-политической мысли предшествующих столетий, расцветом русской живописной школы и новыми акцентами в области художественного коллекционирования, которые появились ещё в 1<sup>ой</sup> половине столетия. Основателем одного из музеев стал купец и меценат П.М.Третьяков (1832–1898). Поставив перед собой цель создать национальную картинную галерею, он подходил к составлению своего собрания с позиций историка искусства, а не коллекционера-любителя. В коллекционерской деятельности П.М.Третьякову помогали такие известные художники, как И.Н.Крамской и И.П.Трутнев, а также критик В.В.Стасов.

Как видим, в рассматриваемый нами период действовала вполне устоявшаяся система правил охраны памятников. Многие вопросы решались достаточно эффективно. Но очевидны и существенные недостатки сложившейся практики. Попытки преодолеть эти недостатки силами общественных организаций не могли принести необходимого результата. Были нужны действия со стороны государства. Должен был быть разработан более совершенный порядок охраны и поддержания памятников, причём основные положения этого порядка требовали законодательного закрепления.

### **Картографическое наследие Новой Англии на примере «Атлантического Нептуна» (1775) Дж. Де Барреса**

***Разуваева Вета Владимировна***

*Аспирант*

*Санкт-Петербургский Государственный Академический Институт живописи,  
скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина, кафедра зарубежного искусства*

*Санкт-Петербург, Россия*

*E-mail: tanuka@yandex.ru*

«Атлантический Нептун» Дж. Де Барреса – один крупномасштабных памятников картографии в истории Канады XVIII века. Опубликованный в 1775 году Лондоне, он стал первым морским атласом первых британских северо-американских колоний, многие из которых образовались после Семилетней войны, когда Британия расширила свои территориальные пространства в Северной Америке.

Автором «Атлантического Нептуна» был известный гидрограф и картограф XVIII века Дж де Баррес. Его судьба которого была изначально связана с Британией, куда он отправился, после окончания у себя на родине, в Швейцарии, университета в Базеле. В 1756 году, совпавшим с началом Семилетней войны, он, в качестве военного инженера Королевской армии отправился Новую Англию, где находился под особым вниманием капитана Вольфа, высоко ценившего и назначившего его своим адъютантом. С 1762 года Де Баррес исследовал Американский юг, Кубу, Ямайку, однако приоритетным для него стало изучение территорий Канады, где он трудился попеременно в Новой Шотландии, в Ньюфаундленде и в заливе Святого Лаврентия, изучая окрестности этих мест и особо внимательно исследуя прибрежные зоны, что было столь необходимо для составления диаграмм. В конечном итоге, более двухсот пятидесяти диаграмм, созданных в Канаде составили основу атласа. Работа над «Атлантическим Нептуном» началась в 1774 году,

после возвращения Де Барреса в Англию и продолжалась до его следующего (окончательного) отъезда в Канаду в 1784 году.<sup>1</sup>

«Атлантический Нептун» был сборником обобщающего характера и, помимо работ, самого де Берреса включал в себя морские диаграммы и карты, а также специальные «художественные» зарисовки многих из исследованных мест таких его современников как С. Холланд, Сэр У. Дадли, У. Уиллис, Ч. Кодман, С.Ч. Коумворси, Э. Уайтфилд, Дж. Холл и других. Многие работы, вошедшие в атлас сохранились в нескольких вариантах и в настоящее время представлены в разных коллекциях Канады, Америки и Британии (в которых существуют целые коллекции, посвященные картографии), в том числе: в библиотеке и архивах Канады в Оттаве; в библиотеке Конгресса в Оттаве; коллекции Питера Винкворта, музея Мак Корд в Монреале; коллекции Х. Стивенсона, в Лондоне, Национальном морском музее в Гринвича, а также архивах университетов Южного Майна и Далхауз в Галифаксе.<sup>2</sup>

Первое издание «Атлантического Нептуна» состоялось в Лондоне в 1775 году при непосредственном участии официальной комиссии Королевского Военно-морского флота. Впоследствии атлас неоднократно переиздавался. В настоящее время «Атлантический Нептун», поражающий своей предельной точностью и включающий подробные описания диаграмм, гидрографическую и топографическую информацию, также остается непревзойденной квинтэссенцией картографического мастерства XVIII века.

В настоящее время, данный памятник интересен, во-первых, как один из первых географических документов Нового Света, поскольку географический масштаб представленных в «Нептуне» территорий очень широк и включает в себя не только диаграммы и карты бухт и городов Канады ( в том числе Галифакса, Квебека и др.), но и территорий и городов (в том числе Миссисипи, Нового Орлеана и др.), отошедших впоследствии соседней Америке.

Во-вторых, атлас интересен как документально-важный исторический источник Канады XVIII века, дающий визуальное представление об открытии и освоении Нового Света, в процессе чего происходило постепенное формирование «понимания» новой земли, предопределившее, кроме того, самоидентификацию переселенцев из Британии в новых североамериканских условиях.

В-третьих, атлас интересен и в художественном отношении, так как является своеобразной отправной точкой в общей схеме развития топографического пейзажа, основанной изначально на естественном исследовательском интересе, сочетающимся с серьезным научным восприятием окружающего пространства через призмы таких наук как геометрия, география. Все это достигалось посредством серьезного изучения окружающего пространства и практически воплощалось в диаграммы и карты, окончательным вариантам которых предшествовали многочисленные фрагментарные картографические чертежи небольших пространств земли или прибрежных зон. В стилистическом же отношении первые диаграммы и карты были графичны, сдержанны и даже в каком-то смысле «сухи». Обычно изображения возникали с помощью нескольких точек зрения, при этом особенно интересной является точка зрения сверху. Характерно, что этот прием оставался свойственен и ранним топографическим пейзажам. Позднее

---

<sup>1</sup> J.P. Harper *Painting in Canada, A history.* - Toronto.: University of Toronto Press, 1966. – p.42., [URL://www.donaldaheald.ca](http://www.donaldaheald.ca)

<sup>2</sup> Нужно отметить, что в названных университетах проводятся тематические и монографические выставки картографии XVIII века. Так, в 2005 – 2006 г. В Университет Южного Майна прошла выставка «The Changing Peninsula: Two centuries of Portland Maps and City Views». [URL://www.dalhauseuni.ca](http://www.dalhauseuni.ca), [www.southmaine.ca](http://www.southmaine.ca)

же, в процессе подробного освоения новых территорий, акцент все больше и больше смещался в сторону эстетического восприятия окружающего пространства, что, к тому же усугублялось потребностью создания уже не графического изображения интересных мест, а досконально точного художественного их воплощения. Как известно, все это во многом определило возникновение реалистически точного, топографического, чаще всего представленного видами первых фортов и городов Новой Англии, а затем проникнутого вибрирующими эмоциональными состояниями природы, живописного пейзажа.

Методология основана на комплексном анализе, который, наиболее уместен в контексте данного исследования, поскольку дает возможность рассмотреть памятник как в аспекте искусствоведческом, сквозь призму формально-концептуального анализа, так и историко-социальном, позволяющим соотнести его с общими историческими процессами Канады и США XVIII века.

### **Источники и литература**

Debard K. The Family origins of Joseph Fredericks Wallet de Barres: A riddle Finally Solved //Nova Scotia Historical Review. – vol.14. – N2 -1994.- p.15.

Harper J.P. Painting in Canada, A history.- Toronto.: University of Toronto Press, 1966.

Reid D., Splendlove St. The Face of Early Canada. – Toronto: Ryerson Press, 1958.

<http://www.biographi.ca>

<http://canadianencyclopedia.ca>

<http://www.donaldaheald.ca>

<http://www.dalhauseuni.ca>

<http://www.southmaine.ca>

### **Направления нидерландской живописи XV—XVI вв.**

***Сенькевич Ирина Леонидовна***

*Студентка*

*Белорусский государственный университет, Минск, Республика Беларусь*

*E-mail: i.senkevich@gmail.com*

Нидерландская живопись XV—XVI вв. – одно из ярчайших явлений в мировом искусстве, заложившее основы для дальнейшего развития европейской живописи последующих эпох. Наряду с мастерами итальянской и немецкой школ эпохи Возрождения, нидерландцы стояли у истоков нового искусства.

Первым сочинением, посвященным жизнеописанию нидерландских мастеров, была «Книга о художниках» Карела ван Мандера (ван Мандер, 2007), изданная в 1604 г. Представитель позднего романизма, ван Мандер оценивал творчество многих живописцев однобоко, исходя из собственных эстетических идеалов. В последующие столетия нидерландская живопись воспринималась критически, с позиций господствующей эстетики академизма, а произведения старых мастеров получили презрительное наименование «примитивы». Лишь к середине XIX в. были заложены основы научного изучения старонидерландской живописи. Здесь следует отметить школу австрийского историка искусства Макса Дворжака, в частности, его ученика Отто Бенеша. В своей книге «Искусство Северного Возрождения» О.Бенеш (Бенеш, 1973) относит искусство XV в. в Нидерландах к проявлению поздней готики, или «осени Средневековья» (Хёйзинга, 2002), что характерно для многих западных историков искусства, но на наш взгляд является неверным. Важно отметить и тот факт, что литература, посвященная искусству Нидерландов, строится по принципу выделения основных мастеров, описания и анализа их жизни и творчества (Вос, 2002; Никулин, 1999).

В этой связи целью данного исследования являлось определение и анализ основных *направлений* в развитии нидерландской живописи XV—XVI вв. на базе коллекций Государственного Эрмитажа (Санкт-Петербург), ГМИИ им. А.С. Пушкина (Москва) и Музея искусств им. Б.И. и В.Н. Ханенко (Киев) — трех крупнейших художественных музеев бывшего СССР.

На основании проведенного исследования, в ходе которого были составлены синхронистическая таблица по истории и культуре Нидерландов конца XIV — начала XVII вв. (объемом 26 страниц) и каталог произведений нидерландской живописи, хранящихся в названных музейных собраниях (181 картина), можно выделить три основных направления: творчество художников, подверженных *готическому влиянию*, *нидерландский реализм* и *романизм*.

Не имея возможности опереться на наследие античности, Робер Кампен, Рогир ван дер Вейден, Дирк Боутс и др. продолжали готические традиции Средневековья, что, прежде всего, выражалось в использовании традиционных сюжетов, иконографических норм и религиозных символов. Готическим оставалось изображение фигур, вытянутых и угловатых; складок драпировок с характерными изломами и ритмом. Но все эти элементы уже не составляли сути живописи, в которой произошло утверждение образа человека, скромного, спокойного, созерцательного. В картинах мастеров этого направления человек предстает свидетельством и реальным воплощением «всеобъемлющей красоты» (Климов, 1960, с. 58).

*Нидерландский реализм* отражал окружающую действительность и народную жизнь и носил демократический, бюргерский характер. Представители этого направления (Гертген тот Синт Янс, Херри мет де Блес, Иоахим Патинир, Питер Брейгель Старший, Питер Артсен, Иоахим Бекелар, Иероним Босх) разработали бытовой жанр, пейзаж, портрет. Следует иметь в виду, что термин «реализм» в данном случае довольно условен, так как применяется в равной степени и к творчеству Гертгена тот Синт Янса, которое отличалось лиризмом, и к творчеству Иеронима Босха и Питера Брейгеля Старшего, реализм которых скорее носил «гротескный» (Бахтин, 1990, с. 27; Даниэль, 2001, с. 26) характер.

*Романизм* в картинах Яна Госсарта, Барента ван Орлея, Франса Флориса, характеризовался стремлением сочетать достижения итальянского Возрождения с национальной художественной традицией. Это, с одной стороны, расширило тематику картин и привнесло новую проблематику в творчество живописцев, а с другой — привело к «бездумному подражанию» (Камчатова, 2008, с. 26) итальянцам.

Несомненно, обозначенными направлениями не исчерпывается столь многогранное явление, которым была нидерландская живопись в XV—XVI вв. Однако выделение ведущих тенденций помогает глубже понять и осознать условия, в которых проходило становление и развитие живописи в Нидерландах.

### Литература

1. Бахтин, М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная смеховая культура средневековья и Ренессанса / М.М. Бахтин. — М.: Худож. Лит., 1990. — 543 с.
2. Бенеш, О. Искусство Северного Возрождения / О. Бенеш. — М.: «Искусство», 1973. — 224 с.
3. Вос, Дирк де. Нидерландская живопись. Шедевры старых мастеров / Дирк де Вос. — М.: Белый город, 2002. — 216 с.
4. Даниэль, С. Нидерландская живопись: две ветви одной кроны. Альбом / С. Даниэль. — СПб.: «Аврора», 2001. — 288 с.
5. Камчатова, А.В. Нидерланды. Фландрия. Голландия: Биографический словарь / А.В. Камчатова. — СПб.: Азбука-классика, 2008. — 528 с.
6. Каталог живописи / Государственный музей изобразительных искусств имени А.С. Пушкина; под ред. И.Е. Даниловой. — М., 1995. — 775 с.

7. Каталог западноевропейской живописи и скульптуры / Киевский государственный музей западного и восточного искусства; под ред. В.Ф. Овчинникова. – М.: «Искусство», 1961. – С. 59—67.
8. Каталог картинной галереи. Живопись. Скульптура. Миниатюра / Государственный музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина; сост. А.Н. Замятина. – М.: Изобразительное искусство, 1986. – 320 с.
9. Климов, Р.Б. Начальная пора нидерландского Возрождения / Р.Б. Климов // Искусство. – 1960. – № 5. – С. 58–67.
10. Мальцева, Н.Л. Искусство Нидерландов / Н.Л. Мальцева // Памятники мирового искусства. Искусство Возрождения в Нидерландах, Франции, Англии. – М.: «Искусство», 1994. – С. 15—73.
11. Мандер, К. ван. Книга о художниках / К. ван Мандер – СПб.: Азбука-классика, 2007. – 544 с.
12. Никулин, Н.Н. Золотой век Нидерландской живописи. XV век / Н.Н. Никулин. – 2-е изд. – М.: АСТ, 1999. – 288 с.
13. Никулин, Н.Н. Нидерландская живопись XV—XVI века / Н.Н. Никулин // Государственный Эрмитаж. Собрание западноевропейской живописи. Каталог. – Л.: «Искусство», 1989. – 222 с.
14. Пиренн, А. Средневековые города Бельгии / А. Пиренн.– СПб.: Издательская группа «Евразия», 2001.—511 с.
15. Хёйзинга, Й. Осень Средневековья / Й. Хёйзинга. – М.: Айрис-Пресс, 2002. – 544 с.
16. Genaille, R. Encyklopedia malarstwa flamandzkiego i holenderskiego / R. Genaille. – Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Wydawnictwo Naukowe PWN, 2001. – 425 s.

### **Формирование стиля мудехар в придворной архитектуре Испании на примере дворца Педро I в Севилье**

***Сошина Екатерина Владимировна***

*Аспирантка*

*Научно исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств  
Российской Академии Художеств, Москва, Россия*

*E-mail: catery@yandex.ru*

Стиль мудехар – уникальное художественное явление в архитектуре и прикладном искусстве Испании XII-XVI вв. Его важная особенность заключается в сложном сплаве различных художественных традиций в его структуре. Разобраться во всем многообразии этого явления трудно. Для российского искусствознания, во многом, это – работа будущего. В изучении этой области художественного творчества больших успехов добились испанские исследователи, но все еще существуют определенные пробелы в освоении искусства переходных периодов, когда христианские мастера лишь начинали перенимать испано-мусульманскую художественную традицию, а мусульманские – усваивать христианское наследие. Исследование процесса формирования стиля мудехар дало бы определенный ключ к более глубокому пониманию этого яркого художественного явления.

Мудехар начал складываться почти одновременно с набиравшей силу Реконкистой (конец XI – начало XII вв.). В отвоеванных землях – Арагоне, Кастилии возникали постройки, которые принято относить к так называемому народному мудехару (культовая архитектура). Придворный мудехар (дворцовая архитектура, дома знати) стал складываться несколько позже по мере укрепления власти испанцев на освоенных землях, но в наши дни в этих провинциях сохранилась во многом фрагментарно, лишь небольшая часть памятников этого типа. Позднее всего стиль мудехар появился на юге полуострова в провинции Андалусия. Здесь в Севилье и возник (в 1364-1366 гг.)

удивительный по красоте своих интерьеров ансамбль дворца короля Педро I (1350-1369). Не смотря на множество более поздних изменений, в основе своей дворцовый ансамбль сохранился в первоначальном виде. Это придает ему, как одному из немногих образцов придворного мудехара, ценность. Более того, важно отметить, что это первый по времени памятник дворцовой архитектуры в стиле мудехар на юге Испании, с которого началось формирование и дальнейшее развитие этого типа архитектуры в стиле мудехар. Задача проследить этот процесс важна не только в силу пока еще малой изученности этой проблемы, но и потому, что в отличие от народного мудехара, который возникал по большей части стихийно, придворный мудехар представлял собой осознанное стремление испанской знати перенимать испано-мусульманскую архитектурную традицию, воплощение которой в их резиденциях ассоциировалась у испанцев с достижением желанной роскоши и комфорта. Поэтому, дворец Педро I – памятник, на примере которого методом стилистического анализа может быть решена поставленная задача.

Детальное рассмотрение дворцового комплекса в Севилье демонстрирует ряд сходств с дворцом правящей династии Насридов, входящим в обширный комплекс Альгамбры в Гранаде. Его сооружение относится к периоду правления Йусуфа I (1333-1353) и Мухаммада V (1354-1359 и 1362-1391). Близкое соседство двух центров и существование дружественных отношений между Педро I и Мухаммадом V оказали немаловажное влияние на развитие архитектуры в Севилье. Сходство коснулось композиции сооружений, ряд аналогий, а порой, и прямые заимствования можно отметить в архитектурном декоре двух названных памятников (система декора, некоторые технические приемы, отдельные орнаментальные элементы). Но немаловажно учесть и существующие отличия, самое важное из которых кроется в понимании внутреннего пространства и значении архитектурного декора в нем. Во внутреннем убранстве дворца католического короля отсутствует свойственная исламской традиции сложная образная структура, построенная на различных ассоциациях и метафорах, понятных каждому мусульманину. В этом случае, вероятно, играет роль факт, что заказчиком был уже не мусульманин, и им не выдвигались требования, существовавшие для строителей дворца в Гранаде. Возможно, даже наоборот, оговаривались какие-либо запреты. Таким образом, важно отметить, что в формировании стиля мудехар в придворной архитектуре как юга Испании, так и ряда других провинций, одной из важных составляющих являлась еще живая испано-мусульманская традиция, источником которой служила архитектура мусульманской Гранады, но ее восприятие сводилось лишь к чисто внешнему копированию (композиционное решение, архитектурная конструкция, система декора).

Есть в севильском дворце и черты, прототипом которых, скорее всего, можно считать местную севильскую традицию, существовавшую во времена правления династии Альмохадов (1130-1269). Эта традиция, несмотря на то, что она была прервана с момента захвата города испанцами, имела также важное значение в формировании стиля мудехар. Некоторые мотивы, часто встречающиеся в севильском памятнике, крайне характерны для архитектуры времен Кордовского халифата (756-1031). Вряд ли к строительству или оформлению дворцовых интерьеров привлекались мастера из Кордовы, которая перешла в руки католиков почти одновременно с Севильей. Скорее всего, многие архитектурные элементы, характерные для традиции Кордовского Халифата, были привнесены сюда мастерами из Толедо (архитектура которого не смотря на ранее завоевание города испанцами-католиками, длительное время сохраняла черты времен Халифата). В этой связи, важно отметить, что функция толедских мастеров не ограничивалась выполнением лишь работ по дереву (деревянные двери Зала Послов, оконные ставни) и перенесением на севильскую почву толедского варианта стиля мудехар, который за длительное время после освобождения города уже успел набрать

определенную силу, но их участие имело важное значение в включении испано-мусульманской традиции более ранних этапов в формирующийся стиль мудехар.

Таким образом, на формирование стиля дворца Педро I в Севилье оказали влияние как минимум три основные школы: школа мастеров из Гранады; местная традиция, основанная на архитектуре времени Альмохадов, и школа мастеров из Толедо. Все они в основе своей опирались на исламскую традицию (архитектуру Кордовского халифата и эпохи Альмохадов, более поздних Насридов). Но если в Гранаде пока еще жива была истинно исламская традиция, то носители архитектурных традиций Кордовы и Севильи – в разное время бывших центрами мусульманской государственности в Испании, к середине XIV века в большинстве своем были уже немусульмане и перерабатывали это наследие в соответствии с совершенно иными установками христианской религии, новым временем и вкусами заказчика. Возможно, именно толедские мастера, участвовавшие в строительстве дворца в Севилье – памятника, с которого началось формирование стиля мудехар на юге Испании, в последствие принесут в Толедо черты севильского мудехара, а севильские мастера распространят традиции, заложенные в королевской резиденции Педро I, на другие памятники Севильи и многих других центров Андалусии.

### Литература

- Каптерева Т.П. (2003) Испания. История искусства. М.: Белый город.  
Barrucand M. (2002) Moorish Architecture in Andalusia. Koln. Taschen.  
Basilio Maldonado P. (1973) Arte Toledano: islamico y mudejar. Madrid.  
Gonsalo M. Borrás Gualis (1999) El arte mudejar. Sevilla.  
Kuhnel E. (1924) Maurische Kunst. Berlin.  
Torres Balbas L. (1949) Arte Mudajar // ARS Hispaniae, vol. 4. Madrid.

### Сложение иконографических типов Натараджи в тамильской бронзовой скульптуре IX-XII вв.

*Урнова Ирина Александровна*

*Аспирантка*

*Государственный институт искусствознания, Москва, Россия*

*E-mail: irina-urnova@yandex.ru*

Период IX-XII вв. является временем расцвета и стремительного развития канона и техники создания бронзовой скульптуры в Южной Индии. Среди огромного количества сохранившихся памятников большая часть – изображения бога Шивы.

Представления средневековых тамиллов о Шиве как о верховном боге пантеона сформировались на основе древних тамильских традиций. Одной из важнейших, если не самой главной манифестацией этого бога является Натараджа – Шива царь танца.

Бронзовые скульптурные образы танцующего Шивы впервые появляются в Южной Индии в период правления тамильской династии Паллава (600-850гг. н.э.), но они ещё не соответствуют канону Шивы Натараджи Ананда-тандава, то есть Шивы Великого танцора. Образ, созданный согласно этому канону, является воплощением комплекса важнейших философских и религиозных представлений шиваитов Южной Индии о божественном танце, в котором Шива создаёт Вселенную, управляет ею и разрушает её в конце временного цикла, для того чтобы снова создать в начале цикла следующего.

В процессе развития и формирования канона Шивы Натараджи появлялись и отличные от него образы танцующего Шивы, некоторые из которых воплощали важные мифологические сюжеты, связанные с танцем Шивы, а иногда и с определённым географическим местом. Одним из таких образов, например, является Урдхва-тандава, то есть буквально «Шива обращённый вверх». Танцующий Шива изображается высоко

вскинувшем ногу, что является иллюстрацией легенды о победе Шивы в танцевальном поединке с воинственной, устрашающей богиней Кали. Другой тип изображений, более редкий и иногда условно называемый «Зеркально повернутый Ананда-тандава», связан с городом Мадурай и с одним из царей династии Пандьев, которая правила землями, соседними с паллавскими территориями.

Однако не все скульптурные образы, отличающиеся от извода Натараджи Ананда-тандава, становятся самостоятельными иконографическими типами – некоторые такие изображения остаются лишь этапами в истории формирования канона, несмотря на то, что некоторые из них также являются иллюстрациями определённых шиваитских легенд и представлений. Существуют разные причины того, что одни образы Шивы в танце становятся важнейшими символами тамильского шиваизма, в то время как другие постепенно отходят на второй план. Важную роль в этом сыграла тамильская литературная традиция, в особенности религиозные произведения, созданные поэтами-бхактами (преданными адептами избранного божества).

Движение бхакти оказало сильнейшее влияние на формирование тамильского миропредставления, и отразилось на сложении шиваитского канона в искусстве Южной Индии вообще, и в бронзовой скульптуре в частности. Именно поэтому для того, чтобы проследить историю формирования иконографии Натараджи, необходимо обратиться к древним и средневековым памятникам тамильской литературы. Помимо поэзии бхакти, важными литературными источниками также являются агама (тексты, содержащие мифологические сюжеты и описывающие ритуалы почитания богов), шильпашастры (руководства по созданию скульптурных образов) и тексты по искусству танца и музыки, важнейшим и древнейшим из которых является Натьяшастра Бхараты. Все эти произведения имели непосредственное отношение к формированию канона в тамильском искусстве и отражают важнейшие этапы сложения иконографических типов Натараджи в бронзовой скульптуре.

### Литература

- Бычихина Л.В. Дубянский А.М. Тамильская литература. Москва, 1987
- Вертоградова В.В. Архитектура. Скульптура. Живопись// Культура древней Индии. Москва, 1975.
- Вечерина О.П. Бронзовая скульптура эпохи Чолов. Дипломная работа. МГУ им. Ломоносова, Исторический факультет, Москва, 1990.
- Дубянский А.М. О некоторых мифологических представлениях древних тамилы в связи с культом Муругана// Древняя Индия. Язык, культура, текст. Москва, 1985.
- Дубянский А.М. Ритуально-мифологические истоки древнетамильской лирики. Москва, 1989.
- Звелебил К. Домашние и храмовые обряды // Боги, брахманы, люди. Четыре тысячи лет индуизма. Москва, 1969.
- Лосев А.Ф. Знак. Символ. Миф. Москва, 1982
- Нагасвами Р. Художественная бронза Южной Индии // Великая традиция: шедевры бронзовой скульптуры Индии. Ред.-сост. Кхандавала К.Д., «Фестиваль Индии», 1988. С. 142-179.
- Повесть о браслете. Шилаппадикарам. Москва, 1966.
- Повесть о заколдованных шакалах. Древние тамильские легенды. Москва, 1963.
- Рыжакова С.И. Индийский танец – искусство преображения. Москва, 2004.
- Vanerjea J.N. The Development of Hindu Iconography. Calcutta, 1956.
- Coomaraswamy A.K. The Dance of Shiva. New Delhi, 1976.
- Dagens B. Mayamatam. A synopsis. New Delhi, 2007.
- Ganapati Sthapati V. Indian Sculpture and Iconography. Pondicherry, 2002
- Gaston A.M. Siva in Dance, Myth, and Iconography. New Delhi, 1982.
- Kannan R. Manual on the bronzes in the Government museum, Chennai

- Kasturi P., Madhavan C. South India Heritage. Chennai, 2007.
- Kramrisch S. The presence of Siva. Delhi, 2007.
- Krishna Sastri H. South Indian images of gods and goddesses. New Delhi – Chennai, 2007.
- Nagar S. Natyasastra of Bharatamuni: With the Commentary Abhinavabharati of Abhinavaguptacarya, New Delhi, 1995.
- Nagaswamy R. Timeless Delight: South Indian Bronzes in the Collection of the Sarabhai Foundation. Ahmedabad, 2006.
- Natyasastra, by Bharata. Transl. by A.Rangacharya. New Delhi, 2007.
- Rao Gopinatha T.A. The Elements of Hindu Iconography. Vol IV// Rao Gopinatha T.A. The Elements of Hindu Iconography. Vol I-IV, Delhi, 1997.
- Sivaramamurti C. Nataraja in art, thought and literature, New Delhi, 1994
- Sivaramamurti C. South Indian Bronzes. New Delhi, 1963.
- Srinivasan P.R. Bronzes of South India. Madras, 1994.
- Subramanian K.R. The origin of Saivism and its history in the Tamil land. New Delhi, 2002.
- Thapar D.R. Icons in Bronze. An introduction to Indian metal images. London, 1961.
- Vatsyayan K. Classical Indian dance in literature and the arts. New Delhi, 1968.
- Zimmer H. Myths and Symbols in Indian Art and Civilisation. New York, 1962.
- Zvelebil K.V. Ananda-tandava of Siva-Sadanrttamurti// Journal of Asian Studies. September 1985, Vol. 3, № I.

## **Образ Великого Турка в венецианской живописи Возрождения**

*Чечик Лия Анатольевна*

*Студентка*

*Московский государственный университет им. М.В.Ломоносова, Москва, Россия*

*E-mail: likachechik@gmail.com*

К середине XV века в Средиземноморье царили две влиятельнейшие по стратегическому значению империи – Венецианская и Османская. Тесные связи турок и венецианцев, дипломатические и торговые, (и как их следствия – культурные), но также и перманентные военные конфликты, возникают с начала же сложения Османской империи. Опасное соседство стало реальией Венецианской республики. Интерес, постоянно настороженный, к восточному соседу многократно усилился после взятия османами Константинополя и прямой угрозы европейскому, христианскому миру.

В зависимости от военной либо политической конъюнктуры отношение к мусульманину и, в частности, к турку в европейском сознании колебалось от образа дьявола в человеческом облики, жестокого варвара до образцов рыцарского благородства. Такая же рефлексия естественно присутствовала в интерпретации полновластного (и светского, и религиозного) правителя турецкой империи – султана, или, как его именовали в Европе, Великого турка.

Портреты султанов, сделанные венецианскими мастерами, можно видеть на медалях<sup>1</sup>. Изображения Великого турка распространялись в графических листах<sup>2</sup>, подчас карикатурных (такой травестированный образ позже к XVIII веку преобразился в ампула канатоходца площадных представлений), а так же в копиях и репликах живописных портретов.

---

<sup>1</sup> Как например на хранящихся в венецианских собраниях Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d' Oro и Museo Correr (обе с профилями Мехмеда II Завоевателя, XV в.), или в Metropolitan Museum of art (с профилем Сулеймана Великолепного, XVI в.).

<sup>2</sup> Особо отметим профильный гравированный портрет (1532, Metropolitan Museum of art) Сулеймана Великолепного в драгоценной короне, сделанной по его заказу венецианскими мастерами в форме папской тиары и короны императора Священной Римской империи.

Именно эти последние и являются основным объектом настоящего исследования, поводом к которому является отсутствие обобщающих работ по теме как в зарубежной, так и в отечественной специальной литературе.

В булле о крестовом походе Папа Николай V называет султана Мехмеда II Фатиха прообразом Антихриста и красного дракона апокалипсиса. Однако за время пребывания на троне жестокого завоевателя европейским правителям не раз приходилось отправлять к его престолу льстивые дипломатические миссии<sup>1</sup>. В 1479 году в ознаменование окончания очередной турецко-венецианской войны незадолго перед кончиной султана и по его просьбе официальным живописцем республики Джентиле Беллини был сделан портрет Мехмеда II<sup>2</sup>. Простота композиции погрудного изображения, изящество декора арочной «рамы» (также написанной на холсте), контрастирующим с нейтральным темным фоном, на котором, впрочем, тускло сияют шесть золотых корон, как знак покоренных стран; тонкая и точная прорисовка черт полупрофиля с графически четким рисунком горбатого носа на ночном фоне – все эти особенности беллиниевского произведения оказываются вполне в стилистике кватрочентистских изображений в их архаизирующих вариантах. (Что, вероятно, должно было особенно импонировать мусульманскому взгляду, привыкшему к плоскостности изображений). Художник, который не только удачно совместил дипломатическую миссию с исполнением портрета, получил в благодарность аристократический титул<sup>3</sup>. А его произведение сделалось основным иконографическим образцом для дальнейших изображений такого рода<sup>4</sup>.

Каталог портретов турецких султанов, включает в себя живописные изображения султанов Орхана, Мехмеда I, Мурада III и Баязеда II кисти анонимного венецианского мастера школы Веронезе. Они являлись частью ретроспективной серии<sup>5</sup>, и были выполнены в связи с пожеланием турецкого военачальника и вельможи Соколлу Мехмеда паши около 1578 года.

Однако наиболее яркими образцами портретных изображений Великого турка в XVI веке следует назвать группу портретов Сулеймана Великолепного, ранее приписываемых Тициану, а ныне осторожно – его школе. Сделанные с живописной свободой, они демонстрируют благородство модели, не прибегая к бравурной атрибутике жанра репрезентативных портретов, отцом которого по праву считают Тициана<sup>6</sup>.

Необходимо также упомянуть изображение Сулеймана Кануни в одном из ключевых ранних произведений Тициана – «Алтарь семейства Пезаро»<sup>7</sup>, где султан уже

---

<sup>1</sup> «... желание наше – иметь добрый мир и дружбу с государем императором турок», – наставлял уже в январе 1454 года дож Б. Марчелло своего посла, отправляемого Сенатом в Стамбул, (цит по: Ф Бродель. *Время мира*. М., 1992, с. 134).

<sup>2</sup> Султан обратился к пожеланием к Сенату прислать к его двору «добраго художника». Портрет находится в Лондонской Национальной галерее.

<sup>3</sup> Впрочем, официальный живописец республики за 10 лет до этого в 1469-ом был удостоен рыцарского звания и титула графа Палатинского от императора.

<sup>4</sup> Кроме живописных копий и вариаций, впоследствии он тысячекратно, как об этом напоминает Орхан Памук, был репродуцирован на страницах школьных учебников, обложках книг, в газетах, афишах, банковских билетах, марках. Самый выдающийся среди портретов Мехмеда II, сделанных в манере восточных миниатюр, акварель Синана Бега «Мехмед II, нюхающий розу» (к. XV в., Музей Торкарі Palace) совершенно очевидно инспирирована беллиниевским изображением.

<sup>5</sup> Мюнхен, Bayerische Staatgemaldsammlungen.

<sup>6</sup> Об авторитетности Тициана красноречиво свидетельствует тот факт, что именно в доме художника состоялась встреча испанского и турецкого послов, в результате которой в 1567 году был заключен мир между Максимилианом II и Селимом II, сыном Сулеймана Великолепного.

<sup>7</sup> 1516-1518 г. Ц. Санта Мариа Глорियोза деи Фрари, Венеция.

предстает как, в полном смысле этого слова, «действующее лицо» композиции, включающей изобразительные отсылки к событию, которому он не был реальным свидетелем (выигранное венецианцами сражения с турками в августе 1502 года).

Таким образом, большинство из живописных портретов турецких султанов объединено стилистической общностью «государственного портрета». Однако, несмотря на узко детерминированное ограничение жанра, их анализ позволяет говорить не только об исторических обстоятельствах «госзаказа» (знание которых часто оказывается необходимым для понимания иконографии произведения), но и об эволюции художественной манеры, как в рамках индивидуального творчества живописцев, так и всей эпохи венецианского Возрождения.

### Литература

Бродель Ф. (1992) *Время мира*. Москва.

Babinger F. (1951) *Maometto II, il conquistatore, e l'Italia*. Venezia.

Campbell C., Chong A. (2005) *Bellini and the East*. London.

Concina E. (1994) *Dell'Arabico. A Venezia tra Rinascimento e Oriente*. Venezia.

Gould C. (1980) *The oriental element in Titian*. // *Tiziano e Venezia. Convegno internazionale di studi*. Venice. P. 104-109

Meyer zur Capellen J. (2000). *The age of magnificence. // The Sultan's Portrait. Picturing the house of Osman*. Istanbul. P.96 – 109.

Thuase L. (1988) *Gentili Bellini et Sultan Mohammed II*. Paris.

### Семантика раннехристианских анималистических символов

**Яковлева Яна Юрьевна**

*Аспирантка*

*Белгородский государственный университет, Белгород, Россия*

*E-mail: SProkopenko@bsu.edu.ru; emortal07@mail.ru*

Символ представляет собой некий предмет (или явление), который заменяется символом (Уваров, 2000). Символы в архаических религиях возникали из необходимости передать человеку сакральную информацию о том, что невидимо, неслышимо, неосязаемо, то есть недоступно эмпирическому освоению сознанием.

Псевдо-Дионисий Ареопагит говорил, что символы в христианстве понадобились, как «видимые изображения тайных и сверхъестественных зрелищ. Они были призваны облегчить процесс восприятия и понимания запредельного мира, обеспечить мистическую связь человека с Богом. Тем самым, они должны были смягчить возникающее в сознании противоречие между противоположностями земного и небесного миров, объединив их в единую космогоническую конструкцию.

Рождавшаяся в раннем христианстве система символов явилась результатом синтеза античного и ближневосточного символизма.

Попытаемся проанализировать семантику наиболее важных анималистических символов раннего христианства. Еще в начале нашей эры были написаны «Бестиарии» («атласы животных») – трактаты о зверях и их символических качествах, соотнесенные с требованиями религии и христианской морали. Знаковая система бестиариев основывалась на содержании сочинения II-III вв., предложившего символическую трактовку животных, упоминающихся в Ветхом Завете («Физиолог»). Являясь архетипами, воплощающими акцентуацию личности в проективных тестах и снах, эти символы обнажают скрытые качества, влечения, инстинкты.

Рассмотрим наиболее часто встречающиеся символы, по своему значению важнейшие в раннехристианской символике.

Одним из главнейших знаков был лев – символизировал самого Христа, Его власть, силу и мудрость: «И, во-первых, образ льва, должно думать, означает господственную, крепкую, непреодолимую силу...» (Апок. 4, 7. Иезек. 1, 10). Также лев выступал символом бдительности и неусыпной и духовной, крепости – поскольку считалось, что он спит с открытыми глазами (лев часто изображался у входа в храм, показывая часового, поддерживающего устои церкви). Помимо этого, лев – символ воскресения, так как считалось, что лев вдыхает жизнь в львят, рождающихся мёртвыми. Поэтому льва стали связывать с воскресением из мертвых и сделали его символом Христа. В Ветхом завете с Львом сравниваются Иуда, Дан, Саул, Ионафан, Даниил, а сам Лев характеризуется как «силач между зверями» (Притч. 30, 30).

Невозможно представить себе раннехристианский символизм без использования изображений орла как одного из главных символов. Орел, возносящийся к солнцу — символ вознесения. Орел – символ души, которая ищет Бога, в противоположность змее, которая символизирует дьявола. Обычно орла считают символом Воскресения. Такое толкование основано на раннем представлении, что якобы орел, в отличие от других птиц, летая вблизи солнца и окунаясь в воду, периодически обновляет свое оперение и возвращает себе молодость.

Это толкование далее раскрывается в Псалме 102:5: «... обновляется, подобно орлу, юность твоя». Кроме того, орел часто служит символом новой жизни, начавшейся с крещенской купели, а также души христианина, которая крепнет, благодаря добродетели. «А надеющиеся на Господа обновятся в силе; поднимут крылья, как орлы...» (Исайя 40:31). Орел способен парить в воздухе, поднимаясь так высоко, пока не скроется из виду, а также пристально смотреть на палящее полуденное солнце. По этой причине он стал символом Христа.

В общем смысле орел символизирует справедливость или такие достоинства, как храбрость, веру и религиозное размышление. Реже он изображается в качестве жертвы, он олицетворяет демона, пленяющего души, или грех гордыни и мирской власти. Евангелист Иоанн справедливо сравнивается с орлом; он, как кто-то написал, «от начала до конца своего Благовествования парит на орлиных крыльях до самого Престола Господня». В общем смысле орел стал символом вдохновляющей идеи Евангелий. Исходя из этого толкования, аналои, с которых читались Евангелия, часто делались в форме орла, расправившего крылья.

Павлины и пеликаны также были использованы в качестве основных знаков новой религии. Согласно античной легенде, переданной Плинием Старшим, пеликан, дабы спасти от смерти своих птенцов, отравленных ядовитым дыханием змеи, кормит их своей кровью, которую он источает из нанесенной себе клювом раны на груди. Пеликан, питающий детей своей кровью, — символ жертвенной смерти Христа. Так пеликан стал символом Иисуса Христа, Который в Евхаристии кормит нас своим Телом и Кровью.

В Библии Иисус говорил: «Я уподобился пеликану в пустыне» (Псалом 101, 7). Таким образом, уже в III в. сложилось представление о пеликане как воплощении искупительной жертвы Христа, смерти и бессмертия, а также было положено начало соответствующей визуальной традиции.

Обезьяна у ранних христиан выступала символом дьявола и обозначала скорее язычество, нежели человеческую греховность. В христианском искусстве обезьяна является символом греха, злобы, коварства и вождения, символизировала нерадивость души человеческой — слепоту, жадность, склонность к грехопадению. Иногда в облике обезьяны изображали сатану, сцены с закованным животным могли означать триумф истинной веры. Иногда в сценах поклонения волхвов обезьяна присутствует вместе с другими животными.

Еще одни интересный и малоизвестный символ – это изображения ящерицы. Ящерица, как и обезьяна, в раннем христианстве выступала одним из символов зла и

искушения дьявола. В раннехристианский период существования символических знаков была воспринята, помимо негативной, еще и положительная оценка символа ящерицы. В позитивном смысле она означала возрождение, омоложение посредством линьки, страстное стремление к духовному свету. Довольно часто изображалась слепая ящерица символ грешника, находящегося в поиске помощи Божией.

В христианском искусстве символом воскрешения и спасения стал дельфин. Считалось, что дельфин, самая сильная и быстрая из морских тварей, переносит через море души покойных в мир иной. Дельфин, изображенный вместе с якорем или с лодкой, символизирует душу христианина или Церковь, которую Христос ведет к спасению. Кроме того, в сюжетах о пророке Ионе дельфин часто изображается вместо кита, что привело к использованию дельфина в качестве символа Воскресения, а также, хотя гораздо реже, в качестве символа Христа.

Одним из важных символов-животных у ранних христиан также считался олень, иконографически он изображался чаще всего у родников. Это символ души, которая жаждет Бога. Псалмопевец говорит: "Как олень стремится к водным потокам, так и душа моя стремится к Тебе, Боже" (Пс.41.42).

Таким образом, можно говорить о том, что уже в ранний период своего существования в рамках христианской религиозной системы (до IV в.) сложилась система анималистических символов, которые смогли передать первым верующим смысл новой религии, объяснить значение основных постулатов христианства в относительно доступной для них форме.

#### **Литература**

1. Уваров А.С. (2000). Христианская символика. М.