

А.В. Миронова

ИСТОРИЯ СТИЛЕЙ ДЛЯ ДИЗАЙНЕРОВ ИНТЕРЬЕРА

Учебное пособие

RU
science
RUS-SCIENCE.RU
Москва
2024

УДК 7.03(075.8)
ББК 85я73
М64

Рецензенты:

- А.С. Михайлова**, профессор кафедры дизайна Казанского государственного архитектурно-строительного университета, д-р искусствоведения,
К.В. Бандорина, доцент кафедры искусствоведения Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии имени А.Л. Штиглица, канд. искусствоведения

Автор:

- А.В. Миронова**, доцент кафедры источниковедения и специальных исторических дисциплин Государственного академического университета гуманитарных наук, преподаватель Школы архитектуры и дизайна, канд. искусствоведения

Миронова, Александра Вадимовна.

М64 История стилей для дизайнеров интерьера : учебное пособие / А.В. Миронова. — Москва : РУСАЙНС, 2024. — 324 с.

ISBN 978-5-466-06726-2

Курс истории стилей охватывает период с древности до эпохи ар-нуво. В издании представлены основные черты художественных стилей, выраженные в произведениях архитектуры, живописи, скульптуры, мебели и других предметах декоративно-прикладного искусства. Отражен опыт автора преподавания курса и представлена взаимосвязь истории искусства с религиозными и философскими учениями, определявшими формирование стилевых направлений. В книгу включены практические советы, касающиеся приемов стилизации, сводная таблица стилей, словарь терминов и список литературы.

Соответствует ФГОС ВО последнего поколения.

Для студентов бакалавриата, магистратуры и учреждений дополнительного профессионального образования, обучающихся по направлениям «Дизайн (Дизайн интерьера)» и «История искусств».

Ключевые слова: история искусства; архитектура; дизайн; стилизация; мебель; орнаменты.

На обложке: Угловой зал Строгановского дворца в Санкт-Петербурге (1792, арх. А.Н. Воронихин).

УДК 7.03(075.8)
ББК 85я73

ISBN 978-5-466-06726-2

© Миронова А.В., 2024
© ООО «РУСАЙНС», 2024

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	4
Глава 1. ПОНЯТИЕ СТИЛЯ.....	6
1.1. Виды стилей.....	8
1.2. Канон в искусстве.....	9
1.3. Рождение и развитие стиля.....	11
1.4. Школа в искусстве.....	13
1.5. Проблемы изучения древних культур.....	15
Глава 2. РАБОТА СО СТИЛЯМИ В ДИЗАЙНЕ ИНТЕРЬЕРА.....	20
2.1. Стилизация и стилизаторство.....	20
2.2. Принципы оформления интерьера.....	26
2.3. Цветовой круг.....	31
2.4. Цветовая гармония.....	32
Глава 3. ИСКУССТВО ДРЕВНЕГО ВОСТОКА.....	39
3.1. Ассиро-вавилонский стиль.....	39
3.2. Египетский стиль.....	49
3.3. Ахеменидский стиль.....	61
Глава 4. ИСКУССТВО АНТИЧНОСТИ.....	68
4.1. Греческий стиль.....	68
4.2. Римский стиль.....	80
Глава 5. ИСКУССТВО СРЕДНЕВЕКОВЬЯ.....	92
5.1. Византийский стиль.....	93
5.2. Русский стиль.....	105
5.3. Романский стиль.....	122
5.4. Готический стиль.....	134
Глава 6. ИТАЛЬЯНСКОЕ ВОЗРОЖДЕНИЕ.....	150
Глава 7. БАРОККО.....	171
Глава 8. РОКОКО.....	186
Глава 9. КЛАССИЦИЗМ.....	200
Глава 10. АМПИР.....	219
Глава 11. БИДЕРМАЙЕР.....	234
Глава 12. ПЕРИОД ИСТОРИЗМА.....	243
Глава 13. АР-НУВО.....	259
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	288
ТАБЛИЦА СТИЛЕЙ.....	292
СЛОВАРЬ ТЕРМИНОВ.....	301
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ.....	314
ИСТОЧНИКИ ИЛЛЮСТРАЦИЙ.....	321

ВВЕДЕНИЕ

Настоящее учебное пособие предназначено для студентов высших учебных заведений и учреждений дополнительного профессионального образования. Программа курса составлена с учетом требований Федерального государственного стандарта высшего профессионального образования (ФГОС ВПО) по направлениям подготовки 54.03.01 «Дизайн (по отраслям)» и 50.03.03 «История искусств». В курсе «История стилей» изучаются основные аспекты развития архитектуры, изобразительного и декоративно-прикладного искусства в странах Древнего Ближнего Востока, Западной Европы и России; затрагивается проблема взаимосвязи искусства, религии, философии; разбираются виды и приемы стилизации, предполагающие освоение законов соответствующих художественных стилей.

В данной книге характерные черты стилей объясняются на примере анализа отдельных произведений архитектуры и изобразительного искусства, которые являются своего рода квинтэссенциями духовно-эстетических программ стиля. Представляется важным не только рассмотреть формальные аспекты произведений искусства, но также показать суть идейной программы, заложенной в основу данного стиля его создателями и разработчиками, и ее реализации в конкретных памятниках. Будущий дизайнер, знакомящийся с этой программой, дальше сам выбирает, в какой мере он воспользуется полученными знаниями и какие элементы стиля будет применять в оформлении интерьера.

Целями и задачами освоения дисциплины являются:

- ознакомление студентов с особенностями исторических художественных стилей, а также религиозных и философских систем, развивавшихся в соответствующих странах, регионах и сообществах;
- овладение методами формально-стилистического анализа проектов общественных и жилых интерьеров;
- развитие художественного вкуса, образно-ассоциативного мышления;
- формирование способности понимать характерные черты художественных стилей и различия между ними.

В результате обучения студенты должны *знать* основные периоды и стили в истории искусства, имена выдающихся архитекторов, скульпторов и живописцев, основные термины и понятия изобразительного искусства, правила и приемы стилизации в дизайне интерьера. *Уметь* самостоятельно анализировать произведения изобразительного искусства и дизайн-проекты, определять произведения разных стилей, грамотно оформлять стилистические коллажи, критически оценивать собственные работы.

Основной объем книги включает главы, посвященные историческим стилям начиная с древности до эпохи ар-нуво. В конце каждой главы помещены вопросы и задания для закрепления пройденного материала. Встречающиеся в тексте термины выделяются жирным или обычным курсивом, их определения приводятся в основном тексте или в Словаре терминов, который помещен в конце книги. Там же дается сводная Таблица стилей с указаниями времени их бытования и основных черт. Следом идет Список литературы. Ссылки на источники, включенные в этот список, приводятся в квадратных скобках в основном тексте.

* * *

Появление этой книги было бы невозможно без моих студентов Школы архитектуры и дизайна, поддерживающих и вдохновляющих меня в работе, делящихся со мной своими соображениями и впечатлениями. Их живая реакция, стремление к знаниям, творческий подход к заданиям и готовность развиваться в новой для себя профессии неизменно вызывают у меня восхищение. От всей души желаю им успехов в сфере дизайна!

Выражаю также благодарность д-ру искусствоведения Туминской Ольге Анатольевне, д-ру искусствоведения Портновой Татьяне Васильевне и канд. филос. наук Вевюрко Илье Сергеевичу за конструктивные советы по поводу работы.

Неоценимую помощь в подготовке издания оказала моя мама, Миронова Мария Георгиевна, с кем мы обсуждали самые разнообразные аспекты истории искусства, религии, философии и которая принимала деятельное участие в редактировании текста.

Надеюсь, моя книга поможет всем интересующимся историей искусства не только разобраться в хитросплетениях форм, идей и терминов, характерных для разных стилей, но и понять их истоки, различить в произведениях то, что действительно определяло цель и смысл творческой деятельности их создателей.

Глава 1. ПОНЯТИЕ СТИЛЯ

В этой главе мы поговорим об исторических стилях и проследим принципы их формирования. Нам всем не раз доводилось слышать фразы: «Он стильно выглядит», «ему присуще чувство стиля», «у него свой стиль общения». Что же подразумевается под словом «стиль» в каждой из приведенных фраз? Посмотрим на фрагмент росписи **античного сосуда**, найденного в Италии. На нем изображен юноша, держащий на коленях таблички для письма, покрытые воском (рис. 1.1). Этот предмет называют в шутку ноутбуком античности. В правой руке у юноши – стерженек для письма, который по-гречески называется «стилос» (греч. *στῦλος* – ‘палочка’, ‘писчая трость’). Отсюда и пошло слово «стиль», означающее как бы продолжение руки человека, его индивидуальную манеру письма.

Таким образом, стиль выражает нечто уникальное, неповторимое, присущее каждому человеку. Его можно сравнить с отпечатком пальца руки, с радужной оболочкой глаза, с манерой говорить, одеваться и т. д. По словам древнеримского философа Сенеки, «стиль есть лицо души», а французский ученый XVIII века Жан Бюффон заявлял: «Стиль – это человек». На это, правда, писатель-сатирик Станислав Ежи Лец остроумно заметил: «„Стиль – это человек“. Будь так, наша земля не была бы заселена!»

Стиль (от греч. *στῦλος* – ‘палочка с острым концом для писания на навощенных дощечках’) – художественное выражение мировосприятия, свойственного людям определенной эпохи и страны.

Ниже приведены три храмовые постройки, возведенные в Греции, Риме и России соответственно (рис. 1.2–1.4). Выбор этих памятников не случаен. На их примере можно проследить тенденции развития европейского искусства. Греческий стиль оказал большое влияние на римский стиль, который заимствовал и переработал греческий *ордер* и принципы организации пространства. Античное наследие в дальнейшем послужило образцом для мастеров Италии, Франции, Англии, России. В русском храме ордерные мотивы проявляются и в оформлении дверного портала, и в украшении стен, расчлененных полуколоннами и аркатурно-колончатым поясом.

Искусство Античности стало последовательно возрождаться в эпоху Ренессанса, пожелавшего вернуть в общество не только эстетические, но вместе с ними и религиозные ценности языческого мира. Таким образом, за подражанием формам эллинского искусства в данном случае часто скрывались мотивы религиозного характера. Это же замечание верно в отношении произведений художников XVIII–XIX вв., когда господствовали стили классицизм и ампир, намеренно порывавшие с традициями христианского искусства и воссоздававшие формы античных памятников. Сооружения того времени можно встретить практически в каждом городе России.

Как мы видим, художественные мотивы, разработанные в рамках одной культуры, греческой, оказали влияние на формирование искусства в других регионах, где мастера переосмыслили известные им формы в контексте своей культуры. Интересно прослеживать различия в трактовке одного типа зданий в отдельных странах. Храмы

в Греции, строившиеся, как правило, из мрамора, снаружи выглядят величавыми, открытыми и светлыми. Римские сооружения, возводившиеся из бетона и кирпича, напротив, кажутся более мрачными, закрытыми и тяжеловесными. Русские соборы, сложенные обычно из местного белого камня и кирпича, обладают одновременно чертами строгости и устремленности к небу.



Рис. 1.2. Храм Ники Аптерос. Афинский акрополь. V в. до н. э.



Рис. 1.3. Храм Портуна на Бычьем форуме. Рим. I в. до н. э.



Рис. 1.4. Церковь Покрова на Нерли. Владимир. XII в.

Рассматривая характер соотношения интерьера и экстерьера в культовой архитектуре, можно заметить, что в античных храмах внешнее величие контрастировало с мрачностью и скупостью внутреннего убранства. В христианских храмах, напротив, за сдержанно оформленным фасадом скрывались интерьеры, наполненные светом и воздухом, украшенные мозаиками и фресками. Разница в художественном решении храмового пространства объясняется, главным образом, особенностью духовного сознания людей той или иной культуры.

Для античного гуманизма гармония заключалась прежде всего в телесной развитости человека. Отсюда обожествление чувственной красоты и популяризация физической культуры. Христианство же обратилось к духовной составляющей человека, призывая его к очищению своего внутреннего мира и воспевая преимущественно красоту духа, здоровье духовное. При этом христианское учение не унижает тело, а рассматривает его как «соратника» души «в служении лучшему» [69, с. 23], поскольку тело должно быть «храмом Святого Духа» (1 Кор. 6:19).

Итак, стиль складывается на основе определенного осмысления материала, формы, пространства, цвета, света, декора в соответствии с духовными ценностями культуры, заказчика или отдельного мастера. По выражению искусствоведа Э. Панофского, история стилей есть «манера, в которой при меняющихся исторических условиях предметы и события выражались в тех или иных формах» [84, с. 53]. Здесь можно уточнить: и при своеобразии систем духовно-нравственных ценностей. Знание принципов выражения этих ценностей в формальных элементах той или иной культуры необходимо, в частности, дизайнеру для грамотного оформления интерьера в избранном стиле.

1.1. Виды стилей

В искусствоведении принято выделять следующие разновидности стилей:

- **Исторические (большие) стили:** античный стиль, романика, готика, Ренессанс, барокко, рококо, классицизм, ампир, ар-нуво (модерн).

Это стили, охватывающие большие территории и эпохи. Зародившись в одной стране, они распространились затем по всем странам мира и господствовали в мировом искусстве на протяжении столетий или десятилетий. Так, готика впервые появилась во Франции и оттуда перешла в страны Великобритании, Испании, Италии, Германии. Ренессанс зародился в Италии, охватив далее районы Франции, Германии. В результате выделилось два стилистических направления: итальянский Ренессанс и Северный Ренессанс.

- **Региональные (малые) стили:** египетский стиль, ассирийский стиль, скандинавский стиль, немецкое барокко, русский ампир, бидермайер и др.

Региональные стили формируются в отдельных странах. Они также отражают национальные особенности исторического стиля и могут получать свои названия. Так, к стилю ар-нуво относятся итальянский либерти, австрийский сецессион, немецкий югендштил, стиль модерн в России.

- **Индустриальные стили:** лофт, хай-тек, техно, футуризм и др.
- **Индивидуальные стили:** «стиль Рафаэля», «стиль Рубенса» и др.

Стиль может называться по именам правителей: стиль Людовика XIV, петровское барокко, елизаветинское барокко, викторианский стиль и др. На рис. 1.5 представлен **Смо́льный собор**, построенный по проекту Ф. Б. Растрелли. Итальянец по происхождению, этот архитектор сумел гармонично соединить в своем здании черты итальянского барокко и традиции православного русского зодчества, создав узнаваемый неповторимый стиль, основанный на многообразии элементов, сложном ритме вертикальных членений, сочетании голубого, белого и золотого цветов, легкости и динамичности форм. Таким образом, Растрелли явился создателем индивидуального стиля, оставаясь при этом выразителем идей т. н. елизаветинского барокко.

Чтобы лучше понять особенности региональных стилей, сравним три готических храма, возведенных во Франции, Италии и Германии (рис. 1.6–1.8). Во всех зданиях прослеживается общая устремленность форм вверх, наличие стрельчатых арок, пинаклей, контрфорсов. Хотя серый камень, использованный во французском сооружении, создает ощущение

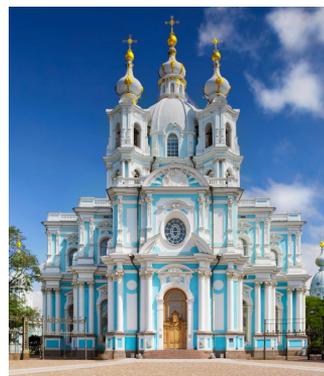


Рис. 1.5. Ф. Б. РАСТРЕЛЛИ.
Смо́льный собор.
Санкт-Петербург. 1748

некоторой мрачности и замкнутости, фасады украшены многочисленными резными деталями, визуально облегчающими постройку. Как писал в своем стихотворении «Дождь» (1904) М. Волошин: «В дождь Париж расцветает, точно серая роза».



Рис. 1.6. Собор Нотр-Дам-де-Пари. Франция. XII–XIII вв.



Рис. 1.7. Миланский собор, или собор Рождества Девы Марии. Италия. Дата основания: 1386



Рис. 1.8. Мариенкирхе. Любеке, Германия. XIII–XIV вв.

По сравнению с французским собором итальянский кажется более светлым и нарядным благодаря применению светлого мрамора и утонченных линий. В немецком соборе используется красный кирпич (т. н. «кирпичная готика»), который, с одной стороны, несколько оживляет облик храма, а с другой, вследствие ограниченных возможностей материала, не позволяющего создавать тонкие резные орнаменты, значительно приземляет и утяжеляет формы здания.

Стиль проявляется *во всех видах искусства*, начиная с архитектуры и заканчивая предметами декоративно-прикладного искусства. Если сопоставить, например, образ готического собора и окна с витражами, то между ними обнаружится ряд общих черт. Архитектурные мотивы, представленные на фасаде храма, находят свое отражение и в интерьере – те же стрельчатые арки, орнаментальное кружево. В результате создается впечатление целостности и органичного единства всех частей постройки. Заметим: *чем больше целостности, тем больше стильности*. Это значит, что каждая деталь составляет стилистическое единство с другими элементами произведения.

1.2. Канон в искусстве

Развитие и длительное существование художественного стиля возможно при условии соблюдения мастерами определенных законов, характерных для данного стиля. Совокупность этих законов можно обозначить понятием «канон».

Канон (от греч. κανών – ‘правило’, ‘отвес’, ‘мерило’) – система стилистических и иконографических норм, господствующих в искусстве какого-либо периода или направления

Именно следование канону, то есть определенному стандарту, правилу, образцу, рождает неповторимые черты того или иного стиля. Например, в рельефе с изображением фараона Тутмоса I и его матери мы легко угадываем черты, отличающие изображения египетских правителей: неподвижная поза, идеализированные черты лица, головной убор *немес* с коброй на лбу, борода, прикрепленная к подбородку (рис. 1.9).



Рис. 1.9. Рельеф с изображением Тутмоса I и его матери Сенисенеб. Храм Хатшепсут. Дейр эль-Бахри, Фивы. XV в. до н. э.

Канон регулировал также принципы изображения человека в античном искусстве и одновременно выражал представления определенного сообщества об идеальном гражданине государства. Скажем, **греческое искусство** эпохи Классики основывалось на принципах идеализации образа человека и не допускало реалистических портретов, которые считались признаком тщеславия и нарушения основ демократии.

В **римском искусстве**, напротив, развивалась тенденция к реализму, документальности, призванным максимально точно и подробно отразить события и передать характер человека. Реализм при этом сочетался с попыткой идеализации,

в чем сказалось влияние греческого искусства. В целом, в Риме отношение к искусству было весьма утилитарным, что позволяло, например, при смене императорской власти снимать со статуи скульптурную голову одного правителя и ставить на ее место другую.

В **христианской традиции** понятие «канон» используется в отношении иконографических и стилистических правил, определяющих соответствие памятника искусства Священному Писанию, Преданию, догматам, литургике Православной Церкви. Сложение канонов во многом связано с определениями церковных Соборов, на которых вырабатывались принципы создания храмовых сооружений и священных образов – икон. На этих Соборах в первую очередь закреплялись основные положения христианского вероучения, которые оформлялись в борьбе с ересями, то есть учениями, идеями, искажающими христианскую догматику.

Скажем, на VII Вселенском Соборе (787) затрагивался вопрос об иконопочитании, которое не имеет отношение к идолопоклонству и означает воздание чести через образ – первообразу, то есть изображенному на иконе. Также было определено место художника в Церкви. Не умаляя значимости индивидуальной манеры иконописца, отцы Собора постановили, что художнику принадлежит творческая реализация установленного канонического образца, в то время как творение канонов – святым Отцам. Это правило указывает на соборный характер церковного искусства, призванного наиболее полно и точно выражать замысел Церкви, а не произвольно изображать события и святых, что противоречит учению Церкви.

Нарушение церковных канонов, установленных на Вселенских Соборах и не подлежащих изменениям ни при каких условиях, рассматривается не просто как ослу-

шание Церкви, но как отступление от Истины и признак самомнения, ведущего к распространению ложных идей и к искажению христианского вероучения. Такой путь выбрала для себя, например, западная культура, которая предпочла изменять под свои нужды догматические положения и вольно толковать библейские сюжеты в секулярном духе. В конечном итоге это вело к дехристианизации и обмирщению церковного искусства, становившегося способом искажения богословия Церкви, внедрения в общество оккультно-языческих учений и, по сути, борьбой с христианством. По замечанию архим. Рафаила (Карелина): «Православная иконопись является органической частью предания. Нарушение канонов иконописи или же подменяет духовные переживания душевными, эстетическими, эмоционально-чувственными и т. д., или превращает икону в средство информации, т. е. иллюстрацию библейского текста, или, что еще опаснее, – способствует ложной мистике, деформации и искажению в созерцании духовного мира, в некоторых случаях – контактированию нашего подсознания с демонической сферой (картины Врубеля и Дали на религиозные темы)» [95, с. 66].

1.3. Рождение и развитие стиля

Поговорим теперь об этапах и причинах зарождения исторических стилей. Многие исследователи вслед за немецким теоретиком искусства Г. Вёльфлином (1864–1945) представляют этот процесс в виде следующей схемы:

Мастер → стилистика школы → течение → историко-региональный стиль → исторический художественный стиль.

Между тем следует помнить, что художник всегда является выразителем определенной идеологии, разрабатываемой в близкой ему среде его современниками, иногда им самим в содружестве и полемике с ними, в борьбе с враждебными им течениями. Поскольку художественные стили формировались под влиянием заказчиков – духовенства и аристократии, то вполне естественно предположить их непосредственное участие в разработке идеологической составляющей стиля. Например, в Западной Европе основная линия искусства долгое время базировалась на учениях католицизма и протестантизма, которые определенным образом осмыслились в те или иные исторические периоды, нередко взаимодействуя с идеями разнообразных эзотерических систем (каббалы, масонства, алхимии, астрологии и пр.).

Центрами зарождения многих художественных стилей являлись Италия, Франция, Англия. Так, во Франции получили наиболее яркое воплощение стили готика, барокко, рококо, классицизм, хай-тек, деконструктивизм. Эти стили отличаются наличием четко разработанной идеологической программы, которая формулировалась в трудах богословов, философов, ученых, архитекторов, проводивших в жизнь идеологию общества, с которым они были связаны. Поэтому этапы сложения художественного стиля правильнее выразить в следующем виде:

Идеология → символика/эмблемы → мастер → стиль.

Таким образом, форма любого символа, созданного в рамках той или иной религиозно-философской системы, является выражением определенного духовного содержания. Скажем, через искусство **ар-нуво** транслировались идеи эволюционизма, гностицизма и различных оккультных систем, распространенных в конце XIX – начале XX вв. Оставляя пока за скобками особенности содержательной составляющей ар-нуво, разберем историю становления его художественной программы. Основоположником этого стиля в архитектуре принято считать бельгийского зодчего Виктора Орта, построившего в Брюсселе особняк для инженера Э. Тасселя (рис. 1.10). В данной работе виден отход архитектора от привычной дотоле ордерной системы, строгой симметрии, анфиладной планировки, прямых углов. На смену им приходят гибкие текучие линии, свободный план, использование природных мотивов в оформлении зданий, преобладание декоративного начала над формой. Эти принципы, разрабатывавшиеся также в работах другого мастера – Анри ван де Велде, – в итоге стали узнаваемой чертой архитектуры Брюсселя конца XI – начала XX вв. Так произошло сложение бельгийской школы ар-нуво.

Стилистические находки бельгийских архитекторов подхватили мастера других европейских стран. Например, во Франции яркими представителями ар-нуво были Эктор Гимар, Жюль Лавиротт, Франц Журден. В отеле Поля Меззара работы Гимара (рис. 1.11) прослеживается влияние идей Орта, с творчеством которого архитектор ознакомился во время своей поездки в Брюссель. При этом в интерьере отеля встречаются черты, характерные для парижских готических соборов: *стрельчатые арки, нервюры*, обилие темных кованых деталей. Однако, в отличие от средневековых зданий, внутренние помещения выглядят светлыми и легкими благодаря использованию утонченных линий и светлой приглушенной цветовой гаммы.

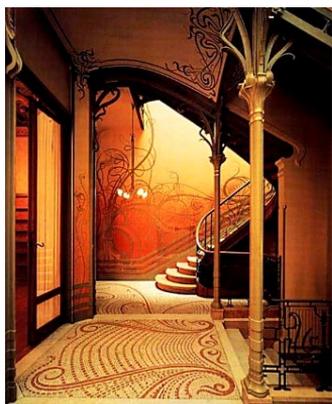


Рис. 1.10. В. ОРТА. Особняк Тасселя. Брюссель. 1892–1893



Рис. 1.11. Э. ГИМАР. Отель Поля Меззара. Париж. 1911



Рис. 1.12. А. ГАУДИ. Дом Мила. Барселона. 1906–1910

Уникальная разновидность модерна сформировалась и в Испании, где особенно выделялись постройки Антонио Гауди (рис. 1.12). Следуя новым художественным принципам, в своих творениях он применял сочетание природного камня, металла и стекла, добиваясь ощущения органики и целостности в постройке. Однако

приверженность определенным законам стиля не мешала зодчему разрабатывать оригинальную художественную манеру, основанную на причудливом сочетании мавританских, готических и природных мотивов. Пластичные изгибы стен, обилие парабол, дуг, спиралей, растительных орнаментов превращают здания Гауди в подобию живых организмов или песочных замков, украшенных ракушками, водорослями, разноцветными морскими камнями.

Итак, эстетическая сторона любого художественного стиля образуется в результате отбора и закрепления в творчестве художников разных стран определенных изобразительных и конструктивных элементов. Творчество одного мастера или группы мастеров, работающих в той или иной стране, приводит к сложению сначала своеобразной школы, затем – художественного течения, а после – историко-регионального стиля. В конечном итоге несколько историко-региональных стилей, использующих сходные художественные приемы, складываются в единый большой (исторический) стиль, при этом не растворяясь в нем и сохраняя свои уникальные черты.

1.4. Школа в искусстве

В Древней Греции «схолой» называли место встречи учителя и ученика, приятную форму досуга, проходившего в тени деревьев или портиков, где велись разговоры о философских проблемах. Применительно к искусству этот термин означает группу мастеров, близких по творческим устремлениям и мировоззрению. Внутри одного стиля могут существовать разные школы.

Школа (от греч. *σχολή* – ‘досуг’, ‘чтение’, ‘беседа’) – понятие истории искусства, которое определяется общностью и преемственностью основных принципов формообразования, конструктивных и технических приемов.

По замечанию Г. Вёльфлина, «ход развития искусства не распадается на отдельные точки: индивидуумы сочетаются в более значительные группы. Отличные друг от друга Боттичелли и Лоренцо ди Креди, будучи сопоставлены с любым венецианцем, оказываются, как флорентийцы, схожими; точно так же Гоббема и Рейсдал, каково бы ни было расхождение между ними, сейчас же становятся родственными, если им, голландцам, противопоставить какого-нибудь фламандца, например, Рубенса. Это значит: наряду с индивидуальным стилем существует стиль школы, страны, племени» [22, с. 12].

Отличия между стилями разных школ можно проследить на примере **иконописи**. В этом виде искусства выработаны определенные каноны изображения тех или иных сцен и людей, техника создания красок и последовательность выполнения работы. В основе композиции иконы, взаиморасположения фигур и предметов лежит, как правило, прием **обратной перспективы**, имеющий богословское обоснование. В то же время следование канону не воспрещает иконописцу проявлять своеобразный творческий подход и разрабатывать свой уникальный стиль письма, который может стать образцом для других мастеров и привести к сложению школы.

Имена большинства иконописцев нам неизвестны, что объясняется не столько утратой письменных свидетельств о мастерах, сколько позицией Церкви, призывающей художников к смирению, к борьбе с тщеславием и работе исключительно во славу Бога. Тем не менее среди иконописцев появлялись настолько самобытные мастера, что исторические хроники не могли обойти молчанием их имена. Благодаря этому мы знаем о творчестве Феофана Грека, Андрея Рублёва, Дионисия, Симона Ушакова. Их ученики и последователи образовали школы, названные по именам их основателей: «школа Феофана Грека», «школа Дионисия» и др.

Сравним, например, изображения Святой Троицы кисти **Феофана Грека** и **Симона Ушакова** (рис. 1.13–1.14). В основу этого образа легло ветхозаветное повествование о явлении Господа в виде трех мужей Аврааму у Мамврийского дуба (Быт. 18:1–16). Сами мужи представляют три Лица (Ипостаси) одного Бога – Отец, Сын и Святой Дух. Оба иконописца строго придерживаются канонического изображения Троицы – три ангела, сидящие вокруг стола. Однако характер композиционного построения сцены и способы передачи фигур на плоскости существенно различаются.

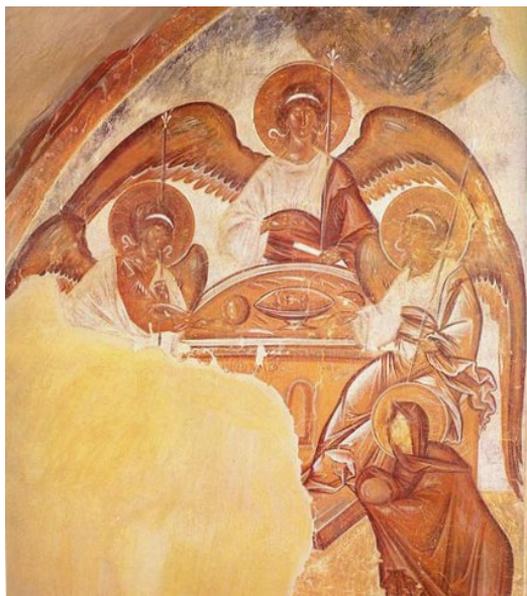


Рис. 1.13. ФЕОФАН ГРЕК. Троица. Фрагмент росписи церкви Спаса Преображения на Ильине улице. Новгород. 1378

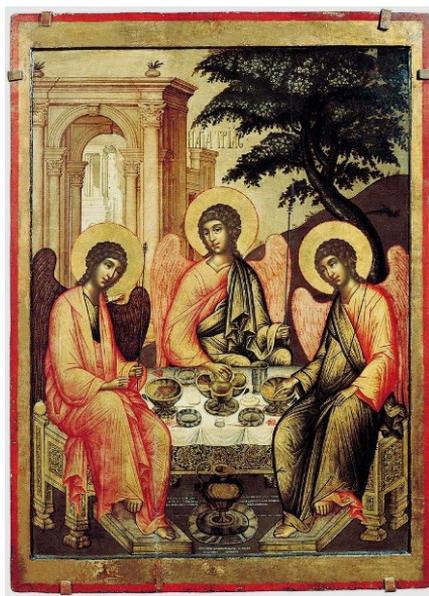


Рис. 1.14. С. УШАКОВ. Троица. 1671. Русский музей, Санкт-Петербург

Во-первых, данные произведения выполнены в разных техниках: в одном случае это *фреска*, нанесенная на стену храма, а в другом – *темпера* по левкасу на деревянной основе. Во-вторых, мастера следуют двум различным иконописным традициям: восточной и западной. Если Феофан придерживается канонов византийского церковного искусства, предполагающего следование концепции *обратной перспективы* и плоскостной передачи фигур, то Ушаков находится под влиянием искусства

Западной Европы XVII века, стремящегося к объемному и реалистичному изображению предметов и архитектуры, представленных в соответствии с приемами *прямой перспективы*.

В-третьих, отличается живописная манера иконописцев: Феофан Грек использует насыщенные коричневые оттенки в сочетании с белильными движениями, нанося красочный слой широкими мазками, тем самым выражая состояние волнения и сильного эмоционального переживания, испытанного Авраамом при встрече с Богом. Ушаков же, беря за основу композицию «Троицы» Андрея Рублёва, наполняет образы ангелов спокойствием и безмятежностью. Однако, в отличие от своих предшественников, он привносит светское начало в икону, которая таким образом оказывается ближе по характеру к картине и лишается одухотворенности, присущей традиционной иконописи.

1.5. Проблемы изучения древних культур

Приступая к изучению исторических стилей, следует учитывать, что датировки многих памятников древности являются весьма условными и представляют собой скорее результат договоренности ученых. В науке пока не разработан точный метод определения возраста древних культур, особенно тех, от которых не сохранилось памятников письменности. Установление возраста артефактов по письменным источникам также представляет большие трудности, поскольку текстов самих строителей о процессе возведения того или иного сооружения не обнаружено.

Весьма неосновательно при датировке полагаться на сохранившиеся надписи на самой постройке, поскольку они могли создаваться гораздо позднее строительства здания, свидетельствуя о его достройке или перестройке. Известно, например, что месопотамские зиккураты (ступенчатые башни) ремонтировались и расширялись с приходом к власти очередного правителя. Пирамида Луны в мексиканском городе Теотиуакане достраивалась и увеличивалась семь раз. Поэтому определить время создания первого сооружения нередко крайне затруднительно.

Кроме того, надо иметь в виду, что в каждой стране существовали свои определения протекшего времени. Часто годы обозначались лишь по выдающимся событиям: год проведения войны с таким-то народом; год возведения такого-то здания. В Египте счет лет велся по периодам правления царя и начинался заново с каждым новым царствованием. К тому же списки царей дошли до нас не полностью и содержат разночтения. В Древней Греции и Древнем Риме летописные даты также были привязаны к периоду пребывания у власти того или иного человека: такое-то событие произошло в такой-то год правления царя или консульства такого-то лица. В античном мире не существовало единого начала отсчета лет и каждый греческий город имел собственный календарь. Поэтому хронология и даты Древнего мира достаточно относительны, и они постоянно уточняются и перепроверяются.

Стоит также отметить, что многие сооружения начиная с XIX века подверглись существенной реставрации, которая зачастую представляла собой реконструкцию-новодел, называемый учеными аккуратно «воссоздание». При этом с течением времени подобное «воссоздание» начинает рассматриваться как оригинал, в чем специалисты не спешат разубеждать широкую публику.

Примером «реставрации» древних памятников служит архитектурный комплекс **афинского Акрополя**. Принято считать, что расположенный здесь храмовый ансамбль сложился в V в. до н. э. Храм Парфенон, посвященный Афине-Деве, после завоевания Греции турками в XV в. стал мечетью. В 1687 г. в ходе войны турок с венецианцами ядро попало в храм и уничтожило почти всю его центральную часть. Храм Ники Аптерос турки разобрали в XVIII в., выстроив из обломков линию укрепления. В результате Акрополь превратился в крепостное сооружение с бастионами. Во время освободительной войны 1821–1827 гг. здания в очередной раз существенно пострадали. Так, храм Эрехтейон был фактически разрушен. В 1830 г., после провозглашения независимости Греции, на месте Эрехтейона находились одни фундаменты и обломки декора, валявшиеся на земле.

В конце XIX века началось «восстановление» древнего облика Акрополя. Позднюю застройку снесли, заново выложили храм Ники Аптерос. В 1906 г. «восстановили» Эрехтейон под руководством греческого ученого П. Кавадиаса; окончательная «реставрация» храма была проведена в 1922 г. Начиная с 1975 г. на Акрополе ведутся крупномасштабные работы по реконструкции зданий. Таким образом, нынешний Акрополь в значительной степени представляет собой новодел XIX–XX веков. При внимательном рассмотрении зданий хорошо проступают отличия старых элементов от новых: в первом случае виден серо-желтый мрамор, а во втором – белый (для «воссоздания» вскрыли карьер пентелийского мрамора).



Рис. 1.15. ДЖ. СКИН. Вид на Парфенон. 1838



Рис. 1.16. Парфенон. Афины. Современный вид

Другим примером реконструкции служит комплекс **Кносского «дворца»**. В начале XX в. английский археолог Артур Эванс (1851–1941), желавший, как гласят официальные источники, найти свидетельства существования легендарного Лабиринта, где обитал Минотавр, предпринял в Кносе раскопки. Справедливости ради надо сказать, что ранее, в 1878–1879 гг., критский купец и археолог-любитель Минос Калокеринос обнаружил здесь остатки древних строений, которые он назвал «Дворец царя Миноса». Однако вследствие неблагоприятной политической обстановки на Крите, находившемся вплоть до 1898 г. под властью Османской империи, раскопки были приостановлены.

Лишь в 1900 г., после долгих переговоров и покупки участка, работы возобновляет А. Эванс. В ходе своих изысканий, которые велись вплоть до 1930 г., он уничтожил верхние археологические слои и на древних фундаментах возводил многоуровневые строения, которые, по его утверждению, воспроизводили не сохранившиеся на

этом месте здание т. н. «дворца», датированного периодом XVII–XV вв. до н. э. Если вначале при реконструкции памятника использовались дерево, известняк и бутовый камень, то впоследствии – уже в основном современный железобетон. В своем многотомном труде «Дворец Миноса» (1921–1936) Эванс приводит керамические таблички, изображающие стены фасадов и интерьеров кносских домов и башен, по которым он восстанавливал облик «дворца». Однако подлинность этих табличек вызывает сомнение, поскольку, во-первых, аналогов подобных вещей не найдено, а во-вторых, отсутствует информация об их реальном назначении и обстоятельствах обнаружения [112, с. 52–53].



Рис. 1.17. Постройки Кносского «дворца». Реконструкция.
Слева: световой колодец; справа: «мегарон царицы»

В строительстве и оформлении «дворца» Эвансу помогли главным образом швейцарские рисовальщики Эмиль Жильерон и его сын Эмиль, британский архитектор и художник Пит де Йонг, датский художник Халвор Багге. На основании небольших фрагментов фресок, керамики и архитектурных деталей они создавали целые картины с изображениями животных, растений, юношей, несущих дары, женщин с обнаженной грудью, одетых в изысканные одежды, разрабатывали дизайн помещений с колоннами, световыми колодцами, дверными и оконными проемами, делали репродукции «минойских древностей», которые выставлялись на продажу. В результате на Крите возникла туристическая индустрия, а научному сообществу было предложено изучать сооружение, весьма напоминающее постройки эпохи модернизма. Рядом с Южными Пропилями была установлена громадная скульптура «Рога посвящения» в стиле работ А. Годье-Бжески или К. Бранкузи. По верному замечанию историка Норы Гольдшмидт, вместо научного воссоздания древнего памятника из найденных частичек в Кноссе «археология сама стала творческим процессом, в ходе которого производились современные бетонные фрагменты, так что стиралась грань между археологией как „наукой“ и конкурирующей территорией модернистского творчества» [134, р. 153].

Отдельно можно отметить проведенную Эвансом и Багге произвольную реставрацию двух фаянсовых статуэток, обнаруженных в 1903 г. при раскопках Кносского «дворца» и получивших общее название «**богиня со змеями**» (рис. 1.18). Вско-



Рис. 1.18. Статуэтка т. н. «богини со змеями». Археологический музей Ираклиона, Крит

ре по образцу этих фигурок, официально датированных примерно 1600 годом до н. э., стали создаваться подделки, ныне хранящиеся в разных музеях и частных коллекциях [127; 136; 137; 142]. Дальнейшие исследования показали, что нет никаких достоверных данных о существовании на минойском Крите культа змеиной богини, а предметы в руках у женской статуэтки с поднятыми вверх руками не обязательно изначально представляли змей, как решили Эванс и Багге [126; 137, р. 76]. Они добавили к спиралевидному предмету в правой руке девушки голову змеи и воссоздали утраченную левую руку фигурки, как и голову девушки.

Итак, нынешнее здание Кносского «дворца», его росписи и скульптуры являются в подавляющей степени плодами художественной фантазии этой группы западных археологов, архитекторов и художников. Тем не менее многие ученые до сих пор готовы идти след за Эвансом и его помощниками, придумывают объяснения их произведениям, разгадывают смысловую программу «реконструированного» в

Кноссе грандиозного многоэтажного дворца, где будто бы проводились церемонии в честь Великой богини-матери и мужского божества, почитавшегося в форме быка.

Как заметила исследовательница Андреа Синклер, эвансовские «неточные реконструкции и подделки увековечили фантазии о характере минойской культуры, которые, по правде говоря, строились на викторианских и ранних романтических идеалах двадцатого века, а не на археологических данных» [142, р. 23]. «Реконструкции» памятников, аналогичные кносским, Синклер называет «бременем для археологии», которое можно выбросить из общественного сознания лишь в процессе проведения настоящих исследований, основанных на реальных древних артефактах.

В своей книге «Кносс и пророки модернизма» (2009) историк науки Кэти Гир отмечает, что характер интерпретаций Эванса связан не столько с наукой, сколько со спиритизмом и концепциями мистиков, поклоняющихся природе, а «бетонный Кносский дворец является, пожалуй, самой эксцентричной археологической реконструкцией, когда-либо получившей научное признание» [133, р. 5]. Одной из причин тому явился теологический кризис эпохи модернизма, объявившей смерть христианского Бога и стремившейся к развитию неоязыческих учений. В этом контексте, как пишет К. Гир, «археологи, антропологи и кабинетные составители религиозных каталогов типа „Золотая ветвь“ становились де-факто богословами модернистского язычества» [133, р. 10]. В их числе были Артур Эванс и различные теоретики феминизма, такие как Джейн Эллен Харрисон и Мария Гимбутас, взявшие за разработку образа Великой критской богини-матери.

Таким образом, искусная произвольная реконструкция вплоть до фальсификации, выдаваемая за аутентичные или воссозданные памятники древних культур, приводит к появлению целой серии псевдонаучных исследований, основанных на сомнительных артефактах и датировках. В истории археологии и искусствоведения можно встретить немало курьезных случаев, связанных с ошибочной атрибуцией памятни-

ков. Например, в 2018 г. британские археологи обнаружили близ шотландского города Алфорда миниатюрный аналог английского Стоунхенджа. Постройку датировали возрастом в 3500–4500 лет. Однако спустя некоторое время оказалось, что ее возвел в 1990-е гг. местный фермер, который увлекался историей каменных строений и решил соорудить для себя хендж, используя камни из близлежащих скал [86]. Вероятно, если бы не признание самого фермера, этот комплекс вошел бы в учебники как уникальный древний мегалитический памятник Шотландии.

Случай с признательными показаниями в такой ситуации является скорее исключением из правила, поскольку подобные «находки», как правило, становятся хорошими источниками дохода для представителей власти, музейных организаций и частных коллекционеров. Пример тому – т. н. «хрустальные черепа», долгое время считавшиеся памятниками древних цивилизаций ацтеков, майя и ольмеков. Для подтверждения их подлинности приводились, в том числе, древние индейские предания с упоминаниями черепов «Богини смерти». Однако английские и американские ученые в 2000-е гг. с помощью электронного микроскопа установили, что черепа были не найдены в XIX и XX вв., как утверждалось ранее, а *изготовлены* в этот период западноевропейскими мастерами [128; 131]. Теперь это творение экспонируется в Британском музее как пример подделки.

Как мы видим, ученые нередко оказываются жертвами собственного легковерия. Это может происходить по причине отсутствия настоящих научных методов датировок памятников либо организации их полноценного лабораторного анализа независимыми экспертами. Другим фактором является замалчивание или искажение археологами и их помощниками подлинной истории проведения раскопок и обнаружения артефактов. Так происходит формирование ложных представлений о тех или иных культурах, музеи наводняются подделками и произвольными реконструкциями, исследователи пишут на их основе научные и научно-популярные работы, писатели – романы, режиссеры снимают художественные и документальные фильмы. В итоге развивается своеобразная околонучная художественная индустрия, манипулирующая сознанием людей, жадных до сведений о древних культурах и тайных языческих знаниях. Такой вывод не означает, что следует ставить под сомнение достоверность всех музейных экспонатов. Это лишь указывает на необходимость быть внимательными в отношении произведений искусства и тщательно исследовать обстоятельства их создания, обнаружения и реставрации, совершенствовать методы их изучения.

Вопросы и задания

1. Перечислите основные виды художественных стилей.
2. Назовите правила формирования канона в искусстве.
3. Как понимается канон в античной и христианской традициях?
4. Какие живописные техники вам известны?
5. Выделите формальные и смысловые различия между обратной и прямой перспективой в живописи. Приведите примеры соответствующих произведений искусства.
6. В чем состоят отличия между приемами реставрации, реконструкции и воссоздания памятников культуры? Приведите примеры архитектурных новоделов.

Глава 2. РАБОТА СО СТИЛЯМИ В ДИЗАЙНЕ ИНТЕРЬЕРА

2.1. Стилизация и стилизаторство

Как мы видели в предыдущей главе, архитекторы ар-нуво, провозглашая создание принципиально новых художественных приемов, тем не менее испытывали влияние некоторых стилей прошлого, в первую очередь готики. Это говорит о том, в искусстве не бывает абсолютно чистых стилей и разные исторические стили могут сосуществовать и взаимодействовать. Так или иначе любой новый стиль впитывает черты каких-либо предшествующих стилей. Вопрос лишь в том, насколько творчески мастер может их переработать и создать в результате свой уникальный стиль. То есть речь идет об определенной доли стилизации в работах художника.

Стилизация (франц. *stylisation*, от *style* – ‘стиль’) – творческая свободная интерпретация художественного языка какого-либо стиля

Посмотрим, например, как архитектор В. А. Косяков, построивший Морской собор в Кронштадте, стилизует формы собора Святой Софии, возведенного в VI веке в Константинополе (совр. Стамбул). Можно заметить, что композиционная структура Морского собора в целом повторяет формы Софийского собора: массивный купол, покоящийся на *барабане*, прорезанном окнами, арочные завершения стен и входных порталов, выступающие башни по сторонам от главного фасада. В то же время в Кронштадтском соборе появляются черты, отличные от византийской архитектуры: многоглавие и позолоченные купола, характерные для русского храмового зодчества, тройной *перспективный портал*, напоминающий порталы романских соборов, обилие белокаменной резьбы, типичное для владимиристо-суздальских построек. Несмотря на явное цитирование черт разных архитектурных школ, Косякову удалось создать цельный и самобытный образ храма, являющего собой один из наиболее удачных примеров неовизантийского стиля.

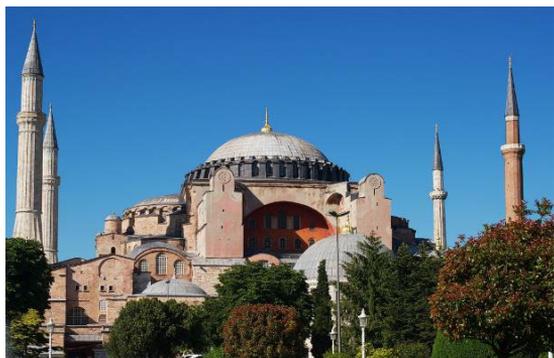


Рис. 2.1. ИСИДОР МИЛЕТСКИЙ, АНФИМИЙ ТРАЛЛЬСКИЙ. Собор Святой Софии. Стамбул. 532–537



Рис. 2.2. В. А. КОСЯКОВ. Морской (Никольский) собор. Кронштадт. 1903–1913