7universum.com
UNIVERSUM:

ФИЛОЛОГИЯ И ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

UNIVERSUM: ФИЛОЛОГИЯ И ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

Научный журнал

Издается ежемесячно с ноября 2013 года

Является печатной версией сетевого журнала

Universum: филология и искусствоведение

Выпуск: 3(60)

Март 2019

Москва
2019

УДК 008+70/79+80/82
ББК 71+80/85
U55

Главный редактор:

Грудева Елена Валерьевна, д-р филол. наук;

Члены редакционной коллегии:

Бревнова Юлия Александровна, канд. культурологии;

Жукоцкая Зинаида Романовна, д-р культурологии;

Карпенко Виталий Евгеньевич, канд. филос. наук;

Купцова Ирина Александровна, д-р культурологии;

Лебедева Надежда Анатольевна, д-р филос. наук;

Чурилина Любовь Николаевна, д-р филол. наук;

Шаронова Елена Александровна, д-р филол. наук.

U55 Universum: филология и искусствоведение: научный журнал. – № 3(60).
М., Изд. «МЦНО», 2019. – 20 с. – Электрон. версия печ. публ. –
<http://7universum.com/ru/philology/archive/category/3-61>

ISSN (печ.версии): 2500-400X

ISSN (эл.версии): 2311-2859

DOI: 10.32743/UniPhil.2019.60.3

Учредитель и издатель: ООО «МЦНО»

ББК 71+80/85

© ООО «МЦНО», 2019 г.

Содержание	
Искусствоведение	4
Изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура	4
СИМВОЛИЧЕСКИЙ КАПИТАЛ ВИНСЕНТА ВАН ГОГА В КОНТЕКСТЕ КОНЦЕПЦИИ ЭКОНОМИКИ КУЛЬТУРЫ Д. ТРОСБИ Санникова Екатерина Сергеевна	4
ОБРАЗЫ ГОРОДСКОЙ КУЛЬТУРЫ В ТВОРЧЕСТВЕ К.С. ПЕТРОВА-ВОДКИНА Христолюбова Татьяна Павловна	7
Теория и история искусства	10
ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ИСКУССТВА. ОБРАЗ СМЕРТИ В ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОМ ИСКУССТВЕ XIV-XVI ВЕКОВ Булгаров Вячеслав Степанович Ляшенко Ирина Витальевна	10
Филологические науки	14
Литературоведение	14
Литература народов стран зарубежья (с указанием конкретной литературы)	14
ТАЙНОЕ РОДСТВО ТВОРЧЕСКОГО И ПРЕСТУПНОГО В ПРЕДАННОМ СВОЕМУ ИДЕАЛУ ХУДОЖНИКЕ. РАЗМЫШЛЕНИЯ НАД СТРАНИЦАМИ МИРОВОЙ ПРОЗЫ Ализаде Афер Азер	14

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ И ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО
И АРХИТЕКТУРАСИМВОЛИЧЕСКИЙ КАПИТАЛ ВИНСЕНТА ВАН ГОГА В КОНТЕКСТЕ КОНЦЕПЦИИ
ЭКОНОМИКИ КУЛЬТУРЫ Д. ТРОСБИ*Санникова Екатерина Сергеевна**преподаватель, Пермский государственный национальный исследовательский университет,
РФ, Пермь**E-mail: ekaterina2704@bk.ru*THE SYMBOLIC CAPITAL OF VINCENT VAN GOGH WITHIN THE CONTEXT
OF THE CONCEPT OF CULTURE ECONOMICS BY D. THROSBY*Ekaterina Sannikova**Lecturer, Perm State National and Research University,
Russia, Perm*

АННОТАЦИЯ

Арт – рынок одна из самых сложноорганизованных составляющих рыночного механизма. Основная сложность заключается в особенностях ценообразования на предметы искусства. В статье анализируется понятие символический капитал, рассматривается, как символический капитал проявляет себя на рынке произведений искусства. Особое внимание уделено творчеству Винсента Ван Гога. Дается анализ формирования символического капитала художника.

ABSTRACT

The art market is one most complex component of the market mechanism. The main difficulty lies the peculiarities of pricing on the art. The article analyzes the concept of symbolic capital is considered as the symbolic capital manifests itself on the art market. Special attention is paid to the works of Vincent van Gogh. The analysis of the formation of the symbolic capital of the artist.

Ключевые слова: Культура, экономика, Винсент Ван Гог, арт-рынок.

Keywords: symbolic capital; the modern art; the price of art; Vincent van Gogh.

Вопрос о факторах формирования цен на произведения искусства является дискуссионным. Ценообразование на множество экономических благ, которые производятся путем серийного производства, исходит из затратного метода, но предметы искусства на арт-рынке являются исключением. Оценка произведений искусства не имеет единой теоретической, философско-экономической базы и в настоящее время в этом виде оценочной деятельности отсутствует общепринятая теория ценообразования. В предыдущих исследованиях, было обнаружено, что теория образования «символического капитала» является не релевантной в данном вопросе. В данной статье анализируется ценообразование на произведения Винсента Ван Гога в контексте экономики креативности Дэвида Тросби.

Для того чтобы понять каким образом понятие экономической ценности может применяться к культурным товарам и услугам необходимо различать частные культурные блага и общественные. Частные культурные блага потенциально обладают набором рыночных цен, на общественные блага цены не установлены. При этом, культурные блага имеют смешанные характеристики. Картина Ван Гога, например, может продаваться и покупаться как предмет искусства, чья ценность в качестве частного блага существует только для тех, кто ей владеет; в то же время картина как элемент истории искусства приносит общественную пользу историкам, любителям искусства и публике в целом [2].

Концепция экономики креативности понимает производство искусства как проводник двойного

рынка. Видение художника, возникающее из сложного сочетания креативных процессов, является двигателем производства идей; его технические навыки делают возможной реализацию этих идей в самих произведениях. Эти произведения получают экономическую цену через рыночный обмен, а также культурную «цену» посредством рецепции, переработки, передачи и оценки идей, которые они содержат.

Согласно Дэвиду Тросби существуют одновременно и физический рынок художественных произведений, и параллельный рынок идей, которые являются необходимым атрибутом или продуктом данных произведений. Физический рынок определяет экономическую ценность произведения, рынок идей – его культурную ценность. Физическое произведение является проводником идеи, которая преобразует произведение из «обычного экономического блага» в «культурное благо». Как таковое оно обладает не только экономической, но и культурной ценностью. Эти две ценности являются взаимосвязанными, поскольку функции потребительского спроса на произведения искусства с большой вероятностью содержат некоторую меру культурной ценности в качестве значимого аргумента [1].

Тем не менее цена является лишь ограниченным индикатором экономической ценности частных культурных товаров при рыночных исходах, отчасти из-за недостатка цены как меры ценности любого экономического блага, а отчасти из-за дополнительных характеристик, присущих именно культурным благам и услугам. Тем не менее, в большинстве эмпирических ситуаций, когда нам требуется оценка экономической ценности частного культурного блага, его рыночная цена, вероятнее всего окажется единственным доступным индикатором. Поэтому большие усилия были затрачены на то, чтобы собрать оценки ценности различных культурных благ и услуг в рыночных экономиках всего мира. Например, идет постоянный мониторинг цен на рынке изобразительного искусства, и совокупная стоимость продаж за любой период рассматривается в качестве индикатора экономических масштабов этого рынка.

Применим модель художественного производства Д. Тросби к произведениям Винсента ван Гога.

Распространено ошибочное утверждение, что при жизни Ван Гога была продана лишь одна картина. На самом деле продаж было больше, некоторые авторы утверждают, что при жизни Ван Гог продал порядка 14 работ [2]. Нам удалось зафиксировать около 112 фактов продаж картин Винсента Ван Гога.

Мы можем говорить о начале продаж произведений Винсента Ван Гога начиная с 1882 года. В конце 1889 года произошла самая знаменитая продажа при жизни художника, работа «Красные виноградники в Арле» была куплена за 400 франков. В 1893 году Эжен Бош приобрел 2 картины Винсента за 300 франков каждая. В 1900 – х годах известно, что картинами Ван Гога торговал немецкий галерист и искусствовед Юлиус Мейер-Грефе, но точное количество проданных картин и их названия обнаружить не удалось [3]. В 30 – х годах XIX века произошло крупное судебное разбирательство, где было доказано, что большая

часть продаваемых работ Ю. Мейер-Грефе и Отто Вакера являются подделками [3, 131-133]. В 1939 году Морис Вертхейм приобрел картину «Добиньи сады» за 40.000 долларов. В 1940 – е годы Ганс Вендланд продает картины Ван Гога в Европе, но точное количество и их названия установить не удалось [4]. Следует обратить особое внимание, что согласно теории символического капитала в начале 1950 – х годов, исходя из факторов формирования символического капитала, мы должны были наблюдать, как минимум, два всплеска продаж: в 1913 – 1914 году в связи с организацией фонда Ван Гога, проведением выставок в Кёльне, Нью-Йорке, Берлине и изданием монографии, посвященной Винсенту Ван Гогу, Юлиуса Мейер-Грефе; и в 1932 – 1934 годах, связанный с судебным скандалом Отто Вакера и выпуском романа Ирвинга Стоуна «Жажда жизни», но никаких всплесков продаж в эти периоды нами зафиксировано не было. Начиная с 1950 – х годов, мы можем говорить о небывалых ценах на картины Винсента Ван Гога. В 1958 году картина «Общественный сад в Арле» была приобретена за 370.600 долларов. В 1960 – е года продажи бьют новые ценовые рекорды «Вид на приют и часовню в Сан-Реми» Фрэнсис Тэйлор приобрел за 1,5 млн. долларов. В 1970-е «Дерево в цветах» куплено за 1,3 млн. В 1980-е, 1990-е, 2000-е и 2010-е мы можем говорить о продажах начиная со 140 тыс. долларов до 82,5 млн. долларов. Если следовать теории символического капитала, то рекордные цены на картины Винсента Ван Гога должны были быть зафиксированы в 1962 – 1963 годах, на это могли повлиять недавно вышедший фильм по мотивам романа Ирвинга Стоуна «Жажда жизни» с Кирком Дугласом в главной роли, фильм получил Оскара в 1957 году, и в 1962 – 1963 годах было зафиксировано 4 персональные выставки художника. Но за этот промежуток времени состоялась только одна покупка известного арт-дилера Фрэнсиса Тэйлора, но анализ стратегии покупок данного арт-дилера демонстрирует, что выставки не являются ключевым фактором, обуславливающим его покупательскую стратегию; в 1985 году, согласно теории символического капитала, должен был фиксироваться рост продаж и цен на произведения художника (за 1985 год было зафиксировано 2 выставки, выход на экраны фильма «Визит к Ван Гогу», опера Бертольда Хуммеля), но в 1985 году была продана лишь одна работа Винсента «Пейзаж с восходящим солнцем» за 9,9 млн. долларов. В 2013 году состоялась целых 17 выставок художника и лишь одна продажа «Влюбленная пара» - 7 млн. 109 тыс. долларов. В 2015 году нами зафиксирована 21 выставка, недавний выход в свет фильма «Sacre Bleu» и также одна продажа «Пейзаж под небом» - 54 млн. 10 тыс. долларов.

Анализ продаж художника показывает, что цена на работы художника резко выросла в конце 1950 – х годов, Филипп Крюк указывает, что в 1950 – х годах меняется стратегия продаж в старейших аукционных домах (Christie's и Sotheby's) - продажи начали проводиться публично. Кроме того, в 1956 году председателем Sotheby's становится Питер

Уилсон, который обращается в рекламное агентство Джей Уолтер Томпсон с просьбой разработать PR – кампанию предстоящего аукциона. В 1956 году на экраны выходит фильм «Жажда жизни» с Криком Дугласом в главной роли, в 1957 году фильм получает «Оскара». Питер Уилсон и совет директоров решают провести аукцион в Париже в вечернее время, высылают приглашение королеве Елизавете II, просят гостей одеть смокинги и дают интервью, которое было напечатано в 23 странах. С этого момента цены на картины импрессионистов – Мане, Ренуара, Сезанна, Ван Гога бьют новые и новые рекорды. 15 октября 1958 года аукцион состоялся, на нем можно было видеть: Кирка Дугласа, Энтони Куинна (играл Гогена в одноименном фильме), Дейма Марго, Сомерсет Моэма и леди Черчилль. На этом аукционе картина Ван Гога «Общественный сад в Арле» была приобретена неизвестным покупателем из Нью – Йорка за \$370,600 [5].

В 1980 – е годы время фиксации самых дорогих продаж Винсента Ван Гога «Ирисы» – 53, 9 млн., «Портрет Доктора Гаше» – 82,5 млн. долларов.

В 1980 – е время изменения функционирования арт-рынка в целом: Альфред Таубман предложил стратегию развития аукционного дома Sotheby's, которую в последствии переняли ведущие аукционные дома мира. Стратегия трансформирования аукционного бизнеса, предложенная Таубманом, была проста. «Sotheby's не занимался ритейлом в том смысле, в котором им занимались землевладельцы и инвесторы, с которыми я имел дело, и тут-то и открывались новые возможности», – рассказывает он в своей книге [6]. Ключевая идея Таубмана заключалась в том, что искусство стоит рассматривать как потребительский товар люксового сегмента. То есть, чтобы захватить рынок, говорил он, Sotheby's должен трансформироваться в полноценный бутик с комплексным обслуживанием. Опыт П. Уилсона и оглушительный успех его аукциона 1958 года, стратегия развития аукционного дома Sotheby's А. Таубмана позволяет сделать вывод о том, что первичными при формировании стоимости на современном арт-рынке, являются маркетинговые стратегии товаров люксового сегмента.

Список литературы:

1. Дэвид Тросби. Экономика и культура. М.: Издательский дом высшей школы экономики- 2013. – 254 с.
2. Козлов Г. Легенда о Ван Гогe./ Г. Козлов // Вокруг света - . Вып. 7. - 2007. – с. 34- 57.
3. Eksteins, M. Solar Dance. Van Gogh, Forgery, and the Eclipse of Certainty. / M. Eksteins. - Cambridge: Harvard University Press. – 2012.- p. 121-134.
4. Сайт The Central Registry of Information on Looted Cultural Property 1933 – 1945. [Электронный ресурс].: - Режим доступа: <http://www.lootedart.com/MFEU4S18272> - Загл. с экрана.
5. Сайт The Robinson Library [Электронный ресурс].: - Режим доступа: <http://www.robinsonlibrary.com/finearts/visual/museums/1958.htm> - Загл. с экрана.
6. Taubman A. Alfred. Threshold Resistance: The Extraordinary Career of a Luxury Retailing Pioneer./ A. Taubman/ - Harper Collins. - 2007. - P. 183.
7. Китс Дж. Сам себе покупатель: Как Альфред Таубман изменил рынок искусства./ Дж. Китс// [Электронный ресурс].: - Электрон. журнал Forbs. – Режим доступа: <http://www.forbes.ru/forbeslife/pokupki/309723-sam-sebe-pokupatel-kak-alfred-taubman-izmenil-rynok-iskusstva> - Загл. с экрана.

ОБРАЗЫ ГОРОДСКОЙ КУЛЬТУРЫ В ТВОРЧЕСТВЕ К.С. ПЕТРОВА-ВОДКИНА

Христолюбова Татьяна Павловна

*канд. искусствоведения, преподаватель, Ленинградский областной колледж культуры и искусства,
РФ, Санкт-Петербург
E-mail: takhristol@gmail.com*

CHARACTERS OF URBAN CULTURE IN THE OEUVE OF KUZMA PETROV-VODKIN

Tatiana Khristolubova

*PhD in art studies, lecturer, Leningrad Regional College of Culture and Art,
Russia, St. Petersburg*

АННОТАЦИЯ

В статье анализируется творчество русского художника Кузьмы Сергеевича Петрова-Водкина (1878—1939). Автор, обращаясь к его литературному, живописному и художественному наследию, изучает содержащиеся в нем образы, семантически связанные с городской культурой, такие как изображения промышленных пейзажей, улиц, кафе, студентов, рабочих, танцовщиц и др. Автор заключает, что взгляд на творчество художника сквозь призму городской культуры дает возможность открыть новые грани понимания его творческого наследия.

ABSTRACT

The article analyzes the oeuvre of the Russian artist Kuzma Petrov-Vodkin (1878-1939). The author, referring to his literary, pictorial and artistic heritage, studies the characters contained in it, semantically associated with urban culture, such as images of industrial landscapes, streets, cafes, students, workers, female dancers, etc. The author concludes through the prism of urban culture provides an opportunity to discover new facets of understanding of artist's creative heritage.

Ключевые слова: К.С. Петров-Водкин, городская культура, живопись, русское искусство, искусство XX века.
Keywords: Kuzma Petrov-Vodkin, urban culture, painting, Russian art, art of the twentieth century.

*Железные законы передвигают человека из пейзажа на улицу, с улицы на площадь в ручье себе подобных.
К.С. Петров-Водкин*

Со второй половины XIX столетия тема города и городской культуры в ее урбанистическом понимании начинает активно входить в художественное творчество. Город представляет собой искусственно созданное человеческой деятельностью и противопоставленное природе пространство. Индустриальный город порождает новые профессии, новый, более лабильный образ жизни, новую культуру и новое отношение к близкому. Город проникал в творчество художников постепенно, «под личиной пейзажа ... своими парками и бульварами» [5, с. 51], однако вскоре и все прочие предметы, и объекты городской среды заняли свое полноправное место в художественных произведениях. Оживленные улицы, мосты, порты, фабрики и заводы со своим новым, ускорившимся ритмом жизни стали настойчиво вытеснять с полотен тихую жизнь сельского пейзажа и крестьянского труда. Город проник и в жанровую живопись, привнес в нее новые образы и темы театров, кинозалов, цирков, кафе с их любопытными посетителями – не только аристократами и респектабельными буржуа, но и студентами, рабочими, мелкими торговцами, танцовщицами и проститутками.

Городская среда в начале XX века открывала перед художниками новое обширное пространство для творческого осмысления окружающей жизни. Но были среди них и такие, кто относился к городской культуре с настороженностью, видя в ней не только благо, но и опасность для человеческого бытия. Юношей приехав впервые в столицу, Кузьма Петров-Водкин писал своей матери: «Вот и Петербург! Как, мама, грязно в его окраинах, заводы, фабрики и т.д. Над всей столицей какой-то туман, запах неприятный, воздух сырой <...>. Еду Невским проспектом: по тротуарам рыщет народ, серединой дилижансы, ближе к тротуару извозчики – шум, гам, толкотня, ну, верно, ярмарка» [3, с. 33]. Родившийся и проводивший детство в небольшом уездном городе Хвалынске – на Волге, среди бескрайних холмов, цветущих садов и одноэтажных деревянных построек – художник в течение всей жизни пронес в себе любовь и верность к природе как к некоему божественному пантеистическому началу, определяющему все события человеческого бытия.

Большую часть своей жизни художник провел в Петербурге, однако этот город «с его всегдашними безобразиями» [3, с. 35] не стал для него родным.

Ближе по духу ему была Москва, патриархальные традиции которой изначально обуславливали более тесную связь с природным началом. «Петербург – это мое проклятие, -- иронически заявлял он в одном из писем к своему приятелю Л.А. Радищеву. – и никак я с ним на всю мою жизнь разделаться не могу и ожидаю, когда сбудется предсказание о его кончине от землетрясения (назначено на 27-е, кажется, гадалкой)» [3, с. 123]. Однако позже, после революции его отношение к Москве также меняется. «В Москве никакого порядка – как в расстроенном желудке» [3, с. 213], -- пишет он в одном из писем своей супруге в 1921 году.

Городской среде художник непременно стремится противопоставить природу. Побывав в 1904 году в Лондоне, «черном от дыма фабрик» [3, с. 73], в письме к своей матери он описывает огромные парки посреди этого города, с лужайками и пасущимися стадами овец. Однако лондонское метро – с «целыми сетями железных дорог и электрических трамваев» [3, с. 73] -- находит негативный отклик у художника. «Голова кружится от такого ада» [3, с. 73], -- заявляет он.

Посетив в 1915 году украинский город Сумы с целью создания витража с изображением троицы для местной церкви, К.С. Петров-Водкин в письме к своей супруге пишет, что «город прекрасно расположен – весь в зелени, и жизнь такая опрятная, богатая, окрестности также красивы» [3, с. 179].

В 1907 году К.С. Петров-Водкин, временно проживая во Франции, предпринимает поездку в Африку и посещает города Алжир, Бискру и Константину. Местная жизнь их привлекает художника своей экзотикой, новыми впечатлениями и опытом. Однако у художника не возникает внутреннего конфликта с местной городской средой из-за сохранившейся устойчивой связи этих древних городских образований с землей и природным миром. «Сегодня я осмотрел весь Алжир, -- писал Петров-Водкин своей супруге. – Я был поражен красотой города и его тропическими деревьями; побывал в мечетях с их украшенными мозаикой стенами, освежающими ключами и с точно вышедшими из волшебной сказки арабами в белых одеждах» [3, с. 94]. В другом письме к ней он с некоторой долей максимализма заявляет: «Я был прав, когда считал, что после всех впечатлений европейской цивилизации, которую я так хорошо знаю, непременно мне следовало посмотреть другую жизнь. И вот, я смотрю и вижу, как много дурного в нашей культурной жизни; везде ложь, и как далеки мы от правды жизни. Многое из того, что я прежде любил, я теперь презираю» [3, с. 102]. Думается, здесь художник немного лукавит, пытаясь представить себя своей жене-французенке типичным человеком, возвращенным в городской цивилизации и «забывая» таким образом о своем детстве на берегах Волги и хвалынских холмах, которые впоследствии сыграли столь важную роль в формировании его художественной картины мира.

Посещение художником Самарканда в 1921 году будет осмыслено им в аналогичном ключе. Не случайно его самаркандские пейзажи будут отчасти

напоминать хвалынские: холмистая местность, показанная сквозь призму излюбленной художником «сферической перспективы». Эти «идеальные» города были лишены воздействия столь нелюбимой художником «механической цивилизации». В них вода не была заключена в гранит и водопроводные трубы, а свободно текла по рекам, воздух не был загрязнен отходами производства, а человек, окруженный другими людьми, не чувствовал себя одиноким.

В творческом наследии К.С. Петрова-Водкина не так много пейзажей и еще меньше изображений городской среды. Основная их часть приходится на этюды и зарисовки городских улочек и предместий, исполненные во время поездок во Францию в 1906–1908 и 1924–1925 годах («Вид музея Клуни в Париже» (1908), «Люксембургский сад» (1908), «Север» (1908), «Париж. Нотр-Дам» (1924), «Порт в Дьеппе» (1925), «Старый Дьепп» (1925)). В 1937 году К.С. Петров-Водкин пишет «Кировский проспект», работа над которым дается художнику не легко. На вечере творческого самоотчета в 1938 году Петров-Водкин так говорил об этой картине: «Картина «Кировский проспект». Она запоздала. <...> но сейчас я подхожу к ней и думаю, что мне удастся передать миропонимание моего городского пейзажа. <...> Я просрочил все сроки, но теперь взялся за работу» [2, с. 58]. Картина так и осталась незаконченной. Видно, как художник настойчиво пытается включить в индустриальный городской пейзаж с его трамваями, автомобилями и электрическими проводами зелень пробивающихся то и дело деревьев, стремясь наметить компромисс между миром природы и промышленной цивилизации.

Городской пейзаж появляется в некоторых работах К.С. Петрова-Водкина в виде фона, как, например, на картине «1918 год в Петрограде» (1920), где городская среда за спиной женщины, держащей младенца на руках, усиливает монументальность центральной фигуры и выступает своего рода аккомпанементом всему повествованию. Композиция картины роднит ее с изображением мадонн эпохи Ренессанса. Недаром это произведение довольно быстро стали называть «Петроградской мадонной». Изображение городской среды на данной картине с группами людей в застывших позах и кажущейся несколько непропорциональной архитектурой делают изображение похожим на театральную декорацию. Балконная решетка, отделяющая центральную фигуру от фона, и монументальные колонны по краям композиции усиливают этот театральный мотив. Примечательно, что подобную идею – изображение женщины с ребенком на фоне города – К.С. Петров-Водкин повторяет и в других своих работах, таких как «Композиция (Женщина с ребенком на фоне города)» (1924) и «Богородица с младенцем» (1925), изображающая женщину с ребенком на фоне Собора парижской богородицы.

Необычна его «Скрипка» (1918), показанная приклоненной к облупившейся раме на фоне вида городских крыш, открывающегося из окна. Это изображение представляет собой не столько натюрморт, которыми в эти годы активно увлекался художник,

сколько своеобразный портрет скрипки на фоне города.

Городская среда находит свое проявление в творчестве художника и в других произведениях. В живописных работах и рисунках К.С. Петров-Водкин создает яркие образы посетителей и посетительниц театра, цирка, кафе, кинозалов и других общественных мест городского пространства. На картинах «Театр. Драма» (1907) и «Театр. Фарс» (1907) художник запечатлевает эмоциональные реакции зрителей во всей их простоте и непосредственности. Подобный интерес к подглядыванию за зрительской реакцией проявляется в рисунках «В кино» (1924) и «В цирке» (1921). Находят место в творчестве Петрова-Водкина и образы «Ночных девиц» (1924), у которых художник с большой тщательностью прописывает лица, обделяя вниманием остальные части тела.

После революционных событий в России в 20-е и 30-е годы XX века городская среда в произведениях художника начинает всё сильнее показывать свой оскал. Образы рабочих – типичных представителей городской среды, К.С. Петров-Водкин наделяет какой-то натуралистической, почти гротескной злобой. Таков его этюд «В трамвае» (1936), где скопление людей, лишенных личного пространства, показано в ежедневной толчее маленького железного вагончика. Таковы его «Рабочие» (1926), показанные в разгар спора, но не слушающие и не слышащие друг друга. В 1912 году художник иначе изобразил рабочего – идеализированно и монументально, как античного героя, прописывая напряженную мускулатуру тела, подчеркивая связь с землей и природой этого «нового человека», еще не озадаченного идеями цивилизации. Но в 30-е годы жизнь диктовала иные сюжетные решения.

В 1937 году К.С. Петров-Водкин пишет монументальную картину «Новоселье. Рабочий Петроград», повествующую о переселении рабочих людей в комнату оставленной прежними респектабельными жильцами роскошной квартиры. Жилищный вопрос в те годы стоял очень остро и переживался многими весьма болезненно. «Что касается «Новоселья», -- говорил Петров-Водкин на посвященном ему вечере в Академии художеств в 1936 году, -- то эта картина

пишется мною впервые в таком масштабе: там у меня 20 человек персонажей, время 1922 год, место действия – Ленинград. Насколько мне удастся осуществить свой замысел – не знаю, во всяком случае, работаю я с удовольствием. Утерял только одного старика на картине: придется его разыскивать где-нибудь по трамваям» [1, с. 27].

Творческое наследие К.С. Петрова-Водкина принято рассматривать сквозь призму его «планетарного» мироощущения и его «сферической перспективы». Хрестоматийной стала цитата из его повести про падение на холме, когда он «увидел землю как планету» [4, с. 265]. Идущая от переосмысления законов иконописи идея трехцветия также характеризует художественное творчество Петрова-Водкина в духе пантеизма. Связь художника с природой действительно глубока и оригинальна. Тем не менее, есть и ряд других факторов, повлиявших на его художественную картину мира, среди которых – культурная среда индустриального города.

Отношение К.С. Петрова-Водкина к городской среде и городской культуре было неоднозначным. Он был городским жителем, тосковавшим по утерянной связи с природой, но при этом ценил достижения «механической цивилизации», такие как лифт, самолет, телефон, доступные в то время лишь горожанам, о чем он неоднократно упоминает в письмах. Во многих своих работах он помещает изображаемые объекты в природное окружение, стараясь укрепить связь человека с природным миром. Но городская среда настойчиво заявляет о себе в его творчестве в виде городских пейзажей, исполненных молчаливого достоинства, как самостоятельных произведений, так и являющихся фонами для других изображений, в виде посетителей кино, театра, кафе, цирка, занятых дискуссией или созерцанием зрелища, в виде образов рабочих, показанных художником то слишком обобщенно, то с гротесковой выразительностью. Идеальной оказалась для художника среда городов Африки и Самарканда, не затронутая еще прогрессом индустриальной цивилизации. Таким образом, взгляд на творчество К.С. Петрова-Водкина сквозь призму городской культуры дает возможность открыть новые грани понимания его художественного наследия.

Список литературы:

1. Академия художеств. Вечер, посвященный встрече с художником Петровым-Водкиным. 9 декабря 1936 года // Научный архив РАХ. Ф.7. Оп.2. Ед. хр. 594.
2. Вечер творческого самоотчета К.С. Петрова-Водкина. 29 марта 1938 г. // РГАЛИ. Ф. 2010. Оп. 2. Ед. хр. 44.
3. Петров-Водкин К.С. Письма. Статьи. Выступления. Документы / Сост. Е.Н. Селизарова. – М.: Советский художник, 1991. – 384 с.
4. Петров-Водкин К.С. Хлыновск. Пространство Эвклида. Самаркандия. – Л.: Искусство, 1970. – 631 с.
5. Фриче В.М. Очерки социальной истории искусства. Изд. 2-е. – М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2012. – 216 с.

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

ОБРАЗ СМЕРТИ В ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОМ ИСКУССТВЕ XIV-XVI ВЕКОВ

Булгаров Вячеслав Степанович

*преподаватель высшей категории Карагандинского гуманитарного колледжа,
Республика Казахстан, г. Караганда
E-mail: bulgaroff@mail.ru*

Ляшенко Ирина Витальевна

*бакалавр, студент Института истории Санкт-Петербургского Государственного Университета,
РФ, г. Санкт-Петербург
E-mail: airinleo95@gmail.com*

IMAGE OF DEATH IN WESTERN EUROPEAN ART XIV-XVI

Vyacheslav Bulgarov

*teacher of the highest category of Karaganda Humanitarian College,
Kazakhstan, Karaganda*

Irina Lyashenko

*bachelor, student of the Institute of History, Saint-Petersburg State University,
Russia, St. Petersburg*

АННОТАЦИЯ

Данная статья направлена на рассмотрение особенностей возникновения и развития образа смерти в западноевропейском искусстве XIV – XVI веков, представленных в произведениях живописи, графики, а также на прослеживание их связи с литературой и социальной жизнью Европы этого периода.

ABSTRACT

This article aims to examine the characteristics of the emergence and development of the image of death in Western European art of the XIV - XVI centuries, presented in paintings, graphics, as well as to trace their connection with literature and social life in Europe of this period.

Ключевые слова: Смерть, Пляски Смерти, Брейгель, Апокалипсис, Гольбейн, mors, средневековые, Буффальмакко, Dance Macabre.

Keywords: Death, Dance of Death, Bruegel, Apocalypse, Holbein, mors, Middle Ages, Buffalmacco, Dance Macabre.

На протяжении многих веков человечество сталкивается с вопросами, которые кажутся важными относительно пути нашего развития, однако наиболее волнующим среди них всегда оказывается вопрос не самой жизни, ее начала и успешного продления, а ее окончания – и прихода смерти.

В процессе развития культуры и изобразительного искусства различных стран, в отдельные периоды времени, тема смерти, ее воплощения и борьба с ней, были одними из важнейших, так как ранее жизнь людей была более непредсказуемой и скоротечной.

Целью данной статьи является рассмотрение периода, который позволяет использовать для изучения вопроса огромное число памятников живописи, графики и литературы, для наилучшего понимания особенностей возникновения и развития образа смерти в

западноевропейском искусстве средневековья и Возрождения.

Стоит отметить, что впервые данная тема была рассмотрена в эпохальном труде Й. Хейзенга «Осень средневековья». Написанная сразу после Первой мировой войны в 1919 году, фундаментальная работа нидерландского ученого даёт взгляд как бы изнутри самой эпохи. Именно Й. Хейзенга впервые проследил эволюцию образа, акцентируя внимание на синтезе проповеди и изобразительного искусства в виде гравюры на дереве. Последняя, имея массовый характер, сумела передать мысль самыми простыми и доступными средствами, рассчитанными на широкий социальный круг. Данная работа не просто воссоздаёт картину мира, но и пытается понять менталитет людей ушедшей эпохи.

По выражению французского историка Жака Ле Гоффа (1924-2014), смерть в средневековом искусстве «Великий Отсутствующий», и если затрагивать особенности изображения самого образа, то он раскрывается с помощью соответствующих атрибутов или надписей (подобные надписи, т.н. бандероли, часто можно видеть в религиозных картинках времён Средневековья и Возрождения, где они служили указанием на имена Святых, а также включали тексты из Евангелие, соответствующие изображаемой сцене), как это показано на примере миниатюры «Апокалипсиса Сен-Севера» XI века. Одного из всадников (существует четыре всадника апокалипсиса, каждый из которых, по традиции восседает на определенном коне, отличительной расцветки - Чума (на белом коне — еще известен как Завоеватель), Война (на рыжем коне — еще известен как Раздор), Голод (на вороном коне) и Смерть (на бледном коне)), изображённого на страницах и олицетворяющего Смерть, мы идентифицируем лишь по соответствующей надписи «*mors*» (лат. – смерть) над его головой. При этом его человеческое обличие ничем не отличается от трёх других «собратьев». Этот образ будет и впоследствии сильно контрастировать с фигурами, изображающими Войну, Голод и Мор (Чуму).

Ярким примером изображения этих героев является знаменитая гравюра А. Дюрера «Четыре всадника Апокалипсиса» (1498), где Смерть показана как всадник на «бледном коне», в виде мертвеца со вскрытым чревом.

Средневековая смерть не являлась доминирующим страхом по сравнению с самой кратковременностью человеческого бытия.

Крышки многочисленных саркофагов показывают умерших со сложенными в молитве руками, пребывающими, словно в состоянии сна, который может длиться вечно. Представления о Страшном Суде, как о коллективном предстоянии перед Богом, соседствует с индивидуальной встречей с ним в момент кончины человека.

Идущий от античности, и особенно популярный в средневековой литературе, жанр видений, где главный герой в результате тех или иных коллизий, на какой-то период попадает в Загробный мир, дает картину последствий смерти. Подробную трактовку подобного сюжета можно наглядно проследить в манускрипте XII века «Видение рыцаря Тундала».

Впервые Смерть, как аллегорический персонаж, предстаёт во фреске Буонамико ди Мартини, по прозвищу Буффальмакко (итал. – весельчак), ныне хранящейся в галерее Кампосанто в Пизе. Приписываемое ранее Франческо Траини, это произведение датировано большинством ученых 40-и годами XIV века.

В облике Смерти явно прослеживается традиция, уходящая корнями в античность. «Гораций, стихи которого хорошо знали в эпоху треченто, писал о Смерти как о богине, порхающей на темных крыльях. У Прозерпины, богини подземного мира, согласно легенде, были длинные белокурые волосы, как у Смерти на этой картине» [4, с. 126]. У Буффальмакко

смерть изображается в образе фурии - на крыльях летучей мыши с огромной косой, сметающей все живое на своем пути. Динамика движения фигуры устремлена в сторону группы молодых аристократов, мирно отдыхающих под звуки музыки в саду. Здесь также актуально сравнение с поэзией Горация, призывающей к наслаждению радостями жизни, вопреки внезапности смерти.

Данное произведение представляет собой рассказ, хронологические рамки которого не являются последовательными. Каждый сюжет, изображаемый автором, можно рассматривать как отдельную картину в соответствии с повествованием. Эпизодом, перекликающимся с центральным образом смерти-фурии, является рассказ «О трех живых и трех мертвых», находящийся в нижней левой части композиции и являющийся продолжением античной темы «*momento mori*».

Первоначальный вариант повествования, пришедший из французской литературы XIII века, рассказывает, как трое молодых аристократов – принц, герцог и граф, заблудившись во время охоты в лесу, встречают трех оживших мертвецов и в страхе принимают их за посланцев преисподней. В случае воспроизведения истории у Буффальмакко аристократы уже представлены в окружении многочисленной свиты. Роскошь и праздность жизни противопоставляется тленности и безобразности мертвых тел. Сцена дополнена реалистическими деталями, такими как приноживающаяся лошадь с сильно вытянутой шеей, и всадником, закрывающим нос от неприятного запаха.

«Мастер Триумфа Смерти» в Пизе следует варианту легенды о трех принцах и королях, которым отшельник Макарий Египетский показывает три открытых саркофага с тремя разлагающимися трупами» [7, с. 32]. В руках монах держит свиток с надписью: «Мы были как вы; вы будете как мы». Само изображение сцены, как видения отшельника, является позднефранцузским вариантом легенды. Тела в открытых саркофагах представляют: короля в богатой одежде из горноста, монаха в рясе, и бедного крестьянина, чей силуэт на фреске сохранился лишь частично. Мы видим, что художник подчеркивает различное социальное положение мертвых, наглядно демонстрируя равенство всех перед лицом смерти.

Несмотря на то, что авторство и датировка произведения по-прежнему остаются предметом дискуссии среди многих исследователей, нельзя оспорить влияние пизанского «Мастера Триумфа Смерти» на других мастеров, последующих периодов. Оно сильно прослеживается в миниатюре Жана Ленуара на аналогичный сюжет, выполненный в Псалтири Бонны Люксембургской, создававшейся именно в период эпидемии 1348-1349 годов. Здесь, в соответствии с ранним описанием легенды, мертвецы сами ведут беседу с юношами. Бледные фигуры ясно читаются на фоне темно-синего неба.

Интересны детали, с помощью которых, художник передает связь кадавров (От лат. «*Cadaver*» - труп, мёртвое тело) с миром живых. Первый мертвец

закутан в саван (одеяние из белой ткани для покойников). Фигура центрального, жестом призывает к вниманию всадников, которых художник разместил на левой странице разворота книги. Его тело подвешено тлению, а балахон превратился в разорванные полусгнившие тряпки. Третья фигура представляет собой самого плачевного персонажа, практически полностью превратившегося в скелет с кусками обвисшей плоти. Почти раскрытые гробы, из коих встают мертвецы, не привлекают внимания зрителя, также менее заметны и растения на заднем плане, несмотря на то, что именно они несут определённую символику. Прочитывая изображение слева направо, растительность становится всё более скудной, соответствуя степени разложения фигур на переднем плане.

Одним из факторов проявления образа мертвеца-скелета в изобразительном искусстве, полностью отсутствующего в раннее средневековье, является эпидемия Великой Чумы 1348 года. С приходом Ренессанса и его ориентацией на античность и культ телесного, в искусстве Северной Европы складывается своеобразная «икконография» Смерти, как тощей старухи или скелета с косой. Образ отчетливо противопоставляется живому, земному и прекрасному, что способно мимолётно увядать.

Северное Возрождение, являвшееся прямым продолжением искусства готики, оставило за собой вариант изображения темы «Смерти» с её фольклорными традициями, среди которых, в первую очередь стоит упомянуть «Пляски Смерти», особенно популярной в Германии. Одним из её источников являются покаянные проповеди доминиканских и францисканских монахов.

«Непрерывная череда чумных эпидемий создала для нее благодатную почву, как в плане общественных настроений, так и в плане живописной традиции» [5, с. 29].

Обходя стороной многочисленные варианты данного сюжета в литературе и художественной культуре, стоит остановиться на одном из самых выразительных примеров, а именно цикле гравюр Ганса Гольбейна младшего (1523-1526).

«Гольбейн создал тот подытоживающий образ «пляски смерти», который, заслонив собой историю самого жанра, вошел в европейскую и мировую культуру как его классическое воплощение» [6, с. 364]. «Пляски...» имеют ярко выраженную социальную основу, показывая равенство всех людей перед лицом смерти, где она не казалась бы чем-то незаметным или случайным. Г. Гольбейн в своих гравюрах придаёт ей индивидуальный характер, где она «...мудрый и сознающий свою миссию деятель, *«spiritus rector»* («правлящий дух») всего происходящего в мире. Она активно вторгается в жизнь, судит людей и тут же выносит приговор, иногда со злобной иронией, иногда даже приветливо» [1, с. 182-183].

Часто в трактовке данного сюжета, фигурам людей художники отводили достаточно пассивную роль, и на их фоне Смерть выглядела как самый главный герой. В циклах Г. Гольбейна она активна, эмоциональна, в ней «...нет ничего жуткого и гнетущего.

Ее демоническое обличье, изощренные ужимки, скорее забавляют, чем устрашают» [3, с. 50]. И кажется совсем невероятным, когда Смерть начинает помогать, проявляя себя как «созидательная сила» [1, с. 183]. Вместе с Адамом, после его изгнания из Рая, она выкорчевывает деревья или резво подгоняет коней уставшего пахаря. В относительно небольших размерах произведений (5.5х7.5 см) художник сумел воплотить большое разнообразие пластики и образов, что нашло свой отклик в литературе, а именно в предисловии французского издания 1538 года, у поэта Жана де Возеля, который сказал: «Здесь мертвые как живые».

Идея смирения, покорности Смерти, как наказания за первородный грех, пронизывает всю идеологию Средневековья. Не случайно в Италии с её южным темпераментом, доминирующим становится «Триумф Смерти», где тема борьбы и сопротивления является главенствующей. Так, в одноименной работе П. Брейгеля Старшего, одним из прообразов которой является фреска, находившаяся в палатце Склафани (Палермо), есть множество эпизодов, где герой вступает в яростную схватку со смертью, до последнего момента не желая принимать неизбежное. Питер Брейгель Старший, как яркий представитель искусства Северного Возрождения, сумел объединить оба варианта: «Триумфа» и «Плясок» смерти, создав тем самым одно из самых ярких произведений, основанных на данном сюжете.

Смерть предстаёт во всеобличии, уничтожающей всё живое. Как и многие произведения мастера, работа делится на ряд отдельных сюжетов. Все герои реагируют на Смерть по-разному: спокойно принимая ее, как неизбежное (персонаж, стоящий на коленях со сложенными в молитве руками в правом верхнем углу композиции), или бросается в последнюю схватку, не желая смириться. Скелет, бьющий в барабаны, придаёт своеобразное ритмическое звучание картине (подобный образ мы можем найти в одной из гравюр Г. Гольбейна «Пляски Смерти»).

Как и в работах предшествующих мастеров, Брейгель высказывает идею равенства всех людей в последний час их существования. Интересно то, как художник показывает главный образ, находящийся в центре, при этом, не выделяя его каким бы то ни было особенным масштабом или контрастным цветом. Однако, несмотря на это, всадник-скелет с косой является самой динамичной фигурой. Именно он наиболее близок апокалиптическому представлению о смерти. Идея триумфа доминирует у П. Брейгеля над образом смерти, что можно рассматривать как завершающий аккорд в развитии данного образа.

По словам Ц. Нессельштрауса, «в изобразительной традиции ни одно столетие в истории европейской художественной культуры не породило такого изобилия мотивов, связанных с темой смерти, как XV век» [2, с. 142].

Поскольку человек предстаёт в день Страшного Суда в своём нетленном виде, мотив разложения, столь любимый в позднее время, полностью отсутствует в раннем средневековом искусстве.

По мнению французского историка Жана Делюмо, причина столь бурного интереса кроется в самой эпохе, её переломном моменте. Авиньонское пленение и пошатнувшийся авторитет папства, религиозный раскол, распространение многочисленных ересей и гибель Византийской империи – это лишь немногие из тех причин, которые послужили возникновению великого страха, охватившего всю Европу.

Таким образом, подводя итог, стоит отметить, что образ Смерти, как один из основных героев западноевропейской культуры, за свою более чем столетнюю историю – с раннего средневековья до

начала XIV века, успевает претерпеть многочисленные изменения, связанные как со своим словесным описанием (в литературе), так и воплощением в изобразительном искусстве. Немаловажно обратить внимание и на то, что апофеоза в своем развитии тема смерти достигает уже ко второй половине века, впоследствии продолжая видоизменяться, преобразаясь, и уже с начала XV столетия приобретает более сложные формы, сохраняя в философской и социальной форме традиционные идеи мастеров Средневековья и Возрождения, актуальные и по сей день.

Список литературы:

1. Либман М.Я. Дюрер и его эпоха. - М., 1972. – 320 с.
2. Нессельштраус Ц. «Пляски смерти» в западноевропейском искусстве XV в. как тема рубежа Средневековья и Возрождения // Культура Возрождения и Средние века. - М., 1993. С. 141–148.
3. Пахомова В.А. Графика Ганса Гольбейна младшего. - Л., 1989. - 232 с.
4. Прокопп М. Итальянская живопись XIV в. - Будапешт. 1988. – 96 с.
5. Реутин М. Пляска Смерти // Словарь средневековой культуры. - М. 2003. С. 360-364.
6. Реутин М. Тема «Пляски смерти» в Европейской культуре. // Arbor Mundi (Мировое древо). Международный журнал по теории и истории культуры. - М., 2001, вып. 8. С. 9-38.
7. Синюков В.Д. Искусство и культура Италии эпохи Возрождения и Просвещения. - М., 1997. – 263 с.

ФИЛОЛОГИЧЕСКИЕ НАУКИ

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

ЛИТЕРАТУРА НАРОДОВ СТРАН ЗАРУБЕЖЬЯ
(С УКАЗАНИЕМ КОНКРЕТНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ)ТАЙНОЕ РОДСТВО ТВОРЧЕСКОГО И ПРЕСТУПНОГО
В ПРЕДАННОМ СВОЕМУ ИДЕАЛУ ХУДОЖНИКА.
РАЗМЫШЛЕНИЯ НАД СТРАНИЦАМИ МИРОВОЙ ПРОЗЫ*Ализаде Афер Азер**доктор философии по филологии, доцент Азербайджанской государственной академии художеств,
Азербайджан, г. Баку
E-mail: Alizadeafer@rambler.ru*THE SECRET KINSHIP OF CREATIVE AND CRIMINAL
IN THE ARTIST DEVOTED TO HIS IDEA.
THINKING OVER THE PAGES OF WORLD PROSE*Alizadeh Afer Azer**PhD in Philology, Associate professor of the Azerbaijan State Academy of Fine Arts,
Azerbaijan, Baku*

АННОТАЦИЯ

В статье представлены художественные произведения, в которых основой сюжета становится художественное творчество, а главными героями – находящиеся на грани помешательства эксцентричные художники, каждый по-своему, носящие удел избранности. Писатели ищут ответа на такие вопросы, как искусство влияет на человека, какова роль художника с неустойчивой психикой в современном мире, можно ли его судить по общечеловеческим законам морали и чести, приводит ли фанатичная одержимость погружением в антиэстетизм к творческому вакууму, мешает ли врожденное чувство страха проявить свой потенциал.

ABSTRACT

The article presents fictions in which the basis of the plot becomes artistic creativity, and the main characters are eccentric artists on the verge of insanity, each in his own way, bearing a fate of selectivity. Writers are looking for answers to such questions as art influences a person, what is the role of an artist with an unstable psyche in the modern world, can he be judged by universal laws of morality and honor, does the fanatical obsession with immersion in anti-aesthetics lead to a creative vacuum, does the innate feeling of fear interfere show your potential.

Ключевые слова: эксцентричный художник; сущность искусства; безумие; творческий процесс; божественное прозрение.

Keywords: eccentric artist; the essence of art; madness; creative process; divine insight.

Соотношение известности и таланта, крушение иллюзорных представлений о добре и зле, расхождение человеческих слов и дел, утрата ориентиров в личной жизни и духовной устойчивости, стремление к обретению гармонии и установлению равновесия

между вечным и преходящим составляет содержание представленных произведений о преданных своему идеалу эксцентричных художниках.

Мотив передачи патологических состояний, приводящих к безумию, преступлению и самоубийству,

наблюдается в новелле Эрнеста Теодора Амадея Гофмана «Церковь иезуитов» из сборника «Ночные этюды». Бертольд, мастер по всем видам архитектурной росписи, довольствуется разрисовкой алтарных образов для церквей. Мысли и воображение талантливого художника скованны тесными рамками архитектурной живописи, в то время как его дару необходимы более широкие просторы. Человек, отличающийся редкостным добродушием, и в то же время, раздражительный и вспыльчивый, находится на грани помешательства. Бертольд, терзаемый чудовищным, ничем не искупимым преступлением, проклиная себя и осуждая на вечное скитание и одиночество.

В начале своего творческого пути Бертольд в Неаполе поступает в ученики к известному пейзажисту Филиппу Гаккерту. Старый мастер кисти видит в работах Бертольда простое подражание природе, убивающее возможности начинающего художника для создания значимых произведений. Истинное назначение художника, по мысли чудаковатого мальтийца, заключается не в бездумном копировании увиденного, а в глубоком и осознанном изучении языка природы, в постижении ее высшего начала. Только истинное осознание природы пробуждает в творце стремление к очищению. Сущность подлинного искусства заключается не в совершенстве формы, а в одухотворенности мыслью. Непонимание и насмешливая оценка творчества Бертольда эксцентричным художником вселяет в него сознание своего несовершенства, неуверенность в своих способностях. Он начинает сомневаться в истинности своего призвания художника, избегает человеческого общества. Внутренний голос подсказывает ему вернуться в большое искусство и написать для церкви Девы Марии картину с изображением Марии и Елизаветы на лугу с играющими младенцами – Иисусом и Иоанном. Но духовное зрение не позволяет Бертольду передать дивный образ своей мечты – образ богоматери во всей полноте: на портрет вместо небесного создания он непроизвольно переносит лик земной женщины, своей прекрасной жены Анджелы. Он не может воплотить свой идеал Мадонны на полотне. Картина получается безжизненной и застылой. Обида и злоба, овладевая Бертольдом, приводят его в состояние, близкое к помешательству. В бешеном отчаянии и безумии Бертольд, проклиная Анджелу и их крошечного невинного младенца, превращается в их убийцу. Обретя свой художнический дар, он ценою жизни дописывает незавершенное полотно и бросается в воды Одера.

Немецкий романтик обогащает мировую прозу фигурой художника-преступника, преданного своему идеалу. Герой Гофмана не в состоянии преодолеть свойственное ему стремление к божественному идеалу. Он видит высший идеал в реально существующей женщине. Понимая тщетность своих попыток продолжить жизнь без вечного искусства, он, снова возвращаясь к нему, завершая работу над неоконченным произведением, готов заплатить высокую цену – цену собственной жизни за воссоединение с высшим идеалом.

Повесть Оноре де Бальзака «Неведомый шедевр» живописует творческую мощь старого Френхофера, его стремление к идеалу мастерства и упоенные поиски первоосновы. Отрыв от реализма в художественном творчестве, горячая увлеченность чистым искусством, фанатичная одержимость совершенной формой в ущерб содержанию приводят его к творческому вакууму. Художественный принцип, сводящийся к передаче эмоций через соотношение форм и обобщенностью силуэтов, не оправдывает себя.

Эстетическая концепция Френхофера о сущности искусства, о его подлинных возможностях и задачах художника заключается в передаче ускользающего облика природы. Настоящий художник, по мысли старого мастера, не должен ограничиваться правильным написанием натуры по законам анатомии и копированием природы. Художник и есть поэт, а не жалкий копиист. Необходимо вдохнуть живительную влагу в созданное произведение, выразить природу во всей красе, передать движение и жизнь. С первого взгляда натура может показаться прелестной, но пристально рассматривая ее, зоркий глаз специалиста заметит несовершенство и погрешности: несмотря на выдержанность законов удаления, на точное соблюдение воздушной перспективы, недостает пространства и глубины. Прекрасное тело холодно, как мрамор, оно не оживлено теплым дыханием жизни. «...кровь не течет в этом теле цвета слоновой кости, жизнь не разливается пурпурной росой по венам и жилкам, переплетающимся сеткой под янтарной прозрачностью кожи на висках и на груди», – пламенно говорит Френхофер, критически оценивая Марию Египетскую, запечатленную на полотне Порбусом, работу, предназначенную для Марии Медичи [1, с. 292]. Недостаточно схватывать внешности жизни, следует выражать потаенный смысл и характерный облик предметов, придавать фигурам жизненность и натуральность.

Бальзак выводит в повести галерею значимых фигур в изобразительном искусстве XVII века – Френхофера, истинного знатока живописи, мэтра Франсуа Порбуса, фламандского мастера кисти, работающего в Париже, и Никола Пуссена, молодого начинающего художника, вкушающего первые муки на пути славы. В период формирования таланта и интенсивного расцвета творческих замыслов, он испытывает трепет при встрече с Френховером, великим мастером. Однако взглянув на его работу, обнаруживает использование интенсивного света и неожиданных контрастов, беспорядочное сочетание мазков, очерченное множеством неестественных линий – слою красок, густо наложенные старым художником один на другой в целях завершения картины. Глубокие размышления Френхофера относительно абсолютной правдивости четких линий и жестких очертаний, отрицание рисунка, резких контуров и мельчайших анатомических подробностей, интерес к яркому и произвольно выбираемому цвету, использование неожиданных цветовых диссонансов для выражения настроения приводят к размыванию изображенного образа. Безумный в своих причудах Френховер не выдерживает критики и профанации

искусства. Его десять лет целомудренно скрываема картина «Прекрасная Нуазеза», изображающая воображаемую куртизанку, осуществленная ценой великого страдания и терпения, представ взору почитателей (Порбусу и Пуссену), уничтожается им. Ему хватает сил при последнем издыхании сжечь свое творение, по его мнению, оскверненное холодным взглядом посторонних.

Скрытое родство творческого и преступного, намеченное в прозе Э. Гофмана («Церковь иезуитов») и Н. Гоголя (образ художника Чарткова, обольщенного деньгами, легкой и призрачной славой в повести «Портрет» и судьба художника Пискарева в повести «Невский проспект»), получают дальнейшее развитие в образах Феликса Хессена и Сета в романе Адам Невилла «Номер 16». Писатель изображает мистическую связь между эксцентричным художником Феликсом Хессеном с извращенным сознанием и не нашедшим свою нишу в среде живописцев, тридцатидесятилетним Сетом, несостоявшимся искусствоведам. В их лице писатель рисует портрет человека в его низменной будничности и рассказывает о скрытых психологических аспектах проживания в городской среде, об их влиянии на переменчивость и неопределенность эмоции урбаниста. Герои живут в двух измерениях – в ирреальном мире собственных произведений и в обычной реальности. Хессен, никогда не интересующийся признанием своего таланта публикой и не стремящийся воспитать преемников, расширяет свое художественное восприятие за пределы вкусов и идеалов своего времени, а Сету доводящее до иступления врожденное чувство страха мешает проявить потенциал художника.

Невилл воспроизводит нравы необузданный детей, которые с чрезмерной горячностью играя в зрелость, рано приобщаются к атрибутам взрослости. Хессен, одержимый идеей смерти, расшифровывает смысл жизни. Он, изучая диалог обреченного с жизнью, процесс его умирания, рисует ободренных животных и зародышей в абортариях, изуродованных людей и несчастных, страдавших от тяжелых болезней, их чудовищные врожденные физические отклонения. По мысли Хессена, только искаженные образы, воплощая абсолютный ужас и благоговение, передают высшую истину. Его экстраординарные наброски углем, погружение в антиэстетизм, отрицание существования цельного человека в неупорядоченном мире не подразумевают исключительное мировосприятие, а доказывают неустойчивую психику и пребывание в своем собственном мире, внутри своего сознания. Превратившись в затворника после выхода из Брикстонской тюрьмы (перед началом Второй мировой войны Хессен был обвинен в заговоре и предан забвению за действия, угрожающие общественной безопасности – за сотрудничество с главами нацистов), он уничтожает свои творения, и это кладет конец творческим амбициям, а также обрывает его карьеру художника.

Сет с раннего детства выделяющийся из толпы своей растерянностью, склонностью к потрясениям и одиночеству, неспособностью приспособливаться к новым условиям, вынужден служить ночным портье

в респектабельном здании Лондона – Баррингтон-хаус. Неспособность действовать, позаботиться о пропитании и безрассудство приводят его к отчаянным попыткам прижиться в столице Англии, а отчаяние отравляет существование. Осматривая все лестничные пролеты и площадки во время дежурного обхода, он пристально пытается уловить сквозь двери шестнадцатой квартиры, пустующей больше пятидесяти лет, подозрительные звуки и невнятные шорохи.

«Безобразие куда изобильнее красоты», – пишет Невилл [3]. Картины Хессена, воспроизводящие фигуры с побелевшими лицами, искаженными криком, изодранные и разорванные на куски, вселяют в него ужас и отвращение. Вдохновленный гротескно-метафорическими работами Хессена, он, выплескивая неясные очертания на бумагу непрерывным потоком, копирует его стиль и тематику работ: рисует картину разложения человека, нерожденного ребенка с размытыми чертами лица, законсервированные головы больных. Фиксируя в линиях и штрихах мучившие его кошмары и видения на стенах своей комнаты, он, загнанный в угол, думает, что обретает самобытность и этим «развивает» свою годами подавляемую болезненную склонность к экспрессионизму. Воспаленный разум одержимого героя созерцает искаленные фигуры в странном обличье, способные персонифицироваться и обретать формы конкретных людей. Но деформации и разложению есть признание поражения перед жизнью, неспособность направить судьбу. Реальная смерть – составляющая жизни.

Джесси Келлерман в романе «Гений» воспроизводит образы галериста Итана Мюллера и художника Виктор Крейка, добровольно заточившего себя в камеру сумасшедшего «гения», от полотен которого перехватывает дыхание и «взрываются» мозги. Долгие годы ведущий уединенный образ жизни, он знает свои возможности и не изъявляет желание быть интересным для всех. Картины душевнобольного Крейка, неподдающиеся однозначному толкованию, одновременно вызывают восхищение и наводят страх. Работы художника, содержат, на первый взгляд, несочетаемые элементы – угловатые лица и тела, лесные эльфы и изящные бабочки, истерические карикатурные персонажи и танцующие ангелы, очертания трудноуловимых бесформенных тварей, сцены, изображающие изуверство в кровавых пытках и казнях. Сто тридцать пять тысяч рисунков, представляя завершенность и взаимосвязанность всех деталей, и есть художественное проектирование на холсте происходящих в реальной жизни событий. В реальной жизни имеют место красота и духовность, но в ней также царят дикость, жестокость и извращение. Потрясает и трогает до глубины его по-детски-наивное и в то же время хищническое восприятие мира.

Майкл Грубер в романе «Фальшивая Венера» раскрывает феномен некоего препарата, создающего иллюзию, будто человек обладает сверхсилой: все кажется возможным, и гораздо хуже – «разумным». Художник Чаз Уилмот добровольно принимает уча-

ствие в исследовании научного сотрудника Колумбийского университета доктора Шелли Зубкоффа по изучению воздействия наркотических средств на творческий процесс. С помощью растения под названием Сальвинорин А (божественная мудрость), используемого шаманами мексиканских индейцев, он, теряя чувственное восприятие, освобождается от времени и переносится в Мадрид семнадцатого века. Препарат, применяемый для стимулирования творческой деятельности, создает у пациента иллюзию величия: отстраненный и одурманенный Чаз начинает переживать прошлое Диего Веласкеса, обитает в его теле и пишет полотна в стиле великого мастера кисти. В его сознании тесно переплетаются реальность и воображение, отчетливое сознание происходящего и галлюцинации, безумная мечта и божественное прозрение.

Аффекты, стимулирующие человека к творческому акту, интересуют Стивена Кинга. В романе «Дьюма-Ки» он создает образ Эдгара Фримантла в результате несчастного случая на строительной площадке потерявшего правую руку. Месячное пребывание в санатории для выздоравливающих, курс реабилитационной гипнотерапии как психотерапевтического метода, направленного на подавление боли, депрессивный психоз с суицидальными симптомами, отчаянная попытка наложить на себя руки – череда событий, сопровождающие парализованного Фримантла. Смена жительства дает ему возможность начать все с чистого листа – Фримантл арендует виллу «Розовая громада» на Дьюма-Ки, небольшом острове, расположенном на Мексиканском заливе. «Травмированное тело и мозг не просто похожи на диктатуру; они и есть диктатура. Нет более безжалостного тирана, чем боль, нет более жестокого деспота, чем спутанность сознания», – мрачно рассуждает герой Кинга [2]. Фримантл обнаруживает в себе дар художника, веру в собственные силы. Закаты с чайками, с софой, с ракушками не столько отражение внешнего мира через призму его художествен-

ного темперамента, сколько проекция его внутренней составляющей на тот переломный для него момент.

Творчество у Кинга оказывается мощным терапевтическим средством. Внешнее действие у писателя отступает на второй план, при этом выдвигая внутреннюю, психологическую логику характера героя в его отношении к искусству. Монологи и диалоги героя фантаста, в свою очередь, углубляют психологизм его характера. Занятие живописью помогает Фримантлу преодолеть страх, придает его жизни новый смысл, одновременно обеспечивает безбедное существование.

Болезненная увлеченность своим делом отличает Мартина, героя произведения «Одержимый» Майкла Фрейна, английского драматурга и романиста. Писатель в свойственной ему манере пытается показать безумное горение, «бесовскую» охваченность историческими изысканиями ученого-искусствоведа, напавшего на след бесценного произведения искусства, неизвестного полотна Питера Брейгеля «Возвращение охотников» (более распространенный вариант названия «Охотники на снегу»). Ценным в этом направлении представляется роман Питера Кэри «Кража». Майкл Бойн, некогда известный художник, а ныне мясник, переживает давно ушедшую славу. Отсидев в тюрьме, он берется за новую картину. Жажда заработка вынуждает нанести вред собственной репутации, гоняться за не требующими большого труда выгодными заказами и выполнять работы коммерческого характера, приносящие солидный доход. В итоге у Кэри человек растрчивает свой талант художника, в его работах не участвует вдохновение, и он превращается в синоним несвободы, скованности, страха и бессилия.

Представленные произведения направлены на прояснение тонких взаимосвязей видимого и невидимого в творчестве непредсказуемого художника – бытия и небытия, вечного и временного, уверенности в успехе и осознании собственного несовершенства.

Список литературы:

1. Бальзак О. Собрание сочинений в десяти томах. Человеческая комедия. Т.10. Философские этюды: Перевод с французского. М.: Художественная литература, 1987, 495 с.
2. Кинг С. Дьюма-Ки. Роман. Перевод с английского. М.: АСТ, АСТ Москва, 2009, 672 с. // Электронный ресурс. Режим доступа: http://loveread.ec/read_book.phpid=1486&p=1 (Дата обращения: 18.01.2019).
3. Нэвилл А. Номер 16. Роман. Перевод с английского. М.: Эксмо, Домино, 2011, 496 с. // Электронный ресурс. Режим доступа: http://loveread.ec/read_book.phpid=8559&p=1 (Дата обращения: 12.02.2019).

ДЛЯ ЗАМЕТОК

ДЛЯ ЗАМЕТОК

Научный журнал

UNIVERSUM:
ФИЛОЛОГИЯ И ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

№ 3(60)
Март 2019

Свидетельство о регистрации СМИ: ПИ № ФС 77 – 66235 от 01.07.2016
Свидетельство о регистрации СМИ: ЭЛ № ФС 77 – 54436 от 17.06.2013

Подписано в печать 21.03.19. Формат бумаги 60x84/16.
Бумага офсет №1. Гарнитура Times. Печать цифровая.
Усл. печ. л. 1,25. Тираж 550 экз.

Издательство «МЦНО»
125009, Москва, Георгиевский пер. 1, стр.1, оф. 5
E-mail: mail@7universum.com
www.7universum.com

Отпечатано в полном соответствии с качеством
предоставленного оригинал-макета в типографии «Allprint»
630004, г. Новосибирск, Вокзальная магистраль, 3
16+