

сочетанием средневековых и новых живописных приемов. Придворные круги и высшее духовенство предпочитали «модные» живописные иконы, практически утратившие связь с традиционной древнерусской иконой. Эти иконы несли в себе последовательно признаки стилей барокко, рококо, классицизма. Таким образом, кризис традиционной иконописи в России возник не по внешним причинам, какими явились, к примеру, турецкие нашествия на Балканах и в Греции, а из-за постепенного обмирщения и сознательного подражания Западу по инициативе властей. Все западное, заграничное становилось модным и поддерживалось государственной властью, которая с XVIII в. стала также распоряжаться жизнью Церкви и напрямую воздействовать на церковное искусство.

Литература

1. Голиков В.П., Комашко Н.И. Русская живописная икона второй половины XVII века. Экспериментальные исследования первых русских икон, созданных в масляной технике. М. : Ин-т наследия, 1996.
2. Кравченко А.С., Уткин А.П. Икона (секреты ремесла) : пособие для художников, реставраторов. М. : Стайл А ЛТД, 1993.
3. Лихачева О.О. Общерусские традиции и локальные особенности в иконописных школах XIV–XV вв. [Электронная версия]. URL : www.orthedu.ru.
4. Рыбаков Б.А. Очерки русской культуры. М. : Высш. шк. МГУ, 1990.
5. Трубецкой Е. Умозрение в красках. Вопрос о смысле жизни в древнерусской религиозной живописи. М., 1916.
6. Успенский Л.А. Богословие иконы. М., 2001.
7. Флоренский П.А. Священный иконостас // Богословские труды. 1972. № 9.

Crisis of traditional icon painting in Russia at the beginning of XVIII century

There are shown the reasons for crisis of traditional Old Russian icon painting in Russia, which was developed at the beginning of XVIII century, and which was caused by intra-ecclesiastical and state problems and led to the strongest West European influence on traditional icon painting. There are sorted out the crisis signs and determined the main directions and stylistic peculiarities of the Russian icon painting in the New (Synodal) period.

Key words: *crisis, icon painting tradition, West influence, pictorial icon.*

Д.В. ЛЮБИН
(Санкт-Петербург)

ИМПЕРАТОР ВИЛЬГЕЛЬМ И ЕГО ВЗГЛЯДЫ НА ИСКУССТВО В КОНТЕКСТЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЖИЗНИ ГЕРМАНИИ КОНЦА XIX – начала XX в.

Раскрываются художественные взгляды императора Вильгельма II, который, проявляя большой интерес к искусству, способствовал расцвету его «официальной» линии в конце XIX – начале XX в. Археолог-любитель, автор живописных и графических произведений, инициатор архитектурных реконструкций и скульптурных проектов, он, стремясь поставить искусство на службу государству, проводил традиционалистскую «художественную политику» и критично относился к новейшим течениям в искусстве.

Ключевые слова: *искусство Германии, император Вильгельм II, археология, «официальное» искусство, живопись, графика, скульптура.*

Проблема определения роли монарха в развитии художественной культуры его страны представляет большой интерес для исследователя. Лоренцо Медичи, Людовик XIV, Фридрих Великий, Екатерина II и другие правители в значительной степени способствовали подъему искусства в своих странах. Коллекционеры и меценаты, они снабжали заказами крупнейших художников и архитекторов, открывали и развивали академии и школы. Государственный заказ служил причиной появления первоклассных произведений искусства, расцвет которого был символом могущества просвещенного властелина.

Фигура императора Вильгельма II занимает особое место в истории немецкого искусства конца XIX – начала XX в. Эпоха его правления была временем расцвета официальной художественной культуры. Вряд ли можно найти в XIX в. более яркий пример несовпадения монарших взглядов на искусство и передовых тенденций, стремительно развивавшихся в нем. Действие мощных сил, направленных в противоположные стороны, обусловило значительную напряженность художественной жизни Германии того времени. Вильгельм II стремился принимать активное участие в художественной и научной жизни. Он писал: «С живым интересом я всегда следил... за вопро-

сами науки, искусства, открытий...» [1, с. 95]. О многообразии интересов монарха не раз говорилось в мемуарной и научной литературе: «Без каких-либо сомнений он вмешивался со всей мощью в науку и технику, вопросы строительства кораблей и каналов, архитектуры, облика памятников, скульптуры и живописи, создания эскизов костюмов и театральных декораций, музыки, художественного промысла и устройства садов. Он сочинял песни, писал картины и разрабатывал эскизы новой униформы» [7, S. 984]. Существует известная английская карикатура (1898), отражавшая хронологию насыщенного рабочего дня «неутомимого» Вильгельма II. В чередке дел императора присутствуют сочинение пьесы, оперы, занятия живописью, а также инструктаж придворного обувщика о том, как именно тому следует делать обувь – комический намек на «всезнание» кайзера. Многообразие его интересов нашло выражение и в его склонности произносить пространственные речи, в которых он выражал свое мнение по разным вопросам. «Он сам уверен, что все знает и понимает, готов высказаться по любому вопросу, причем с категоричностью, которая исключает всякие возражения», – отмечал Г.Э. Хинцпетер, наставник кронпринца в молодости [2, с. 86].

Вопросы искусства интересовали Вильгельма II с юности. В гимназические годы он прослушал курс истории искусства и занимался рисунком. В Боннском университете Вильгельм обучался у К. Юсти и одного из крупнейших немецких археологов Р. Кекуле. Благодаря последнему принц увлекся искусством античной эпохи. Он подчеркивал важнейшее значение античности для мировой культуры: «Нет ничего более высокого, чем язык античной Греции, нет более великого грека, чем Гомер, и нет ничего лучше его “Илиады”» (Там же). Современных художников Вильгельм II призывал ориентироваться на «недостижимые образцы классического искусства» [9, S. 89]. Он говорил: «При взгляде на прекрасное наследие классической эпохи приходит чувство: здесь господствует вечный закон красоты, гармонии, эстетики. Этот закон выражен у древних... в столь совершенной форме, что мы... гордимся, когда об особенно хорошем произведении говорят: это почти также хорошо, как созданное 1900 лет назад. Но только почти!» (Там же, S. 87).

Подлинной страстью Вильгельма II была археология. В 1907 г. он приобрел виллу на о. Корфу, где полностью отдавался науке: «В часы отдыха я занимался археологией и раскопками» [1, с. 98]. К своим занятиям Виль-

гельм II относился крайне серьезно: «Я стремился установить корни, из которых развилась эллинская античная культура, и отыскать нити влияния Востока на Запад в культурном отношении. Особенно важной мне казалась ассириология, ибо от нее можно было ожидать... разъяснения Ветхого Завета. ... Начатые мной под руководством Дерпфельда* раскопки на Корфу имели весьма важные результаты для археологии» [1, с. 98–99]. С присущим ему самолюбованием кайзер говорил: «Я, конечно, непрофессионал, но, видимо, это хорошо, что Провидение избрало меня для того, чтобы наметить новые направления в археологии» [2, с. 453]. Вильгельм II не утратил интерес к археологической науке и после 1918 г. В замке Доорн он принимал специалистов из Германии и Голландии. Придворный священник Ф.А. Хенн, живший в Доорне в те годы, приводит важный отзыв о профессиональной состоятельности Вильгельма II как археолога: «Однажды я спросил одного из профессоров, считают ли императора в профессиональных кругах подлинным знатоком или только дилетантом. Он ответил мне, что Вильгельм II часто мог превзойти их – дотошных ученых и исследователей – благодаря своему точному, гениальному чутью» [10]. Одним из его проектов стало Доорнское исследовательское общество, занимавшееся проблемами античной культуры. Его наиболее известными членами были В. Дерпфельд и другой знаменитый ученый, археолог и этнограф Л. Фробениус. Наряду с учеными Вильгельм II делал доклады. Увлечение императора археологией послужило на благо этой науки: были организованы экспедиции в Египет, Турцию и Переднюю Азию [7, S. 1015].

Вильгельм II занимался графикой и живописью. Его творческое наследие составили несколько работ. Рисунок «Niemand zu Liebe, Niemand zu Leide!» (1896) был завершён художником Г. Кнакфусом. Это изображение «рыцаря с черно-белым крестом Немецкого ордена на груди и прусским черным орлом на одежде, мечом и щитом в руке для защиты женщин и детей, которые, словно в идиллии, играют на скрипках и флейтах в интерьере романской церкви. Перед ступенями церкви, у ног рыцаря, расположены ужасные темные черти с рогами и вампирскими крыльями» (Там же, S. 985). При виде величественного рыцаря мечи в руках порождений ада сгорают ярким пламенем,

* Вильгельм Дерпфельд (1853–1940) – выдающийся немецкий археолог, участвовал в раскопках в Олимпии, Трое, Микенах, Тиринфе, Пергаме.

а сами они в ужасе отшатываются от похожей на изваяние фигуры. В образе рыцаря император изобразил самого себя: это было созвучно его мироощущению. Ф. фон Эйленбург писал: «Мы должны принимать в расчет особенности характера монарха, который сочетает в себе черты разных эпох – “современной” и “рыцарской»» [2, с. 334]. «Рыцарственность» Вильгельма II сформировалась в его молодые годы. Во время обучения любимым предметом принца была история средних веков. Он всегда считал эту эпоху временем высшего могущества Германии. Обращение к образу рыцаря, бесспорно, имело связь и с его размышлениями о будущем страны. В этом рисунке Вильгельм II создал собственный образ вождя нации, оберегающего отечество от врагов: такое восприятие своей роли было свойственно кайзеру. В этом, однако, воплощена и идея об историческом предназначении всего народа Германии. Вильгельм II говорил: «Немецкий народ стоит на страже, как некогда бог Геймдал, охраняя мир на земле у врат храма мира (в рисунке 1896 г. на заднем плане, над арками, начертано слово «РАХ» (мир). – Д.Л.), и не только в Европе, но и на всей земле» [4, с. 192]. О миротворческой миссии немецкого народа кайзер высказывался и в дальнейшем.

Наиболее известным произведением Вильгельма II является его рисунок «Народы Европы, оберегайте ваши священные владения» (первоначально рисунок назывался «Против желтой опасности», известна точная дата его создания – 30 апреля 1895 г.). На нем изображены стоящие на скале архангел Михаил и женские фигуры, символизирующие Германию, Францию, Россию, Австрию, Великобританию, Италию. Михаил, небесный покровитель немецкого народа, указывает рукой на встающую из-за горизонта фигуру Будды, окутанную грозowymi облаками. Так Вильгельм II призывал других государей Европы к совместной борьбе с так называемой «желтой угрозой», надвигавшейся из Китая и Японии: «против вторжения буддизма, язычества и варварства» [7, S. 1010]. Рисунок был литографирован и разослан в подарок европейским монархам, в том числе Николаю II.

Вильгельм II пробовал свои силы и в живописи. В 1886 г. он написал картину: немецкий корабль проводит стрельбы в Японском море. Принц с детства проявлял особенный интерес к морю и кораблям, морские романы составляли значительную часть его чтения. Став императором, Вильгельм уделял большое внимание всему связанному с морем: от проектирования униформы, штандартов и отделки кают на ко-

раблях до программы строительства военно-морского флота. Во время ежегодных морских путешествий – «северных экспедиций» кайзер много рисовал. В 1894 г. он «большую часть времени провел за мольбертом: рисовал корабли» [2, с. 301]. Марину император предпочитал другим жанрам и пригласил ко двору художников К. Зальцмана и Г. Бордта, в дальнейшем сопровождавших его в «северных экспедициях». Известна, например, картина К. Зальцмана «Император Вильгельм II во время охоты на китов на китобое “Дункан Грей”», написанная около 1900 г. Вильгельм II поощрял развитие жанра. По его инициативе в Королевской высшей школе изобразительного искусства в Берлине были введены занятия по морской живописи и изображению кораблей. Кайзер полагал, что морякам следует разрешить участвовать в походах на учебных судах и в маневрах на броненосцах. Среди видов искусства император наибольшее предпочтение отдавал скульптуре. Известны его слова о том, что «если бы он не был кайзером, то с наибольшим желанием стал бы скульптором» [7, S. 1016]. На своей вилле на о. Корфу Вильгельм II «ваял скульптуру Ахилла, которую «во время Первой мировой войны уничтожили» [2, с. 92]. Кайзер выполнял эскизы ряда монументов, впоследствии воплощенных профессиональными скульпторами, а также определял места установки многих памятников.

Кайзер уделял большое внимание развитию немецкого искусства. Его представления о целях искусства и его роли в государстве нашли воплощение в произведениях художников официального толка. Объясняя этот феномен, историк Г. Малковски писал: «“Если бы я не был императором, я хотел бы быть скульптором” – это в устах Вильгельма II означало: т.к. я как руководитель государства не могу создавать реальные культурные ценности, то я желаю спланировать их в идеальной форме..., передать как образец для современников и потомков» [6, S. 256]. Взгляды императора на искусство нашли отражение в ряде его публичных выступлений, относящихся к началу 1900-х гг.

Вильгельм II стремился развивать искусство в Германии и способствовать приобщению к прекрасному широких слоев населения. Он говорил: «Я вижу свою задачу... в том, чтобы простереть руку над моим народом, над его подрастающим поколением, сберечь в нем красоту, развивать в нем искусство..., облагораживающее людей» [9, S. 88]. Император видел немецкую нацию единственным подлинным носителем духовных идеалов, в то вре-

мя как другие народы их утратили. Одним из проявлений высокой духовной культуры нации Вильгельм II считал доступность искусства для всего народа: «К этим идеалам относится то, что мы даем возможность рабочим, трудящимся наслаждаться прекрасным, высвободиться, вырваться из круга их обычных мыслей» [9, S. 88].

С точки зрения Вильгельма II, главными национальными идеалами, которые надлежало воплотить искусству, были великое прошлое немецкого народа и его триумф в настоящем – возрождение империи. Не случайно в некоторых произведениях «официального» искусства подчеркнута преемственность Фридриха Барбароссы и императора Вильгельма I. Наилучшим образом выразить эти идеи должны были росписи во дворцах и общественных зданиях, но прежде всего – монументальная пластика. Кайзер понимал, что именно произведения скульптуры способны оказать глубокое воздействие на чувства рядового немца. Он опирался на опыт античного искусства: «Когда... я посетил Афины и увидел творения древних греков, увековеченные в мраморе, я понял, каким мощным стимулом для развития патриотизма может стать история страны, запечатленная в камне» [2, с. 391]. Этим было продиктовано стремительное развитие официальной монументальной пластики. Оно было непосредственно связано с художественными и политическими воззрениями императора и служило воплощением его личной инициативы. Главными произведениями официальной скульптуры эпохи были грандиозные «национальные» монументы, многочисленные памятники Вильгельму I, настоящий культ которого возник по инициативе молодого кайзера, комплекс Аллеи Победы в Берлине и памятник Битве народов. В знак возрождения исторических и национальных традиций по воле Вильгельма II были восстановлены средневековые германские замки Заальбург, Мариенбург и Хохкенигсбург.

Император отрицательно относился к новым направлениям в немецком искусстве: реализму, импрессионизму и др. Эти направления были для него символом раздробленности немецкой художественной культуры. Вместо того, чтобы служить прославлению страны, многие художники, по его мнению, уделяли чрезмерное внимание усовершенствованию техники, а также изображали окружающую действительность в подчеркнuto минорных тонах. Из современных художников Вильгельм II особенно ценил А. Менцеля. Важной причиной его глубокого уважения были мно-

гочисленные работы художника, посвященные Фридриху Великому – одному из излюбленных исторических личностей кайзера. В конце 1830-х и начале 1840-х гг. Менцель выполнил свыше четырехсот иллюстраций к «Истории Фридриха Великого» Ф. Куглера. В 1840-х и 1850-х гг. Менцель работал над иллюстрациями к «Литературным трудам Фридриха II». Ему принадлежат и несколько живописных работ, посвященных жизни «Старого Фрица»: «Круглый стол в Сан-Суси» (1850), «Концерт в Сан-Суси» (1852) и «Бонсуар, месье» (1858). Тему Фридриха «в духе Менцеля» в конце XIX в. развивал Г. Шебель. Император благоволил к художнику и приобрел несколько его картин. Также Вильгельм II отмечал А. Фейербаха, исторических живописцев Г. Бляйбтроя и Г. Кнакфуса, маринистов К. Зальцмана и Г. Бордта, а также И.К. Айвазовского. В 1897 г. в Берлине император посетил выставку В.В. Верещагина и получил сильные впечатления от работ знаменитого русского баталиста. Вильгельм II любил батальный жанр. По его заказу К. Рехлинг исполнил ряд картин, призванных запечатлеть великие моменты прусской истории. Основой для одной из них – «Первый гвардейский пехотный полк во время штурма Сан-Приват» – послужил собственноручный рисунок кайзера. Среди скульпторов Вильгельм II особенно отмечал Ф. Драке и В. Шотта, М. Унгера и Э. Шлитц-Герца, В. Хаверкампа и Р. Бегаса. Самым любимым художником императора был лидер официального искусства А. фон Вернер.

С присущей ему энергией император стремился поставить искусство на службу государству и во многом преуспел. Его деятельность в области искусства справедливо получила название художественной политики*. В начале XX в. некоторые немецкие историки стали рассматривать ее в контексте и через призму новой, «мировой» государственной политики: «Художественная политика Вильгельма II – это воззвание к своему народу, что для того, чтобы иметь успех, воля к мировой власти нуждается в культурных расовых инстинктах. ... Образцовая художественная политика Гогенцоллернов указывает путь к достижению столь высокой цели (мировое господство. – Д.Л.). Пусть же нация найдет в себе энергию, чтобы непоколебимо следовать по нему» [6, с. 242–243]. Первая мировая война стала крахом Германии. Империя рухнула, Вильгельм II покинул страну. Официаль-

* Термин «художественная политика» («Kunstpolitik») применил в книге «Искусство на службе государственной идеи» историк Г. Малковски.

ная художественная культура, расцвету которой способствовал кайзер, прекратила свое существование. В ее многочисленных памятниках, сохранившихся и восстановленных в последние годы*, в полной мере нашли отражение взгляды последнего императора на искусство, по его воле воплотившее дух Второй Германской империи.

Литература

1. Вильгельм II. Мемуары. События и люди 1878–1918. М. – Пг. : Изд-во Л.Д. Френкель, 1923.
2. Макдоно Д. Последний кайзер. Вильгельм Неистовый. М. : АСТ, 2004.
3. Нация и империя в русской мысли начала XX века. М. : Скименъ, 2003.
4. Перцев В.Н. Гогенцоллерны. Характеристика личностей и обзор политической деятельности. Минск : Харвест, 2003.
5. Lembke R. Der Kaiser und die Kunst // Moderne Kunst. Bd. XXVII. 1912–1913. S. 262–264.
6. Malkowsky G. Die Kunst im Dienste der Staatsidee: Hohenzollerische Kunstpolitik vom Grossen Kurfürsten bis auf Wilhelm II. Berlin : Patria, 1912.
7. Röhl J.C.G. Wilhelm II. Der Aufbau der Persönlichen Monarchie. 1888–1900. München : Verlag C.H. Beck, 2001.
8. Seidel P. Der Kaiser und die Kunst. Berlin, 1907.
9. Seidlitz W. von. Der Kaiser und die Kunst // Jahrbuch der bildenden Kunst. 1903. S. 87–89.
10. URL : <http://home.arcor.de/kaiserreich1871/henn.htm>.

Emperor Wilhelm and his views on art in the context of artistic life in Germany at the end of XIX – beginning of XX century

There are shown the artistic views of the Emperor Wilhelm II, who contributed to flowering of its "official" line at the end of XIX – beginning of XX century, showing great interest in art. Archaeology amateur, the author of pictorial and graphic works, initiator of architectural reconstructions and sculptural projects, he adopted the traditionalistic "art policy" and treated the newest art trends critically, trying to make art serve the state.

Key words: *art in Germany, Emperor Wilhelm II, archaeology, "official" art, painting, graphic arts, sculpture.*

* Наиболее значительным из возрожденных памятников является монумент императору Вильгельму I на так называемом «Немецком углу» в Кобленце, разрушенный в 1945 г. и вновь открытый в 1993 г.

С.Г. БАТЫРЕВА
(Элиста)

АРХИТЕКТУРНЫЕ ТРАДИЦИИ КАЛМЫКОВ: ОТ КОЧЕВОЙ КИБИТКИ К БУДДИЙСКОМУ ХРАМУ

Описывается калмыцкая архитектура в системе изобразительного искусства Калмыкии XIX – начала XX в. Автор, исследуя этнокультурогенез, анализирует проблему исторического развития архитектуры номадов и выявляет эволюцию от кочевой кибитки к буддийскому храму Калмыкии.

Ключевые слова: *архитектура, традиция, изобразительное искусство, этнокультурогенез, культура номадов, буддизм, историческая реконструкция.*

Мобильная архитектура скотоводов-кочевников – специфическое явление в мировой истории зодчества – во многом определила *кочевнический* стиль калмыцкого народного декоративно-прикладного искусства. Оно сформировалось в совокупности традиционных художественных ремесел, обеспечивавших хозяйственную деятельность и бытие номадов XIX – начала XX в. Последнее невозможно представить без традиционного жилища. Кочевой уклад – закономерная ступень в освоении природы человеком – определил особый строй пространственно-пластического мышления. *Центричные* формы, происходящие от окружности горизонта, сливающегося с куполом неба, обусловили тип замкнутого сферического сооружения из решетчатого каркаса и войлочного покрытия, складывающегося и перевозимого на вьючных животных. Конструкция и размеры, планировка интерьера и его художественное оформление, рациональное использование традиционных материалов синтезированы в калмыцкой кибитке *ишкя гер*. Сборно-разборное жилище традиционно вписывалось в круговую планировку поселений кочевников мобильного или стационарного типов. Жилища ставились *куреном* (от монг. «хурэ» – круг), выражающим структуру родового общества и его пространственный континуум в концентрических зонах жизнедеятельности кочевого народа.

Круг, наиболее пластичная форма в выражении мобильного образа жизни, несет в символике древний пласт традиций. Здесь фоку-