КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

ТЕКСТ І ОБРАЗ:
АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ ІСТОРІЇ МИСТЕЦТВА

TEXT AND IMAGE: ESSENTIAL PROBLEMS IN ART HISTORY

2016, 2(2)

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

ТЕКСТ І ОБРАЗ: АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ ІСТОРІЇ МИСТЕЦТВА

науковий електронний журнал

2016, випуск 2 (2)

Міжнародний електронний журнал «Текст і образ: актуальні проблеми історії мистецтва» створено з метою налагодження наукової комунікації між дослідниками, які вивчають пам'ятки мистецтва в історичному та культурному контексті їхнього створення. Основну увагу зосереджено на проблемі взаємодії візуального образу та історичного наративу в будь-яких культурах від найдавніших часів до сьогодення.

Засновник: Київський національний університет імені Тараса Шевченка
Рік заснування: 2016
Галузь науки: історичні науки
Мови видання: українська, англійська, німецька, польська, російська, французька.
Періодичність: двічі на рік

Редакційна колегія:

Казакевич Геннадій, д-р іст. наук, доцент, Київський національний університет імені Тараса Шевченка (Україна) – голова редакційної колегії
Котляров Петро, канд. іст. наук, доцент, Київський національний університет імені Тараса Шевченка (Україна) – заступник голови редакційної колегії
Войцехівська Ірина, д-р іст. наук, професор, Київський національний університет імені Тараса Шевченка (Україна)
Дятлов Володимир, д-р іст. наук, професор, Чернігівський національний педагогічний університет імені Тараса Шевченка (Україна)
Іваницька Лілія, канд. іст. наук, доцент, Київський національний університет імені Тараса Шевченка (Україна)
Ковбасюк Стефанія, канд. іст. наук, Київський національний університет імені Тараса Шевченка (Україна) – відповідальний секретар
Кругляков Віктор, канд. іст. наук, доцент, Київський національний університет імені Тараса Шевченка (Україна)
Ластовський Валерій, д-р іст. наук, професор, Київський національний університет культури і мистецтв (Україна)
Машевський Олег, д-р іст. наук, професор, Київський національний університет імені Тараса Шевченка (Україна)
Пількевич Андрій, канд. іст. наук, Київський національний університет імені Тараса Шевченка (Україна)
Пучков Андрій, доктор мистецтвознавства, професор, Інститут проблем сучасного мистецтва (Україна)
Слюсаренко Анатолій, д-р іст. наук, професор, академік АПН України, Київський національний університет імені Тараса Шевченка (Україна)
Фомін Максим, доктор філософії, старший викладач, Університет Ольстера (Сполучене Королівство Великої Британії та Північної Ірландії)
Штромеєр Арно, доктор філософії, професор, Університет Зальцбурга (Австрія)

Адреса редакційної колегії: 01601, Україна, м. Київ, вул. Володимирська, 60, Київський національний університет імені Тараса Шевченка, історичний факультет, кафедра історії мистецтв; тел. +380442393407; e-mail: arthistory@univ.net.ua

Журнал рекомендовано до друку Вченою радою Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Протокол №17 від 29 червня 2016 р.

© Київський національний університет імені Тараса Шевченка

MINISTRY OF EDUCATION AND SCIENCE OF UKRAINE
TARAS SHEVCHENKO NATIONAL UNIVERSITY OF KYIV

TEXT AND IMAGE: ESSENTIAL PROBLEMS IN ART HISTORY

scientific electronic journal

2016, volume 2 (2)

"Text and Image: Essential Problems in Art History" has been launched as an international electronic journal with the aim of contributing to the development of scientific communication between researchers who study fine art in historical and cultural contexts. Special attention will be paid to the problem of historical narrative and visual imagery correlation, in various cultures, from ancient to recent history.

Founder: Taras Shevchenko National University of Kyiv
Year of foundation: 2016
Field of study: History
Language of publishing: Ukrainian, English, German, Polish, Russian, French.
Frequency: twice a year

Editorial board:
Kazakevych Gennadii, Dr. Of Sc., Associate Professor, Taras Shevchenko National University of Kyiv (Ukraine) – editor-in-chief
Kotliarov Petro, PhD, Associate Professor, Taras Shevchenko National University of Kyiv (Ukraine) – deputy editor-in-chief
Voytsekhivska Iryna, Dr. Of Sc., Professor, Taras Shevchenko National University of Kyiv (Ukraine)
Dyatlov Volodymyr, Dr. Of Sc., Professor, Taras Shevchenko National Pedagogical University of Chernihiv (Ukraine)
Ivanytska Lilia, PhD, Associate Professor, Taras Shevchenko National University of Kyiv (Ukraine)
Kovbasiuk Stephanie, PhD, Taras Shevchenko National University of Kyiv (Ukraine) – executive editor
Krugliakov Viktor, PhD, Associate Professor, Taras Shevchenko National University of Kyiv (Ukraine)
Lastovskii Valerii, Dr. Of Sc., Professor, Kyiv National University of Culture and Arts (Ukraine)
Mashevskiy Oleg, Dr. Of Sc., Professor, Taras Shevchenko National University of Kyiv (Ukraine)
Pilkevych Andrii, PhD, Taras Shevchenko National University of Kyiv (Ukraine)
Puchkov Andrii, Dr. Of Sc., Professor, Modern Arts Research Institute (Ukraine)
Sliusarenko Anatolii, Dr. Of Sc. Professor, member of National Academy of Educational Sciences of Ukraine, Taras Shevchenko National University of Kyiv (Ukraine)
Fomin Maxim, PhD, Senior lecturer, University of Ulster (United Kingdom of Great Britain and Northern Ireland)
Strohmeyer Arno, PhD, Professor, University of Salzburg (Austria)

Editorial board address: 01601, Ukraine, Kyiv, Str. Volodymyrska, 60, Taras Shevchenko National University of Kyiv, Faculty of History, Art History department; tel. +380442393407; e-mail: arthistory@univ.net.ua

The journal is published by the authority of the Academic Senate of the Taras Shevchenko National University. Decision №17. June, 29, 2016.

© Taras Shevchenko National University of Kyiv

ЗМІСТ

Фомін М. (Тюбінген). Сцени полювання на ірландських Великих Хрестах й іконографія континентального кельтського Бога-Оленя……6

Мячкова Т. (Київ). Ісаак Бродський та Іван Дряпаченко: історія одного портрету ……19

Войцехівська І., Сукало А. (Київ). Українська сценографія ХХ століття за документами особових фондів ЦДАМЛМ України……23

Зольніков М. (Саратов). Зігфрид у трактуваннях німецьких режисерів першої третини ХХ – початку ХХІ ст. («Нібелунги» Фріца Ланга та «Каблучка Нібелунгів» Улі Еделя)……30

Зиков О. (Саратов). Класика на сучасній сцені: від п'єси до «єдиного тексту вистави» (А.М. Островський) ……38

Ковбасюк С. (Київ). «Корабель дурнів» та «Блакитний човен»: популярні конструкти, гуманістична думка та особливості візуалізаціїю……46

Котляров П. (Київ) Гуманістичний образ Філіпа Меланхтона за візуальними джерелами XVI ст**.**……58

Савицька Т. (Саратов) Декоративні келихи з кам'яної маси: модель Л. Фольца та її «інтерпретації» у 1870-1880-ті роки (джерелознавча «розробка» експонату зібрання СДХМ)……69

Інформація про авторів……77

CONTENTS

Fomin M. (Tübingen). The Hunt Scenes of the Irish High Crosses and the Iconography of the Continental Celtic Stag Deity.....6

Miachkova T. (Kyiv). Isaak Brodsky and Ivan Driapachenko: the Story of One Portrait 19

Voytsekhivska I., Sukalo A. (Kyiv). Ukrainian Scenic Painting of the 20th Century after the archival fonds of personal provenance from the Central State Archive of Literature and Arts of Ukraine 23

Zolnikov M. (Saratov). Siegfried in the Interpretations of the German Film Directors of the Early 20th – Early 21st Century (Fritz Lang's "the Nibelungs" and Uli Edel`s "Ring of the Nibelungs") 30

Zykov A. (Saratov). Classics on the Modern Scene: From a Play to "the United Text of the Performance" (A.N. Ostrovsky).....38

Kovbasiuk S. (Kyiv). The “Ship of Fools” and the “Blue Barge”: Popular Constructs, Humanistic Thought and Visuality.....46

Kotliarov P. (Kyiv) Philip Melanchton as a Humanist: A Survey of the 16th Century Visual Sources 58

Savitskaya T. (Saratov) Stoneware Decorative Jugs: L. Foltz Model and its "Interpretations" in 1870-1880s (a Source Study of the Item from the Radishchev Art Museum).....69

List of Contributors.....77

THE HUNT SCENES OF THE IRISH HIGH CROSSES AND THE ICONOGRAPHY OF THE CONTINENTAL CELTIC STAG DEITY

Maxim Fomin

Сцени полювання на ірландських Великих Хрестах й іконографія континентального кельтського Бога-Оленя

Фрагмент хреста з Банагер, який нині перебуває в Національному музеї в Дубліні, містить зображення фігури святого, який тримає єпископський жезл, а також оленя у пастці. Схоже зображення міститься також на північній стороні хреста з Бейлінн. Незважаючи на те, що сцени полювання доволі широко представлені в острівному мистецтві, лише деякі з них містять зображення святих. Автор статті звертається до текстів середньовічної ірландської традиції, в сюжетах яких наявні зв'язки між образом оленя та образом святого, порівнює їх з зображеннями на Великих Хрестах, а також проводить паралелі з пам'ятками іконографії континентальних кельтів та інших народів стародавнього світу. Автор доходить висновку, що мотив перетворення на оленя в творах ірландської агіографії мав на меті підкреслення лімінального характеру образу святого та його супутників, а також їхні зв'язки з надприродними явищами. Мотив полювання на оленя, який простежується в іконографії Великих Хрестів, відповідав одному з найважливіших уявлень ірландців про королівську владу, а саме уявленню про благочестивого короля, який полює на священного оленя.

Ключові слова: Ірландія, Великі Хрести, іконографія, Св. Патрик, полювання на оленя, перевтілення, континентальні кельти, лувійські написи.

Introduction

A cross-shaft originally found in Banagher (co. Offaly, fig. 1, Dublin National Museum inventory no. 1929: 1497) contains an image of a religious figure carrying a crozier and riding a horse (top) and a trapped deer (bottom). The north side of the Bealin Cross (Co. Westmeath)[1] contains an iconographically similar image (fig. 2), although this time the deer is at the top of the shaft, snatched by the biting hound, and the travelling saint is at the bottom. Although the scenes of hunt in Insular Art are quite numerous, images of hunting stags accompanied by religious figures are not so distinct. How one is to explain the significance of these images? What motifs one finds when looking at similar imagery across centuries, traditions and cultures of the Celtic world?

[1] Here and elsewhere the references are to the edition and commentary to the Irish High crosses from Harbinson, P. *The High Crosses of Ireland. An Iconographical and Photographic Survey* (Bonn: Rudolf Habelt, 1992, 3 vols., Fig. 73).

Literary depictions of saints and deer in the Irish medieval tradition

The following episode from the *Life of St. Patrick* by Muirchú contains a description in which St. Patrick and his followers are transformed into the herd of deer, followed by a fawn.

> And the king counted them as they came; and of a sudden they vanished from the king's eyes. But the pagans saw only eight stags, with a fawn, who seemed to go into the wilderness.[2]

Interpreting this episode, J. F. Nagy connects the metamorphosis of St. Patrick and his followers choosing to appear in front of the king in the form of the deer with

> a misleading non-verbal sign… The choice of sign has an especially pointed ideological dimension. In the Celtic mythology of sovereignty, sometimes the hero wins the kingship through success in a deer hunt. His prey, according to some tellings of this tale, is actually a supernatural being in disguise.[3]

This episode received further attention from J. Borsje[4] and J. Carey. Following McCone's study who 'observed that Muirchú's writing 'has many of the dramatic and suggestive qualities of native Irish saga','[5] Carey proposed to take the theme of transformation by Patrick and his followers into stag figures to be derived from 'the repertoire of vernacular narrative in the seventh century'.[6]

J. Borsje highlighted the fact that the description of the herd of deer escaping the king's wrath contains not just the mature stags as members of the herd, but also a figure of the little fawn.[7] Although this is clearly meant that it is Benignus, Patrick's disciple, who becomes successor of the saint after his death, I am also inclined to explain this reference to a fawn as a retrospective reference characterising the interplay of the hagiographic source with the vernacular Irish narrative tradition (hero's chase of the fawn symbolises the chase for kingship).[8]

---

[2] Bieler, L., (ed.) *The Patrician Texts in the Book of Armagh*. *Scriptores Latini Hiberniae X*. (Dublin: DIAS, 1979), p. 90.

[3] Nagy, J. F., *Conversing with Angels and Ancients: Literary Myths of Medieval Ireland* (Ithaca, NY: Cornell University Press, 1997), p. 87–8.

[4] Borsje, J., 'Druids, Deer and 'Words of Power': Coming to Terms with Evil in Medieval Ireland', in Ritari and Bergholm, *Approaches to Religion*, 122–49, p. 126, argued that the image of the flock of deer into which the saint and his followers are transformed may be interpreted as 'often the transformed supernatural beings... the *áes síde*, "the people of the hollow hills", sometimes called fairies or elves. It is possible that these were the ancient Gods of pre-Christian times… It is fascinating that Saint Patrick is associated with this specific image, just as the elves and the druids are.' I find it difficult to agree with her interpretation – that Patrick should be taking the guise of the *aes side* is highly improbable in the context of hagiographic genre. The scholar recently revisited her interpretation of the passage and has come to a more nuanced and balanced solution in Borsje, J. 'Celtic Spells and Counterspells', in Ritari and Bergholm, *Understanding the Celtic Religion*, 9–50, at pp. 24–5.

[5] Carey, J., 'Muirchú and the Ulster Cycle', in Toner, G., and Mac Mathúna, S., *Ulidia 3* (2013), 121–6, p. 121, cit. McCone, K., 'An Introduction to Early Irish Saints' Lives', *The Maynooth Review* 11 (1984), 26–59, p. 33.

[6] Carey, 'Muirchú, p. 214. He listed such literary characters as Tuan mac Cairill (see note 2 above), the supernatural youth in the *Imaccalamh Cholm Cille ⁊ Óclaig* (ed. Carey, J., 'The Lough Foyle colloquy texts: *Immacaldam Choluim Chille ⁊ ind Óclaig oc Carraic Eolairg* and *Immacaldam in Druad Brain ⁊ inna Banḟátho Febuil ós Loch Ḋebuil*', Ériu 52 (2002), 53–87), the swineherds of the *De Chopur in Dá Muccida* as all having spent some part of their existence in the form of the stags. The only instance which he refers to where the protagonists resort to such shape to escape their enemies is cited from the *Táin* in which the harpers of Cainbíle come to spy on the Ulstermen and escape them in the form of the stags (O'Rahilly, C., *Táin Bó Cúailnge: Recension I* (Dublin: DIAS, 1976), ll. 942–5).

[7] Borsje, 'Druids', p. 142: 'The motif of the fawn strengthens the idea of transformation: it would refer to Patrick's young pupil Benignus. His name in Irish, *Benén*, moreover, hints at *bennán*, the Irish word for "fawn, calf"'.

[8] See Bromwich, R., 'Celtic Dynastic Themes and Breton Lays', *Études Celtiques*, 9 (1961), 439–74.

Moving further, to disentangle this description as to what was really meant by this passage, the saga 'Finn and the man in the tree'[9] contains an intriguing comparanda. In the saga, the main character Derg Corra flees from Finn on account of the latter's wrath due to a young girl affection to him in preference to Finn. Finn gives him three days and three nights to escape, and this is how it is carried out by Derg Corra:

> Then Derg Corra went into exile and took up his abode in a wood and used to go about on shanks of deer (*si uerum est*) for his lightness.[10]

When finally Finn finds him in the wood, the *fíanna* do not recognise him: 'for they did not recognise him on account of the hood of disguise which he wore'.[11] The key word to the understanding of the passage is *celtair* 'cover'. An Old Irish glossary of the manuscript H. 3.18 in which the saga is also recoreded interprets *cealtair* as *etach núa .i. ni maith con-tui[tet] co tucar a lóth ass* 'it is not good when they fall down so that his plumage is taken from him'.[12] K. Hollo notes that *celtair* is not a standard word for a hood; it is, more generally, something which conceals, often magically or miraculously. She invokes an example from *Bethu Phátraic* relevant for us here that Patrick and his companions are saved from king Lóegaire by a *dícheltair*[13] that causes them to appear as deer.[14] Thus, it is appropriate to explain the word as based on the OIr. *díchleth* 'concealment', in which case one can interpret the phrase *celtair díclithe* as some sort of cover to conceal Derg Corra from the eyes of Finn.

Taking this line of thought a bit further, I am prone to argue that in fact, we are not dealing with the transformation here at all, as was previously proposed by other scholars, but some form of a camouflage that Patrick had miraculously put on his followers in order for them to go into hiding into the woods. This camouflage, if we are correct in interpreting this metaphor as a 'covering' rather than 'transforming' narrative device, helps Patrick with his followers to take the form of the wild creatures, probably putting on the deer skins (in the shape of Derg Corra) to look like these animals. That such skins were the necessary attribute of the Stag God of the Celtic mythology, is visible on the iconographical depiction of a forest deity from the Donon sanctuary (Fig. 3). The deity is depicted as clearly wearing an animal skin as an item of clothing, as his 'cover'. Could it be that Muirchú drew on the common pool of iconographic representation of the supernatural figure of the wild, the Stag God, in order to endow the aspect of the saint's depiction in this compilation with an elevated status?

---

[9] Recent discussion of dating and compilation in Murray, K., 'Dating the Early *Fianaigecht* Corpus', in Arbuthnot and Parsons, *The Gaelic Finn Tradition*, 31–49, pp. 41–2, dating to the first half of the 8th c. AD. For a nuanced and inspiring interpretation of the saga 'in light of the powerful associations between the Cross/tree and the Eucharist', see K. Hollo, '"Finn and the Man in the Tree' as Verbal Icon', in Arbuthnot and Parsons, *The Gaelic Finn Tradition*, 50–61, p. 55.

[10] Meyer, K., 'Finn and the Man in the Tree', *Revue celtique* 25 (1904) 344–9, p. 348–9: *Luid didiu Derc Corra for loinges ⁊ arfoét caill ⁊ imtighed for luirgnib oss n-allta (si uerum est) ar a étrumai*, Hollo, '"Finn and the Man in the Tree"', p. 57, interprets this passage on the basis of the biblical imagery of 'Habakkuk 3:19, Samuel 22:34 and Psalm 18:33, God is said to make the persecuted speaker's feet like those of the deer and to enable him to walk in high places'.

[11] OIr. original reads: '*ar ní:n:ath-géntar-som dáigh celtair díclithe búi imbe*, Meyer, 'Finn', pp. 348-9. A. Ross links Derg Corra with the deity of Cernunnos (Ross, A., *Pagan Celtic Britain*: *Studies in Iconography and Tradition* (London, 1967), but it does not seem likely to follow such interpretation.

[12] Binchy, *Corpus Iuris Hibernici*, p. 1071.3a (cf. H 3.18, 633.23: *lóth* gl. *clúmh* 'plumage').

[13] Borsje, 'Deer', p. 142, interprets the word *dícheltair* as "a covering, concealment, disguise, invisibility, an invisibility spell".

[14] Mulchrone, K. (ed.), *Bethu Phátraic* (Dublin: RIA, 1939), p. 31, cit. from Hollo, 'Finn and the Man in the Tree', p. 51.

The scenes of hunting on the Irish High crosses

In order to answer this question, first let us survey the evidence of the Insular art in the Old Irish period which would have been slightly postdating the compilation of St. Patrick's Life by Muirchú circa the seventh century AD. The iconographic evidence depicting the hunting scenes is widespread in the 8th-9th cc. AD Pictish sculpture and the Irish High crosses[15]:

> Hunting scenes are a characteristic of many of the Irish crosses, where they are usually carved on the base, though occasionally they are found on the shaft or horizontal cross-arms. Sometimes huntsmen are depicted on foot… but more often they are shown on horseback… The style of depiction is similar to hunting scenes on Pictish sculpture in general and hounds pursuing deer are found on both.

For the purpose of this contribution, let me draw your attention to such example as the hunting scene of the Cross of Patrick and Columba at Kells (fig. 4):

> Base: Hunting scene… A man on the right, holding a spear in his left hand and a shield with boss in extended right hand, hunts some animals towards the left, with the aid of two dogs in front of him. From right to left the animals are: an upright hare, a bird, a quadruped (another dog?) with a boar above it, and a stag.[16]

The pillar at Clonmacnois (co. Offaly, fig. 5, fig. 167; see Harbinson 1992, fig. 167) also contains a scene of the hunt, iconographically similar to the cross-shaft from Banagher (fig. 1): we can see the four-legged animal at the bottom, the rider, and the hound attacking the stag at the very top.

The native origin of these scenes on the Pictish stones is not disputed,[17] they are interpreted as being connected to the so-called David Cycle, and also occur on the sculpture in Dál Riata, Iona. In relation to the image of the deer on Irish High crosses, one has to take into account the study by J. Soderberg. In his view, the deer functions both as a symbol of Christ and as an emblem of the immunity. He concludes that 'monasteries and deer were closely associated with each other in a manner that identifies monasteries with a realm beyond royal or secular control'.[18] That the picture is more complicated, than an artistic usage of the symbol of the deer as an emblem of immunity, is confirmed by 'a letter written by Aldhelm of Sherbourne (d. 709) that mentions shrines which had been converted to Christian uses, where previously *ermuli cervulique* had been worshipped, perhaps referring to an image of a stag or hybrid stag-deity'.[19]

Although this instance refers to the establishment of the Christian institutions in England, I think we can be safe when speaking with caution of similar practice in the Irish society as well as

[15] Edwards, N., 'The Irish Connection', in Foster, *The St Andrews Sarcophaghus*, 227–39, pp. 236-7, refers to such examples as the Market Cross at Kells, the Cross of Patrick and Columba at Kells, the South Cross at Castledermot, the South Cross at Ahenny, the shaft panel on Bealin and the left cross-arm of the east face of Dromiskin.

[16] Harbinson, P. *The High Crosses of Ireland. An Iconographical and Photographic Survey* (Bonn: Rudolf Habelt, 1992, 3 vols.), vol. 2, p. 108. For the illustration, see fig. 347 of the vol. 1.

[17] See Henderson, I., '*Primus inter pares*: The St Andrews Sarcophagus and Pictish Sculpture', in S. M. Foster (ed), *The St Andrews Sarcophaghus. A Pictish Masterpiece and its International Connections* (Dublin: The Four Courts Press, 1998), 97–167, p. 134.

[18] See Soderberg, J. 'Wild Cattle: Red Deer in the Religious Texts, Iconography and Archaeology of Early Medieval Ireland', *International Journal of Historical Archaeology* 8 (2004), 167–83, p. 181.

[19] Pluskowski, A., 'Animal Magic', in Carver, M., Sanmark, A., and Semple, S. (eds), *Signals of Belief in Early England. Anglo-Saxon Paganism Revisited* (Oxford and Oakville: Oxbow Books, 2010), 103–27, p. 116, cit. Filotas, B., *Pagan Survivals, Superstitions and Popular Culture in Early Medieval Pastoral Literature* (Toronto: Pontifical Institute of Mediaeval Studies, 2005), p. 144.

> in other parts of Northern Europe... In all of these regions, the centrality of zoomorphic ornament, the incorporation of totemic functions such as their use in personal names, all point to a paradigm where boundary between human and animal was mutable.[20]

It is important to point to the depiction of the horned figure surrounded by wild animals found on the Market Cross at Kells on its east side (fig. 6).[21] Its origin is debatable, however, it is presented in the vicinity of to the scene of the hunt, where the stag is hunted by a rider with the hunting dog standing on top of the stag (fig. 7), and is clearly connected with the iconographic cluster depicting the theme of the wild.[22]

The Stag God of the continental Celts

That a distinctive motif of Insular art depicting the hunters with their hunting dogs chasing the deer pre-dates the Old Irish period and goes deeper into the Celtic antiquity can be proved by looking at the continental data, the celebrated example of the iconographic evidence being three inner panels of the 1st c. BC Gundestrup Cauldron:[23]

> The panel of interest is the well-known 'Cernunnos' panel... He has horns on his head... a deer flanks him on the left and a wolf on the right... The implication is that he partakes of the attributes of both animals, which we have seen juxtaposed with young warriors of the *fían* roaming the mountains.[24]

The Gundestrup cauldron is explicit in presenting a supernatural figure, probably, a deity connected with hunting, surrounded with animals and humans (fig. 8).[25] I now draw the readers' attention to the iconography of the depiction of other forest deities venerated by the early Celts.

My next example is the figure of the forest deity depicted on the stela from the mixed Roman-Celtic sanctuary of Donon in the upper Bruche valley, containing an additional image of the stag standing behind.[26] The figure is identified as the Deer God, one of the deities worshipped in the sanctuary and is dated to 3rd c. AD (Fig. 3). One cannot be sure that no Roman influence can be detected in the depiction of the Forest God of the Donon sanctuary, when taking into account the images of the Roman goddess Diana accompanied by the fawn and of the Forest God Silvanus depicted together, e.g. a votive relief to Diana and Silvanus from Freisenheim, dated to 100 AD (Archäologisches Museum Colombischlössle, Freiburg (fig. 9).[27] Yet, I am inclined to explain the iconography of the Donon stele as Celtic. Dr Dagmar Bronner kindly drew my attention to the deer

[20] Pluskowski, 'Animal Magic', p. 116.
[21] Harbinson, *High Crosses of Ireland*, vol. 1, fig. 971.
[22] Harbinson, *High Crosses of Ireland*, vol. 1, fig. 970.
[23] The Thracian origins or at least the influence have been reported in relation to the Gundestrup Cauldron (e.g. Bergquist, A., and Taylor, T., 'The Origin of the Gundestrup Cauldron', *Antiquity*, 61/231 (1987), 10-24; most recently, Kaul, F., 'Gundestrup Cauldron: Thracian Art, Celtic Motifs', *Études Celtiques* 37 (2011), 81-110), but I will not discuss this question here.
[24] McCone, 'Celtic Origins', p. 28.
[25] As an example of the Cernunnos image, see fig. 11 – a votive miniature statuette of the deity, dated to 200 AD (Mainz State Roman German Museum, no. 26).
[26] Strasbourg Archaeological Museum, Inventory no. Donon 58.29. One can also refer to the visual representations of horned figures in Ireland, such as the Tandragee idol, the Boa Island figure and the figure on the Carndonagh pillar, as well as the uppermost panel on the east side of the Market Cross at Kells, although any interpretation of their divine or supernatural status should be treated with caution.
[27] Cf. also altars on the Roman road leading from Strasbourg to Rottweil devoted to Silvanus found at Eigeltingen (160 AD; Badisches Landesmuseum Karlsruhe) and Diana Abnoba found near Mühlenbach in the Kinzigtal (193 AD, Freiburg Archaeological Museum) and near Badenweiler.

figure from the Stuttgart Württemberglandes Museum (*Hirschfigur aus dem Brunnen der Viereckschanze von Fellbach-Schmiden*, inv. no. V 86.8, fig. 10) which, together with the two other carved oak goats was once a part of a larger late Celtic religious image.

> The figures masterfully combine Celtic and naturalistic Hellenistic style elements... It is possible that we are dealing here with the representation of the deer of the god Cernunnos of the Gallo-Roman period.[1]

The image of the Celtic forest deity has been also observed 'on a Paris relief found near that of Esus… it alone preserves the name of the god in question, [*C*]*ernunnos*, 'The Horned (or Peaked) One'.[2]

That Cernunnos was the ancient Celtic deity (lit. 'Horn God') symbolising the wild, and could be traced down to the shared Indo-European religious mythological archetype, is confirmed by the analogous figure of the Anatolian pantheon, 'the iconographically familiar Stag God',[3] the Lycian linguistic data[4] and the late 8th c. BC Hieroglyphic Luvian inscriptions found in south-east Anatolia (Cilicia). Watkins refers to 'the figure on the Schimmel rhyton standing on a stag and labelled in gold with the hieroglyph for 'antler' $CERVUS_2$… This god is known in Hieroglyphic Luvian logographically as (DEUS) CERVUS, (DEUS) $CERVUS_2$'.[5]

The building inscription of the ruler Katuwas, dated to the early 9th c. BC, Karkamiš A11b (CLHI II.11), 6§18a-b confirms the high status of the deity – he comes first in the list of gods to whom the sacrifice is made, and the sacrifice assigned to him is more substantial than that assigned to the rest: 'The *sacrifice* (is) this for them: with the gods, annual bread; for Karhuhas, one ox and a sheep'.[6] The The Bohça inscription (CLHI X.17, §§ 2-5), dated to c. 718-713 BC, contains the dedication by the ruler Kurtis to the Storm- and Stag-Gods. 'The stele does appear to have been set up where it was, in the open country, as a claim to hunting rights over the "territories"':[7]

> Here I am good to Tarhunzas, he grants to me to take over the territories; and here… I am good to Runtiyas, here he grants to me the beasts SAMAYA (for shooting?).[8]

---

[1] My trans., original in Schröder, H. (ed), *Kunst im Alten Schloß* (Stuttgart: Württembergisches Landesmuseum, 1998), p. 36). See also Maier, B., *Die Religion der Kelten: Götter – Mythen - Weltbild*, München, 2001, p. 78, for the interpretation of the iconography of deer in the continental Celtic data.

[2] Mac Cana, P., *Celtic Mythology* (London: Hamlyn, 1970 [1996]), p. 39 (for illustration of the relief of Cernunnos at Musee de Cluny, Paris, refer to p. 41, fig. top left). See Watkins, C., 'A Celtic Miscellany', in Jones-Bley, K. (ed), *Proceedings of the Tenth Annual UCLA Indo-European Conference, Los Angeles, May 21-23, 1998*, Washington: JIES Monograph Series, 1998, 2-35, p. 19, on the etymology of the words **kornu-*/**kerno-* 'horn' in Italo-Celtic.

[3] Watkins, 'Celtic Miscellany', p. 15.

[4] See Neumann, G., *Glossar des Lykischen*, *Dresdner Beiträge zur Hethitologie 21* (Wiesbaden: Harrasowitz, 2007), p. 165, s.v. *kerut*[*i*], subst. 'appellation of an animal' < Luvian *karawanti* 'a horned animal, deer or ram', related to Germ. **heruta* > NHG Hirsch 'deer'. Equally important is the Luvian *Kruntiya* < **kru-nt* 'horned' as a possible Hittite reading of the Sumerogram dLAMMA (Hawkins, J. D., 'Commentaries on the Readings', in Herbordt, S., *Die Prinzen- und Beamtensiegel der hethitischen Grossreichszeit auf Tonbullen aus dem Nişantepe-Archiv in Hattusa* (Mainz: von Zabernp, 2005), 248–313, p. 290.

[5] Watkins, 'A Celtic Miscellany', p. 15, see pp. 16-7 for further iconographic representations of the deity on the seal of Kurunta and the stag god (in human form) at the YAZILIKAYA.

[6] *á-sa-ha+ra/i-mi-sà-pa-wa/i-ma-za* |*za-´* DEUS-*ní-za* |CUM-*ni* ANNUS-*sa-li-za-sa* |("PANIS*")tú+ra/i-pi-sa* | (DEUS)$CERVUS_2$+*ra/i-hu-ha-ia* 1 BOS(ANIMAL)-*sa* OVIS-*saha* (Hawkins, *Corpus*, I.1, pp. 106-7).

[7] Hawkins, *Corpus,* I.2, p. 478.

[8] |*wa/i-ta* |(DEUS)TONITRUS-*hu-ti* | *za-ri+i* |(BONUS)*wa/i-suwa/i-i* | *wa/i-mu* |TERRA-REL+*ra/i-zi* |SUPER+*ra/i* |"!CAPERE"(-)*la/i/u-na-´* |*pi-pa-sa-i*|(DEUS)$CERVUS_2$-*ti-pa-wa/i-ta-´* | *za-ri+i*(-)*ia*(-)*pa-´* | (BONUS)*wa/i-su-wa/i* | *wa/i-mu* | *za-ri+i* |*sà-ma-ia* || ("ANIMAL.BESTIA")*HWI-sa*$_5$+*ra/i* |*pi-pa-sa-ia* (cit. from Hawkins, *Corpus,* I.2, p. 479). Hawkins further comments that '("ANIMAL.BESTIA") HWI-sa_5+ra/i: elucidated… as *hwisara,* = Hitt.-Luw. *huitar*, "wild animals", occurring in Hier. inscriptions particularly as gifts of the Stag-God". Hawkins (*Corpus,* I.2, p. 480) also proposes to treat

He points to the Maraş 1 inscription (CLHI IV.4), §11 for further detail. Dated to the 9th c. BC, it is a commemorative inscription of Halparuntiyas III, king of Gurdum, carried out on a portal orthostat carved in the form of a lion, probably posthumous, and mentions that the Stag-God Runtiya provided the ruler with wild animals.[1] Another epithet of the Stag-God, *i-pá? -si* 'of the countryside' (cf. Hitt. *gimras*, Luv. *Imrassi-*), is contained in the Bulgarmaden (CLHI X.45) donation inscription, dated to the 9th c. BC, §7.[2] The Luvian data elucidated above is important from the following perspective: the Celtic figure of Cernunnos is not only the deity of the wild that takes the shape of the horned deity (Stag God), rather, one needs to point out that the age of the religious belief in the Stag God among the Celts obtains a venerable ancestry, and its mythological origin and high status among other deities goes deep into the common Indo-European heritage.[3]

Conclusion

Returning to the passage on St. Patrick with his followers transforming into the herd of deer to avoid the king's wrath, it is highly unlikely that the imagery connected with the Stag God of the Celtic past was invoked. We have seen that some Irish High crosses contain figures whose provenance could be interpreted as indirect references to the deity or a supernatural figure of a semi-divine status living in the wild. As far as the *Vita Sancti Patricii* is concerned, it is more likely that Muirchú was hinting at the liminal status of the saint and his followers – they did not belong to the society depicted in the *Vita* as yet; escaping into the wild, the saint and his followers were simultaneously taming it, having thus elevated their status to the proper contenders for power, and thus having overcome Patrick's counter protagonist, Loegaire, who at that instance failed to chase his magical fawn of kingship. The choice of the topic, however, was important for the compiler in view of the native Irish ideology of kingship that contained the theme of the hunt. From this perspective, one cannot but explain the provenance of the hunting scenes on the Irish High crosses due to the importance of depicting the Heavenly King in accordance with one of the major stratagems of the Irish paradigm of kingship – the righteous king is the king hunting the sacred deer.

sà-ma-ia following Neumann (pers. Comm.) as verbal substantive from the stem *sa-* 'shoot' (Hitt. *sai-/siya*), dat. sg. "for shooting" or as acc. plur. N of the participle, thus "shot beasts".

[1] |*i-pá*?-*si-pa-wa/i-mu-i* (DEUS)CERVUS$_2$-*ti-ia-sá* |… |(BESTIA)*HWI-tara/i* |*pi-pa-sa-ta*, 'But Runtiyas … what wild animals he gave to me' (Hawkins, *Corpus*, I.1, p. 263).

[2] Explained by Hawkins, *Corpus*, I.2, p. 524.

[3] P. Mac Cana, *Celtic Mythology*, p. 39, referring to the 'characteristic 'Buddhic' posture' of Cernunos (see fig. 11), points to the numerous eastern analogues of the motif, and hints at 'a common source of dissemination in the Near East'. This provides another parallel between Celtic Cernunos and the Luvian *K*(*u*)*runtiya* just mentioned.

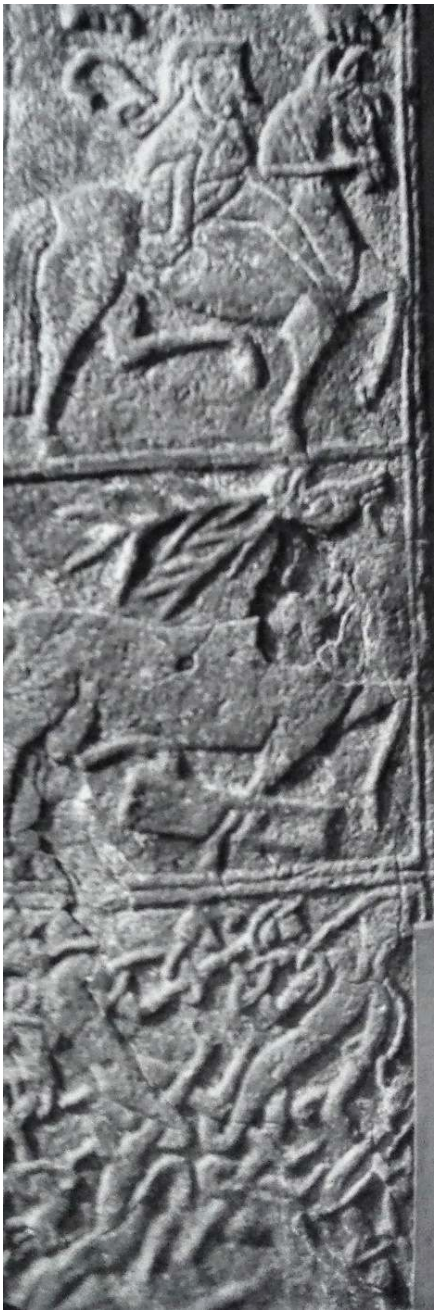


Fig. 1. Banagher cross-shaft

Fig. 2. Bealin Cross, north side

Fig. 3. The Stag God from the Donon Sanctuary (Strasbourg Museum)

Fig. 5. The Clonmacnoise pillar (Co. Offaly)

Fig. 4. The hunting scene of the Cross of SS. Patrick and Columba at Kells

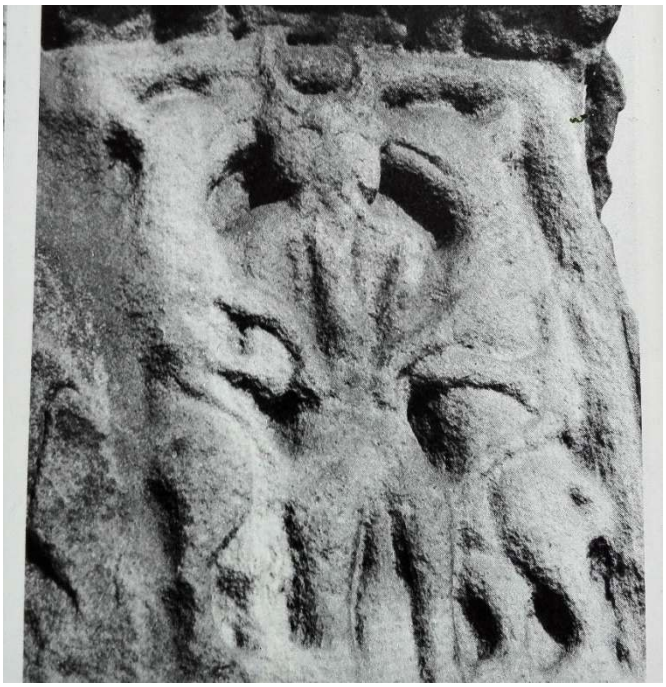


Fig. 6. The horned figure surrounded by wild animals (Market Cross, Kells)

Fig. 7. The scene of the hunt (Market Cross, Kells)

Fig. 8. Gundestrup cauldron (Denmark) – Cernunnos plate

Fig. 9. Votive relief to Diana Abnoba and Silvanus from Freisenheim (Freiburg Archaelogical Museum, 100 AD)

Fig. 10. The Deer-figure from Fellbach-Schmiden, inv. no. V 86.8, Stuttgart Badenwürtemberg Museum (127 BC)

Fig. 11. Cernunnos (Mainz Roman-German Museum, no. 26, 200AD)

References

1. ARBUTHNOT, S., PARSONS, G., eds., (2012), *The Gaelic Finn Tradition*. Dublin: Four Courts.
2. BERGQUIST, A., TAYLOR, T. (1987), 'The Origin of the Gundestrup Cauldron'. *Antiquity*, 61/231, 10-24.
3. BIELER, L., ed. (1979), *The Patrician Texts in the Book of Armagh*. *Scriptores Latini Hiberniae X*. Dublin: DIAS.
4. BORSJE, J. (2015), 'Celtic Spells and Counterspells', in K. Ritari and A. Bergholm (eds), *Understanding the Celtic Religion: Revisiting the Pagan Past.* Cardiff: University of Wales Press, 9–50.
5. BORSJE, J., (2008), 'Druids, Deer and 'Words of Power': Coming to Terms with Evil in Medieval Ireland', in K. Ritari and A. Bergholm (eds*), Approaches to Religion and Mythology in Celtic Studies.* Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 122–49.
6. BROMWICH, R. (1961), 'Celtic Dynastic Themes and Breton Lays', *Études Celtiques*, 9, 439–74.
7. CAREY, J., ed., (2002) 'The Lough Foyle colloquy texts: *Immacaldam Choluim Chille ⁊ ind Óclaig oc Carraic Eolairg* and *Immacaldam in Druad Brain ⁊ inna Banḟátho Febuil ós Loch Ḋebuil*', Ériu 52, 53–87.
8. CAREY, J. (2013), 'Muirchú and the Ulster Cycle', in Toner, G., and Mac Mathúna, S., *Ulidia 3*, 121-6.
9. EDWARDS, N. (1998), 'The Irish Connection', in Foster, *The St Andrews Sarcophaghus*, 227–39.
10. FILOTAS, B. (2005), *Pagan Survivals, Superstitions and Popular Culture in Early Medieval Pastoral Literature*. Toronto: Pontifical Institute of Mediaeval Studies.
11. FOSTER S. M., ed. (1998), *The St Andrews Sarcophaghus. A Pictish Masterpiece and its International Connections.* Dublin: The Four Courts Press.
12. HARBINSON, P. (1992), *The High Crosses of Ireland. An Iconographical and Photographic Survey*. Bonn: Rudolf Habelt.
13. HAWKINS, J. D. (2005), 'Commentaries on the Readings', in Herbordt, S., *Die Prinzen- und Beamtensiegel der hethitischen Grossreichszeit auf Tonbullen aus dem Nişantepe-Archiv in Hattusa.* Mainz: von Zabernp, 248–313.
14. HENDERSON, I. (1998), '*Primus inter pares*: The St Andrews Sarcophagus and Pictish Sculpture', in S. M. Foster (ed), *The St Andrews Sarcophaghus. A Pictish Masterpiece and its International Connections.* Dublin: The Four Courts Press, , 97–167.
15. HOLLO K. (2012), '"Finn and the Man in the Tree' as Verbal Icon', in Arbuthnot and Parsons, *The Gaelic Finn Tradition*, 50–61.
16. KAUL, F. (2011), 'Gundestrup Cauldron: Thracian Art, Celtic Motifs', *Études Celtiques* 37, 81-110.
17. MAC CANA, P. (1970 [1996]), *Celtic Mythology*. London: Hamlyn,
18. MAIER, B. (2001), *Die Religion der Kelten: Götter – Mythen – Weltbild*. München.
19. McCONE, K. (1984), 'An Introduction to Early Irish Saints' Lives', *The Maynooth Review* 11, 26–59.
20. MEYER, K. (1904), 'Finn and the Man in the Tree', *Revue celtique* 25, 344–9.
21. MULCHRONE, K., ed. (1939), *Bethu Phátraic*. Dublin: RIA.
22. MURRAY, K. (2012), 'Dating the Early *Fianaigecht* Corpus', in Arbuthnot and Parsons, *The Gaelic Finn Tradition*, 31–49.
23. NAGY, J. F. (1997), *Conversing with Angels and Ancients: Literary Myths of Medieval Ireland.* Ithaca, NY: Cornell University Press.
24. NEUMANN, G., (2007), *Glossar des Lykischen*, *Dresdner Beiträge zur Hethitologie 21.* Wiesbaden: Harrasowitz.
25. O'RAHILLY, C. (1976), *Táin Bó Cúailnge: Recension I*. Dublin: DIAS.

26. PLUSKOWSKI, A. (2010), 'Animal Magic', in Carver, M., Sanmark, A., and Semple, S. (eds), *Signals of Belief in Early England. Anglo-Saxon Paganism Revisited*. Oxford and Oakville: Oxbow Books, 103–27.
27. SCHRÖDER, H., ed. (1998), *Kunst im Alten Schloß*. Stuttgart: Württembergisches Landesmuseum.
28. SODERBERG, J. (2004), 'Wild Cattle: Red Deer in the Religious Texts, Iconography and Archaeology of Early Medieval Ireland', *International Journal of Historical Archaeology* 8, 167–83.
29. WATKINS, C. (1998), 'A Celtic Miscellany', in Jones-Bley, K. (ed), *Proceedings of the Tenth Annual UCLA Indo-European Conference, Los Angeles, May 21-23, 1998*, Washington: JIES Monograph Series, 2-35.

The Hunt Scenes of the Irish High Crosses and the Iconography of the Continental Celtic Stag Deity

The article is dedicated to the iconographic depictions of the hunt found on the Irish High crosses, in particular, the Banagher cross-shaft (Co. Offaly) and the Bealin High Cross (Co. Westmeath) involving a religious figure holding a crozier and a trapped stag. The author looks at further iconographic and literary evidence that can provide the basis of these scenes. Iconography and prosopography of the early Anatolian, Gallo-Roman and Celtic deities are also compared with the early Irish data from a typological religious perspective.

Key words: Ireland, High crosses, iconography, St. Patrick, deer hunt, transformation, continental Celts, Luwian inscriptions.

ISAAK BRODSKY AND IVAN DRIAPACHENKO: THE STORY OF ONE PORTRAIT

Tetyana Miachkova

Ісаак Бродський та Іван Дряпаченко: історія одного портрету

Вперше подано інформацію про долю графічного портрету українського художника І. К. Дряпаченка, виконаного І. І. Бродським у 1906 р. Поява цього портрету у 2013 р. на німецькому аукціоні Neumeister має важливе значення. Цей факт дає привід припустити, що вивезені під час Другої світової війни твори живопису І. К. Дряпаченка досі знаходяться на території Західної Європи.

Ключові слова: Іван Кирилович Дряпаченко, живопис, Друга світова війна, культурні цінності.

During the World War II a large amount of cultural values was moved to Germany from the occupied Ukrainian territories. The problem of returning those items back is still important nowadays. In this context, attention should be paid to the Ivan Driapachenko's graphic portrait by Isaak Brodsky. The attribution of the portrait has recently been made by the Grabar Art Conservation Center [1].

The history of the portrait's making dates back to the early 20th century, when Isaak Israilevich Brodsky (1883–1939) and Ivan Kirillovich Driapachenko [2] (1881–1936) studied at the Higher Art School (HAS) at the St. Petersburg Academy of Arts (the former one – from 1902, the latter one – from 1903). Both of them became well-known artists in the future. A. Tereschenko who studies the Driapachenko's heritage suggests that the portrait was made during the period when both artists were tought by Ilya Repin [3, С. 17]. In the picture Driapachenko is portrayed as sitting with his arms folded on his chest. This Brodsky's work of 1906 was published nine years later in St. Petersburg's "Journal of Magazines" as an illustration to an article about this artist's creative work [4, С. 13].

After the revolutionary events in the Russian Empire of 1917 Driapachenko was discharged from the army, where he had served for a year and a half in the Military Artistic Department of the Trophy Commission. He returned to the village of Vasilevka, Kozelschina District in Poltava Province. Brodsky stayed in Petrograd at the same time. As a head of the All-Russian Academy of Arts from 1934 he was recruiting some well-known realist painters for the Academy Faculty [5, С. 161–162]. While travelling around Ukraine from 1932 to 1937, Brodsky had visited Vasilevka village to meet Driapachenko (c. 1934). He invited the latter one to Kyiv and proposed him a teaching job. But, according to the O. S. Yurenko's memoirs, "he [Driapachenko] could not leave his creative ideas unimplemented, neither the school where he taught drawing and educated young artists, nor the village club where he was the head of the folk singing chorus" [6, С. 12–13].

After Driapachenko's death, which was caused by an accident in 1936, his pictures, drawings, library and personal files had been sold to Yu. K. Belokobila, the local resident of the nearby village Yurki. During 1941-1943, when the whole Poltava Province was occupied by the German troops, the owner of the Driapachenko's heritage had changed again. A significant part of the artist's works

came to the hands of Kittlitz, the governor of the Kozelschina village. He then secretly transported those items to Germany [7, арк. 1–15; 8, арк. 1-15].

Nothing has been known about the Driapachenko's heritage destiny for seventy years. In October 2015 the Grabar Art Conservation Center received a "Portrait of a sitting man" authored by I. I. Brodsky (1906, paper, graphite and black pencil, 50.5x34). The author of this paper, who has studied I. K. Driapachenko's work for some time, helped to identify the personality of the depicted figure. After the experts' examination of the work was determined as "a Portrait of the artist I. K. Driapachenko". Their conclusion states that the work "is surely of a high museum value" [1]. Current owner of the 'Portrait of the artist Driapachenko" is Mr. A. V. Koshelev (Moscow, the Russian Federation) who had bought it on September 18, 2013 at the Neumeister Auction (Munich, Germany) as a "Portrait of Valentin Serov (1865–1911)" (Lot № 433, the hammer price was € 3,000) [9].

Ivan Driapachenko, 1906

One can assume that the portrait of Ivan Driapachenko painted by Isaak Brodsky belongs to those cultural values which were moved illegally from the territory of Ukraine during the World War II. As far as this pencil drawing survived to the present day, one could suggest that some of the Driapahenko's works still remain in Germany or other countries of Western Europe.

At present, there are only a few dozens of graphic and painting works by Ivan Driapachenko available in museums of Ukraine, Russia and the Republic of Belarus [10, С. 32–33]. Therefore, the search for his lost heritage should be continued with the aim to enrich the national treasury of the Ukrainian fine art.

Список джерел та літератури

1. Экспертное заключение № 153. ЭК – 173-15 от 15 октября 2015 г., Всероссийский художественный научно-реставрационный центр имени академика И. Э. Грабаря.
2. Дряпаченко Иван Кириллович // Арт-галерея Nostalgie: живопись соцреализма [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://art-nostalgie.com.ua/Dryapachenko.html. – Название с экрана. – Дата обращения: 21.12.2014.

3. Ніколаєва Т. Повернення з небуття (архівні документи про українського художника І. Дряпаченка) / Т. Ніколаєва // Архіви України. − К., 2013. − № 4 (286). − С. 147.
4. Лукомский Г. В мастерской И. И. Бродского / Г. Лукомский // Журнал журналов. − Петербург, 1915. − № 3. − С.13.
5. Бродский И. И. И. Бродский. Статьи. Письма. Документы / И. Бродский. – М.: Советский художник, 1956. – С. 161-162.
6. Бабенко В. Його зоря / В. Бабенко // Україна. − К., 1981. − № 35. − С. 12−13.
7. Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України, м. Київ (ЦДАМЛМ України), ф. 1144, оп. 1, спр. 16, арк..1−15.
8. Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України, м. Київ (ЦДАМЛМ України), ф. 290, оп. 1, спр. 210, арк. 1-15.
9. Bildnis des Künstlerfreundes Valentin Serov (1865-1911) // Artprice: The World Leader In Art Market Information [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.artprice.com/artist/49661/isaak-izrailovich-brodskij/drawing-watercolor/7936667/bildnis-des-kunstlerfreundes-valentin-serov-1865-1911?p=1 . – Назва з экрану. – Дата звернення: 23.06.2016.
10. Ніколаєва Т. Втрачена спадщина художника Івана Дряпаченка / Т. Ніколаєва // Українська культура. – К., 2014. − № 6. − С. 32–33.

References

1. Expert report number 153. EC−173−15 from October 15, 2015, The Grabar Art Conservation Center.
2. Driapachenko Ivan Kirillovich. In: Art Gallery Nostalgie: socialist realism paintings [Web resource]. – Access mode: http://art-nostalgie.com.ua/Dryapachenko.html. – Title screen. – Date of enquiry: 21.12.2014.
3. NIKOLAEVA, T. (2013), ‘Return from oblivion (archival documents about Ukrainian artist I. Driapachenko’, *Ukrainian Archives,* 4(286), 147.
4. LUKOMSKIY, H. (1915), ‘In I. Brodsky’s workshop’, *The Journal of Magazines* 3, 13.
5. BRODSKY I. (1956) *Brodsky. Articles. Letters. Documents.* Moscow: Soviet artist, 161−162.
6. BABENKO V. (1981), ‘His dawn’, *Ukraine* 35, 12−13.
7. Central State Archive-museum of Literature and Arts of Ukraine, Kyiv (CSAMLA of Ukraine), f. 1144, op. 1, ref. 16, p. 1−15.
8. Central State Archive-museum of Literature and Arts of Ukraine, Kyiv (CSAMLA of Ukraine), f. 290, op. 1, ref. 210, p. 1−15.
9. Bildnis des Künstlerfreundes Valentin Serov (1865-1911). Artprice: The World Leader In Art Market Information [Web resource]. – Access mode: http://www.artprice.com/artist/49661/isaak-izrailovich-brodskij/drawing-watercolor/7936667/bildnis-des-kunstlerfreundes-valentin-serov-1865-1911?p=1. – Title screen. – Date of enquiry: 23.06.2016.
10. NIKOLAEVA T. (2014) ‘Artist Ivan Driapachenko’s lost heritage’, *Ukrainian culture* 6, 32–33.

Isaak Brodsky and Ivan Driapachenko: the Story of One Portrait

The article provides information about the Ukrainian artist Ivan Driapachenko's portrait made by Isaak Brodsky in 1906. The drawing was sold at the Neumeister Auction (Germany) in 2013. The author suggests that the portrait belongs to those cultural values which were moved illegally from the territory of Ukraine during the World War II. Some of the Driapahenko's works could still remain in Germany or other countries of Western Europe.

Keywords: Ivan K. Driapachenko, painting, the Second World War, attribution, cultural values.

УКРАЇНСЬКА СЦЕНОГРАФІЯ ХХ СТОЛІТТЯ ЗА ДОКУМЕНТАМИ ОСОБОВИХ ФОНДІВ ЦДАМЛМ УКРАЇНИ

Ірина Войцехівська, Алевтина Сукало

Ukrainian Scenic Painting of the 20th Century on the Basis of the Archival Data of Personal Provenance from the Central State Archive of Literature and Arts of Ukraine

The paper surveys the exhibition "Ukrainian scenic painting of the 20th century", which was held in the Central State Archive of Literature and Arts of Ukraine from December 2015 to March 2016.

Key words: scenic painting, scenic design, Ukrainian theatre, Central State Archive of Literature and Arts of Ukraine.

15 грудня 2015 р. в Зеленій залі Центрального державного архіву-музею літератури і мистецтва України (далі – ЦДАМЛМ України) відкрилася художньо-документальна виставка «Українська сценографія ХХ століття», сформована з архівної та музейної колекції ЦДАМЛМ України. Експозиція репрезентувала ескізи костюмів, декорації та їх макети, гримувальні приналежності, фотографії сцен з вистав, різноманітні світлини тощо. Прикметно, що документи, представлені на виставці, зберігаються в особових фондах діячів українського театрального мистецтва.

Відкриття відбулося в атмосфері долучення до загадкового театрального всесвіту, з його дотиком до мистецтва створення «нової реальності» з використанням уяви та натхнення художників - декораторів, сценографів, графіків тощо. Ексклюзивність представлених документів чудово ілюструвала афіша заходу, на якій організатори розташували один із ескізів декорації О. Хвостенка-Хвостова «Всесвіт» до п'єси «Містерія-буфф» за В. Маяковським у постановці Героїчного театру-студії (Харків, 1921-1922). Урочисту атмосферу свята підкреслював і виступ актора Юрія Яценка, в якому він торкнувся мистецтва українських художників-декораторів, містицизму та таємничості театрального світу.

Організатори умовно структурували репрезентовані документи за трьома хронологічними періодами: початок ХХ ст. – 1917 р. (представлені документи з особових фондів Г. Гаєвського, А. Петрицького, О. Хвостенка-Хвостова); 1917 – 1930-ті рр. (документи Н. Горбунової, А. Петрицького, О. Хвостенка-Хвостова); 1940 – друга половина ХХ ст. (В. Меллера, А. Петрицького, О. Хвостенка-Хвостова, Н. Ужвій, В. Василька, О. Плаксія, В. Греченка, Л. Братченка). Розподіл представлених матеріалів за вказаними періодами дав змогу відстежити еволюцію поглядів та використання художніх напрямів та стилів у творчості митців сценографії в різні періоди їх діяльності.

Бурхливі події початку ХХ ст. мали значний вплив на різновекторність розвитку естетики театрального мистецтва, що базувалася не лише на досвіді минулого, а й сприймала тогочасні історичні виклики. Режисерські шукання поєднувалися з інтенсивністю експериментальних сценографічних розробок. Українська режисура охоче використовувала естетичні зміни мистецької свідомості театральних сценографів. Естетика української сценографії на той

період здебільше була пов'язана з діяльністю Мистецького об'єднання «Березіль» (МОБ). І серед представлених на виставці когорти митців довоєнного періоду більша частина пройшла крізь мистецько-психологічну школу Леся Курбаса, для якого театр був найвищою мистецькою формою. Всі вони дотримувалися творчої практики експресіонізму та конструктивізму в своїй діяльності, серед них А. Петрицький, О. Хвостенко-Хвостов, Н. Горбунова, В. Василько, В. Меллер.

Ілюстрація 1

Другий період експозиції своїм кінцевим датуванням пов'язаний з незворотнім наближенням трагічних для української культури 1930-х рр., переглядом світоглядних позицій, пов'язаних з бажанням уникнути будь-яких репресій, що змушувало митців змінювати власні погляди та вподобання в мистецтві.

На початку виставки представлені документи із особового фонду відомого українського художника та режисера Григорія Гаєвського (1872-1933), зокрема, ескізи декорацій до вистав, постановником яких був митець: «Мертве місто» Г. Д'Аннунціо, «В старом парке», «Северные богатыри» та «Маленький Эйольф» Г. Ібсена, в т.ч. і його власні ескізи до «Мати» С.Пшебишевського, «Боротьба за престол» Г. Ібсена та ін.; фотографії сцен із вистав «Балерина» М. Праги, «Сатана» Я. Гордін, «Я так хочу». Особливу увагу відвідувачів виставки привернув процес підготовчої роботи майстра – досконалі та витончені фрагменти креслень, ілюстрації малюнків до посібника «Устройство и оборудование современного театра», зошит з його текстом, та видання 1920 р. «Театрального порадника. Т.1. Завдання режисера», який люб'язно надала для експонування консультант експозиції, доктор мистецтвознавства, професор Ганна Веселовська (див. іл. 1).

Ілюстрація 2

Досліджуючи театральне мистецтво України не можна залишити поза увагою творчий геній Анатолія (Анатоля) Петрицького (1895-1964), учня В. Кричевського, відомого, насамперед, як художника театру, сценографа, графіка. В експозиції представлені документи з його особового фонду, який був сформований в ЦДАМЛМ України завдяки передачі на зберігання спадку митця його родиною та дослідниками-мистецтвознавцями. Завдяки наявній колекції відвідувачі мали змогу ознайомитися з фоторепродукціями ескізів костюмів та реквізитів до вистав «Восточные забавы», «На полі крові» та «В дому роботи, в країні неволі» Л. Українки, опер «Тарас Бульба» М. Лисенка, «Війна і мир» С. Прокофьєва, декораціями до них, настінними розписами київських театрів «Дім Інтермедій» та «Гротеск», світлинами вистав «Вій» О. Вишні, опери «Князь Ігор» О. Бородіна, «Дон Карлос» Ф. Шиллера, оформленням яких займався А. Петрицький. Родзинкою виставки став ескіз костюму Шейха до вистави «Корсар» за балетом А. Адана, датований 1925 р. Репрезентовані матеріали свідчать про схильність митця до конструктивізму, проте з початком 1930-х рр. він поволі звертається до більш реалістичного відображення дійсності: використовує мотиви українського народного мистецтва, створює декорації в живописно-прикладній манері. Так, ескізи костюмів, змодельовані в ці та наступні роки разюче відрізняються; у 1950-х рр. автор більш підкреслював історичне тло, характерне для конкретного спектаклю (див. іл. 2).

Привертає увагу експозиція про творчість української художниці та сценографа Наталії Алексєєвої-Горбунової (1898-1998 рр.), представлена вишуканими акварельними ескізами, які підкреслюють творчу участь місткині у створенні атмосфери театральної загадковості в опері Дж. Пуччіні «Турандот», балеті М. Вериківського «Пан Каньовський». Вражає виконання костюмів, адже вбрання акторів моделювалося на папері аквареллю, сріблом, бронзою, олівцем та пензлем. Поряд представлені фотокопії ескізів до вистави «Різдвяна ніч» та опери

«Тарас Бульба» М. Лисенка, експонуються також і фотографії макетів декорацій до них (див. іл. 3).

Неабияке зацікавлення викликали художні роботи Олександра Хвостенка-Хвостова (1895-1967 рр.), відомого як оформлювач-декоратор, який працював здебільшого в стилі конструктивізму. Починаючи з 1920-х рр. він декорував опери та вистави. В ЦДАМЛМ України

Ілюстрація 3

зберігаються світлини з вистави «Беркути» за оперою «Золотий Овруч» Б. Лятошинського, які розкривають т. зв. сценографічну реформу, розроблену разом з А. Петрицьким. Основними засадами її були динамічне перемонтування декорацій в процесі вистави та введення партитури світла в ході дійства. А його високохудожні ескізи костюмів, виконані аквареллю, бронзою та сріблом до опер Р. Вагнера «Лоенгрін» та Ж. Бізе «Кармен» стали окрасою експозиції (див. іл. 4).

Архівна та музейна колекції видатного українського режисера, актора, педагога та театрознавця Василя Василька (Міляєва) (1893-1972 рр.) репрезентовані звичайним шкільним зошитом-щоденником, який він вів під час роботи над виставою «Земля», нотами народних співів до неї, фотографіями сцен з зазначеної вистави за п'єсою О. Кобилянської; ляльками, зробленими власноруч для подальшого використання у виставах; гримувальним приладдям; його світлинами, на одній з яких він з сфотографований з Лесем Курбасом (див. іл. 5).

Українське театральне мистецтво неможливо представити без талановитого художника, ілюстратора, авангардиста Вадима Меллера (1884-1962 рр.). На жаль, документи, які зберігаються в ЦДАМЛМ України не дозволяють в повній мірі продемонструвати його спадок. Організатори відібрали до експонування історичні матеріали, які стосуються його робіт для двох українських театрів – Київського театру ім. І. Франка та Харківського театру ім. Т. Шевченка. Насамперед, це фрагменти альбомів з ескізами декорацій, нотатками до вистав та ін. Окремо представлені акварельні ескізи декорацій до вистави за драмою В. Шекспіра «Король Лір», малюнки самого Ліра в уяві В. Меллера.

Ілюстрація 4

Експозиція документів другої половини ХХ ст. знайомить відвідувачів з історією української сценографії цього періоду. Представлені роботи театральних художників: Олександра Плаксія (1911-1986 рр.) – ескіз одягу Михайла до вистави «Земля» за драмою О. Кобилянської; Леоніда Братченка (1923-2004 рр.) – ескізами костюмів до вистави «Снігуронька» з замальовками; Василя Греченка (1906-1967 рр.) - ескізами костюмів до вистави «Тарас Бульба» за оперою М. Лисенка; Олександра Сальмана (1914-1971 рр.) – ескізи вбрання до вистави «У неділю рано зілля копала…» за оперою В. Кирейка (див. іл. 6).

Ілюстрація 5

Ілюстрація 6

Привертала увагу шанувальників творчості відомої акторки Наталії Ужвій експозиційна вітрина з різноманітним реквізитом з театральних вистав, в яких вона грала та її власними косметичними засобами, якими вона користувалася для гримування: люстерком, пудреницею, парфумами тощо.

Завершує експозицію художня робота А. Петрицького, на жаль, до невстановленої вистави, яка виконана аквареллю та графічним олівцем.

Експозиція «Українська сценографія ХХ століття. З архівної та музейної колекції ЦДАМЛМ України» залишила після себе позитивне враження, про що свідчать схвальні відгуки відвідувачів. Серед побажань на майбутнє лунали пропозиції використовувати більшу виставкову площу, що сприятиме репрезентації максимальної кількості документів з фондів архіву-музею.

Безперечно, подібні виставки актуалізують нову мистецьку інформацію, яка так необхідна сучасній українській спільноті та студентству на шляху до пізнання власної історії та культури.

Українська сценографія XX століття за документами особових фондів ЦДАМЛМ України

Студія презентує виставку «Українська сценографія XX століття», яка проходила у Центральному державному архіві-музеї літератури і мистецтва України з грудня 2015 року по березень 2016 року.

Ключові слова: сценографія, театральні декорації, український театр, Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України.

ЗИГФРИД В ТРАКТОВКАХ НЕМЕЦКИХ РЕЖИССЕРОВ ПЕРВОЙ ТРЕТИ XX – НАЧАЛА XXI ВЕКА («НИБЕЛУНГИ» ФРИЦА ЛАНГА И «КОЛЬЦО НИБЕЛУНГОВ» УЛИ ЭДЕЛЯ)

Михаил Зольников

Зігфрид у трактуваннях німецьких режисерів першої третини XX – початку XXI ст. («Нібелунги» Фріца Ланга та «Каблучка Нібелунгів» Улі Еделя)

Німецький кінематограф не раз ставав предметом уваги кінознавців та істориків мистецтва, проте одну з його «наскрізних тем», а саме екранізації «Пісні про Нібелунгів» і еддичного епосу, не можна назвати до кінця дослідженою в межах сучасних міждисциплінарних підходів.

У центрі уваги статті знаходиться один з найсильніших героїв германо-скандинавського епосу Зігфрид в трактуваннях Фріца Ланга (1890 – 1976) та Улі Еделя (нар. 1947), розділених майже віковим проміжком часу (1924 та 2004).

Автор аналізує засоби виразності: візуальність, декорації, акторську гру, титри/репліки, музику, і доходить до висновку, що в характеристиці Зігфріда в фільмі Ланга можна простежити два рівні трактування: візуальний, що складається з акторської гри, роботи художників-костюмерів, художників декораторів і характеризує його як надзвичайно сильного героя; смисловий, що формується з титрів і музики, і створює міф про Зігфрида як національного героя. У фільмі Еделя на перший план виходять діалоги між героями, акторська гра. Зігфрид в інтерпретації Ланга – неоромантичній надгерой, особистість особливої сили. У Улі Еделя цей персонаж діалектичний – він одночасно й принц, і король, і звичайна людина; сміливий воїн, переможець дракона і слухняний васал, слуга; син батьків-християн, пасинок язичника. Автор припускає, що Фріц Ланг і Улі Едель кожен по-своєму відреагували на запити часу. У 1920-ті роки Німеччина переживала складний період між двома світовими війнами, а німецький народ перебував під тиском репарацій. Потужний Зігфрід як не тільки культурний, але й національний герой, як саме втілення німецького народу, був покликаний нагадати німцям про велике героїчне минуле, повернути віру в себе. В нинішніх умовах, за часів процесів глобалізації, єдиної Європи, потужного припливу в німецьке суспільство емігрантів, у Зігфриді втілилася ідея об'єднання, мирного співіснування різних ідей, віросповідань.

Ключові слова: Фріц Ланг, Улі Едель, Нібелунги, Зігфрид, середньовічний епос, неоміфологія.

Тема культурных героев, таких как Зигфрид, Гунтер, Хаген, Кримхильда, Брунхильда, находила широкое воплощение в немецком искусстве со времен создания эпической поэмы «Песнь о Нибелунгах» неизвестным автором в конце XII – начале XIII века. Наиболее ярко она отразилась в творчестве крупнейшего композитора и теоретика Рихарда Вагнера (1813 – 1883), воспевшего смелость, верность, отвагу и силу персонажей «Песни» и эддического эпоса в одном из самых масштабных музыкальных произведений эпохи романтизма – тетралогии «Кольцо Нибелунга» (1874). Не обошло стороной тематику и зародившееся в начале XX века

киноискусство. Немецкий кинематограф четырежды обращался к героям «Песни о Нибелунгах». Первый фильм под названием «Нибелунги» (Die Nibelungen) (1924) снял один из величайших творцов эпохи немого кино Фриц Ланг (1890 – 1976), через 40 с небольшим лет (1967) вышел одноименный фильм австрийского режиссера Харальда Райнля (1908-1986) - уже звуковой и в цвете. Еще через 40 лет Дитер Ведель (р.1942) снял телевизионный фильм «Нибелунги» (2002), и, наконец, в 2004 г. на экраны вышло «Кольцо Нибелунгов» Ули Эделя (р.1947).

Исследователи начали обращаться к анализу творчества немецких режиссеров в середине XX века. Наиболее пристальное внимание при этом уделялось экспрессионистским фильмам 1910-1920-х гг. Одним из первых «Нибелунгов» Ланга проанализировал социолог и критик Зигфрид Кракауэр (1889 - 1966). В своем труде «От Калигари до Гитлера: Психологическая история немецкого кино» [5] (1947) он определил фильм как «торжественный гимн былой славе Германии, залог ее будущих побед». Эта оценка стала отправной точкой для восприятия фильма как пропагандистского, что в современной парадигме искусствоведения требует пересмотра. Французский историк кино Жорж Садуль в одном из томов своего фундаментального исследования «Всеобщая история кино» [2] уделяет главу немецкому киноискусству, однако его волнует широкий культурно-исторический ракурс, множественность направлений в немецком кинематографе. В специальный анализ тематики героев германо-скандинавского эпоса автор не углубляется. Более пристально в немецкое кино всматривается журналист и киновед Лотта Айснер [3], но, как и другие авторы, она не рассматривает «Нибелунгов» как феномен. Что касается фильмов более поздних режиссеров, то творчество Харальда Райнля пока исследовано только на уровне биографических работ [4], [6]. Дитер Ведель опубликовал автобиографию [7], а относительно Ули Эделя доступны только краткие энциклопедические статьи и фильмография. Подробное исследование претворения в немецком кино культурных героев, междисциплинарный сравнительный анализ их трактовок в творчестве различных режиссеров пока не проводился и является актуальной научной задачей современного искусствоведения.

В центре внимания данной статьи – Зигфрид в трактовках Фрица Ланга и Ули Эделя, разделенных почти вековым промежутком времени. Немой фильм Ланга представляет собой дилогию: «Нибелунги: Зигфрид» («Die Nibelungen: Siegfried») и «Нибелунги: Месть Кримхильды» («Die Nibelungen: Kriemhilds Rache»). Каждая из частей фильма в свою очередь разбита на 7 «песней». Музыку к фильму написал немецкий кинокомпозитор Готтфрид Хуппертц (1887 – 1937). Сценарий создал сам режиссер вместе со своей женой, немецкой актрисой Теа фон Харбоу (1888 - 1954). Фильм Ули Эделя, также, как и лента Ланга, очень масштабный по замыслу и хронометражу - почти 3 часа. Музыку написал английский композитор Илан Эшкери (р. 1977). Сценарий создан самим режиссером в соавторстве с американской писательницей-фантастом Дианой Дуэйн (р.1952) и ирландским писателем-сценаристом Питером Морвудом (р.1956). Фильм вышел под разными названиями в Германии («Die Nibelungen» – «Нибелунги»), в Великобритании и США («Ring of the Nibelungs» - «Кольцо Нибелунгов», «Curse of the Ring» - «Проклятье кольца», «Sword of Xanten» - «Меч Ксантена»). На русском языке он показывался под названием «Кольцо Нибелунгов».

Итак, проанализируем средства выразительности: *визуальность, декорации, актерскую игру, титры/реплики, музыку* и попытаемся разобраться, как режиссеры трактуют образ Зигфрида, пересоздают миф о нем.

Фильм Ланга начинается торжественным посвящением немецкому народу, рядом с которым соседствует название первой части фильма – «Зигфрид». Режиссер с самого начала дает понять, что этот персонаж будет трактоваться как национальный герой. Затем зритель

видит кадры могучей германской природы – лес с огромными деревьями, массивная скала с пещерой, в пещере Зигфрид куёт меч. Особо подчеркнем роль декораций в составе средств выразительности. Важно отметить, что съемки ненатурные – гигантские декорации были построены в павильоне студии «УФА», что указывает на масштабность постановки. Лотта Айснер отмечает схожесть декораций с немецкой живописью эпохи романтизма, в частности, с картинами Арнольда Бёклина, который закладывал ее основы. Ланг уже в нескольких первых кадрах предлагает зрителю восхищаться могучей и величественной природой, прекрасно переданной художественно-выразительными декорациями. Это лес, возможно, такой, в котором древний германский герой Арминий совершил подвиг разгрома римских легионов. Арминий в том лесу был господином и повелителем. Похожим способом Ланг рисует и образ Зигфрида. Герой словно черпает свои силы из первозданной красоты и мощи германской природы. Зигфрид белокур, с оголенным мускулистым торсом и мощными руками, он олицетворяет собой «классический» образ немецкого героя. Отметим попутно, что волосы актера осветлены, Пауль Рихтер (1895-1961) был шатеном. Очевидно режиссеру было важно визуально акцентировать в образе Зигфрида светлые краски. Художники костюмеры также снабжают героя набедренной повязкой из белого меха. Все это в совокупности контрастирует темным декорациям, изображающим интерьер пещеры, в которой по сюжету Зигфрид учится кузнечному делу у мастера-карлика Мима. Режиссер мастерски строит мизансцены, фокусируя световую перспективу на Зигфриде, выделяя и противопоставляя его остальным персонажам. Мастер Мим и другие герои первых сцен сгорбленные, измазанные сажей, покрытые волосами, словно наполовину животные. Отметим, что цвет несет в себе символическую функцию; в христианской традиции светлые краски ассоциируются с чистыми помыслами христианскими воинами, прежде всего с Георгием Победоносцем, который также, как и Зигфрид, поражает змея. Этот «подтекст» говорит об особости героя, формирует возвышенно-романтический ореол.

Каков же Зигфрид у Эделя. «Кольцо Нибелунгов» начинается драматической сценой - ночь, древняя столица Ксантен в осаде. Зигфрид еще мальчик и не может участвовать в боях. Он просыпается от шума и, словно в забытьи, идет по городской стене, мимо него пролетают горящие стрелы. Как и у Ланга, Зигфрид белокур, он одет во все белое – ночной халат, белые сапоги. Световая перспектива вновь сконцентрирована на герое, он выделяется на фоне ночного неба и внушительных декораций, рисующих мощные городские стены. В тоже время режиссерский посыл здесь читается несколько иначе. Зигфрид - мальчик кажется совсем слабым, хрупким. Вместе с отреченностью, он представляется блаженным. Такая трактовка весьма нетипична для всей традиции изображения этого героя в искусстве. В «Песни о Нибелунгах», к примеру, говорится: «Еще юнцом безусым был королевич смелый,/ А уж везде и всюду хвала ему гремела» [1, с. 361]. Режиссер строит мизансцену таким образом, что Зигфрид оказывается над бьющимися под стенами города воинами, он словно выше них, выше мирской суеты. Отец и Мать Зигфрида – Зигмунд и Зиглинда изображены не только как король и королева, но как смелые и сильные воины. Зиглинда в боевом облачении находится рядом с мужем в бою. Ули Эдель следует характеристике, которую дал германским женщинам древнеримский историк и писатель Тацит, восхищавшийся их смелостью и отвагой. Зигфрид при этом предстает сыном сильных воинов, наследником их мастерства. По сюжету Зигмунд погибает в бою, раненая Зиглинда перед смертью успевает справить Зигфрида на бревне по Рейну, Ксантен захвачен, Зигфрид теряет память. Такая трактовка с одной стороны, наделяет героя богатой родословной, с другой – позволяет «отвязать» его от придворного круга, необходимости следовать правилам куртуазии. Ули Эдель связывает Зигфрида с великой рекой Рейн, которая символически дарует ему спасение, жизнь, но отбирает память. Забегая

вперед отметим, что в финальной сцене фильма ладья с погребальным костром Зигфрида опускается в глубины Рейна. Тем самым, река как бы обрамляет всю жизнь героя.

Режиссер использует двойную экспозицию. По сюжету Зигфрида подбирает мастер кузнец. Мальчик не может вспомнить свое имя, кузнец называет его Эриком, воспитывает как сына, обучает кузнечному делу и искусному владению мечом. Взрослый Зигфрид/Эрик позиционируется уже по-другому. Это темноволосый юноша в одежде кузнеца. Ничего не говорит о его, избранности, особом происхождении. Более того, Зигфрид поначалу играет второстепенную роль. Когда на кузницу нападают саксы, пытаясь ограбить кузнеца, мастер отсылает Зигфрида ковать меч, опасаясь за него, и бьется с грабителями в одиночку. В начальных сценах режиссер вовсе не показывает героизма в характере Зигфрида.

Как видим, визуальные трактовки Зигфрида у Ланга и Эделя разнятся. Что же добавляет к их образам *актерская игра*? Вернемся к Лангу. Пауль Рихтер резко и с большой амплитудой ударяет тяжелым молотом по раскаленному мечу. Видно, что эти движения даются ему легко, свободно, непринужденно. Пауль-Зигфрид улыбается – он получает удовольствие от работы. Режиссер говорит зрителю: перед нами еще и прекрасно владеющий одним из самых древних и важных ремесел – кузнечным - мастер; он силен, в мастерстве превзошел учителя, металл покорился ему, как и другие природные материалы. Иными словами, режиссер ставит с самого начала на первое место собственно Зигфрида как героическую личность, обозначает, что такие, как он, и составляют гордость и славу германской истории, германского народа. Эпизод в пещере Мима позволяет обозначить существенные отличия трактовки Ланга от предшественников. В частности, Вагнера, что становится ясно из сравнения материала первой сцены с либретто. В тетралогии Вагнера история Зигфрида разворачивается в двух последних операх «Зигфрид» и «Гибель богов». Первая сцена первой из этих опер такова: Зигфрид въезжает в пещеру мастера-кузнеца Миме на медведе. В либретто указано: «Зигфрид в диком лесном одеянии, с серебряным рогом на цепочке, стремительно появляется из леса». Он бравирует и эпатирует, поскольку презирает своего наставника, издевается над ним и его работой, требует перековать в цельное оружие осколки особого родового меча Вельзунгов (рода Зигфрида) «Нотунга». В ходе действия выясняется, что Миме физически не способен перековать меч. В итоге Зигфрид переплавляет оружие сам после предсказания верховного бога Вотана, что меч сможет восстановить только герой, не знающий страха. У Ланга все иначе: нет медведя, нет охотничьего рога, нет Вотана-странника, нет имени у меча: Зигфрид просто выковывает новое оружие. Мим понимает, что он теперь уже не лучший кузнец, завистливо бросает в титрах фразу: «Зигфрид, сын короля Зигмунда, возвращайся домой в Ксантен. Даже я тебя больше ничему не научу!» В отличие от Вагнера, в фильме Ланга Зигфриду подводят белого коня. Вновь свою роль играет символика цвета и символика представлений: белый конь связан с правителями, героями, вождями, прославившими себя на ратном поле. Верхом на нем Пауль Рихтер принимает еще более монументальный вид. Спокойно и уверенно он гарцует среди деревьев древнего леса. Становится еще более очевидным визуальный контраст между ним и остальными персонажами. Ланг отбросил большую часть романтического антуража, сконцентрировал внимание на Зигфриде, чем придал ему более крупные «масштабы». Важно указать и на независимость от богов. Тема богов у Ланга вообще исчезает.

Ули Эдель трактует Зигфрида иначе. Персонаж Бенно Фюрманна (р.1972) беспрекословно выполняет поручения мастера-кузнеца. Актер мимической игрой показывает, что ему хочется поучаствовать в потасовке с грабителями, но он не перечет своему наставнику и возвращается к работе. С большим интересом и уважением Зигфрид слушает рассказ кузнеца-язычника о Богах, Вальгалле и Рагнарёке. Уже здесь, в одной из первых сцен режиссер обозначает тему христианского и языческого мира. Мастер-кузнец,

обучая Зигфрида, говорит о важности каждого поступка, выбора жизненного пути, храбрости и идеи долга. Когда кто-то нарушает законы предков, боги приходят в ярость. Идея христианского всепрощения вызывает у мастера недоумение. Тема германо-скандинавских богов очень важна для развития образа Зигфрида в фильме. Не случайно, что и свой меч «Бальмунг» герой выковывает из куска метеорита – это дар богов. Режиссер новаторски трактует взаимоотношения Зигфрида и мастера-кузнеца. В сложившейся традиции мастер всегда хотел убить Зигфрида из-за зависти к его таланту. В фильме Эделя он воспитывает Зигфрида как родного, искренне радуется его успехам. Зигфрид также испытывает привязанность к мастеру, долго горюет, когда он умирает от старости, а затем хоронит его с большим уважением по языческим обычаям. Такие взаимоотношения позволяют режиссеру показать, что Зигфрид-герой появился не сам по себе. Да, у него богатая родословная, да он от природы талантлив и чист помыслами, однако великим героем его сделало бережное отношение к традициям, опора на широкий и богатый культурный пласт. Это подтверждает и постановка боевых сцен, из которых основные и самые главные – битва с Драконом (хтоническим змеем Фафниром), братьями-варварами, убившими Зигмунда и Зиглинду, поединок с Брюнхильдой. Пластическое мастерство Бенно Фюрманна позволяет режиссеру показать, что победы даются Зигфриду не легко, как в фильмах предшественников. Во время сражений инициатива переходит от одной противоборствующей стороны к другой и Зигфрид несколько раз оказывается на грани гибели. Одержать верх ему удается не благодаря природному таланту, а с помощью техники, боевого мастерства, накопленного традицией и усвоенного от мастера-кузнеца.

Важным пластом обеих лент являются реплики героев. Фильм Ланга немой, поэтому в нем они реализованы титрами. Зигфрида персонажи фильма называют «сильнейшим из героев», «победителем дракона», «убийцей дракона», говорят, что «равного ему нет на свете». В образе Зигфрида концентрируются качества в превосходной степени. К этому добавляются реплики «одно сердце, одна жизнь, одна смерть», «вам не понять преданной и верной души германца!». Режиссер идеализирует Зигфрида. Ули Эдель поступает иначе. Для жителей Вормса Зигфрид всего лишь «кузнец Эрик». Брезгуя происхождением, его даже не берет с собой король Гунтер в битву с пробудившимся драконом Фафниром, опустошающим его земли. После тяжелого поражения раненого короля вносят в крепость, и Зигфрид произносит реплику: «Он будет отмщен, я клянусь». Режиссер показывает, что Зигфрид человек, который привык держать слово. Убийство дракона имеет огромное значение. Гунтер высоко оценил подвиг Зигфрида и провозгласил его «Эриком, убийцей дракона». В честь этого события собирается праздник, который объединяет христиан и язычников. Один из персонажей произносит: «сегодня все мы язычники». Поясним, что в скандинавской мифологии Фафнир/ Ёрмунганд – мировой змей, по своей силе сравнимый с богами. Он олицетворяет собой гигантскую силу океана. Архитепически с ним связана гибель мира. Несмотря на космический масштаб подвига, после него Зигфрид участвует в боях с саксами на стороне короля Бургундии Гунтера, прислуживает ему вплоть до почти середины фильма, когда узнает о своем королевском происхождении. Формируется образ Зигфрида как послушного и верного вассала. Зигфрид Ланга совсем другой – он прибывает в Вормс уже как убийца дракона и нидерландский принц, в ответ на просьбу участвовать в походе в Исландию он бросает фразу: «Странно мне слушать столь самоуверенные речи... Двенадцать королей стали моими вассалами. Сам же я никогда и никому не стану подчиняться». Ланг окружает Зигфрида ореолом славы и благородства. Делает его непокорным.

Последний штрих к портретам Зигфрида добавляет музыка. Не углубляясь в специальный анализ, дадим краткую характеристику. Готтфрид Хуппертц написал к фильму Ланга богатую тематически партитуру для большого симфонического оркестра. Почти все

герои имеют свои лейтмотивы (всего 19), у Зигфрида их два. Композитор «подгадывает» таким образом, что начало первой темы Зигфрида точно совпадает с кадром посвящения германскому народу. Он поддерживает трактовку режиссера и еще до начала фильма, в увертюре, дает понять, что Зигфрид будет музыкально трактоваться как само воплощение немецкого народа. Второй лейтмотив героя исполняет валторна. Как известно, валторна произошла от охотничьего сигнального рога – композитор указывает на близость героя природе, лесу, в котором он по сюжету живет, тем самым, композитор поддерживает, детализирует и усиливает трактовки режиссера. Музыка Илана Эшкери к фильму Ули Эделя также написана для симфонического оркестра, однако организована она по-другому. Композитор не использует лейтмотивы. И хотя звуковая символика присутствует – звуки, иллюстрирующие природу у деревянных духовых, богатая партия медных духовых во время сражений, Зигфрид в музыке никак не обособляется. В совокупности с режиссерской трактовкой создается впечатление, что в центре внимания фильма отнюдь не сам Зигфрид, а его дела, прежде всего победа над Драконом, объединившая языческий и христианский мир.

Подведем итоги. Анализ средств выразительности показал, что в характеристике Зигфрида в фильме Ланга можно проследить два уровня трактовки: *визуальный*, складывающийся из актерской игры, работы художников-костюмеров, художников-декораторов и характеризующий его как необычайно сильного героя; *смысловой*, формирующийся из титров и музыки и создающий миф о Зигфриде как национальном герое. При этом, эти уровни равноценны, дополняют и поясняют друг друга. В фильме Эделя *визуальный* и *смысловой* уровни также просматриваются, но на первый план выходят диалоги между героями, актерская игра. Для режиссера более важны поступки Зигфрида, его подвиги, связь с традицией и германо-скандинавскими богами. Обратившись к древнегерманскому эпосу, Фриц Ланг и Ули Эдель повели себя новаторски. Зигфрид Ланга – неоромантический сверхгерой, личность особой силы. У Ули Эделя этот персонаж диалектичен – он одновременно и принц, король, и простолюдин; смелый воин, победитель дракона, и послушный подмастерье, вассал, слуга; сын родителей-христиан, пасынок язычника и язычник сам. При этом оба режиссера акцентируют внимание на связи с природой – германским лесом у Ланга и Рейном у Эделя. Можно предположить, что Фриц Ланг и Ули Эдель каждый по-своему отреагировали на запросы времени. В 20-е годы Германия переживала сложный период между двумя мировыми войнами, немецкий народ находился под тяжестью военных репараций. Мощный Зигфрид как не только культурный, но и национальный герой, как само воплощение немецкого народа был призван напомнить немцам о великом героическом прошлом, вернуть веру в себя. В современных же условиях, во времена процессов глобализации, единой Европы, мощного притока в немецкое общество эмигрантов, в Зигфриде воплотилась идея объединения, мирного сосуществования различных идей, вероисповеданий.

Список джерел та літератури

1. Песнь о Нибелунгах / Пер. Ю.Б. Корнеева // Беофульф. Старшая Эдда. Песнь о Нибелунгах. - М.: Художественная литература, 1975. – 750 с.
2. Садуль, Ж. Всеобщая история кино. - М.: Иностранная литература, 1957. В 6 т. Т. 4. Ч. 1. – 528 с.
3. Eisner, L. Dämonische Leinwand: Die Blütezeit des deutschen Films. – Biebrich: Der neue Film, 1955. – 173 S.
4. Jacobsen, W. Reinl, Harald. In: Neue Deutsche Biographie. – Berlin: Duncker & Humblot, 2003. – 376 S.

5. Kracauer, S. From Caligari to Hitler. A Psychological History of the German Film. – Princeton: Princeton University Press, 1966. – 440 p.
6. Pöschl, K. Trescher M., Weber R.: Harald Reinl, der Regisseur, der Winnetou, Edgar Wallace und die Nibelungen ins Kino brachte. Eine Bio- und Filmografie. – Landshut: Auflage. Fachverlag für Filmliteratur, 2011. – 190 S.
7. Wedel, D. Vom schönen Schein und wirklichen Leben. – Köln: Lübbe-Verlag, 2010. – 321 S.

References

1. EISNER, L. (1955), *Dämonische Leinwand: Die Blütezeit des deutschen Films.* Biebrich: Der neue Film.
2. JACOBSEN, W. (2003), Reinl, Harald. In: *Neue Deutsche Biographie*. Berlin: Duncker & Humblot.
3. KRACAUER, S. (1966), *From Caligari to Hitler. A Psychological History of the German Film.* Princeton: Princeton University Press.
4. Pesn' o Nibelungah (1975), in: *Beoful'f. Starshaja Jedda. Pesn' o Nibelungah.* M.: Hudozhestvennaja literatura.
5. PÖSCHL, K. (2011), *Weber R.: Harald Reinl, der Regisseur, der Winnetou, Edgar Wallace und die Nibelungen ins Kino brachte. Eine Bio- und Filmografie*. Landshut: Auflage. Fachverlag für Filmliteratur.
6. SADUL', Zh. (1957), *Vseobshhaja istorija kino*. M.: Inostrannaja literatura, 1957. V. 4.
7. WEDEL, D. (2010), *Vom schönen Schein und wirklichen Leben*. Köln: Lübbe-Verlag.

Siegfried in the Interpretations of the German Film Directors of the Early 20th – Early 21st Century (Fritz Lang's "the Nibelungs" and Uli Edel`s "Ring of the Nibelungs")

Film experts and art historians studied German cinema in detail, however, movies based on "The Song of the Nibelungs" as well as on the German and Scandinavian heroic epic have not yet been investigated by means of modern interdisciplinary approaches.

The author pays attention to Siegfried, one of the most important heroes of the German and Scandinavian epic, according to Fritz Lang's (1890 – 1976) and Uli Edel`s (1947) interpretations, divided by almost a century (1924 and 2004).

The author analyzes various means of expression: visuality, scenery, actor's performance, credits/dialogues. As far as the Lang's movie is concerned, he concludes that one can interpret the figure of Sigfried on two levels of interpretation. The first is the visual one which includes the actor's performance and the work of support staff (e.g. dress makers, set dressers). It describes him as an extraordinary strong hero. The second one is the semantic level which is formed of credits and music. It creates a myth about Siegfried as the national hero. In Edel's movie, the dialogues between heroes and actor's performance are used as the main means of expression. In Lang's interpretation, Siegfried is described as the neo-romantic superhero, the person possessing a special force. Uli Edel's Siegfried obtains dialectic nature – he is the prince, the king, and he is also the commoner; courageous soldier, dragon slayer, and obedient vassal, servant; son of Christian parents, pagan's stepson. The author assumes that Fritz Lang and Uli Edel reacted to inquiries of the time. In the 1920s, Germany suffered a difficult period between the two World Wars, the German people were oppressed by military reparations. Powerful Siegfried, as the national hero and embodiment of the German people, was urged to remind Germans of their great heroic past, to return their self-

confidence to them. In our era of globalization and multiculturalism, the idea of association, peaceful co-existence of various ideas and religions was embodied in Siegfried.

Keywords: Fritz Lang, Uli Edel, Nibelungs, Siegfried, medieval epos, neomythology.

КЛАССИКА НА СОВРЕМЕННОЙ СЦЕНЕ: ОТ ПЬЕСЫ К «ЕДИНОМУ ТЕКСТУ СПЕКТАКЛЯ» (А.Н. ОСТРОВСКИЙ)

Алексей Зыков

Класика на сучасній сцені: від п'єси до «єдиного тексту вистави» (А.М. Островський)

У статті розглядається питання, яку роль відіграє єдність «текстів» у виставі при постановці п'єси класичного репертуару. Під «текстами», за визначенням Ю.М. Лотмана, маються на увазі основні частини вистави: словесний текст п'єси, ігровий текст, що створюється акторами і режисером, і текст живописно-музичного та світлового оформлення.

Головним матеріалом для розгляду стали театральні твори, засновані на режисерському методі, умовно позначеному як «театр драматурга», тобто такий спосіб постановки, при якому літературний текст залишається незмінним. Це спектаклі «Скажені гроші» (2012, Саратовський академічний театр драми ім. І.А. Слонова) і «Вовки і вівці» (2015-го, Тамбовський драматичний театр).

Вибір п'єс А.М. Островського мотивований тим, що його драматургія сьогодні одна з найбільш затребуваних. Причин цьому кілька: проблематика п'єс зрозуміла сьогоднішньому глядачеві і актуальна для нього; сюжетна злагодженість текстів і «прописаність» характерів персонажів є професійною «школою» для акторів і режисерів; а сама мова п'єс драматурга виховує смак до слова.

Аналіз постановок показав, що «єдиний текст» народжується з правильного розподілу «ролей» всіх частин вистави, де акторська гра стає головним елементом. Наступною, не менш важливою умовою успішної постановки, є стильова єдність всіх його «текстів».

Творячи спектакль в цьому алгоритмі, режисер здатний створити по-справжньому художній образ твору, який від написаного слова придбає на сцені правдивість того, що глядач бачить, чує і відчуває.

Ключові слова: сучасний театр, п'єси А.Н. Островського, «тексти» вистави, стилістика вистави.

Классика, как показывает история театра, не сходит со сцены во все времена. Какие бы изменения не происходили в обществе, её сюжеты оказываются актуальными. Сегодня пьесы великих драматургов не просто востребованы, но и составляет весомую часть репертуаров столичных и не столичных театров, не теряет зрительского и публицистического интереса. Учёные также активно «вспахивают» в исследованиях театральную ниву, при этом культурная жизнь подбрасывает всё новые и новые вопросы, в числе которых – и проблематика статьи.

Классическое литературное произведение, попадая на сцену, должно обрести «плоть» и «кровь», то есть стать видимым и слышимым. Кроме пьесы, здесь «задействуются» ещё и иные части театрального действия, которые, как утверждает Ю.М. Лотман, создают «единый текст спектакля». Целостность постановки, по его определению, складывается из «словесного

текста пьесы, игрового текста, создаваемого актёрами и режиссёром, и текста живописно-музыкального и светового оформления» [9, с. 596-597]. Проблемы «текстов» в свою очередь затрагивают проблемы режиссёрской свободы и её границ, о чём ещё в 1980-х годах писал П. Пави [10]. Работы этих авторов подняли вопросы взаимодействия «текстов» и «отношений» режиссёр-драматург на уровень серьёзных теоретических и методологических обобщений, но к практикам театра результаты исследований пока применяются не системно.

Попробуем в данной статье рассмотреть, какую роль играет единство «текстов» в спектакле при постановке пьесы классического репертуара. Их сюжеты, изначально хорошо известные зрителю, позволяют выдвинуть на первый план вопрос о том, *как* всё будет преподнесено, а не о том, *что* будет происходить с персонажами. Главным материалом для рассмотрения стали постановки, основанные на режиссёрском методе, обозначенном Е.А. Слесарем [12] как «театр драматурга», т.е. есть таком способе постановки, при котором литературный текст остаётся неизменным. Это спектакли «Бешеные деньги» (2012, режиссёр – народный артист России А. Кузин, Саратовский академический театр драмы им. И.А. Слонова) и «Волки и овцы» (2015, режиссёр – заслуженный деятель искусств РФ А. Кац, Тамбовский драматический театр).

Следует заметить, что драматургия А.Н. Островского и постановки его пьес на драматической сцене постоянно находятся в сфере внимания исследователей. Главную нишу здесь занимают труды Н.А. Шалимовой [13], однако в избранном нами ракурсе ни она, ни другие учёные исследований не проводили.

Выбор пьес А.Н. Островского не случаен: его драматургия сегодня оказывается в числе самых востребованных. В афишах только главных московских театров обнаруживается около 30 постановок по его пьесам. На периферии обращение к А.Н. Островскому само по себе становится гарантией зрительского интереса, а, значит, финансового успеха.

С чем же связана такая тяга театров и зрителей к пьесам, написанным ещё во второй половине XIX века? Отвечая на этот вопрос, мы обратились к рецензиям, мнению театральных деятелей, постановщиков, критиков (О. Булгакова, П. Киле, Р. Самгин).

Кратко резюмируем их. Для зрителей это возможность взглянуть на себя и свои поступки как бы со стороны, когда литературный материал оказывается актуальным современникам, провоцируют отождествление «героя классического произведения и самого себя, в первую очередь – эмоциональным узнаванием себя в этом персонаже: он чувствует так же, как и я» [3, с. 168]. Ещё один момент – злободневность затронутых проблем: пьесы А.Н. Островского «отображают современные реалии точнее и полнее, чем современная пьеса. Те лица, коих поспешили назвать "новыми русскими", оказались нашими знакомцами из пьес Островского» [5].

Для театральных деятелей этот автор означает встречу с прекрасным текстом: спектакль «по классической пьесе – это театр не просто весёлый, но и умный […] Поэтому без Островского нам не обойтись […] у многих режиссёров с его пьесами связаны начало карьеры, большой удачи […] автор даёт какую-то дополнительную подъемную силу и становится прекрасным учебным материалом и для актёра, и для режиссёра» [11].

Итак, причин для тяги как зрителя, так и театра несколько: ситуации, взаимоотношения, проблематика понятны сегодняшнему зрителю и актуальны для него; сюжетная слаженность текстов, «прописанность» характеров персонажей, их развитие, «столкновения» друг с другом являются профессиональной «школой» и возможностью художественных интерпретаций благодатного материала для актёров и режиссёров; наконец, и для одних, и для других язык пьес А.Н. Островского воспитывает вкус к слову, формирует умение пользоваться им красиво и умно.

Обратимся к избранным спектаклям и попытаемся рассмотреть, удалось ли в саратовской и тамбовской постановках из литературной пьесы создать на сцене «единый текст спектакля»? Получилось ли у режиссёров объединить в своём замысле сценографию, костюмы, пластику, танец, музыку и актёров, и возник ли целостный художественный образ понятный зрителю и принятый им?

Саратовский спектакль являет собой традиционное прочтение во всех смыслах. Костюмы и сценография (художник – Ю. Наместников) лишены прямых отсылок к современности: длинные платья, шляпы, трости, фрагмент здания (при нехитрых поворотах круга показывающих его с внешней и внутренней стороны) и т.д. Режиссёр погружает зрителя в ту атмосферу, которой изначально пропитана драматургия Островского. Ничего не меняя ни в диалогах, ни в расположении мест действия, он сосредотачивает своё внимание на актёрах, тщательно прорабатывая каждую сцену «по К.С. Станиславскому»: чего добивается персонаж, что происходит с ним «за произносимым текстом», как он изменяется в процессе действия и т.д. Режиссёр не позволяет актёрам просто «рассказывать» литературный текст – он побуждает их следовать по точному маршруту простроенной «внутренней жизни» персонажей, не забывая при этом о «внешнем проявлении» происходящих процессов. То есть мыслительная логика действующего лица и эмоциональная окраска восприятия событий, поиска и принятия решений становятся мотивацией его поступков, отражаясь на характере пластики, чередовании переходов и статики, жестикуляции, мимики и т.д. Отсюда возникает естественное и одновременно предельно логичное построение мизансцен.

Уже такая работа над ролью приковывает внимание и интерес зрителей. Но режиссёр понимает, что действие отдалено от современных моделей поведения расстоянием почти в полтора столетия (пьеса написана в 1869 г.), а потому за счёт пластики и музыки ещё и адаптирует её. Актёры не воссоздают этику поведения ушедшей эпохи – в их исполнении она, по сути, соответствует сегодняшним реалиям: они ходят, приветствуют друг друга, обнимают, отталкивают и даже дерутся, «как в жизни». Конечно, костюмы обязывают двигаться человека иначе, нежели в джинсах и спортивной футболке, однако поведение персонажей лишено чопорности и псевдо-аристократизма. А потому становится узнаваемым для зрителя.

Важную роль здесь играет музыкальное оформление спектакля. Оно не просто берёт на себя функцию эмоционального, чувственного проявления персонажей, но и подчёркивает, усиливает драматизм ситуаций и переживаний героев. Музыка рассказывает то, о чём человек молчит, страдая и мучаясь, или то, что он, задыхаясь от счастья, не может выразить словами. «Внутренняя жизнь» персонажей становится не только видимой зрителем, но и слышимой им. Внимателен режиссёр и к темпо-ритмам спектакля: действие то ускоряется, увлекая по пути, словно лавина, всех действующих лиц, то замедляется, как будто оттягивая разрешение ситуации и интригуя зрителей.

Так соединение важнейших элементов театрального действия рождает целостный художественный образ спектакля и оставляет тот самый след в восприятии зрителей, который долго хранится в эмоциональной памяти. Оценивая режиссёрскую работу, театральный критик Е. Богданова отметила главное: «зрелищность его спектаклям придают не внешние атрибуты, а внутреннее содержание» [1].

Но самое интересное состоит в том, что постановщик, бережно относясь к тексту драматурга, не остаётся его «послушным исполнителем». Сценическая трактовка пьесы сосредотачивает внимание не на Лидии – главной героине Островского, а на другом персонаже – Василькове, добивающимся её любви, затем ставшим её мужем, разорившимся из-за неё, но сумевшем подняться вновь. Именно *его* переосмысление жизни, внутренний перелом становится основной задачей исследований режиссёра.

Этот момент позволяет пока кратко обозначить очень важный вопрос об авторстве спектакля: режиссёрская интерпретация персонажей делает постановку оригинальной, то есть отличной от трактовки литературного автора. Режиссёр, не меняя драматургического текста, создаёт своё смысловое пространство, интересное и убедительное. При этом его решение горячо принимается зрителем, рождает душевный отклик в театральном зале. Сама же постановка становится востребованной, нужной, о чём свидетельствует наполняемость зала и сегодня, спустя уже четыре года после первого представления.

Позволим себе некоторые обобщения по поводу рассмотренного спектакля. В саратовской постановке пьесы «Бешеные деньги» режиссёром был сделан акцент на «игровом тексте» спектакля, то есть на актёре. Все другие его части-«тексты» были организованы в подчинении к актёрской игре и выявлении её важных сюжетно-смысловых аспектов. Постановщик умышленно не стал «выпячивать» костюмы и сценографию как некий смыслонесущий художественный образ и отказался от танца («условного» образного языка) – пространство его спектакля основывается на «бытовом» подходе. При этом пластика взяла на себя роль яркого выразительного средства перипетий «внутренней жизни» персонажей, а музыка подняла её на высокий эмоциональный уровень. Режиссёр сумел выстроить все части спектакля в единый «текст», отдав каждому из них важную роль, но подчинил их в спектакле строгой иерархии. Подобно распределению актёрских ролей в театральном действии, одни их них стали главными, другие исполнили роль «определений» и «дополнений». Но самое важное – это то, что режиссёру удалось связать все элементы в смысловое и композиционное целое: «единый текст» оказался объединён общей стилистикой спектакля.

Обратимся ко второму спектаклю по пьесе А.Н. Островского – тамбовской постановке, которая также вписывается в модель «театр драматурга».

Если и здесь также начать со сценографии и костюмов, то мы обнаружим совершенно иной подход. В этой постановке режиссёр отказался от конкретизации мест действия пьесы, создав условное пространство: конструкцию в виде круга со свисающими с неё красными флажками, обрамляющую сцену. Она однозначно напоминает детали охоты на волков. Художник-постановщик спектакля Т. Швец разъясняет: «Это огромный капкан и вместе с тем волчий круг, каким в лесу ловили волков. По ходу действия он поднимается, и вся площадка оказывается словно "театр в театре". Все детали заявлены с самого начала, потом они только меняются местами» [4]. При этом костюмы здесь, как и в рассмотренном спектакле «Бешеные деньги», не выходят за рамки эпохи А.Н. Островского.

Ещё одним средством, раскрывающим режиссёрскую концепцию постановки, стал танец. Исполняя роль пролога и эпилога сценического действия, он усиливает идею простыми и понятными средствами. Хореограф Н. Беляева рассаживает актёров и сосредотачивает внимание исключительно на движениях ног: условный бег «волков и овец» задаёт «правило игры» и подытоживает концепт постановки.

Таким образом, идея постановщика, художественный образ его спектакля выявляется и визуализируется, прежде всего, именно в сценографии и танце, чем ярко отличается от саратовской постановки. Именно на этих «текстах» режиссёр делает здесь свой акцент. Отметим, что эти элементы визуализации художественного образа театрального действия, безусловно, сразу же «подкупают» зрителя, вызывая интерес к происходящему на сцене с первых минут.

Что же происходит с «игровым текстом» – актёрами? Их игру, в отличие от условных средств сценографии и танца, режиссёр выстраивает в совершенно ином ключе. Происходящее с персонажами, как и в саратовской постановке, представляет собой «бытовое» действие. Здесь также присутствует разработка ролей «по К.С. Станиславскому», однако существование действующих лиц, взаимоотношения друг с другом рассматриваются с

позиции исторического приближения к эпохе Островского: сословные различия, особенности этикета и т.д.

Кроме того, режиссёр предельно ограничивает «внешнее» проявление происходящих с персонажами «внутренних» процессов, прибегая к статуарности мизансцен и неспешности развития действия. В результате театральная история уже в середине первого акта теряет зрительский интерес: на сцене незнакомые («чужие» по их поведению сегодня) люди, с непонятными («допотопными») заботами и проблемами.

При этом режиссёр как будто намерено «забывает» о темпо-ритмах спектакля. Каждая сцена становится одинаково важной, отчего теряется динамика происходящего, и всё действие, словно «застревает» на месте. А сами актёры при этом выглядят «смотрителями музея», отвлечённо рассказывающими истории из далёкого прошлого.

Музыкальное оформление спектакля, так хорошо заявленное в начале действия и «поддержанное» танцем, вынуждено в дальнейшем исполнять лишь одну роль – соединяющего «мостика» между отдельными сценами. Пытаясь за его счёт хоть как-то «сцементировать» цельность сценической истории, режиссёр невольно переводит этот «текст» спектакля из разряда средств эмоционального воздействия на зрителя в средство фонового «латания» звуковой и действенной «дыры».

Так история с хорошо знакомыми перипетиями пьесы, когда значимая фигура губернии – помещица Мурзавецкая, выступающая вначале в роли «волчицы» и преследующая свою жертву – богатую молодую вдову Купавину, в конце концов, сама оказывается загнанной в угол «овечкой», стала вдруг неактуальной сегодня, превратившись в утомительное зрелище.

При этом пьеса, написанная ещё в 1875 г., сама по себе интересна: А.Н. Островский, как известно не только утверждал, что успех театра обусловлен, прежде всего, хорошо написанной пьесой [8], но и следовал этому «правилу». «Волки и овцы» безупречно выстроены по сюжету и отточенности диалогов, актуальны по проблематике (в том числе, и для нынешнего времени). Однако эти достоинства пьесы растворяются в сценическом пространстве данной постановки. В тамбовской постановке выстроить единый «текст» театрального действия режиссёру не удалось. Проблема, как представляется, состоит, прежде всего, в отсутствии иерархической «выстройки» частей спектакля. Главным «текстом» сценического произведения всегда должна оставаться актёрская игра. Какой бы интересной не была пьеса, какой бы оригинальностью не обладала сценография, какую бы зрелищность и чувственность не несли в себе танец и музыка – всё это без актёрского «живого» существования останется отдельными «текстами» спектакля.

Ведь именно через актёра в сценическом произведении зритель либо узнаёт своих современников, либо нет, либо сопереживает происходящим за рампой проблемам, либо остаётся к ним равнодушным. Отметим особо: это условие актуально независимо от того, какой модели режиссёрского метода соответствует спектакль – «театру драматурга» или «театру режиссёра», где текст пьесы подвергается изменениям.

В данном случае имело место еще несколько причин, среди которых – отсутствие общей стилистики в создании «единого текста спектакля». Сценография и танец задали определённые «правила игры» и знаковыми, образными средствами обозначали пространство, где охота одних за другими должна была бы происходить практически буквально. Сделано это было современными средствами *условного театра*, когда место действие не имеет значения. Актёрская же игра оказалось построена как *бытовое действие*, да ещё и с попыткой «воссоздать» на сцене людей именно XIX века, с их взаимоотношениями, манерой поведения и т.д. В результате актёры изображали персонажей как незнакомых им существ с ушедшими в прошлое проблемами. А с ними были нивелированы темпо-ритмы действия и потеряна динамика спектакля. Безусловно, зритель в этой ситуации также оказался

сторонним наблюдателем происходящего на сцене, которое к нему – сегодняшнему – не имеет никакого отношения.

Один из известнейших театральных деятелей В. Гафт определил суть проблемы так: «Играть слова и буквы неинтересно […] нужен режиссёр, который поставит спектакль с таким прицелом, что вытащит потаённые смыслы. И актёры нужны сильные – настоящие личности. […] Почему бывает скучно? Скучными руками сделано. Нет ничего интереснее, чем думающий или активно действующий персонаж, который может держать зал часами. Это как огонь в камине, от которого оторваться нельзя. Но для этого нужно быть огнём и для этого нужно иметь камин» [2].

Обращение современного театра к классике – это надёжный путь к успеху, но ещё не успех. Её гигантский, целостный потенциал таков, что каждое время может найти в ней много созвучного ему – этому времени. Но таковое не происходит само собой, а требует больших творческих усилий режиссёра, актёров, их общего понимания запросов современности. Данная статья, безусловно, не решает всех проблем «успеха» и «неуспеха» спектакля. Но то, что большая часть востребованности и признания театрального действия зависит от единства всех его «текстов», представляется очевидным. Именно в этом алгоритме рождается художественный образ произведения, который от написанного слова приобретает на сцене «плоть» и «кровь» в том, что зритель видит, слышит и чувствует.

Список джерел та літератури

1. Богданова Е. Бешеные и деньги [Електронний ресурс] / Е. Богданова // Баготей. – 2012. – Режим доступу до ресурсу: http://artclub.renet.ru/theatres/drama/dengi_ostrov_a.htm. – (Дата звернення: 15.10.2016).
2. Борзенко В. Актёр Валентин Гафт: «Действующий персонаж – это огонь в камине» [Електронний ресурс] / В. Борзенко // Научно-культурологический журнал «RELGA». – 2010. – Режим доступу до ресурсу: http://www.relga.ru/Environ/WebObjects/tgu-www.woa/wa/Main?level1=main&level2=articles&textid=2758. – (Дата звернення: 15.10.2016).
3. Булгакова О. Неосвоенная классика («Обрыв» И.А. Гончарова в МХТ им. А.П. Чехова) / Современная драматургия. – 2010. – №4. – с. 167-168.
4. Волки и овцы [Електронний ресурс] // Официальный сайт Тамбовского областного государственного автономного учреждения культуры «Тамбовтеатр» – Режим доступу до ресурсу: http://tambovteatr.ru/o-teatre/pressa/310-volki-i-ovtsy.html. – (Дата звернення: 15.10.2016)
5. Киле П. А. Современный театр и Островский [Електронний ресурс] / П. А. Киле. – 2006. – Режим доступу до ресурсу: http://www.renclassic.ru/Ru/Journal2/847/1511/. – (Дата звернення: 15.10.2016)
6. Островский А.Н. Бешеные деньги / Избранные произведения. – М.: РИПОЛ КЛАССИК, 2003. – С. 461-538.
7. Островский А.Н. Волки и овцы / Избранные произведения. – М.: РИПОЛ КЛАССИК, 2003. – С. 625-714.
8. Островский А.Н. Записка об авторских правах драматических писателей / Статьи о театре. Записки. Речи. 1859-1886 // Полное собр. соч. – М.: Государственное издательство художественной литературы, 1952. – Т.12. – С. 43-52.
9. Лотман Ю.М. Семиотика сцены // Об искусстве. – СПб.: Искусство-СПб, 2005. – С. 583-603.
10. Пави П. Словарь театра / Перевод с фр. под ред. К. Разлогова – М.: Прогресс, 1991. – 504 с.

11. Премьера комедии «Лес» по пьесе Александра Островского [Електронний ресурс] // Официальный сайт Министерства культуры Российской Федерации – Режим доступу до ресурсу: http://mkrf.ru/press-tsentr/novosti/region/detail.php?id=254850&print=Y. – (Дата звернення: 15.10.2016)
12. Слесарь Е.А. Режиссёр – драматург: модели их взаимоотношений в зарубежном и отечественном театре конца XIX – XX веков: автореферат дис… канд. иск. – СПб.: СПбГУП, 2006. – 27 с.
13. Шалимова Н.А. Антропологические проблемы театра А.Н. Островского: (Опыт постижения художественной реальности): дис… доктора иск. – М.: Гос. ин-т искусствознания, 2000. – 278 с.

References

1. BOGDANOVA, E. (2012), Beshenye i den'gi. In: *«Bagotej»* ot 03.05.2012. [Online] URL: http://artclub.renet.ru/theatres/drama/dengi_ostrov_a.htm. [Accessed: 15.10.2016].
2. BORZENKO, V. (2010), Aktjor Valentin Gaft: «Dejstvujushhij personazh – jeto ogon' v kamine». In: *Nauchno-kul'turologicheskij zhurnal «RELGA»*.15 [Online] URL: http://www.relga.ru/Environ/WebObjects/tgu-www.woa/wa/Main?level1=main&level2=articles&textid=2758. [Accessed: 15.10.2016].
3. BULGAKOVA, O. (2010), *Neosvoennaja klassika* («Obryv» I.A. Goncharova v MHT im. A.P. CHehova). In: Sovremennaja dramaturgija, 4, 167-168.
4. *Volki i ovcy (*2015), Oficial'nyj sajt Tambovskogo oblastnogo gosudarstvennogo avtonomnogo uchrezhdenija kul'tury «Tambovteatr». [Online] URL: http://tambovteatr.ru/o-teatre/pressa/310-volki-i-ovtsy.html. [Accessed: 15.10.2016].
5. KILE, P. A. (2006), *Sovremennyj teatr i Ostrovskij*. [Online] URL: http://www.renclassic.ru/Ru/Journal2/847/1511/. [Accessed: 15.10.2016].
6. OSTROVSKIJ, A.N. (2003), *Beshenye den'gi. Izbrannye proizvedenija*. Moscow: RIPOL KLASSIK, 461-538.
7. OSTROVSKIJ, A. N. (2003), *Volki i ovcy. Izbrannye proizvedenija*. Moscow: RIPOL KLASSIK, 625-714.
8. OSTROVSKIJ, A. N. (1952), Zapiska ob avtorskikh pravakh dramaticheskikh pisateley. In: *Polnoe sobranie sochineniy. Tom 12. Stat'i o teatre. Zapiski. Rechi. 1859-1886*. Moscow: Gosudarstvennoe izdatel'stvo khudozhestvennoy literatury, 43-52.
9. LOTMAN, Yu. M. (2005), Semiotika stseny. In: *Ob iskusstve. Sankt-Peterburg: Iskusstvo*, pp. 583-603.
10. PAVI, P. (1991), *Slovar' teatra. Moscow*: Progress, 1991.
11. *Prem'era komedii «Les» po p'ese Aleksandra Ostrovskogo. Oficial'nyj sajt Ministerstva kul'tury Rossijskoj Federacii* [Online] URL: http://mkrf.ru/press-tsentr/novosti/region/detail.php?id=254850&print=Y. [Accessed: 15.10.2016]
12. SLESAR', E.A. (2006), *Rezhissjor – dramaturg: modeli ih vzaimootnoshenij v zarubezhnom i otechestvennom teatre konca XIX – XX vekov: avtoreferat dis… kand. iskusstvovedenija.* Sankt-Peterburg: Sankt-Peterburgskiy Gumanitarnyy universitet profsoyuzov.
13. SHALIMOVA, N.A. (2000), *Antropologicheskie problemy teatra A.N. Ostrovskogo: (Opyt postizhenija hudozhestvennoj real'nosti): dis… doktora iskusstvovedenija*. Moscow: Gosudarstvennyj. institutt iskusstvoznanija.

Classics on the Modern Scene:
From a Play to "the United Text of the Performance" (A.N. Ostrovsky)

The purpose of this research is to analyze the role of "texts" in staging the plays of the classic repertoire. By “texts” we understand, as it was defined by Y.M. Lotman, the main parts of a performance: the text of the play, the acting text, created by actors and the director, and the “text” of decorations, musical component and the lights design.

Our main sources were the performances based on the so-called “playwright’s theater” method when the literary text of the play remains unaltered. We examined such plays as “Crazy money” (2012 Saratov Academic Drama Theater n.a. I.A. Slonov) and "Wolves and sheep" (2015, Tambov State Drama Theater).

We have chosen A.N. Ostrovskiy’s plays as his playwriting is gaining its momentum at present. There are several reasons for such popularity: the plays content can be understood by today's viewer; the unity of narratives and the vividness of characters are a good “drama school” for actors and directors; the refined language of plays gets an appetite for literature.

We can conclude that the unified “text” is presented in a coherent manner since the "roles" of all elements of the performance are distributed evenly; there, acting becomes the main element. The last but not the least in staging a successful play is the stylistic unity of all performance “texts”.

Inventing a performance in such a way the director is able to create an artistic image of the play which - from the written word - will gain truthfulness of what the viewer sees, hears and feels on the scene.

Keywords: modern theater, A.N. Ostrovsky, the "texts" of a performance, stylistics, performance.

«КОРАБЕЛЬ ДУРНІВ» ТА «БЛАКИТНИЙ ЧОВЕН»: ПОПУЛЯРНІ КОНСТРУКТИ, ГУМАНІСТИЧНА ДУМКА ТА ОСОБЛИВОСТІ ВІЗУАЛІЗАЦІЇ

Стефанія Ковбасюк

The "Ship Of Fools" and the "Blue Barge": Popular Constructs, Humanistic Thought and Visuality

In this article, we aim to analyse the peculiarities of the interactions between the text and image taking two compilations as examples – the "Ship of fools" and the "Blue barge". We will start from the very beginning, when they started taking their shape in the late medieval times until the Renaissance when they underwent some changes.

Both compilations had been shaped by H. Teichner and J. van Oestvoren in their poems of the early 15th century. However, the "ship of fools" underwent a considerable transformation in the humanistic culture. In the speech of J. Gall as well as in the eponym poem by S. Brant it turned from the image with a strong moralistic bias into a symbol of universal Folly and madness. Later Erasmus of Rotterdam in his "Praise of Folly" will refine the idea of Folly – Moria – that rules over the world. Illustrations for the "Ship of fools" underlined the universal character of the Folly as far as only jesters and not the ordinary people were depicted on the woodcuts.

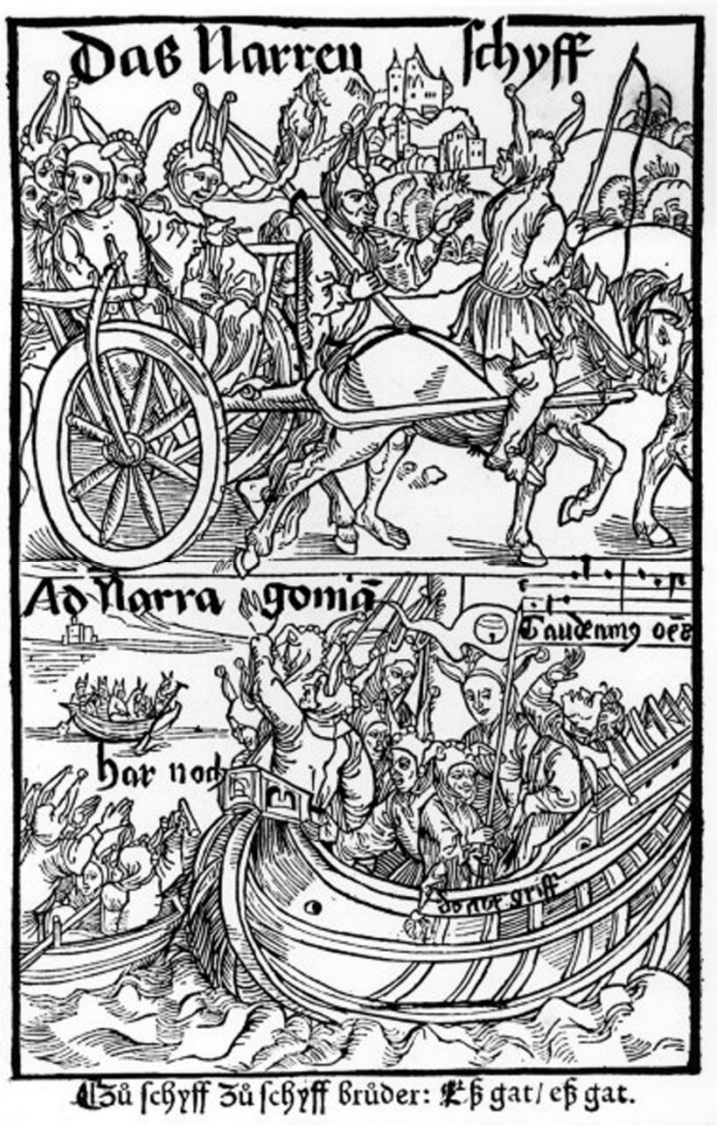
The "blue barge" did not undergo such a substantial change. It was not included in the "big narratives" of the humanists and thereby remained in the semantic limits of the "bürgermoral". Nevertheless, it did go beyond the framework of the popular culture. Its way to the "high culture" passed through the artworks by H. Bosch, P. van der Heyden and P. Bruegel the Elder. Painters visualized not just existing carnival practices, but also features of the burger and patrician ethics, which enriched the construct of the "blue barge" and popularized it among different strata of the early modern Netherlandish society.

Keywords: the ship of fools, the blue barge, the Humanism, jester, H. Bosch, P. Bruegel the Elder.

В статті ми звернемось до аналізу двох популярних конструктів – «корабля дурнів» та «блакитного човна», в чомусь синонімічних, але не рівних один одному, та їх рецепції в гуманістичних практиках та візуальності. Особливого значення вони набули в міському просторі ранньомодерних Нідерландів. Тому варто було б коротко зупинитись на специфіці міського культурного середовища Провінцій.

Міське середовище завжди було тим місцем, де стикалися «низька» і «висока» культури, одночасно, міське середовище було і полем їх протистояння та взаємодії. «Кожне місто складається як місце зустрічі культур різних типів і рівнів: релігійної і світської, аристократичної і народної, «високої» і «низької». Вулиці та площі міста – це місце комунікації не тільки транспортної та пішохідної, а й комунікації між суб'єктами, що належать різним соціальним верствам» [1, с. 199] – ці слова російського культуролога Л.Ф. Чертова цілком можуть бути застосовані і до реалій нідерландського міста XVI ст.

У просторі міста перетиналися представники різних культур і національностей (особливо, в такому торговому центрі, як Антверпен), селяни, що приїхали на цілорічний ярмарок, і гуманісти, які викладали в університеті, торговці і художні генії. Всі вони жили в одному місці, відвідували одні і ті самі публічні місця, і, навіть, дивилися на ті ж зображення, і читали одні й ті ж книжки – величезні наклади книг Еразма, Бранта та інших гуманістів, наклади гравюр І. Босха або П. Брейгеля, які виходили з-під преса видавництв К. Плантена, І. Кока та ін., є тому доказом [11, p. 179].



Ілюстрація 1

Яким же чином розмежувати продукти і твори «високої» і «низької» культури, щоб стало можливим досліджувати їх взаємодію? На наш погляд, найбільш вдалий спосіб подібного поділу запропонував французький історик мистецтва і культуролог Р. Шартьє. На його думку, історик не повинен спочатку визначати якісь тексти або інші об'єкти, як ті, що належать до популярної культури чи культури високої, але, швидше, як способи, якими ці об'єкти засвоюються за певних обставин, певними соціальними групами [8, p. 3–4]. Тобто у фокусі дослідника повинна знаходитися трансформація елементів культури в процесі їх засвоєння, рецепції [1, с. XIX–XX].

Отже, в центрі нашого дослідження ми поставили два культурні конструкти: «Блакитний човен» («De blauwe Schuit») і «Корабель дурнів» («De Narrenschiff»), а також процес їх трансформації й адаптації в різних соціальних і культурних групах. В якості джерел ми наведемо не тільки тексти – літературне втілення цих конструктів, але й візуальні джерела – гравюри, станкові картини, маргіналії. В такий спосіб також буде можливо проілюструвати на вибраному прикладі механізми міжкультурної взаємодії, «рух знизу» і «рух зверху» – перехід і мутацію ідей від популярної культури до «вченої», і навпаки.

І «корабель», і «човен» існували в декількох вимірах: як наратив, як театральна вистава (частина карнавального дійства), як візуальний знак і як різновид утопії в сфері уявного. Складно визначити, який з вимірів був первинним, однак, можна припустити, що саме дійство веде своє походження від язичницьких обрядів [6, p. 11].

А наразі коротко зупинимося на походженні образу корабля, зокрема, «корабля дурнів», образу, який став одним з ключових в культурі країн Північної Європи XVI століття. Якщо довіряти поемі австрійця Генріха Тайхнера (Heinrich der Teichner) «Das schif der flust» («Корабель втрат», 1360), то справжній корабель, на якому були зібрані нероби, п'яниці, гравці

в кості – тобто «Дурні» різного ґатунку, стартував з Аахена заради здійснення подорожі через всю країну. Саме в спогад про цю подію Тайхнер і написав свою поему [10, p. 32–33].

Відкрита Адольфом Спамером проповідь «Disz ist ein hübsche Predig gethon uff S. Ursula tag, sagt von dem geistlichen Narrenschiff, etc.» [21], яка датується 60 – 70–тими роками XV ст., ще раз доводить популярність образу «корабля дурнів» в народній культурі, адже в проповіді священики використовували образи максимально зрозумілі як для освіченої частини парафії, так і для illitres.

Ілюстрація 2

Однак стараннями німецьких гуманістів – Себастьяна Бранта, Іодока Галла, Іодока Бадіі (1462-1535) та ін., концепт «корабля дурнів» інтегрувався у «високу культуру» Північного Ренесансу.

Провісником, натхненником С. Бранта став, безсумнівно, І. Галл, який у 1488 виголосив промову «Monopolium et societas vulgo des Liechtschiffs» [20, p. 217] під час засідання в університеті Хейдельберга, який очолював друг Бранта і Галла – Вімпфелінг. Цю промову Іодок Галл вимовляв з платформи, виконаної у вигляді корабля [6, p. 14]. Вона була опублікована у 1489 році в Страсбурзі.

Твір Бранта, таким чином, є, якоюсь мірою, компіляцією всього того, що було написане й побачене ним до цього, але, в той же час, на його «Кораблі дурнів» стоїть відбиток гуманістичної освіти автора і його винахідливості. Пунктом призначення «Корабля» була Наррагонія – країна дурнів, особистий винахід Бранта, яка, цілком імовірно, була алюзією на іншу утопічну країну – Кокань, де живуть одні нероби, але де всього є вдосталь [13, p. 207–208].

Легкий дотепний стиль, вільне володіння, як біблійними текстами (особливо помітно знання Екклезіасту і книги Приповідок), так і текстами, що відносяться до античної традиції (Цицерон, Вергілій тощо), винахідливість і витонченість в описі людської дурості, виділяє твори Бранта з подібної літератури про «de zotteheid». Саме тому його книга належить обом культурам – науковій і популярній, адже сліди її впливу виявляються і в так званих «великих наративах» («grandes narratives») [2, с. 30–33], як, наприклад, «Похвала Глупоті» Еразма, так і в популярних текстах. Найбільш ранній приклад зустрічається вже у 1497 році в Страсбурзі, коли картезіанський чернець з Ельзасу склав компіляцію «St. Ursula Schifflein» витягів з «Корабля дурнів», доповнивши їх християнськими максимами – книга, вочевидь, задумувалася як наставляння до праведного християнського життя [6, p. 32].

Шляхи формування конструкту «de blauwe schuit» були схожими з «кораблем дурнів». Образ Човна, як можна судити із джерел, також є породженням так званого «духу Карнавалу». Вперше він був відображений в наративі у 1413 році в поемі Якоба ван Устворена «Гільдія Блакитного човна» [14], і досі є такою ж важливою частиною карнавальної культури Нідерландів, як і в пізньому Середньовіччі. Такий човен протягували по вулицях майже всіх

більш-менш значних міст Нідерландів – Антверпена, Гертогенбоса, Утрехта, Неймегена, Бреди [18, p. 35–36].

Ілюстрація 3

У самому конструкті виявилася особлива семантика блакитного (blauwe) – як кольору обману у всіх його проявах (від навмисного обману когось до самообману). Для прикладу досить згадати «блакитний плащ» – жодна візуалізація нідерландських прислів'їв XVI століття не обходилася без нього, він же є центром «країни прислів'їв» П. Брейгеля Старшого.

Члени «Гільдії Блакитного човна» ван Устворена – нероби різного ґатунку сідають в корабель, який їх очікує. Далі корабель, за яким слідує подібне йому інше судно, перетинає країну. Життя Гільдії на кораблі подібно вічним мандруванням циган [19, p. 225]. У даному випадку звертає увагу деяке відхилення від конструкту «корабля дурнів». Пасажири «блакитного човна» (який, одначе, часто зображується і описується як корабель) у першу чергу, нероби, п'яниці, ненажери і гравці в кості, а не дурні – «narren», як у випадку з Блакитним човном. Тобто акцент робиться на їх небажанні працювати, а не на їх власній дурості і божевільних заняттях.

До нас також дійшла пісня анонімного автора «Блакитний човен», яка датується XVI століттям [5]. Пісня ця, без сумніву, могла бути як застільною, так і святково-карнавальною. Проста за структурою – сім римованих строф чергуються з рефреном, вона є прямою спадкоємицею літературної традиції вагантів, з тією лише істотною різницею, що написана вона народною, нідерландською мовою. У ній згадуються і такі пародійні святі, як Св. Ледар, Св. Ніякої-роботи, Св. Рейнард (утворений, очевидно, від імені лиса Рейнарда, рідкісного пройдисвіта і обманщика, героя популярної культури Середньовіччя), і, в той же час, Бахус, до якого автор звертається в останній строфі. А в одному з куплетів мова йде якраз про блакитний човен, на який повинен сісти герой пісні, адже він ніколи не працював – «В роботі бути ледачим і пиячити безмірно – Ось на чому тримається моє життя!» [9]

Таким чином, відбувалось запозичення гуманістами образів популярної культури та їх інтелектуалізація, що, як вже було зазначено вище, було частиною загальної парадигми міжкультурної взаємодії: популярні образи були переосмислені, їм було надано глибшого змісту та відчутного дидактичного звучання. І, вже в такому оновленому вигляді, вони повертались в контекст популярної міської культури і, в свою чергу, надихали на створення нових популярних конструктів.

Однак, крім цього шляху міжкультурної взаємодії, був ще один – через візуальність.

Так, успіх «Корабля дурнів» С. Бранта, на думку дослідників, багато в чому зобов'язаний своєю популярністю численним гравюрам, що стало можливим завдяки друкарському верстату [6, p. 20]. Революція у виготовленні книг – поява друкарського верстата та його удосконалення у середині XVI ст. [7, p. 83–85], – змінила не тільки форму книги, спростила і здешевила її виготовлення, а й вплинула на її соціальне життя. Книжкова продукція стала доступною, в тій чи іншій мірі, всім верствам соціуму.

Ілюстрація 4

Поява та постійне вдосконалення технологій виготовлення гравюр на дереві і на металі настільки ж вплинуло на історію мистецтва, як і рухомі літери верстата Гуттенберга – на літературу. Мистецтво, будучи до цього привілеєм аристократичної еліти і бюргерського патриціату, приходить до будинків звичайних бюргерських і навіть селянських родин. По суті, можна назвати це першим «бунтом мас», користуючись термінологією Х. Ортеги-і-Гассета.

Ілюстрування друкованої книги відомого гуманіста Бранта А. Дюрером, або іншим художником, що знаходиться під його впливом [16, p. 13], зробило з цього цілком елітарного за походженням продукту предмет масової торгівлі, що пережив адаптацію в популярній культурі. Саме злиття двох талантів – літературного генія автора та художнього – гравера з технологіями масового виробництва – книгодрукування, зробило з трактату Бранта «бестселер». Книга вийшла якісним, але доступним для більшої частини населення Європи продуктом. Така ж доля пізніше спіткає і «Похвалу Глупоті» Еразма [22, p. 86–87].

Початкові ілюстрації Дюрера були відтворені, нехай і з деякими змінами, у всіх наступних виданнях аж до кінця XVI ст. Обкладинка складається з двох гравюр, розташованих одна над другою (Іл.1).

На верхній ми бачимо віз, на якому сидять блазні у блазнівському одязі (адже «narr», крім як «дурень», перекладається і як «блазень»), у віз запряжений кінь, так само осідланий блазнем. Присутність воза пояснюється, швидше за все, все тим же «carrus navalis» – «кораблем–возом» з карнавальних ходів. Враховуючи, що «Корабель дурнів» вийшов якраз в Mardi Gras, день карнавалу, подібне зображення було доречним.

Під гравюрою з возом зображений вже безпосередньо сам корабель, повний блазнів. До корабля збираються причалити два човни, на яких сидять блазні, які не встигли потрапити на корабель. Гравюрою йде напис латиною «Ad Narragonia / Gaudeamus omnes!» («В Наррагонію! / Радіймо всі!»). Під нею присутній заклик вже німецькою: «Zu Schiff, Zu Schiff, bruder: Es gat, Es gat!» – «На корабель, на корабель, брате: він відчалює, він відчалює!».

Майже перед кожним описом тієї чи іншої «дурості» поміщена відповідна гравюра з пояснювальним текстом. Їх іконографія досить нехитра, очевидно, щоб у читачів, незалежно від рівня їх освіченості, не виникало труднощів з її тлумаченням.

Щодо візуалізації конструкту «Корабля дурнів» в живопису, то найбільш яскравим прикладом її вважають картину І. Босха (Іл. 2). Однак, не всі дослідники згодні в тому, що відправною точкою для цієї картини став твір Бранта. На їх погляд, робота називалася «De blauwe Schute» – «Блакитний човен», і є алегорією нестриманості, осудом пияцтва і розпусти [4, p. 189–190].

Втім, цим прикладом візуалізація «блакитного човна» не обмежується. Гравюра, яка була виконана Пітером ван дер Хейденом за втраченим малюнком І. Босха, не залишає сумнівів, що Босх цікавився цією темою (Іл. 3).

У човні, названому «Die Blauwe Schuyt», сидять і напівлежать п'ять співаючих людей, над якими стоїть неймовірно худий чоловік з арфою за спиною, на голові якого глечик і гніздо, звите солов'ями. Пояснювальний напис свідчить: «Боягуз–музикант у них за штурмана, а солов'ї визнали в ньому тюхтія. Уся ця компанія кричить на всю горлянку, тому й звуть їх співаками у «Блакитному човні» («Daer platbroeck speelman is en stierman in de bane / Daer sien hem de voghelen voer eenen huÿben ane / En al tiert sijn gheselschap datse moghten sweeten / Het sullen de sanghers in de blau schuÿte heeten»). Логіка останнього рядка, загалом, проста: гучний спів часто служив алегорією в нідерландській візуальності нестриманості в утіхах і питті, а як ці люди нестримано віддаються утіхам – то їх місце у «Блакитному човні», куди садять ледарів і гультяїв.

Порівнявши дві гравюри – обкладинку «Корабля дурнів» і «Блакитного човна» Пітера ван дер Хейдена, легко вловити ключову різницю між цими двома конструктами: в конструкті Бранта всі люди – дурні, в той чи інший спосіб, у «Блакитному човні» ж зібрані нероби-гуляки, які протиставляються, таким чином, бюргерам. Останні старанно працюють і ведуть благочестиве життя. Засудження людської природи в цілому – проти засудження одним із станів конкретних вад інших.

«Корабель дурнів» є всеохоплюючим, своєрідним зерцалом всіх людських вад, що знайшло відлуння і в гуманістичному середовищі – адже «Похвала Глупоті» пізніше буде написана у тому ж ключі,– не дивлячись на ще напівсередньовічну естетику «Корабля», близьку до шванків [17, p. 209]. Бюргери ж, швидше за все, вбачали в ньому такий же каталог вад, який представлений і в «Блакитному човні». В образності пасажири «блакитного човна» завжди були персоналізацією того чи іншого пороку: як в картині І. Босха клірики були втіленням гріха перелюбу («гра на лютні», якій віддається черниця, означала «вдаватися до любовних утіх» [15, p. 120]), так само, як і жінка з глечиком в руці, що схилилася над лежачим чоловіком. Чоловік, з ножем повзе по щоглі, – втілення гріха обжерливості тощо. Єдиний блазень сидить на дереві – він тут для того, щоб зайвий раз підкреслити дурість їхньої поведінки.

Якщо більше жодну картину не можна з точністю назвати візуалізацією «блакитного човна», то цілком можна говорити про присутність алюзій на неї в інших картинах. Приклад тому ми знаходимо в картині П. Брейгеля Старшого «Битва Поста і Масляниці» (Іл. 4): над таверною, розташованою на стороні Масляниці, видніється прапорець із зображенням блакитного човна. Цей прапорець над таверною знову повертає нас до поеми ван Устворена, адже головним мотивом в ній було саме витрата грошей на розваги в тавернах, де «Вони постійно їдять або п'ють, / Співають, стрибають і бенкетують» [19, p. 258], тобто займаються саме тим, чим і бюргери, і селяни з картини Брейгеля. «Блакитний човен» тут нерозривно пов'язаний з надмірностями у питті та їжі, які супроводжують період Карнавалу.

Ілюстрація 5

Однак подібна асоціація характерна не тільки для Брейгеля. У гравюрі, що вийшла з друкарні І. Кока під назвою «Св. Мартін і жебраки» (Іл. 5), і яка, якщо вірити словам видавця, виконана за рисунком І. Босха, ми бачимо цілу флотилію човнів, наповнених людьми, які бенкетують, об'їдаються і пиячать. Жебраки, які були часто присутні у сатиричних та дидактичних картинах того часу, сприймалися суспільством початку XVI століття майже виключно в негативному сенсі: їх вважали небезпечними для існуючого публічного порядку [18, p. 113].

Сам Томас Мор писав про них так: «... під приводом реформи ... вони захочуть заново переділити землі та засоби до існування ... і не зупиняться ... поки не зроблять з усіх таких же жебраків, як вони самі, і приведуть до руїн все королівство» [18, p. 113]. Бюргерство поділяло думку гуманіста, сприймаючи жебраків, у першу чергу, як ошуканців, які збирають гроші лише заради того, щоб віднести їх до шинку [19, p. 259].

Безліч бочок з вином – неодмінні атрибути викривання розгулу, а музикант, який грає на волинці, сидячи на одній з бочок, – точна репліка загубленої «Битви Посту і Масляниці» І. Босха, копії якої дійшли до наших днів.

Таким чином, всі персонажі і сюжети повертають нас до човна, як до частини карнавальних гулянь, з усією їхньою надмірністю. Втім, сказати, що І. Босх або П. Брейгель «вибачають» подібні гуляння складно, адже шлях «співаків з Блакитного човна» закінчується у Пеклі.

На правій стулці триптиха «Сад земних насолод» (Іл. 6), виконаного Босхом приблизно в той же час, що і «Корабель дурнів» – у 1500–1501 роках, окрім відомого «музичного пекла», є фігура, яка займала, судячи з кількості підготовчих малюнків, важливе місце в загальній іконографії босхівського Пекла. Мова йде про так звану «Людину-дерево». З двох човнів, ростуть стовбури дерева – «руки» цього персонажа, а в його «тілі», що нагадує яєчну шкаралупу, бенкетують засуджені, черниця набирає пива з бочки, інші ж сидять за столом і п'ють. Дотепер в літературі не має точних пояснень такої іконографії: вчені обмежувалися загальними словами про те, що «людина–дерево» є символом гріха обжерливості, за який бенкетуючі в ньому душі і опинилися у Пеклі [4, p. 24–25].

Ілюстрація 6

На сьогодні, однак, є всі підстави не задовольнятися цим поясненням і тому, базуючись на інших роботах Босха і його сучасників, нам би хотілося запропонувати власне тлумачення цього персонажу.

Два човни цілком можуть бути «блакитними човнами» з поеми ван Устворена – вони не блакитного кольору, але й не обов'язково повинні бути такими, адже блакитний колір їм було присвоєно заради пародійного ефекту; сенс натомість збережений: в таких човнах бенкетують гультяї. Сухі «ноги» «людини–дерева» – поширений символ безплідного життя християнина, який не приніс «доброго плоду», тому був засуджений, подібно дереву, проклятому Христом, коли він не знайшов на ньому плоду (Марка 11: 13-14).

Дерево переростає в яєчну шкаралупу, в якій йде банкет. Яйце, всередині якого розташована бенкетуюча компанія, вочевидь, результат гри слів у нідерландській мові. Всередині яйця – «door», тобто жовток, схожий за звучанням зі словом «дурень»: у часи Босха

популярною було прислів'я «Не дозволяй дурневі висидіти яйце», адже в кожному з яєць є жовток, «door», тобто інший дурень [12, p. 98]. У самого Босха є начерк «Концерту в яйці», з якого один з його послідовників створив завершену картину.

Тому зображення компанії гультяїв-дурнів, що населяє яєчну шкаралупу, не дивує. Серед інших символів слід зазначити клірика з кройком на жердині, який по драбині піднімається до компанії в яйці: глечик, насаджений на жердину, який присутній також і в «Кораблі дурнів», мав вельми недвозначні сексуальні конотації. Так само, як і волинка, зображена над цією своєрідною «таверною». Для трактування цього епізоду треба сказати, що застосовуємо іконологічний метод – метод аналізу символічної мови твору мистецтва у двох вимірах – візуальному та наративному, які перебувають у тісній взаємодії, і, як в цьому випадку, зумовлюють один одного.

Так, Босх дійсно створив алегорію гріха Обжерливості і Похоті у вигляді «людини-дерева», використовуючи різноманітні символи, що були в ходу в кінці XV – початку XVI століття: блакитні човни, сухі дерева, яйце, кройк, волинка. Всі вони були впізнаванні його сучасниками, хоча їх не містить жоден наратив: тут велике значення мають конотативні властивості того чи іншого елемента, які не потребують літературного пояснення, їх значення випливає з зовнішнього вигляду: це стосується кройка, волинки, діжок з вином тощо.

Підіб'ємо підсумки. В міському середовищі взаємодія між «високою» і «низькою» культурою було явищем повсякденним і навіть неминучим. Які ж були механізми цих обмінів? Карнавальна культура, коріння якої сягають ще традицій стародавнього світу, є невід'ємною частиною культури популярної, вона живила культуру високу. Два розглянутих конструкти – «корабель дурнів» і «блакитний човен» – оформилися на початку XV століття у творах Г. Тайхнера і Я. ван Устворена відповідно. Однак потім перший пережив трансформацію в гуманістичній культурі – у промові І. Галла і у творі С. Бранта – з простого моралізаторського образу у знак загальнолюдської глупоти і божевілля. Пізніше Еразм у «Похвалі Глупоті» доведе саму ідею Глупоти – Морії, що керує всіма людськими вчинками, до досконалості. Ілюстрації до «Корабля дурнів» С. Бранта ще раз підкреслюють вселенський характер описуваної глупоти – на гравюрах присутні не звичайні люди, а одні блазні.

«Блакитний човен» цю трансформацію не пережив – він не був включений у великі наративи гуманістів. Тому і залишився в семантичних кордонах бюргерської моралі. Проте, не можна сказати, що він не вийшов за рамки популярної культури. Його шлях у «високу культуру» проходив через візуальність, через творчу спадщину І. Босха, П. ван дер Хейдена і П. Брейгеля Старшого. У своїх творах вони втілили не тільки існуючу карнавальну практику, а й риси бюргерської свідомості і моральних підвалин, характерних для городян з різних соціальних груп – як нижчих станів, так і вищих – патриціїв та гуманістів.

Список джерел та літератури

1. Берк П. Популярна культура в ранньомодерній Європі / П. Берк. – К.: УЦКД, 2001. – 376 с.
2. Фуко М. История безумия в классическую эпоху / М. Фуко. – М.: Аст Москва, 2010. – 704 с.
3. Чертов Л.Ф. О диалоге массовой и элитарной художественной культуры в пространстве города / Л.Ф. Чертов // Российская массовая культура XX века. Материалы круглого стола. 4 декабря 2001 г. – СПб.: Санкт–Петербургское философское общество, 2001. – С. 199.
4. Bax D. Ontcijfering van Jeroen Bosch / D. Bax. – 'S–Gravenhage: Staatsdrukkerij–Martinus Nijhoff, 1949. – 327 p.
5. Borgers G. De muze viert feest. Feestgedichten / G. Borgers. – Amsterdam: CPNB, 1960. – 79 p.
6. Brant S. Ship of fools / ed. by E.H. Zeydel. – Columbia: Columbia University Press, 2011. – 410 p.
7. Brotton J. The Renaissance Bazaar: From the Silk Road to Michelangelo / J. Brotton. – Oxford:

Oxford University Press, 2003. – 243 p.
8. Chartier R. On the Edge of the Cliff: History, Language and Practices / R. Chartier. – Baltimore: JHU Press, 1997. – 191 p.
9. De blauwe schute. Een nieuw liedeken [Электронный ресурс] Режим доступу: http://pietpaaltjens.nl/gedichten/blauweschute.html
10. Face J.H. The Fool and the Antichrist: Motifs in Early Reformation Satire in the Graphic Arts of Germany / J.H. Face. – Madison: University of Wisconsin-Madison, 1956. – 212 p.
11. Fudge J.D. Commerce and Print in the Early Reformation / J.D. Fudge. – Leiden: BRILL, 2007. – 289 p.
12. Gibson W.S. Figures of Speech. Picturing Proverbs in Renaissance Netherlands / W.S. Gibson. – Berkeley-Los Angeles-London: University of California Press, 2010. – 236 p.
13. Hogendorp Prosperetti L. van. Landscape and Philosophy in the Art of Jan Brueghel the Elder (1568-1625) / L. van Hogendorp Prosperetti. – Farnham: Ashgate Publishing, Ltd., 2009. – 274 p.
14. Hs. Koninklijke Bibliotheek ‘s-Gravenhage, 75 H 57, fol. 58 recto – 65 recto.
15. Koldeweij J, Vandenbroeck P., Vermer B. Jerome Bosch : L'Oeuvre complet/ J. Koldewij, P. Vandenbroeck, B. Vermet. – Paris : Flammarion, 2002. – 208 p.
16. Kurth W. The Complete Woodcuts of Albrecht Dürer / W. Kurth. – North Chelmsford: Courier Corporation, 2013. – 285 p.
17. Nauert C.G. Humanism and the Culture of Renaissance Europe / C.G. Nauert. – Cambridge: Cambridge University Press, 2006. – 237 p.
18. Parsons B., Jongenelen B., Comic Drama in the Low Countries c. 1450 – 1560. A critical anthology / B. Jongenelen, B. Parsons. – Cambridge : DS Brewer, 2012. – 297 p.
19. Pleij H. Het Gilde van de Blauwe Schuit Literatuur, volksfeest en burgermoraal in de late middeleeuwen / H. Pleij. – Amsterdam : Amsterdam Academic Archive, 2009. – 334 p.
20. Schulz-Grobert J. Das Straßburger Eulenspiegelbuch: Studien zu entstehungsgeschichtlichen Voraussetzungen der ältesten Drucküberlieferung / J. Schulz-Grobert. – Tübingen : Walter de Gruyter, 1999. – 434 p.
21. Spamer A. Eine Narrenschiffpredigt aus der Zeit Sebastian Brants / A. Spamer. // Otto Glauning zum 60. Geburstag. Festgabe aus Wissenschaft und Bibliothek. – Leipzig. – 1938. – II. – P. 113 – 130.
22. Zaid G. The Secret of Fame: The Literary Encounter in an Age of Distraction / G. Zaid. – Philadelphia : Paul Dry Books, 2008. – 182 p.

References

1. BAX, D. (1949), *Ontcijfering van Jeroen Bosch.* 'S–Gravenhage: Staatsdrukkerij–Martinus Nijhoff.
2. BERK, P. (2001), *Populjarna kul'tura v rann'omodernij Jevropi.* K.: UCKD.
3. BORGERS, G. (1960), *De muze viert feest. Feestgedichten*. Amsterdam: CPNB.
4. BRANT, S. (2011), Ship of fools / ed. by E.H. Zeydel. Columbia: Columbia University Press.
5. BROTTON, J. (2003), The Renaissance Bazaar: From the Silk Road to Michelangelo. Oxford: Oxford University Press.
6. CHARTIER, R. (1997), On the Edge of the Cliff: History, Language and Practices. Baltimore: JHU Press.
7. CHERTOV, L.F. (2001), O dialoge massovoi i elitarnoi khudozhestvennoi kul'tury v prostranstve goroda. In: *Rossiiskaia massovaia kul'tura XX veka. Materialy kruglogo stola. 4 dekabria 2001 g.* SPb.: Sankt–Peterburgskoe filosofskoe obshchestvo, 199.

8. *De blauwe schute. Een nieuw liedeken* [Online] Available from: http://pietpaaltjens.nl/gedichten/blauweschute.html [Accessed: 3rd February 2016].
9. FACE, J.H. (1956), *The Fool and the Antichrist: Motifs in Early Reformation Satire in the Graphic Arts of Germany*. Madison: University of Wisconsin-Madison.
10. FUDGE, J.D. (2007), *Commerce and Print in the Early Reformation*. Leiden: BRILL.
11. FUKO, M. (2010), *Istoriia bezumiia v klassicheskuiu epokhu*. M.: Ast Moskva.
12. GIBSON, W.S. (2010), *Figures of Speech. Picturing Proverbs in Renaissance Netherlands*. Berkeley-Los Angeles-London: University of California Press.
13. HOGENDORP PROSPERETTI, L. van. (2009), *Landscape and Philosophy in the Art of Jan Brueghel the Elder (1568-1625).* Farnham: Ashgate Publishing, Ltd.
14. Hs. Koninklijke Bibliotheek 's-Gravenhage, 75 H 57, fol. 58 recto – 65 recto.
15. KOLDEWIJ, J., VANDENBROECK, P., VERMET, B. (2002), *Jerome Bosch : L'Oeuvre complet*. Paris : Flammarion.
16. KURTH, W. (2013), *The Complete Woodcuts of Albrecht Dürer*. North Chelmsford: Courier Corporation.
17. NAUERT, C.G. (2006), *Humanism and the Culture of Renaissance Europe.* Cambridge: Cambridge University Press.
18. PARSONS, B., JONGENELEN, B. (2012), *Comic Drama in the Low Countries c. 1450 – 1560. A critical anthology.* Cambridge : DS Brewer.
19. PLIJ, H. (2009), *Het Gilde van de Blauwe Schuit Literatuur, volksfeest en burgermoraal in de late middeleeuwen*. Amsterdam: Amsterdam Academic Archive.
20. SCHULZ-GROBERT, J. (1999), *Das Straßburger Eulenspiegelbuch: Studien zu entstehungsgeschichtlichen Voraussetzungen der ältesten Drucküberlieferung*. Tübingen : Walter de Gruyter.
21. SPAMER, A. (1938), Eine Narrenschiffpredigt aus der Zeit Sebastian Brants. In: *Otto Glauning zum 60. Geburstag. Festgabe aus Wissenschaft und Bibliothek.* Leipzig. II, 113 – 130.
22. ZAID, G. (2008), *The Secret of Fame: The Literary Encounter in an Age of Distraction*. Philadelphia: Paul Dry Books.

«Корабель дурнів» та «Блакитний човен»: популярні конструкти, гуманістична думка та особливості візуалізації

В даній статті проаналізовано шляхи взаємодії між текстом та образом на прикладі конструктів «корабля дурнів» та «блакитного човна», від початку їх формування в пізньому Середньовіччі до змін, яких вони зазнали в період Ренесансу.

Обидва розглянутих конструкти – «корабель дурнів» і «блакитний човен» – оформилися на початку XV століття у творах Г. Тайхнера і Я. ван Устворена відповідно. Однак потім перший пережив трансформацію в гуманістичній культурі – у промові І. Галла і у творі С. Бранта – з простого моралізаторського образу на знак загальнолюдської глупоти і божевілля. Пізніше Еразм у «Похвалі Глупоті» доведе саму ідею Глупоти – Морії, що керує всіма людськими вчинками, до досконалості. Ілюстрації до «Корабля дурнів» С. Бранта ще раз підкреслюють вселенський характер описуваної глупоти – на гравюрах присутні не звичайні люди, а самі лише блазні.

«Блакитний човен» цю трансформацію не пережив – він не був включений у великі наративи гуманістів. Тому й залишився в семантичних кордонах бюргерської моралі. Проте, не можна сказати, що він не вийшов за рамки популярної культури. Його шлях у «високу культуру» проходив через візуальність, через творчу спадщину І. Босха, П. ван дер

Хейдена і П. Брейгеля Старшого. У своїх творах вони втілили не тільки існуючу карнавальну практику, а й риси бюргерської свідомості і моральних підвалин, характерних для городян з різних соціальних груп – як нижчих верств, так і вищих – патриціїв і гуманістів.

Ключові слова: корабель дурнів, блакитний човен, гуманізм, блазень, І. Босх, П. Брейгель Старший.

ГУМАНІСТИЧНИЙ ОБРАЗ ФІЛІПА МЕЛАНХТОНА ЗА ВІЗУАЛЬНИМИ ДЖЕРЕЛАМИ XVI СТ.

Петро Котляров

Philip Melanchton as a Humanist: A Survey of the 16th Century Visual Sources

Until today, there are some ardent discussions about the role of Philip Melanchthon in the German Reformation as well as his relation to the Humanism. Taking the visual sources and narratives accompanying the images as the basis for further research, the author attempts to answer the following question: how did Melanchthon's contemporaries perceive him? All the 16th century engraved portraits of Melanchthon confirm that in contrast to Martin Luther, who was always depicted as a reformer and whose portrait has become a basis for a new Lutheran iconography, Melanchthon was portrayed as a humanist. Albrecht Dűrer was the first to lay the foundations of the Melanchthon's humanist iconography in the engraving dated to 1526. The peculiarity of this engraving was the following: despite Melanchthon's religious activities in 1520s, which presented him mainly as a reformer, the portrait bears no indication of it. The humanist image of Melanchthon, made by Dűrer, was copied and reproduced by other artists. Engravings made by different German artists were always accompanied by explanatory narratives, which referred to Melanchthon as humanist, scholar and teacher. The engravings prove that the educated elite considered Melanchthon not only as a reformer, but also a humanist.

Key words: Melanchthon, the Reformation, the Humanism, engraving, portrait.

Діяльність відомого німецького гуманіста і реформатора Філіпа Меланхтона (1497 – 1560) досить добре задокументована. Ще з першої половини XIX ст. розпочався активний пошук і систематизація наративних джерел. Найбільшою збіркою документів є багатотомне видання Corpus Reformatorum (1834 – 1860) під редакцією Карла Готліба Бретшнейдера [10]. Наративи завжди знаходилися у центрі уваги дослідників. Дещо по іншому справа виглядає із візуальними джерелами, які частіше у дослідженнях використовуються лише у якості допоміжного ілюстративного матеріалу. Тому, попри те, що ми на сьогодні маємо досить велику кількість портретів Меланхтона (близько 20-ти), все ж, наразі існує не так багато наукових робіт, у яких при дослідженні життя та діяльності відомого діяча доби Реформації залучались би візуальні джерела [20; 14]. Із останніх можна назвати роботу Марії Вайзель, яка, однак, обмежує свою розвідку пошуками усталених топосів в портретах XVI – XIX століття, які б вказували на Меланхтона як філософа [24].

Реконструкція складного і багатогранного образу Меланхтона, діяча, який і досі викликає у науковому та релігійному середовищі багато суперечок, збагатилася б за наявності практики використання візуальних джерел. В даній статті зроблена спроба проаналізувати візуальний образ Меланхтона і уточнити відповідь на питання, ким же сприймався Меланхтон в очах сучасників – гуманістом чи теологом, які прийоми використовували митці, щоб донести своє бачення суспільству.

У першій половині XVI століття на мистецтво Німеччини активно вплинула Реформація. Перша половина XVI ст. є прикладом органічності релігійних процесів виявлених у Реформації і нового стилеформування. Лютеранський рух відмовившись від практики широкого використання живопису та скульптури у церковному вжитку, одночасно, актуалізував розвиток побутового жанру, пейзажу і портрету. Живопис стає більш реалістичним, у ньому відсутня ідеалізація, кожна деталь, яку художник намагається прописувати з максимальною точністю, повинна була нести особливий сенс. Якщо розглядати розвиток портретного живопису на першому етапі Реформації, то можна помітити, що портрети керманичів Реформації користувалися особливою популярністю. Це, значною мірою, стосується портретів Мартіна Лютера, які, власне, і поклали початок формуванню нової протестантської іконографії, канону, завдяки якому відбувається в подальшому медіатизація інших реформаторів.

Ілюстрація 1. Лукас Кранах Старший. М.Лютер та Ф. Меланхтон (1558 р.)

Лютерівське ставлення до релігійного живопису, в тому числі і до портретного, не було однозначним, і в полемічних трактатах реформатора можна зустріти випади проти вівтарів та ікон. Разом з тим, його близький соратник Лукас Кранах, як відомо, створив кілька так званих «лютеранських вівтарів», які відображали, в основному, Таємну вечерю, та низку портретів рефрматорів. Сам Лютер, пояснюючи своє відношення до мистецтва, говорив про існування двох типів живописних образів, та те, що Бог не всі засуджує, як погані, а тільки виступає проти тих, якими «замінюють Бога». І тому Бог у Старому Завіті забороняє культові зображення. Вони повинні бути і надалі заборонені або, краще, втратити свою функцію. Зрештою, від глядача залежить, що він робить з образом, а не від самого образу [2, с. 509]. Як переконує Ханс Бельтинг, Лютер розглядав нові вівтарі і портрети як частину реформаційної візуальної стратегії проповіді. Портрет розглядався у його матеріальному, а не сакральному вимірі, але, одночасно, він повинен був нести релігійну риторику з однозначним реформаційним змістом. Багатозначність трактуваннь категорично була не бажана. Відкидалося те, що несло католицький відбиток, що могло б дати привід трактувати зображення в якості посередника між людиною і божественною милістю. Натомість функція зображення полягала у тому, щоб втілювати лютеранські ідеї і допомагати запам’ятовувати біблійні тексти у вірній інтерпретації. Нові твори, вважав Лютер, – суть нової очищеної релігії, звільненої від зорових образів, і виражають довіру Слову [2, с. 509]. Якщо зображення представляють біблійні події, то вони оповідають та повчають, як і біблійний текст. «Картини, що ілюструють події з Писання і хороші історії я, власне, вважаю майже корисними», так як вони, подібно біблійному тексту, нагадують про благі діяння Бога, зазначав Мартін Лютер [2, с. 519]. Живописні розп'яття і образи святих також належать до допустимих зображень, які є «пам'ятними образами або образами-свідоцтвами» [2, с. 519]. Не виступав

Лютер і проти власних портретів, які стали засобом візуальної риторики та основою формування протестантської зображальної пропаганди.

Ілюстрація 2. Лукас Кранах Молодший. Ф. Меланхтон (1559 р.)

Перейдемо безпосередньо до портретів найближчого соратника М. Лютера – Ффіліпа Меланхтона. Таких портретів збереглося порядку двадцяти. Це роботи Альбрехта Дюрера, Лукаса Кранаха Старшого та його сина, а також Ганса Гольбейна. Їх можна поділити на дві умовні групи. Перша, це зображення Меланхтона у образі реформатора, а друга, що представляє Меланхтона як гуманіста. Розглянемо побіжно спочатку першу групу. Парний портрет [Іл. 1], що позиціонує Меланхтона як реформатора був створений у 1558 році Лукасом Кранахом Молодшим (1515 – 1586). Кранаху блискуче вдалося зобразити всю складність становища Меланхтона-реформатора. Лютер, що заповнює своєю масою більшу частину простору, домінує в композиції і перехоплює погляд глядача. Владна лінія рота і губ, погляд твердий, вище лінії горизонту, спрямований до неба і вище лінії очей Меланхтона. Відкрита книга – як символ незакінченого диспуту і ознака готовності знову кинутися в суперечку для захисту ідеї. Його вбрання хоч і важке, але воно не може скувати наповнене силою тіло. Навіть тінь за спиною густіша, що підкреслює масивність фігури і безкомпромісність ідеї. Ідея – ось лейтмотив образу Лютера, а його домінування не піддається сумніву.

Меланхтон, навпаки, «головний дипломат Реформації», «майстер компромісів», «міністр християнства», але не раб ідеї. Його трохи втомлений погляд спрямований нижче лінії горизонту, його книга закрита – суперечка закінчена. Мудрий погляд підтверджує, він вже давно усвідомив всю безперспективність теологічних дискусій. Одяг – як з чужого плеча, існує ніби окремо. Можливо, натяк на те, що не всі лютеранські ідеї органічно адаптувалися Меланхтоном.

Ілюстрація 3. Лукас Кранах Старший. Ліва вівтарна стулка з церкви св. Марії, Віттенберг. Ф.Меланхтон, який хрестить немовля (1540 – 1547 рр.)

Майже в такому ж ракурсі, і з тими ж емоціями Меланхтон постає на портреті створеному Лукасом Кранахом Молодшим у 1559 році [Іл. 2]. Одіяння ще більш просторі, не по плечу, сприймаються як чужі. Однак поєднання кольору і емоцій створює дещо святкову атмосферу. Час створення портрету, це період гострих ідейних суперечок, коли Меланхтон піддавався нападкам, як з боку лютеран, так і католиків. А тому, зовсім не випадково, у нього в руках відкрита книга. Як видно із написів на відкритій сторінці, це вигадана книга про погляди батька церкви Василія на виправдання через віру, які були співзвучні лютеранській ідеї. Портрет, очевидно, прозоро візуалізуючи теологічні погляди Меланхтона був покликаний виправдати його перед нападками. Книга повернена до глядача, щоб кожен без проблем міг упевнитися в написаному – у лютеранських поглядах Меланхтона.

В образі реформатора постає Меланхтон і в нових лютеранських вівтарних композиціях, наприклад, на вівтарі з церкви святої Марії у Віттенберзі. Лукас Кранах Старший на лівій вівтарній стулці (1540 – 1547 рр.) зобразив Меланхтона, який хрестить немовля [Іл. 3]. Взагалі, це один із загадкових сюжетів, який викликає в середовищі дослідників серйозну полеміку. Що хотів сказати цим автор? Адже Меланхтон не був лютеранським пастором і не мав посади священника, щоб здійснювати подібний обряд. Альбрехт Штайнвахс навіть ставить питання, чи не намагався таким чином Кранах продемонструвати Меланхтону, настільки це прекрасно хрестити дітей? А можливо, продовжує А. Штайнвахс, таким чином Кранх пов’язує Меланхтона з апостолом Філіпом, який, як повідомляє книга Діянь 8 розділ, практикував хрещення? [23, s. 12]

Щоб отримати відповідь на ці питання і на питання, ким же сприймався Меланхтон в очах сучасників – гуманістом чи теологом, необхідно детальніше зупинитися на іншій групі портретів, що складаються із гравюр і які фіксують гуманістичний образ. Наше звернення до гравюр пояснюється ще й тим, що гравюрні портрети (гравюра – фр. gravure, graver – вирізати, створювати рельеф), в силу масового тиражування і достатньо недорогої вартості, стали доступними у XVI – XVII ст. не лише для заможного населення, але й для нижчих верств. Таким чином, власна трактовка художником зовнішності і внутрішнього світу портретованого рецепіювалася суспільством, і, в кінцевому рахунку, саме митець формував певний образ, з яким асоціювався даний діяч у суспільній свідомості.

Перший відомий і найбільш ранній портрет Меланхтона у техніці гравюри на міді був виконаний Альбрехтом Дюрером у 1526 році [Іл. 4]. Саме цей портрет став для багатьох художників наступних поколінь іконографічним взірцем. Меланхтон зображений на фоні неба і за камяною перегородкою із написом. «Viventis potuit Durerius ora Philippi, mentem non potuit pingere docta manus» («Риси Філіпа з натури зміг зобразити майстерною рукою Дюрер, але не міг зобразити його дух»). Зауважимо, що Меланхтон у 1526 році був відомий в обох таборах як провідний реформатор лютеранського напрямку. Впізнаваність Меланхтона стала наслідком поширеності його теоретичних теологічних розробок та активної релігійно-публічної діяльності. В 1521 році він написав відомий трактат «*Loci communes rerum theologicamm seu hypotyposes theologicae»* [19], який став, власне, першим систематичним викладом і підсумком лютеранської теології раннього етапу Реформації. М. Лютер високо оцінив її, зазначивши, що вона гідна увійти у зібрання Святого Письма [17, s. 127]. Також відомо, що в 20-ті роки Меланхтон, окрім обов'язків по викладанню філологічних дисциплін, читав лекції по Вульгаті (ступінь baccalaureus biblicus, отриманий в 1519 році, зобов'язував до цього). Також додамо, що за відсутності Лютера (травень (1521 – березень 1522 рр.) Меланхтон не тільки посів місце біблійного викладача, але й змушений був стати на чолі реформаційного руху [22, s. 34].

Ілюстрація 4. Альбрехт Дюрер. Портрет Ф.Меланхтона (1526 р.)

Наведені факти свідчать про домінування релігійних практик Меланхтона у 20-х роках, що, в свою чергу, позиціонувало мислителя як реформатора. Це визнавав і сам Лютер, який одного разу зазначив: «цей маленький грек, перевершує мене і в теології» [16, s. 42]. Незаперечний авторитет Меланхтона в теологічних питаннях визнавав не тільки Мартін Лютер, але і князівська адміністрація, свідченням чого є той факт, що Меланхтону неодноразово доручали брати участь у багатьох значимих німецьких і загальноімперських подіях в якості теолога. Визнавали Меланхтона як теолога і його противники [12].

Ілюстрація 5. Роберт Боіссард. Портрет Ф. Меланхтона (кін. XVI ст.)

Натомість дюрерівський портрет не несе жодних вказівок на реформаційно-теологічну діяльність Меланхтона. На цю обставину нарідко вказують дослідники [18, s. 365 – 380]. Подібні зауваження можна висловити і до низки інших гравюр Меланхтона.

Повернемося до напису на портреті. Вираз «Viventis potuit Durerius ora Philippi, mentem non potuit pingere docta manus» відразу відсилають до філософських дискусій античності щодо дихотомічності тіла і духу. Подібні дискусії були популярними і у гуманістичному середовищі, які розглядали *mens, дух як* місце зустрічі з Богом [20, s. 24]. Напис висловлює властивий гуманістичному дискурсу скепсис стосовно духу і тіла, підкреслено акцентує увагу на сутності людини, її духовній організації, яка виявляється в тому, що вона здійснює, керована внутрішніми мотивами, а не фізичними даними. Поширений в античності топос безсмертного духу, який є опозицією до тимчасового, мінливого і кінечного, можливо, як вважає М. Вайзель, взятий Дюрером у античного римського поета-епіграміста Марка Валерія Марціала (бл. 40 – бл. 104 рр.) [24, s. 213].

Підкреслений акцент на дихотомії тіла і духа наштовхує на думку про існування певних фізичних вад Меланхтона. Дійсно, наративні джерела свідчать про не надто презентабельний вигляд Меланхтона і окремі фізичні вади. Коли Меланхтон прибув у якості професора до Віттенберзького університету (1518 р.), то на момент запрошення новому професору виповнився 21 рік. Не так мало за мірками того часу. Лютер з великим нетерпінням очікував Меланхтона, оскільки вельми потребував знавця грецької мови. До того ж Лютер, вочевидь, знав, що сам великий Еразм позитивно відгукнувся про Меланхтона в одному зі своїх віршів, а Йоганн Рейхлін у рекомендації Меланхтона до курфюрста зазначив: «я не знаю нікого в Німеччині, хто був би більш освічений, за винятком Еразма Роттердамського, але останній виходець з Голландії» [10, s. 34].

Цілком зрозумілі сподівання Лютера, з якими він очікував вже відомого вченого. Однак те, що побачив Лютер після першої зустрічі з Меланхтоном, його якщо не розчарувало, то

глибоко здивувало: що буде робити цей маленький і миршавий чоловічок (kleinen, schmächtigen Gelehrten mir dem bescheidenen Wesen), з невеликим дефектом мови [21, s. XXII], з доброю і навіть соромливою напівпосмішкою у Віттенберзі, куди стікалися люди з усієї імперії, в цьому, без перебільшення, горнилі Реформації?

Проте вже перша лекція, яку за доброю традицією виголошували новоприйняті на службу викладачі в присутності всіх професорів і студентів, розсіяла сумніви Лютера. Досконала латина, ораторське мистецтво і блискуче сформульовані ідеї про поліпшення освіти полонили серце Лютера, так, що він одразу ж забув всі недоліки зовнішності нового колеги.

Не помітно недоліків і на портреті. Меланхтон зображений ще зовсім молодим, адже пройшло лише вісім років після прибуття в Віттенберг. Йому на той момент ще не виповнилося й тридцяти. Ракурс в портреті узятий дещо нижче горизонту, так що обличчя портретованого виявляється на тлі далекого неба – традиційний художній прийом, що надає особливої величності і навіть урочистості образу. Ніщо, по суті, не наводить на думку про фізичні недоліки.

Судячи із зображення і супроводжуючого напису, А. Дюрера в той момент хвилювали інші речі, аніж фізичні вади портретованого. По-перше, він зображує Меланхтона не в образі реформатора, а, по-друге, у підписі, який можна сприймати як непритаманну Дюреру самокритику, констатує: «Риси Філіпа з натури зміг зобразити майстерною рукою Дюрер, але не міг зобразити його дух». Самокритика Дюрера в частині «…але не міг зобразити його дух» не пов’язана із технічною недосконалістю роботи. Художник підкреслює, що схожість, риси Меланхтона, передані досконало і «майстерною рукою». Однак залишалось щось, що примушувало сумніватися Дюрера у точності зображення внутрішього світу, який майстер визначає поняттям «дух». Зауважимо, Дюрер на той час достатньо добре знав Меланхтона. Як повідомляє Піркгаймер, знайомство Меланхтона з А. Дюрером відбулося ще в 1518 році [9, s. 209]. Пізніше, Меланхтон двічі їздив до Нюрнберга (листопад 1525 і травень 1526 р.), де проживав Дюрер. Очевидно, що між ними склалися приязні стосунки, так що Меланхтон залишив про художника відгук, як про «видатного розумом і чеснотами чоловіка» [4, с. 119]. Завдяки дружбі Дюрер дізнався від Меланхтона основи лютеранства.

Отже, дружні стосунки, спостережливість художника та виключна ерудиція Дюрера, як здається, давали можливість майстру зрозуміти духовний світ реформатора, як це було із іншими замовниками. Проте відсутність візуальної реформаційної риторики у портреті та супроводжуючий наратив дає підстави вважати, що Дюрер, аналізуючи діяльність Меланхтона, вочевидь, бачив в ньому, в першу чергу, не реформатора. Скоріше, художник розглядав Меланхтона як гуманіста, змушеного знаходитись в центрі реформаційних подій.

Якщо ж аналізувати гравюри, що були створені пізніше, то можна помітити, що дюрерівське трактування гуманістичного образу Меланхтона стало основою іконографії Меланхтона. Найкраще це видно на гравюрі Роберта Боіссарда кінця XVI ст. [Іл. 5]. Гравюра містить кілька прозорих посилань на художній авторитет Дюрера [Іл. 3]. Це виявляється в цитуванні при зображенні одягу Меланхтона, фізіономіки та типового для дюрерівського портрету ракурсу і пластичного моделювання. Однак, є і відмінності. Меланхтон розташований між двома колонами під аркою, а все тло за Меланхтоном заштриховане. На склепінчастій арці читається напис: «PHILIPPUS MELANCHTHON PHOENIX GERMANIAE» («Філіп Меланхтон германський фенікс»). По нижньому полі, як і у Дюрера, вигравірувано латинською мовою: «Corpore parvus erat sed maximus arte Philippus, / Quam bene Germanis sic Philo mela fuit» (Фізично слабкий, але найбільший в науці був Філіп, / яке благословіння, що він був солов’єм для Німеччини».

Трохи вище від напису, ніби на столі, розміщено кілька супроводжуючих предметів-символів: чорнильниця, перо, розкрита книга і короткі біографічні дані. Тут же підпис гравера на полі штриховки.

Якщо такі предмети як розкрита книжка, чорнильниця і перо ще можна було б витлумачити як символи візуальної реформаційної риторики, то наративний супровід портрету спростовує цю інтерпретацію. Звертає увагу те, що автор називає Меланхтона феніксом. На перший погляд дана символіка відсилає до традиційного середньовічного бестіарію, де фенікс – символ Христа [3, с. 59]. Однак середньовічне трактування даного символу переживає у ранній новий час трансформацію, внаслідок якої позбавляється своєї інваріантності і набуває полісемантичності. Це добре видно у культурному просторі німецьких інтелектуалів, де даний символ почав використовуватися в якості почесного імені для тих, хто уславився знаннями та глибокою гуманістичною ерудицією. До таких належав, наприклад, відомий Йоганн Рейхлін, якого величали «Phoenix Germaniae» [13, s. 54]. Цим високим титулом у якості визнання гуманістичних заслуг художник нагородив і Меланхтона.

В написі нижньої частини картини читаємо: «Corpore parvus erat sed maximus arte Philippus…» («Фізично слабкий, але найбільший в науці був Філіп»). Протиставлення недосконалого фізичного тіла вченого і його наукової величини, є відгомоном гуманістичного топосу дихотомії фізичної і духовної природи. Акцент на фізичному вигляді вченого різко контрастує на тлі достатньо представницького візуального образу. Явне протиріччя наративу і візуальності розкривається при аналізі другої частини цитати: «…Quam bene Germanis sic Philomela fuit» (яке благословіння, що він був солов'єм для Німеччини»). Згадуваний соловей (Philomela), у даному випадку, нами розглядається як означальна деталь до розуміння усієї гравюри. Образ солов'я не був чимось новим і, як відомо, був поширений ще в античній греко-римській поезіїі та використовувався в творчості середніх віків [6, с. 337; 8]. Поети і богослови частково використовували пізньоантичні топоси, притаманні цьому образу, а частково виробили власні. В більшості образ солов'я згадувався у контексті краси мелодії, досконалості звуковедення, різноманітності зворотів. Іноді зверталася увага на дихотомічність невиразної зовнішності солов'я та красу пісні, як, наприклад, це ми знаходимо у вченого, богослова і поета Каролінзького Відродження Алкуїна (735 – 804), який згадував не лише видатні вокальні здатності солов'я, але й скромну зовнішність: «Скромне твоє сіре вбрання, але прославлена дивна пісня…» [7].

Власне, наведена цитата може бути своєрідним ключем до розшифровки наративу на портреті Меланхтона. Художник, використовуючи образ солов'я, який, попри «скромне вбрання», має «прославлену дивну пісню», тим самим вказує на дихотомію слабкого тіла Меланхтона і його величі в науці, наділяючи в такий спосіб зображення яскраво вираженою гуманістичною риторикою. Гуманістична риторика портрету посилюється, якщо взяти до уваги, що в добу Відродження образ солов'я доповнюється ще кількома важливими конотаціями, знаковими для розглядуваної гравюри. Французький вчений і гуманіст Гійом де Ла Перр'єр (1499 – 1565) порівняв прагнення солов'я співати із всепоглинаючим устремлінням до знань [7], а гуманіст Йоахім Камерарій (1534 – 1598), який був другом Меланхтона, доповнив характеристики солов'я ще й образом турботливого батька, який займається вихованням дітей [11, s. 872].

Таким чином, можна констатувати, що створений Дюрером візуальний образ Меланхтона, став основою іконографії гуманіста. Цей образ з часом лише доповнювався уточнюючими деталями, які, вказуючи на Меланхтона як вихователя, педагога і вченого, поглиблювали гуманістичну риторику портретів

Те, що значна кількість портретів представляла Меланхтона в якості гуманіста, попри його визначну реформаційну діяльність, дає підстави вважати, що освічена частина суспільства

XVI ст. сприймала і мислила Меланхтона все ж більше як гуманіста, а не реформатора. Саме цей факт пояснює збереження і поглиблення особистих зв'язків Меланхтона із багатьма відомими представниками гуманістичної еліти, які залишалися вірними католицизму та феномен широкої комунікативної діяльності вченого в культурному просторі європейського гуманізму, його ефективної роботи по розширенню кордонів гуманістичної «республіки вчених». Важливо і те, що іконографічний образ соратника М. Лютера, завдяки масовості тиражування гравюри та її доступності, транслюючись широкій аудиторії, закріплював за Меланхтоном образ гуманіста.

Список джерел та літератури

1. Алпатов М. В. Художественные проблемы итальянского Возрождения. – М.: Искусство, 1976. – 288 с.
2. Бельтинг Х. Образ и культ. История образа до эпохи искусства. – М.: Прогресс-Традиция, 2002. – 540 с.
3. Краснова О.Б. Катакомбная живопись // Искусство Средних веков и Возрождения. – Москва: Олма-Пресс Образование, 2002. – 318 с.
4. Королева А.Ю. Дюрер. – М.: Олма Медиа Групп, 2007. – 128 с.
5. Леонардо да Винчи. Книга о живописи. – М.: Географгиз, 1934. – 384 с.
6. Мифы народов мира. Энциклопедия в 2-х тт.; за ред. Токарев С. - Т.2. – М.: Сов. энциклопедия, 1988. – 719 с.
7. Ненарокова М.Р. Соловей в средневековых бестиариях и латинских сборниках эмблем. [Електронний ресурс] / М.Р.Ненарокова. – Режим доступу: http://www.cr-journal.ru/rus/journals/306.html&j_id=21 – Назва з екрану. – Дата звернення: 02.11.2015.
8. Смышляева В.П. Римский поэтический авиарий. – Уфа: РИОБашГу, 2005. – 126 с.
9. Albrecht Dürer. 1471 – 1971. – München: Prestel, 1971. – 415 s.
10. Corpus Reformatorum. – Halle: C.A. Schwetschke, 1834–1860. – Bd. I–XXVIII. – Vol. 1. – 1122 s.
11. Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts. – Stuttgart-Weimar: Metzler Verlag GmbH, 1967/1996. – 1174 s.
12. Eck an Jacobus Hoogstraeten. Epistola notabilissimi viri et Magistri, magistri Ioannis Eckii missa ex Lipsia ad famosum et reverendum Patrem, fratrem Iacobum Hoogstratensem magistrum in theologia nostrum etc., quam ille tanquam preclosum thesaurum cordialissimis amicis cum magna gloria ostendit, quam etiam multi Iacobitae excopiaverunt. – Leipzig, 1519. [Online] Avaliable from: http://ivv7srv15.uni-muenster.de/mnkg/pfnuer/Eckbriefe/N091.html [Accessed: 02.11.2015].
13. Estep W. Renaissance and Reformation. – Grand Rapids: Wm. B. Eerdmans Publishing, 1986. – 331 s.
14. Harksen S. Bildnisse Philipp Melanchthons // Philipp Melanchthon. Humanist, Reformator, Praeceptor Germaniae. Berlin: Akademie, 1963. – S. 270–287.
15. Jörg R. Evidenz des Bildes, Transparenz des Stils – Dürer, Erasmus und die Semiotik des Porträts // Das Bild als Autorität: die normierende Kraft des Bildes. – Münster: LIT Verlag, 2004. – S. 205–216.
16. Jun M. Die Reformation: Theologen, Politiker, Künstler. – Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 2008. – 178 s.
17. Kirchengeschichte von der ältesten Zeit bis zum 19. Jahrhundert. In Vorlesungen von Dr. Hagenbach. – In. 7 Bd. – Bd. 3. Geschichte der Reformation vorzüglich in Deutschland und Schweiz. – Leipzig: Hirzel, 1871. – 656 s.

18. Löcher K. Humanistenbildnisse - Reformatorenbildnisse. Unterschiede und Gemeinsamkeiten // Literatur, Musik und Kunst im Übergang vom Mittelalter zur Neuzeit. Bericht über Kolloquien der Kommission zur Erforschung der Kultur des Spätmittelalters 1989 bis 1992, Göttingen: Hubert, 1995. – S. 365–380.
19. Melanchthon Ph. Loci communes rerum theologicamm seu hypotyposes theologicae // Corpus Reformatorum. – Halle: C.A. Schwetschke, 1834–1860. – Bd. XXI. – S. 81–227.
20. Pfisterer U. «Die Bilder Wissenschaft ist mühelos». Topos, Typus und Pathosformel als methodische Herausforderung der Kunstgeschichte // Visuelle Topoi. Erfindung und tradiertes Wissen in den Künsten der italienischen Renaissance. – München: Deutscher Kunstverlag, 2003. – Bd. 3. – S. 21–47.
21. Philippvs Melanchthon. Declamationes. Ausgewählt und herausgegeben von Karl Hartfelder. Berlin: Speyer und Peters,1891. – 68 s.
22. Scheible H. Melanchthon. Eine Biographie. – München: C.H.Beck, 1997. – 294 s.
23. Steinwachs A. Der Reformations-Altar von Lukas Cranach d. Ä. in der Stadtkirche St. Marien, Lutherstadt Wittenberg. - Edition Akanthus: Spröda, 1998. – 23 s.
24. Weisel M. Melanchthon als Philosoph in graphischen Bildnissen des 16 - 19. Jahrhunderts // Der Philosoph Melanchthon. – Göttingen: Hubert, 2012. – S. 201–234.

References

1. ALPATOV, M. V. (1976), *Hudozhestvennyie problemyi italyanskogo Vozrozhdeniya*. Moskva: Iskusstvo.
2. BELTING, H. (2002), *Obraz i kult. Istoriya obraza do epohi iskusstva*. Moskva: Progress-Traditsiya.
3. KRASNOVA, O.B. (2002), Katakombnaya zhivopis In: *Iskusstvo Srednih vekov i Vozrozhdeniya*. – Moskva: Olma-Press Obrazovanie.
4. KOROLEVA, A.Yu. (2007), *Dyurer.* Moskva: Olma Media Grupp.
5. LEONARDO DA VINCHI. (1934), *Kniga o zhivopisi*. Moskva: Geografgiz.
6. Mify narodov mira. (1988), Entsiklopediya v 2-h tt, t. 2. Moskva: Sov. entsiklopediya.
7. NENAROKOVA, M.R. Solovey v srednevekovyih bestiariyah i latinskih sbornikah emblem. [Online] Avaliable from: http://www.cr-journal.ru/rus/journals/306.html&j_id=21 [Accessed: 02.11.2015].
8. SMYISHLYAEVA, V.P. (2005), *Rimskiy poeticheskiy aviariy*. Ufa: RIOBashGu.
9. *Albrecht Dürer*. 1471 – 1971. (1971), München: Prestel.
10. *Corpus Reformatorum* (1834–1860), Halle: C.A. Schwetschke, bd. I–XXVIII, vol. 1.
11. Emblemata. (1967/1996), *Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts.* Stuttgart-Weimar: Metzler Verlag GmbH.
12. ECK, J. (1519), *Epistola notabilissimi viri et Magistri, magistri Ioannis Eckii missa ex Lipsia ad famosum et reverendum Patrem, fratrem Iacobum Hoogstratensem magistrum in theologia nostrum etc., quam ille tanquam preclosum thesaurum cordialissimis amicis cum magna gloria ostendit, quam etiam multi Iacobitae excopiaverunt.* Leipzig. [Online] Avaliable from: http://ivv7srv15.uni-muenster.de/mnkg/pfnuer/Eckbriefe/N091.html [Accessed: 02.11.2015].
13. ESTEP, W. (1986), *Renaissance and Reformation.* Grand Rapids: Wm. B. Eerdmans Publishing.
14. HARKSEN, S. (1963), Bildnisse Philipp Melanchthons. In: *Philipp Melanchthon. Humanist, Reformator, Praeceptor Germaniae*. Berlin: Akademie, 270–287.
15. JÖRG, R. (2004), *Evidenz des Bildes, Transparenz des Stils - Dürer, Erasmus und die Semiotik des Porträts*. In: Das Bild als Autorität: die normierende Kraft des Bildes. Münster: LIT Verlag, 205–216.

16. JUN, M. (2008), *Die Reformation: Theologen, Politiker, Künstler*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht.
17. HAGENBACH, R. (1871), Kirchengeschichte von der ältesten Zeit bis zum 19. Jahrhundert. In Vorlesungen von Dr. Hagenbach. In. 7 bd., bd. 3. Geschichte der Reformation vorzüglich in Deutschland und Schweiz. Leipzig: Hirzel.
18. LÖCHER, K. (1995), Humanistenbildnisse - Reformatorenbildnisse. Unterschiede und Gemeinsamkeiten. In: *Literatur, Musik und Kunst im Übergang vom Mittelalter zur Neuzeit. Bericht über Kolloquien der Kommission zur Erforschung der Kultur des Spätmittelalters 1989 bis 1992*. Göttingen: Hubert, 365–380.
19. MELANCHTHON, P. (1834-1860), Loci communes rerum theologicam seu hypotyposes theologicae In: *Corpus Reformatorum.* Halle: C.A. Schwetschke, bd. XXI, 81–227.
20. PFISTERER, U. (2003), «Die Bilder Wissenschaft ist mühelos». Topos, Typus und Pathosformel als methodische Herausforderung der Kunstgeschichte. In: *Visuelle Topoi. Erfindung und tradiertes Wissen in den Künsten der italienischen Renaissance*. München: Deutscher Kunstverlag, bd. 3, 21–47.
21. PHILIPPUS MELANCHTHON (1891), *Declamationes. Ausgewählt und herausgegeben von Karl Hartfelder*. Berlin: Speyer und Peters.
22. SCHEIBLE, H. (1997), *Melanchthon. Eine Biographie.* München: C.H.Beck.
23. STEINWACHS, A. (1998), *Der Reformations-Altar von Lukas Cranach d. Ä. in der Stadtkirche St. Marien, Lutherstadt Wittenberg.* Spröda: Edition Akanthus.
24. WEISEL, M. (2012), Melanchthon als Philosoph in graphischen Bildnissen des 16 - 19. Jahrhunderts. In: *Der Philosoph Melanchthon.* Göttingen: Hubert, 201–234.

Гуманістичний образ Філіпа Меланхтона за візуальними джерелами XVI ст.

Роль і місце Філіпа Меланхтона у німецькій Реформації та північному гуманізмі продовжує викликати дискусії у світовій історіографії. У статті здійснена спроба, на основі візуальних джерел та супроводжуючого гравюри авторського наративу, розглянути питання: у якості гуманіста чи реформатора сприймався Меланхтон його сучасниками і хто формував відповідний образ? Досліджувані у якості візуального джерела портрети Меланхтона, виконані у техніці гравюри XVI ст., свідчать, що на відміну від портретів Мартіна Лютера, який завжди зображувався в образі реформатора, портрети Меланхтона наповнені у більшості гуманістичною риторикою. Основу складання гуманістичної іконографії Меланхтона поклав А.„Дюрер, який першим зафіксував образ Меланхтона у гравюрі (1526 р.). Особливістю цієї гравюри було те, що попри релігійні практики Меланхтона у 20-х роках, що позиціонували його цілком як реформатора, розглядуваний портрет не несе жодних вказівок на реформаційну діяльність. Сформований Дюрером образ Меланхтонв як гуманіста був підхоплений і закріплений у гравюрах інших художників. При цьому гравюри супроводжувалися пояснювальним наративом, що вказував на Меланхтона як гуманіста, вченого і педагога. Розглядувані гравюри доводять, що освічені верстви населення вбачали у Меланхтоні не лише реформатора, але й у більшій мірі – гуманіста.

Ключові слова: Меланхтон, Реформація, гуманізм, гравюра, портрет.

ДЕКОРАТИВНЫЕ БОКАЛЫ ИЗ КАМЕННОЙ МАССЫ: МОДЕЛЬ Л. ФОЛЬЦА И ЕЕ «ИНТЕРПРЕТАЦИИ» В 1870 – 1880-е годы (ИСТОЧНИКОВЕДЧЕСКАЯ «РАЗРАБОТКА» ЭКСПОНАТА СОБРАНИЯ СГХМ)

Татьяна Савицкая

Декоративні келихи з кам'яної маси: модель Л. Фольца та її «інтерпретації» у 1870-1880-ті роки (джерелознавча «розробка» експонату зібрання СДХМ)

Предметом дослідження є келих епохи історизму з зібрання Саратовського державного художнього музею імені А. М. Радищева з зображенням сцен пиття. Його ескіз був створений в 1840-і рр. Л. Фольцем (1809-1876). Келих виготовлений фірмою Меркельбах і Вік в 1880-і рр. Метою дослідження є порівняння варіанту келиха з Радищевського музею з іншими варіантами, виявлення загального і особливого в техніках виготовлення, дизайні, змісті зображень.

Основні висновки: келих 1840-х рр. був виконаний з коричневої кам'яної маси методом вільного обертання, рельєфний декор накладено за допомогою матриць. Елементи готичного за характером декору органічно поєднуються з ренесансними принципами побудови композиції – рівномірністю, гармонією, симетрією. Глечик з саратовського музею виконаний з сіро-блакитної кам'яної маси (розпис оксидами кобальту), методом відливання в гіпсовій формі. Базові риси його форми і декору залишаються тими самими, але через ряд прийомів акцентується готична «складова». Використовуючи можливості гіпсової виливки, фірма Меркельбах і Вік ширше застосовує рельєфний орнамент, змінює деякі змістовні деталі зображення, послаблює сюжетну складову в сторону декоративності. Інтерпретатор не копіює зразок сліпо, він пропонує оригінальний варіант, народжений новими технічними можливостями і ціннісно-смаковими установками.

Ключові слова: келих, історизм, німецький бюргер, Радищівський музей, прикладне мистецтво, Фольц, Меркельбах і Вік.

Предметы прикладного искусства составляют значимую, зачастую, большую часть собраний художественных музеев. Современная наука сегодня адресуется к ним не только как к объектам культуры, но и как носителям культурно-исторической информации. Будучи частью обихода, они представляют историю через повседневную жизнь людей, помогают понять мировосприятие той или иной эпохи, и тем самым сближают далекое прошлое и современность.

Однако до настоящего времени коллекции декоративно-прикладного искусства многих российских музеев изучены слабо. Радищевский музей не является исключением. Большая часть предметов немецкой бытовой керамики, кружек и бокалов XVII-XIX веков из т.н. «каменной массы» (всего – 25 сосудов, 18 выполнены в эпоху историзма), поступила от основателя музея А.П. Боголюбова. Пристальное внимание на них было обращено

недавно, в связи с подготовкой выставки «Россия-Германия. На перекрестке культур. Живопись. Рисунок. Скульптура. Гравюра. Фарфор. Керамика» (2012).

Рис.1. Бокал с питейными сценами. По эскизу Л.Фольца. Виллерой и Бох (ок.1845)

Научная литература по теме, это, преимущественно, аналитические статьи к каталогам коллекций или выставок из собраний немецких музеев, посвященных декоративно-прикладному искусству XIX столетия. Модели бокала с питейными сценами по эскизу Людвига Фольца неоднократно привлекали внимание специалистов. Варианты бокала, воплощенные разными керамическими предприятиями Германии, можно видеть в ряде значимых научных каталогов. Назовем Музей декоративно-прикладного искусства Берлина [8, Nr. 49], Музей искусств и ремесел в Гамбурге [5, S. 221, Nr. 174, Abb. 649], Музей Керамики в Вестервальде [4, S.48], Мюнхенский городской музей [1, S. 560], Государственные музеи Касселя [6, S. 60-61]. Исследованию вариантов сосудов по эскизам Л.Фольца посвящена статья И. и В. Эндрес [3, S. 293]. Однако интересующая нас модель *Меркельбах и Вик*, находящаяся в собрании Радищевского музея, пока не изучена.

Главным предметом исследования в статье стал высокий бокал с изображением питейных сцен[1]. Как удалось выявить, его *эскиз* был создан в 1840-е гг. немецким архитектором и скульптором Людвигом Фольцем (1809-1876). Изделия на основе эскиза производились (тиражировались), с некоторыми изменениями, разными керамическими предприятиями Германии несколько десятилетий. Бокал из собрания Радищевского музея изготовлен в Вестервальде (юго-запад Германии, земля Рейнланд-Пфальц) ок. 1880 г. фирмой *Меркельбах и Вик* (Merkelbach&Wick)[2].

[1] Высокий бокал. Мастерская *Меркельбах и Вик (Merkelbach&Wick),* Вестервальд. Ок. 1880 г., по модели Л. Фольца (L. Foltz), до 1845. Каменная масса, соляная глазурь, рельеф, роспись кобальтом и марганцем. В. 46,5. СГХМ им. А.Н.Радищева, инв. П–521.

[2] Марка (в тесте) *Меркельбах и Вик* соответствует периоду 1879-1921 гг. Фрагмент бумажной этикетки с тремя медалями – Венской Всемирной выставки 1873 (серебряная медаль фонда короля Людвига, учрежденная Баварским музеем ремесел в Нюрнерге), Всемирной выставки в Филадельфии 1876, третья – оторвана. Но уже в 1883 г. эта фирма имела значительно больше наград, как международных, так и немецких, в частности, за новый вид продукции – из «каменной массы цвета слоновой кости» [9, S. 22]. Варианты марок и этикеток воспроизводятся [7, S.65], также на международном сайте коллекционеров керамики SCI [10]

В статье предпринята попытка изучить общее и особенное в интерпретациях модели Л. Фольца: техниках изготовления, дизайне, схемах построения и содержании изображений, определить, чем бокал *Меркельбах и Вик* из собрания СГХМ имени А. Н. Радищева отличается от других вариантов.

Начнем с краткой общей характеристики предмета. Бокал имеет высоту 46,5 см, выполнен из материала «каменная масса», украшен рельефным декором и синей подглазурной росписью на основе окислов кобальта и марганца. Он состоит из тулова и ножки. Тулово сделано в форме цилиндра, который слегка расширяется к основанию. Верхняя и нижняя части тулова профилированы. По тулову на спиралевидном фризе изображена многофигурная композиция, состоящая из различных питейных сцен; параллельно расположен фриз с надписями, размещенными в картушах в виде арочных щитов. Из-под ножки «выползают» гномы, поддерживающие тулово бокала.

Схема построения изображения такова: представление на спиралевидном фризе развивается сверху вниз. Место каждой сценки в иерархии «верх-низ» явно определяется тем, что она иллюстрируют: пользу напитка (верхние сценки) или его вред (нижние). Под сюжетным фризом художник разместил надписи, комментирующие действие.

Дизайн сосуда, как показало изучение разных коллекций, нетрадиционен для изделий из каменной массы. Такая форма появилась только в эпоху историзма. Не случайно в разных изданиях этот предмет называют по-разному: Pokal (Hochpokal), Stange, Stangenbecher, Humpen. Бокал по форме, по размеру, скорее, кувшин, он представляет собой нечто среднее между высоким, суженным кверху сосудом – «шнелле» (Schnelle), «изобретенным» в XVI веке в Ререне (земля Северный Рейн-Вестфалия), и бокалом на ножке – фужером или кубком.

Элементы *декора* позволяют поставить вопрос о связи с традициями как дворянской (рыцарской), так и народной культуры. Участники «представления» изображены в костюмах, стилизованных под средневековые европейские одеяния людей незнатного сословия. Автор явно стремится создать ощущение старины, дух средневековья, «затактно» подчеркивая, что покупатели и пользователи «пивной» посуды поступают так же, как их предки. При изображении «питейных» сцен кажется очевидной перекличка с известной серией гравюр Ханса Зебальда Бехама (Hans Sebald Beham, 1500-1550) на тему «Двенадцати месяцев», представляющих народные гуляния. Как выявили исследователи, на керамической посуде традиционно воспроизводились гравюры мастеров Северного Возрождения.

Внизу бокала – клейма. В одном из них изображен герб в форме щита с изображением бокала. На этом основании у специалистов возникло предположение, что впервые эскиз бокала был выполнен для одного из рыцарских союзов [1, № 49]. Поясним, что «рыцарские союзы» – своего рода исторические кружки, получившие распространение в Австрии и Германии с конца XVIII столетия, члены которых (преимущественно поэты, художники, представители дворянства) в театрализованной и романтизированной форме пытались воссоздать атмосферу средневековья. Они переодевались в средневековые костюмы, разыгрывали сцены из жизни рыцарства, читали стихи и пели песни средневековых авторов и собственного сочинения. Сами собрания проходили в интерьерах, оформленных как залы рыцарских замков.

В Мюнхене в 1820-х – начале 1830-х гг., как раз в период учебы автора эксиза Л. Фольца в Академии Художеств, существовало три таких кружка. Названия двух из них - Хумренау (Humpenau, 1819) и Хумпенбург (Humpenburg, 1826) и были связаны с «хумпен» – цилиндрической пивной кружкой, важным «атрибутом» таких театрализованных застолий [2, S. 250]. Оба общества имели похожие гербы – рыцарский щит с изображением «питейного» сосуда, который мы видим на исследуемом бокале.

Рис.2. Бокал с питейными сценами. По эскизу Л.Фольца. Меркельбах и Вик (ок.1880)

Как выявили И. и W. Эндрес [3, S. 293], два первых варианта бокала были выполнены на основе названного выше эскиза в 1840-е годы на фабриках *Виллерой и Бох* (Villeroy&Boch) в Метлахе и *Марх* (March) в Шартлоттенбурге (Берлин). Исследователи называют два близких варианта датировки – «около 1845 г.» или «до 1849 г.». Именно эти сосуды рассматриваются учеными в качестве оригиналов. Они изготовлены в технике вращения, рельеф наложен с помощью матриц. Но только бокал *Виллерой и Бох* изготовлен из каменной массы коричневого цвета, с желтоватым оттенком. Именно он нас и интересует.

Сравним бокал *Меркельбах и Вик (рис.2)* из коллекции Боголюбова СГХМ (1880) с ранним (1840-е) оригиналом – моделью Людвига Фольца, изготовленной на фабрике *Виллерой и Бох (рис.1)*. Для прояснения некоторых моментов привлечем также распространённый вариант бокала, сделанного фирмой *Райнольда Ханке* (Reinold Hanke) в 1870-е гг., т.е. немного раньше *Меркельбах и Вик.* Прежде всего, бросается в глаза, что по размеру бокал *Виллерой и Бох* (41 см), *меньше,* чем «наш» *Меркельбах и Вик* (46,5 см без крышки), к которому близок вариант *Райнольда Ханке* (47 см с крышкой). Материал тоже различается*:* вариант фирмы *Виллерой и Бох* монохромный, выполнен из каменной массы коричневато-желтого цвета, который получался в результате применения метода обжига с окислением (без доступа кислорода). Бокал *Меркельбах и Вик*, как, добавим сразу, и бокал фирмы Ханке, выполнен способом обжига с восстановлением (с доступом кислорода). Популярность этого метода в регионе Вестервальда была обусловлена особенностями местной твердоплавкой глины, которая при обжиге с восстановлением приобретала красивый голубоватый оттенок.

Принципиально отличается *техника исполнения:* бокал *Виллерой и Бох* выполнен методом свободного вращения, рельефный декор наложен с помощью матриц.

Меркельбах и Вик, а также *Ханке,* т.е. варианты 1870-1880-х гг. выполнены способом отливки в гипсовых формах, получившим распространение во вт. половине XIX века и дававшим возможность более широкого тиражирования изделий. Однако дальше начинаются различия уже между самими поздними вариантами. Известно, что Ханке предпочитал делать отливки по частям, и затем соединять их, закрывая стыки накладками, производители фирмы *Меркельбах и Вик* для отливки продукции из каменной массы ввели в широкое употребление *цельные* формы [9, S. 23-24]. Отметим, что именно за этот новый метод изготовления, удешевлявший производство и дававший возможность применения более разнообразного декора, Ф. Меркельбах и Г. Вик[3] удостоились почестей на Венской выставке 1873 г. Внешне отличия между сосудами в том, что на бокале *Меркельбах и Вик* более дробный декор, чаще горизонтальные членения, «профильные линии», опоясывающие бокал, украшены орнаментом.

Вернемся к раннему бокалу. В *архитектонике* бокала *Виллерой и Бох* элементы готической архитектуры органически сочетаются с ренессансными принципами построения композиции: равномерностью, гармонией, симметрией. Фризы с изображениями и надписями имеют одинаковую ширину, их членения на отдельные сценки и комментарии к ним тоже соразмерны, соблюдается соотношение два к одному: в каждую картинку сюжетного фриза «укладываются» две арки с комментариями. Тулово сосуда имеет форму колонны. Это обыгрывается декором – если вертикальные линии, образующие стены (границы) верхних арок, продолжить, они сомкнутся со стенами нижних арок и тоже образуют колонны, опоясывающие тулово бокала.

В обоих поздних вариантах изменены пропорции бокала – за счет удлинения тулова надставками в виде дополнительных горизонтальных полосок в верхней и нижней части, а также более узких и высоких наверший и ножек. Однако, если в бокале Ханке соотношение между фрагментами тулова – фризом с изображениями и комментариями сохраняется, и то в позднем бокале фирмы *Меркельбах и Вик* оно нарушено. Фриз с надписями становится чуть шире, в ущерб сценкам, содержание которых теперь разобрать сложнее, из-за чего сюжетный фриз приобретает орнаментальный оттенок; арки удлиняются, вытягиваются в высоту, чем подчеркивается свойственная готике направленность вверх. Но в результате достигнутая Фольцем гармония сменяется в позднем бокале изломанностью, разрушаются опоясывающие тулово колонны, исчезает соразмерность между сценками и арками с текстом.

Рельефный орнаментальный узор с изображением трех кленовых листьев на бокале *Виллерой и Бох* сделан только над арками, а внутри арок, если текстовый комментарий короткий и не заполнил «площадь» целиком, на свободное место, краской нанесено изображение то кисти винограда, то плода груши, то ягоды крыжовника. В орнаментальном декоре поздних вариантов бокала сильнее ощущается стиль искусства эпохи историзма. Это означает, что заметно повышается значение самого декора. С одной стороны, он почти целиком заполняет пространство, с другой – становится более монотонным. Интерпретаторы схематично и многократно повторяют один и тот же рельефный орнамент, выбранный в соответствии с собственными предпочтениями: Ханке - три цветочных розетки, художник фирмы *Меркельбах и Вик* – три кленовых листа.

Что касается *сюжета,* то, повторим, изображенные сценки иллюстрируют пользу и вред пития. Место каждой сценки в иерархии «верх-низ» символично. Четыре верхние сценки иллюстрируют пользу напитка – как средства для восстановления сил после

[3]Плодотворное сотрудничество между Ф. Меркельбах и Г. Виком отразилось в феврале в 1874 г. в новом названии фирмы (до этого: F. W. Merkelbach) [9, S. 24]

тяжелой работы, награды за труд, неотъемлемой части отдыха и общения. Четыре нижние сценки демонстрируют вред, который приносит злоупотребление «напитком».

Детали изображений (позы, жесты, одежда участников представления) на оригинале и поздних повторениях практически совпадают. Изменены детали в облике только одного персонажа. На оригинале Фольца у него совершенно фантастический облик. Прическа и некоторые элементы одежды – берет, обтягивающие штаны-чулки (шоссы), обувь – суть стилизованный, обобщенный наряд человека эпохи средневековья (точно время определить очень сложно, поскольку, шоссы, например, носили с XI по XVI вв.). Верхняя же одежда (распашной плащ) открывает, на манер фрака XIX века, обтянутый живот и ноги.

На некоторые догадки наталкивает *герб* мюнхенских исторических обществ XIX столетия: Людвиг Фольц изобразил его прямо над сценой, одним из участников которой является охарактеризованный персонаж. Можно предположить, что художник тем самым намекает: действие, изображенное на фризе – театрализованное представление на тему средневековой жизни, разыгранное членами рыцарского союза, одним из членов которого он был.

На повторениях добавлено всего несколько штрихов – и фантастический персонаж стал человеком второй половины XIX века. Вместо средневекового берета – современная прическа, плащ-туника превратился во фрак, шоссы – в узкие брюки (сохранилась только одна средневековая деталь – мягкие туфли без каблука). Кажется, интерпретаторы довели идею Л. Фольца до логического завершения, указав таким способом на время и автора создания бокала с питейными сценами. Однако на этих выводах настаивать не приходится: возможно, это «временные» изменения в облике персонажа, обусловленные, отчасти, техническими причинами, поскольку во время отливки в гипсовой форме детали могут «плыть», терять четкость. Если подобная «отливка», в свою очередь, была взята за основу при изготовлении следующего варианта, керамист мог подкорректировать, в соответствии с собственным разумением, нечеткие детали. Но в любом случае, изображение этого персонажа на повторениях Ханке и *Меркельбах и Вик* отличается лишь незначительными деталями костюма (в частности, лацканами фрака), чертами лица и прической.

Подведем некоторые итоги. Прежде всего *о*чевидно, что художник *Меркельбах и Вик* был знаком *с несколькими* вариантами бокалов по эскизу Л. Фольца. Взяв за основу ранний экземпляр фирмы *Виллерой и Бох*, он использовал также некоторые детали (удлинение элементов бокала, имитация процарапанных в сырой глине комментариев, введение персонажа XIX в.), добавленные фирмой *Райнольда Ханке*, и затем переработал модель в соответствии с собственными представлениями.

Оба интерпретатора умело используют дополнительные возможности гипсовой отливки, облегчавшей процесс производства. Если на бокале *Виллерой и Бох* текст написан кисточкой, то на поздних повторениях использован более эффектный способ его нанесения – процарапывание по сырой глине (напомним, что таким образом были сделаны надписи на другом бокале 1840-х гг. – фабрики *Марх,* выполненном из более мягкой терракоты); кроме того, шире применен рельефный орнамент.

Приобретенный А.П. Боголюбовым бокал *Меркельбах и Вик* сильнее отличается от первоначального эскиза Фольца, чем вариант Ханке. Это объясняется более поздним временем его изготовления, и тем, что фирма *Меркельбах и Вик* изначально определила свою задачу как создание свободных, оригинальных моделей «в духе» старины. В данном случае и предлагается такой, свободный вариант, рожденный новыми техническими возможностями и ценностно-вкусовыми установками.

С созданием бокалов с питейными сценами, как в собрании Радищевского музея, связывается деятельность ведущих немецких производителей изделий из каменной

массы XIX столетия. Эскизы Людвига Фольца 1840-х гг. знаменуют начало стиля «историзм» в производстве художественной керамики в Германии. Среди тех, кто обращался к воплощению эскиза, оказались ведущие изготовители – от *Виллерой и Бох* (старинная техника свободного вращения, матрицы) до *Меркельбах и Вик* (отливка в цельной гипсовой форме).

Деятельность *Меркельбах и Вик*, способствовавшая, в ответ на запросы времени, массовому производству керамики «в духе» старинных изделий, создала базу для расцвета стиля «историзм» в этой области декоративно-прикладного искусства и сопровождала его до угасания.

В бокале с питейными сценами из собрания А.П. Боголюбова некоторым образом «закольцовывается» история керамического производства в Германии эпохи историзма.

Список джерел та літератури

1. Biedermeiers Glück und Ende: ... die gestörte Idylle: 1815–1848 [Katalog der gleichnamigen Ausstellung im Münchner Stadtmuseum, 10. Mai – 30. September 1987] / hrsg. Ottomeyer H., Laufer U. – München: Hugendubel, 1987. – 768 p.
2. Eberlein K. K. von. Vorgeschichte und Entstehung der Nationalgalerie // Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen. 1930, № 33. – S.250 – 261.
3. Endres I., Endres W. «… künstlerisdie Geschirre, wie verzierte Humpen. ..» Zur Geschichte einiger keramischer Trinkgefäße nach Entwürfen von Prof. L.Foltz // Verhandlungen des historischen Vereins für Oberpfalz und Regensburg Band / 123 (1983). – S. 280-315.
4. Gause A. Gesellschaft und Stil um 1900 // Reinhold und August Hanke: Westerwälder Steinzeug: Historismus, Jugendstil: Keramikmuseum Westerwald, Deutsche Sammlung für Historische und Zeitgenössische Keramik, Höhr-Grenzhausen, Ausstellung, vom 30. — November 1986, bis 1. März 1987 / hrsb. H. Reinhold. – Höhr-Grenzhausen, 1986. – S. 45–49.
5. Jedding H. Historismus. Katalog zur Ausstellung des Museums für Kunst und Gewerbe. – Hamburg: MKG, 1977. – 536 s.
6. Historismus. Angewandte Kunst im 19. Jahrhundert. Kassel Staatliche Museen Kassel, Wissenschaftlicher Bestandskatalog der Sammlung ‘Angewandte Kunst und Design - 1840 bis heute’, Bd. 2 Kunsthandwerk und Kunstgewerbe. -Bearb. v. Herzog E., Schmidberger E. u. v. a. – Kassel: Druckhaus Thiele &Schwarz GmbH, 1989. – 328 s.
7. Menne O. Historismus. Westerwälder Steinzeug von 1850-1900 in der Sammlung Töpferhof. – Hillscheid, 2007. – 69 s.
8. Mundt B. Historismus: Kunsthandwerk u. Industrie im Zeitalter d. Weltausstellungen. Kataloge des Kunstgewerbemuseums Berlin. – Bd. 7. – Berlin: Kunstgewerbemuseum SMPK, 1973. – 294 s.
9. Zezschwitz B.Westerwälder Steinzeug des Jugendstils 1900-1914. Stilstufen in der Entwicklung einer neuen Steinzeugkunst. – München, Univ., Diss., 1993. – 387 s.
10. Stein Marks [Електронний ресурс] – Режим доступу до ресурсу: http://www.steinmarks.co.uk/pages/pv.asp?p=stein165. (Дата звернення – 17.01.2016)

References

1. OTTOMEYER, H. (1987), *Biedermeiers Glück und Ende: ... die gestörte Idylle: 1815–1848* [Katalog der gleichnamigen Ausstellung im Münchner Stadtmuseum, 10. Mai – 30. September 1987]. München.

2. EBERLEIN, K. K. von. (1983), Vorgeschichte und Entstehung der Nationalgalerie // *Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen*. 1930, № 33, 250 – 261
3. ENDRES, I. (1983), «… künstlerisdie Geschirre, wie verzierte Humpen. ..» Zur Geschichte einiger keramischer Trinkgefäße nach Entwürfen von Prof. L.Foltz // *Verhandlungen des historischen Vereins für Oberpfalz und Regensburg Band / 123*, 280-315.
4. GAUSE, A. (1986), Gesellschaft und Stil um 1900 // *Reinhold und August Hanke: Westerwälder Steinzeug: Historismus, Jugendstil: Keramikmuseum Westerwald, Deutsche Sammlung für Historische und Zeitgenössische Keramik, Höhr-Grenzhausen, Ausstellung, vom 30*. — November 1986, bis 1. März 1987. Höhr-Grenzhausen.
5. JEDDING, H. (1977), *Historismus. Katalog zur Ausstellung des Museums für Kunst und Gewerbe.* Hamburg,
6. HERZOG, E. (1989), *Historismus. Angewandte Kunst im 19. Jahrhundert. Kassel Staatliche Museen Kassel, . Wissenschaftlicher Bestandskatalog der Sammlung 'Angewandte Kunst und Design - 1840 bis heute' Bd. 2 Kunsthandwerk und Kunstgewerbe*. Kassel: Druckhaus Thiele &Schwarz GmbH.
7. MENNE, O. (2007), *Historismus. Westerwälder Steinzeug von 1850-1900 in der Sammlung Töpferhof*. Hillscheid, 2007
8. MUNDT, B. (1973), *Historismus: Kunsthandwerk u. Industrie im Zeitalter d. Weltausstellungen. Kataloge des Kunstgewerbemuseums*. Berlin. Bd. 7. Berlin..
9. ZEZSCHWITZ, B. (1993), *Westerwälder Steinzeug des Jugendstils 1900-1914. Stilstufen in der Entwicklung einer neuen Steinzeugkunst..* München, Univ., Diss.
10. *Stein Marks* [Online] URL: http://www.steinmarks.co.uk/pages/pv.asp?p=stein165. [Accessed January, 17, 2016]

Stoneware Decorative Jugs: L. Foltz Model and its "Interpretations" in 1870-1880s (a Source Study of the Item from the Radishchev Art Museum)

The study is devoted to the jug of the historicist style decorated with the drinking scenes (Merkelbach&Wick, 1880th) from the holdings of the Radishchev Art Museum. The jug was designed by L. Foltz (1809-1876). Author's main purpose was to reveal the common and peculiar features of technical detail, design and imagery of this particular L. Foltz's jug in comparison with other versions of the item.

The author comes to conclusion that the jug was made c. 1840 of brown stoneware by the free rotation method; the decoration patterns were imposed with matrixes. The Gothic décor elements are harmoniously combined with the Renaissance composition principles, including those of uniformity, harmony and symmetry. Using the potential of plaster cast, the artist applied an ornament more widely, changed some substantial details of the image, weakened a narrative component and increased the decorative effect. The artists didn't just make a copy. Using the new technical means and responding to the new taste preferences, he offered an original version of his own design.

Keywords: jug, Historicism, German burgher, the Radishchev Museum, applied arts, Foltz, Merkelbach&Wick.

ІНФОРМАЦІЯ ПРО АВТОРІВ

Фомін Максим, доктор філософії, старший викладач факультету гуманітарних наук Університету Ольстера (Сполучене Королівство Великої Британії та Північної Ірландії), науковий співробітник (за сприяння державного фонда ФРН «Александр фон Гумбольдт Штіфтунг») кафедри порівняльної міфології та релігієзнавства філософського факультету Університету Тюбінгена (Німеччина).

Тетяна Мячкова, незалежний дослідник (Україна).

Ірина Войцехівська, д-р іст. наук, проф., професор Київського національного університету імені Тараса Шевченка (Україна).

Алевтина Сукало, канд. іст. наук, головний науковий співробітник Центрального державного архіву-музею літератури і мистецтва України (Україна).

Михайло Зольніков, аспірант Саратовської державної консерваторії ім. Л. В. Собінова (Російська Федерація)

Олексій Зиков, доцент, завідувач кафедри пластичного виховання Театрального інституту Саратовської державної консерваторії ім. Л. В. Собінова (Російська Федерація)

Стефанія Ковбасюк, канд. іст. наук, історик І категорії НДЧ історичного факультету Київського національного університету імені Тараса Шевченка (Україна)

Петро Котляров, канд. іст. наук, доц., завідувач кафедри історї мистецтв Київського національного університету імені Тараса Шевченка (Україна)

Тетяна Савицька, завідувач відділу зарубіжного мистецтва Саратовського державного художнього музею імені А. М. Радищева (Російська Федерація)