

УДК 75.03(4)(091)
ББК 85.143(2)г

Ф.В. ФУРТАЙ

РОЛЬ ЧЕРНОВИКА В ЕВРОПЕЙСКОМ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ: ФУНКЦИОНАЛЬНАЯ ЭВОЛЮЦИЯ И ФОРМАЛЬНЫЕ МЕТАМОРФОЗЫ

Франциска Викторовна Фуртай,
Ленинградский государственный университет
им. А.С. Пушкина,
кафедра культурологии и искусства,
профессор,
Петербургское шоссе, д. 10,
Санкт-Петербург, 196605, Россия
доктор искусствоведения, доцент
E-mail: ira_oza@msn.com

Реферат. Статья посвящена весьма редкой в искусствоведении теме — эволюции черновика как художественного и социокультурного явления от Средних веков до эпохи модерна. Основание и механизмы для эволюции черновика лежали в сфере онтологии культуры и были связаны, в частности, с субъектно-объектными отношениями внутри целостных культурных эпох и творческими методами, которые они порождали. Прослеживается функциональная эволюция черновика, начиная с теоцентрической культуры Средневековья, в которой он существо-

вал в форме универсального образца, был необходим мастеру не только как начальная визуализация творческой идеи, но и для выработки иконографии и канона. В эпоху Возрождения, когда радикальному пересмотру подверглись место и роль человека в мире и из цехового ремесленника и «анонимного украшателя Дома Божьего» творец превратился в гуманиста, аристократа духа и «царя, созерцающего свои владения», черновик индивидуализируется и приобретает функцию инструмента для более глубокого знакомства с окружающим миром, формализуется в виде тщательных натурных зарисовок, т. е. этюдов.

С наступлением Нового времени, когда автор все более идентифицировал себя как свободный художник, следующий своему видению, черновик, визуализировавший стадии творческого процесса, стал существовать в основном в виде зарисовки, наброска, эскиза и этюда. Специфика функций черновика в эстетико-художественной парадигме модерна состояла в том, что черновик, кроме композиционно-колористических задач, стал выступать инструментом

создания того верного (с точки зрения художника) ментального переживания архаики, которое было столь востребовано эстетикой модерна.

Ключевые слова: черновик, европейская живопись, рисунок, набросок, творческий метод, эскиз, этюд, функциональная эволюция, концепт «автор—герой», средневековые сборники образцов, ренессансные штудии, Александр Иванов, Валентин Серов.

Для цитирования: Фуртай Ф.В. Роль черновика в европейском изобразительном искусстве: функциональная эволюция и формальные метаморфозы // Обсерватория культуры. 2016. Т. 13, № 1. С. 330–338.

Черновик как культурное явление, содержание которого составляли подготовительные материалы, а сам он являлся некой промежуточной стадией от замысла произведения до завершённого художественного образа, всегда присутствовал в художественном процессе. Однако его функции и конкретные формы бытования существенно менялись, и связано это было с целым рядом факторов, во-первых, творческим методом, который формировала культура, во-вторых, с субъектно-объектными отношениями, выражавшимися в диалектике отношений «автор—герой», в-третьих, с изменением тех художественных задач, которые решал черновик внутри творческого процесса в разные эпохи.

В условиях теоцентрической культуры Средневековья концепция творческой деятельности человека исходила из фундаментального мировоззренческого принципа подражания Богу (*ad imaginem Dei*), в которой творчество выступало как имитация, повторение некоего метафизического архетипа той или иной вещи или действия. Не случайно символом художника в средневековом искусстве являлась обезьяна, чей образ связывался с копированием, подражанием. В таком мировоззренческом контексте черновик представлял как образец, чьи композиционные и хроматические характеристики закреплялись каноном.

Идеи об исходном образце, чрезвычайно популярные на рубеже XII—XIII вв., широко бытовали в схоластических кругах и различными путями расходились в обществе. Э. Панофский писал: «Социальная система находилась в процессе ориентации к городскому профессионализму, что обеспечивало почву, на которой клирик и мирянин, поэт и юрист, ученый и ремесленник могли обращаться друг с другом почти на равной ноге» [1, р. 24]. В популярном в 20-е гг. XIII столетия трактате «De forma» Роберт Гроссатеста, активно участвующий в строительстве Линкольнского собора [2], постулировал, что образец для художника — это начальная форма, к которой обращается художник, и по ее подобию он изготавливает свое произведение. В от-

личие от технико-технологических трактатов, которые хранились в монастырях и ремесленных цехах и тщательно скрывались от посторонних глаз, сборники черновиков-образцов были широко распространены от Франции до Руси. До нашего времени сохранились несколько листов романского времени, находящиеся в Парижской национальной библиотеке [3, р. 36], три листа конца XII в. из музея Фрейбурга-в-Бресгау [4, р. 49–52], рукопись Адемара Шабаннского из Лейденской библиотеки [5, р. 113], книги образцов из Эйнзидельна [4, р. 64–68] и Вольфенбюттеля [4, р. 78–83]. Среди книг образцов XIII в. — рукопись из австрийского монастыря Ройн (находится в Венской национальной библиотеке), но она плохо сохранилась, осталось лишь несколько фигурных сцен, изображений животных, инициалы и растительный орнамент [4, р. 84–87]. Из других книг образцов XIII в. следует упомянуть свиток из Верчелли [4, р. 95–96] и манускрипт с рисунками для иллюстраций «Кредо» Жана де Жуанвиля [6]. Редким примером книги образцов на анималистические темы является английский бестиарий второй трети XIII в., хранящийся в библиотеке Гарвардского университета [4, р. 101–103; 7]. Особое место среди таких сборников занимает альбом Виллара де Оннекура. Уникальная ценность альбома французского архитектора состоит не только в том, что это наиболее полно сохранившаяся книга образцов по сравнению с упомянутыми, но также в том, что альбом затрагивает самые разнообразные аспекты работы готического архитектора, определяя тем самым широкий тематический круг для рисунков-образцов [8].

Образец как черновик, алгоритм для последующих творческих импровизаций, существовал и раньше. В Средние века сохранялась идущая от античных времен практика создания образца на покрытых воском табличках. Были распространены и отдельные пергаментные листы с образцами (прорисями) для живописи, скульптуры, витража. О таких образцах сообщают уже раннесредневековые документы [9, р. 76–77]. Однако появление строительных лож и цехов, формирование архитектурных школ, развитие системы обучения мастеров, включающей путешествия по странам и знакомство с иными архитектурными традициями во время Крестовых походов,¹ — все это способствовало появлению и распространению кратких, конкретных и профессиональных пособий, сборников образцов. К.М. Муратова приводит интересное свидетельство об образцах на пергаментных листах, взятое у Л.Ф. Сальцмана (L.F. Salzman). Он сообщает, что жена художника Иоанна Мимма, умершего от чумы в 1348 г., передает его подмастерью Виллиаму третью часть листов с образцами, инструменты и сундучок, чтобы их хранить [11, с. 308]. Подобные сведения об использовании рисунков-образ-

цов для скульптуры и витража приводит и Д. Эванс [2, р. 97].

Помимо специфики творческого метода, причиной бытования черновика в качестве исходного образца для дальнейших творческих поисков был антропологический аспект средневекового искусства, при котором автор выступал как «анонимный украшатель Дома Божьего». Примером такой концепции творчества могут быть рассуждения о создателе произведений искусства у Теофилауса или Виллара де Оннекура [12, р. 287; 13].

В то же время подавляющее большинство «героев» в искусстве того времени были либо персонажами Священной истории, либо святыми, либо могущественными феодалами, т. е. они превосходили художника и духовно, и социально. В средневековых социокультурных условиях герой выступал как величина по своему духовному масштабу «больше» автора, а потому черновику необходимо следовать, не имея права на чрезмерную индивидуализацию образа.

Направляющая роль черновика-образца подкреплялась также и с мировоззренческой точки зрения, так как отражала неоплатоническую концепцию зеркала, которая вдохновенно трактовалась у Псевдо-Дионисия Ареопагита, Скота Эриугены, Гуго Сен-Викторского, Роберта Гроссестесты и восходила к платоновской идее вечных эйдосов и их отражений. Исходя из таких мировоззренческих установок, подготовительная стадия художественного произведения (т. е. черновик) воспринималась как некая универсалия, содержащая в себе сакральный смысл и этический посыл, следуя которой автор должен воплотить ее конкретное отражение в земном мире. Подобно тому, как чаша Тайной Вечери отражалась в евхаристических чашах во время литургии в церквях, так и универсальный образец мультиплицировался в форме конкретных художественных образов. Однако в средневековом искусстве черновик выступал не только как образец, но и в более привычной для современной культуры форме поискового варианта или пробы. Так, в архитектуре использовался метод «пробной постройки», о чем пишет один из великих схоластов XIII в. Бонавентура в трактате «De tertia forma aedificae» [14, р. LVII]. Бонавентура говорит о необходимости пробной постройки в деле устранения просчетов в процессе строительства, одновременно подчеркивая, что в пробной постройке никогда не живут².

Таким образом, черновик выполнял в Средние века целый ряд важных функций. Существовая в форме универсального образца, он был необходим средневековому мастеру не только как начальная визуализация творческой идеи, посредством системы образцов вырабатывалась иконография и канон. Сборники образцов помогали упорядочить круг сюжетов, способы их выполнения, давали необходи-

мые знания для инженерно-строительной и художественной работы. Как и многое в средневековой культуре, сборники образцов были явлением полисемантическим, многофункциональным. С одной стороны, их можно рассматривать как сборники конструктивной и иконографической информации, с другой — это учебные пособия и практические руководства. В дальнейшем с изменением культурной и, как следствие, художественной парадигмы черновик претерпевает изменения в форме, функциях и месте в творческом методе.

В эпоху Возрождения вследствие влияния концепции «двойственности истины» Ибн Рушда (Аверроэса), усиления номинализма в схоластической философии, социально-экономических изменений в общественном развитии, интеркультурных путешествий Платона Карпини, Вильгельма Рубрука, Марко Поло произошло изменение общей картины мира и мировоззрения, в котором радикальному пересмотру подверглось место и роль человека в мире. Отделив свой материальный, земной мир от мира «горнего», метафизического, божественного, человек ощутил себя вершиной и центром тварного мира. В условиях такой мировоззренческой парадигмы менялись и социальный статус художника, и понимание концепции творца в обществе. Из цехового ремесленника и «анонимного украшателя Дома Божьего» он превратился в гуманиста, аристократа духа и «царя, созерцающего свои владения»³.

Соответственно, изменился и духовный масштаб героев: все чаще на полотнах, фресках и скульптурах появляются современники, некоторые из них живут по соседству с создателями художественных произведений. Черновик перестает быть каноническим образцом, он индивидуализируется и приобретает функцию инструмента для более глубокого знакомства с окружающим миром, а также формализуется в виде тщательных натуральных зарисовок, т. е. штудий.

В истории европейского искусства широко известны многочисленные штудии, принадлежащие мастерам эпохи Возрождения. Так, детали своих анатомических зарисовок и рисунков морских раковин Леонардо использовал в процессе работы над «Битвой при Ангиари» [17]. Подобными «штудийными» черновиками пользовались почти все художники Возрождения, но самые известные и систематизированные штудии (как ботанические, так и анималистические) мы встречаем у Альбрехта Дюрера, бывшего не только одним из великих творцов той эпохи, но и крупнейшим теоретиком искусства. Именно он дает объяснение, почему черновые зарисовки являются необходимым основанием для изучения окружающего мира: «Мы знаем, что многие постигли разные науки и открыли истину, и это приносит нам пользу. <...> Поэтому никто не должен уклоняться от того, чтобы что-нибудь изучить.

<...> Благороднейшее из чувств человека — зрение. Ибо каждая увиденная вещь для нас достовернее и убедительнее услышанной. <...> Наше зрение подобно зеркалу, ибо оно воспринимает все фигуры, которые появляются перед нами. Так через глаза проникает в нашу душу всякая фигура, которую мы видим» [18, с. 92–94]. Здесь А. Дюрер излагает воззрения человека ренессансной эпохи, который полагал, что начальный этап любого изучения — это разглядывание и описание.

Кроме того, существовали и художественные причины, изменившие форму и функцию черновика. Это изменение изобразительного языка. Ренессансное искусство подражало античному принципу *imitatio naturae*, которое невозможно было без наблюдения и зрительной фиксации. Распадавшаяся в это время цеховая корпоративность способствовала тому, что черновик из цехового достояния эволюционировал в индивидуальные студии. Однако такое синкретическое существование черновика, сочетавшего в себе и художественную ценность, и прикладной когнитивный момент, могло существовать лишь в специфических условиях Ренессанса. По мере развития естественно-научных знаний визуальная констатация объекта, которую могла дать живопись, становилась все менее удовлетворительной.

С наступлением Нового времени — периода бурного развития науки в ее современном понимании — черновик утрачивает свои научные функции, а выбор художественной профессии все в меньшей степени зависит от социального происхождения творца, чей профессиональный выбор становится более индивидуальным. С этого времени черновик в изобразительном искусстве окончательно становится чисто художественным явлением, отражая в себе различные формы и этапы творческого процесса. Последние три с половиной столетия в истории изобразительного искусства, под воздействием целого комплекса социокультурных причин, когда автор все чаще идентифицировал себя как свободный художник, следующий своему видению, черновик, визуализировавший стадии творческого процесса, стал существо-

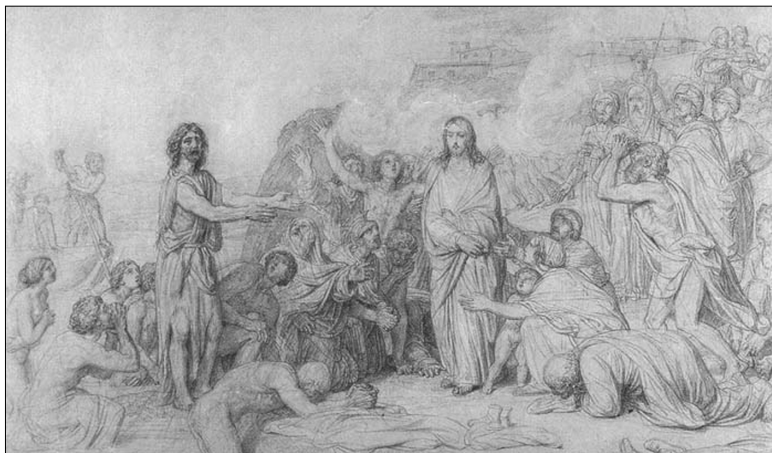


Рис. 1. Явление Христа народу.
Первый карандашный набросок, 1833 г.

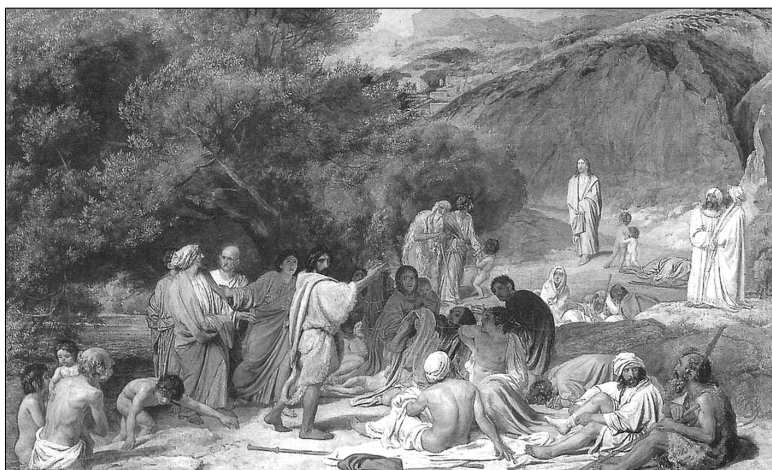


Рис. 2. Явление Христа народу.
Эскиз 1834 г., масло, 60,5 × 90,5 см



Рис. 3. Явление Христа народу.
После 1855 г., холст, масло, 172 × 247 см

вать в основном в виде зарисовки, наброска, эскиза и этюда.

Зарисовка представляет собой натурный рисунок, цель которого — зафиксировать в памяти то, что произвело на художника сильное эмоциональное впечатление. Также зарисовка используется ради упражнения и с целью собирания материала для более значительной работы. В отличие от наброска, в зарисовке могут быть тщательно проработаны некоторые детали. Набросок, как правило, представляет собой небольшой графический лист, фиксирующий какое-либо движение, ракурс или впечатление, т. е. отдельные наблюдения или возникшие в ходе работы замыслы.

Эскиз является общим наброском композиции или ее части, выполненным каким-то графическим материалом (например, углем, итальянским карандашом, пером), чтобы зафиксировать пространственные соотношения внутри задуманного произведения. Эскиз — это подготовка для более крупной работы, он фиксирует ее замысел, основные композиционные или колористические средства. Для исполнения значительного произведения художник может использовать целую серию эскизов и этюдов с различной степенью законченности — от набросков до тщательно выполненных композиций. Техника выполнения этюда разнообразна (вплоть до масла), и этюдные зарисовки предполагают образно-художественную проработку отдельных персонажей произведения или узловых участков композиции.

Так как художественное творчество в последние три века все более индивидуализировалось, то черновик стал тем инструментом, посредством которого художник осиливает некий ментальный путь от первого замысла до его окончательного оформления в конкретное произведение, причем в этом поисковом процессе черновик как инструмент выполняет весьма разнообразные функции.

В истории русского изобразительного искусства есть немало ярких примеров, демонстрирующих инструментальный потенциал черновика. Так, великий русский живописец-академик А.А. Иванов в процессе работы над своим программным произведением «Явление Христа народу» (работа над которым длилась с 1936 по 1957 г.) оставил более шести сотен(!) черновиков, многие из которых имеют самостоятельную художественную ценность. Они в полной мере позволяют проследить не только все этапы работы над этим грандиозным полотном, но и как варьировались функции чернового материала и даже увидеть процесс рождения художественного образа.

Замысел изобразить первое появление Христа как мессии появилось у художника еще в начале 1830-х гг. после путешествия в Венецию. Первый эскиз появляется около 1833 г., его цель — найти композиционное решение и определить общий эмоциональный фон (рис. 1). Между этим первым

эскизом и законченным полотном объединяющим моментом является только замысел произведения. Композиция эскиза построена по принципу весов, осью которых выступает фигура стоящего Христа, по бокам они уравновешены фигурами Иоанна Крестителя и вздевшего руки в молитвенном жесте старца. Пространство эскиза не глубокое, очень плотно заполненное фигурами. Общий эмоциональный фон — это чувство всеобщего изумления, восторга и поклонения. Спокоен лишь Христос, а также Иоанн Креститель, двумя руками указующий на мессию. Все здесь слишком нарочито, театральное, что вполне вписывалось в эстетическую программу классицизма, но не могло устроить А. Иванова. Дальнейший поиск композиционного решения выразился в углублении перспективы и введении элементов пейзажа, также художник отошел от жесткого осевого построения. Сменился и общий эмоциональный настрой: он стал более спокойным, но исполненным неясного предчувствия и ожидания. Фигура Иоанна Крестителя в эскизе становится более динамичной, понятно, что только ему ведомо, кем является тот, кто идет навстречу народу.

Таким образом, при сравнении двух ранних эскизов видно, что происходит не только поиск верного композиционного решения, но идет смысловая проработка, углубление первоначального замысла произведения. Уже в 1834 г. А. Иванов пишет маслом на основе найденного композиционного решения большой эскиз (60,5 × 90,5; рис. 2). Возможно, первоначально это произведение художник писал как окончательное решение своего замысла, однако последующее развитие событий показало, что это не так, и данная работа стала рабочим эскизом, от которого оттолкнулась мысль мастера. Особая ценность эскиза 1834 г. состоит в том, что здесь впервые были найдены те неповторимые светотеневые моделировки и колористическое решение, которые в своих основных доминантах не были в дальнейшем изменены. Очевидно, что этот эскиз показал художнику, что такая важная тема, как выбор человеком духовного пути, требует большого формата, и уже год спустя А. Иванов начинает писать картину на довольно большом холсте (172 × 247; рис. 3). Однако к 1837 г. и эта работа станет восприниматься как рабочий эскиз, а мастер начнет писать на полотне в семь раз превосходящем размеры картины 1837 года. На этом этапе творческого процесса, когда были в основном найдены композиционные и колористические решения, встала задача образно-художественной проработки тех характеров, через которые нужно было выразить философско-этический посыл задуманного произведения.

В ранних черновых вариантах у А. Иванова нет еще фигуры улыбающегося раба с целой гаммой

сложных переживаний, дрожащих нагих отца и сына, ближайшего ко Христу странника (портрет Н. Гоголя), порывистого золотоволосого евангелиста Иоанна Богослова. Поиск характеров для решения художественной сверхзадачи произведения — определения роли личностного фактора в проблеме духовного выбора, происходит через сотни этюдов. Художник пишет этюды, не только имеющие прямое отношение к конкретным персонажам и композиционным фрагментам картины, но и не относящиеся напрямую к сюжету произведения, однако позволяющие изучать особенности человеческой фигуры в зависимости от возраста, варианты колористических решений, ракурсы композиционных фрагментов, создание световоздушной среды (например многочисленные этюды купающихся мальчиков). Именно многолетняя и многочисленная этюдная проработка темы позволила А. Иванову решить грандиозную художественную задачу, поставленную в картине «Явление Христа народу» (рис. 3).

Сотни зарисовок, этюдов, эскизов отразили тот сложный и многогранный творческий поиск, шедший на протяжении более 20 лет, который зримо представил всю онтологию художественного поиска — от смутных пространственных соотношений и цветовых пятен до проработки психологических характеристик персонажей в их гармоничном единстве с композиционным и колористическим решением. Экстраполируя этот длительный художественный поиск на общую картину развития в других областях творчества, например науки, можно сказать, что он полностью находится в русле исследовательских стратегий XIX столетия, для которых было характерно достижение определенной цели через серии опытов и экспериментов, позволявших прояснять отдельные элементы решаемой задачи.

Совсем иные задачи решает черновик в условиях изменившейся стилиевой парадигмы в начале XX века. Новый художественный стиль модерн, в своем едином образно-художественном строе синтезировавший фотографическую достоверность изобразительного языка романтизма, световоздушную палитру импрессионизма, мистические мотивы неоготики, красочную экзотичность колониальных культур, не мог не вдохновиться эпическим символизмом архаики. Рубеж веков (*Fin de siècle*) — это время осязаемого влияния на художественную жизнь археологии, бурно развивающейся на протяжении всего XIX века. Ф. Ницше и Г. Флобер, Г. Климт и О. Вагнер, Г. Малер и О. Мандельштам, В. Брюсов и Н. Гумилев — все они в своем творчестве испытали значительное

влияние искусства древних культур, открывшихся взору индустриальной Европы. Великий роман XX в. «Уллис» Джеймса Джойса также был вдохновлен поэмой «Одиссей», приписываемой Гомеру и созданной в период греческой архаики.

В таком культурном и художественном контексте представитель русского модерна живописец В. Серов не мог не обратиться к теме экзистенциальных скитаний мифологического героя. В мае 1907 г. вместе со своим другом, художником Л. Бакстом, В. Серов предпринял путешествие в Грецию, чтобы прикоснуться к миру мифа и древнего искусства. Художник посетил также и Крит, где глубокое впечатление произвели на него раскопки Кносского дворца. На светлого, оптимистичного по натуре В. Серова искусство создателей Афинского акрополя и Кносского дворца произвело радостное впечатление, в отличие от своего товарища, который воспринял древние развалины в апокалипсическом ключе. Так в письме жене от 13 мая 1907 г. В. Серов писал из Афин: «Лелюшка! Мы все еще в Афинах. В четверг едем на Крит... Работаем в музее — чудные есть архаические женские фигуры с раскраской. Акрополь одно наслаждение» [19]. Греческие впечатления от архитектуры и скульптуры нашли свое сюжетное оформление под влиянием античной литературы, в частности, художника вдохновили сюжеты о похищении Европы из «Метаморфоз» Овидия и эпизод из шестой песни «Одиссея», повествующий о встрече героя с феакийской царевной Навзикаей.

К этому небольшому эпизоду гомеровской поэмы сохранилось около десяти вариантов, однако

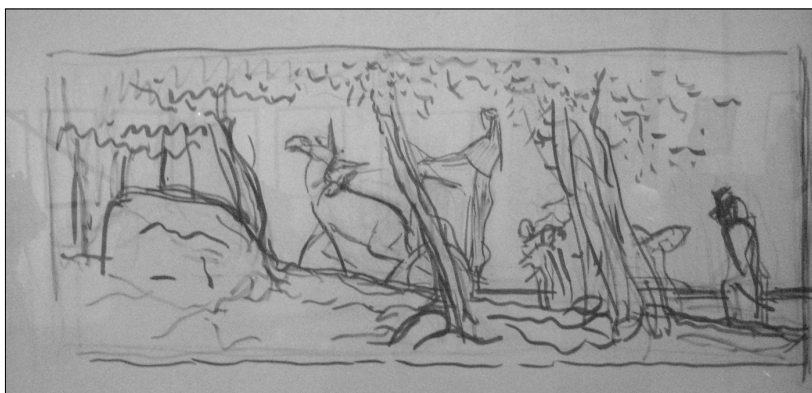


Рис. 4. Одиссей и Навзикая. Первый карандашный набросок

только один из них может быть назван черновиком в полном смысле этого слова. Это карандашный набросок 1910 года⁴ (рис. 4). Примечательно, что в нем уже есть все основные элементы будущего произведения: фризное построение композиции, фигура Навзикаи на колеснице, берег моря, служанки, следующие за царевной, одинокая фигура Одиссея, большой валун по ходу движения коле-



Рис. 5. Одиссей и Навзикая. набросок в цвете.
Акварель, карандаш, 100 × 71,3 см

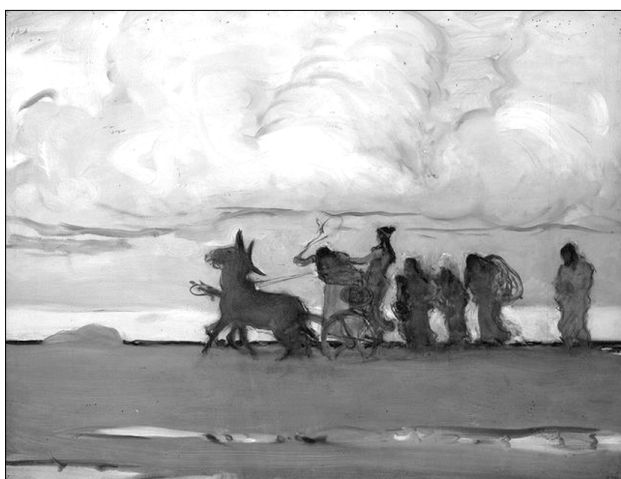


Рис. 6. Одиссей и Навзикая.
Поисковый эскиз №2. Темпера, картон, 49,5 × 65 см

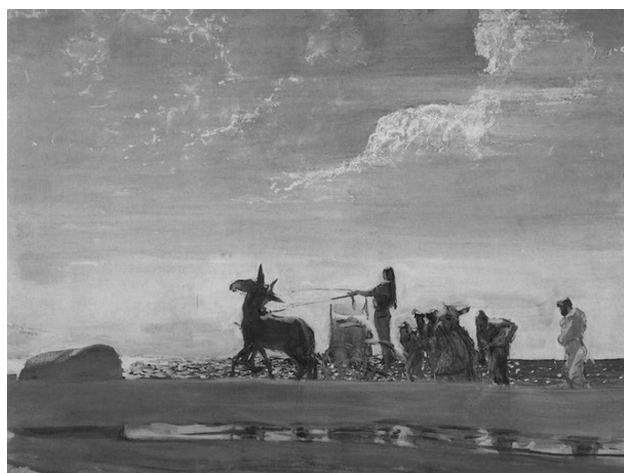


Рис. 7. Одиссей и Навзикая.
Окончательный вариант, картон, темпера, 85,5 × 101,5 см

сницы. На черновике передний план наброска перебивается двумя параллельно расположенными стволами деревьев с раскидистыми кронами, занимающими всю верхнюю часть рисунка. Однако уже в следующем акварельно-карандашном эскизе В. Серов убирает деревья и делает почти равными пространство неба и берега, разделяя их узкой полоской синей морской воды (рис. 5).

Итак, основа композиционного решения была найдена, далее художник ищет оптимальное архитектурное сочетание между всеми объемно-цветовыми массивами. В близких по композиции эскизах, акварельном и сочетающем пастель и темпера, В. Серов ищет нужный ритм в расположении прибрежных камней, на одном из эскизов убирает группу служанок, ищет нужное колористическое звучание. На этом поиски окончательного варианта произведения не заканчиваются, хотя некоторые из подготовительных материалов выглядят как законченное произведение. Например, вариант, выполненный пастелью и темперой на бумаге, наклеенной на картон (34 × 106,9), изображающий сероватое море с пенящимся прибоем, прибрежные камни цвета темной терракоты, колесницу Навзикаи на фоне розовато-желтого закатного неба и бредущего за нею вслед закутанного в белые одежды усталого Одиссея.

Однако В. Серов не прекращает работы, перед ним не стоит задача поиска психологических характеристик персонажей (как у А. Иванова). В его случае черновик служил созданию чувства «погружения» в мир мифа, в мир архаики, для которого характерна, как полагал художник, особая атмосфера свежести, простора и радости. Очевидно поэтому, создавая новые черновые варианты найденной композиции, В. Серов меняет формат картона. Он уходит от преобладающего доселе фризowego, ленточного формата (например, 34 × 106,9 и 16,7 × 64,6) и увеличивает ширину картона (49,5 × 65 и 85,5 × 101,5), «пуская» таким образом в композицию воздушную среду. На последнем эскизе уже есть высокое небо в кучевых облаках, полоса прибрежного песка, на которой художник пишет продолговатую лужу, заполненную морской водой, отражающую кусочек неба (дополнительный воздух), и единственный камень, как бы указывающий направление движения колесницы Навзикаи и Одиссея (рис. 6).

В окончательном варианте В. Серов уходит от почти равного размера берега и неба, делая небеса втрое больше, а море вместо черной черты пишет широкой полосой стального серого цвета, обильно покрывая его белыми мазками, добиваясь ощущения солнечной ряби (рис. 7). Художник оставляет неизменными группу служанок и Одиссея, но убирает изображение возницы и дышло повозки, добиваясь ясной читаемости всей процессии.

Анализируя функции черновика в эстетико-художественной парадигме модерна, можно конста-

тировать, что наряду с традиционными задачами поиска композиции и колорита черновик выступает инструментом создания того верного (с точки зрения художника) ментального переживания архаики, которое было столь востребовано эстетикой модерна.

При отсутствии драматургии сюжета, т. е. фабулы произведения (что часто было присуще живописи модерна), ментальное погружение и эстетическое любование становятся сутью произведения, что делает черновик неизмеримо более ценным моментом творчества, нежели в эпоху Средних веков или Возрождения. Вот почему в эти эпохи публике никогда не демонстрировались черновики, тогда как в последние 150 лет эскизы, этюды, наброски, зарисовки являются такими же полноправными «участниками» выставок и художественных альбомов, как и завершенные произведения.

Примечания

- ¹ Документы XII–XIII вв. упоминают об архитекторах, принимавших участие в Крестовых походах и строивших замки и укрепления латинских государств Палестины. Например, архитектор Одо де Монтрейль строил укрепления в Яффе, см.: [10].
- ² Обычай пробного, черногового действия был характерен не только для сферы художественной жизни, он встречался во многих областях жизни средневекового общества. Например, в Ирландии, Шотландии, Уэльсе, Бретани бытовал «пробный брак», «брак левой руки». Великий поэт готической эпохи Вольфрам фон Эшенбах в монументальном рыцарском романе «Парцифаль» так описывает один из пробных турниров:
Бросая на землю перчатки,
Бойцы сходились в пробной схватке,
Чтоб завтра снова выйти в бой,
Уже не в пробный, а — в большой!
И все ж турнир, пусть он и пробный,
Здесь был подобен битве злобной... [15].
- ³ В статье используется терминология авторской концепции художественной антропологии, впервые изложенной в [16].
- ⁴ Интересно, что нет ни одного подготовительного рисунка, датируемого 1907, 1908 или 1909 г. (возможно, более ранние зарисовки не сохранились или они не известны автору данного текста), но более вероятно, что в эти два с половиной года шла внутренняя работа по поиску не только композиционного решения данного сюжета, но и по нахождению тех визуальных средств, которые могли бы передать ощущение чистоты молодого мира и зари искусства, о чем упоминал в своих письмах В. Серов.

Список источников

1. *Panofsky E.* Gothic Architecture and Scholasticism. New-York : Meridian Books, 1957. 215 p.
2. *Evans J.* Art in Medieval France. 987–1498. London : Oxford University Press, 1948. 317 p.
3. *Woodruff H.* The Illustrated Manuscripts of Prudentius // Art Studies. 1929. № 7. 80 p.
4. *Scheller R.W.* Survey of Medieval Model Books. Haarlem, 1963. 311 p.
5. *Ancient Book Illustration.* Cambridge (MA), 1959. 319 p.
6. *Friedman L.G.* Text and Iconography of Joinville's Credo. Cambridge (MA), 1958. 297 p.
7. *Ives S.A., Lehmann-Haupt H.* An English 13-th Century Bestiary. New-York : H.P. Kraus, 1942. 401 p.
8. *Фуртай Ф.* Записки средневекового масона : Альбом Виллара де Оннекура. Санкт-Петербург : Алетея, 2008. 248 с.
9. *Cassiodori Senatoris Institutionis* / ed. R.A. Mynors. Oxford, 1934. 187 p.
10. *Fedden R.* Crusader Castels. London, 1950. 204 p.
11. *Муратова К.М.* Мастера французской готики. Москва : Искусство, 1988. 452 с.
12. *Théophile prêtre et moine, Essais sur divers arts.* Paris, 1843. 287 p.
13. *Quicherat J.* Notice sur l'Album de Villard de Honnecourt, architecte du XIII siècle: (Avec 3 planches) (Extrait de la Revue archéologique, 6-e année). Paris : A. Leleux, 1849. 66 p.
14. *Bonaventura S.* Sermones aures subtilis sanctissimi Bonaventura doctoris Seraphici Sacrosancte Ecclesia Cardinalis, opi ex ordine minori Feliciter incipit. Basel, 1502. 692 p.
15. *Эшенбах В. фон.* Парцифаль // Средневековый роман и повесть. Москва, 1974. С. 287.
16. *Фуртай Ф.В.* Искусство как антропология: Автор vs Герой в контексте художественной истории Европы [Электронный ресурс] // IV Российский культурологический конгресс с международным участием «Личность в пространстве культуры», Санкт-Петербург, 29–31 октября 2013 г. URL: http://culturalnet.ru/main/congress_person/1302 (дата обращения: 01.03.2015).
17. *Leonardo, d. Vinci.* I manoscritti di Leonardo da Vinci: Codice sul volo degli uccelli e varie altre materie. Parigi : E. Rouveyre, 1893. 156 p., 3, incl. 1 illus., 47 mounted pl. (facsim.) facsim., diagr.
18. *Дюрер А.* Трактаты. Дневники. Письма / пер. Ц.Г. Нессельштраус. Санкт-Петербург : Азбука, 2000. 704 с.
19. Письма 1907 года [Электронный ресурс] // Валентин Александрович Серов. URL: <http://valentinserov.ru/perepiska07/> (дата обращения: 01.03.2015).

ROLE OF THE DRAFT IN THE EUROPEAN ART: ITS FUNCTIONAL EVOLUTION AND FORMAL METAMORPHOSES

FRANCISCA FOORTAI

A.S. Pushkin Leningrad State University, 10 Peterburgskoye Road, Saint Petersburg, 196605, Russia
E-mail: ira_oza@msn.com

Abstract. *The draft as a cultural phenomenon, whose contents were the preparatory materials, and which represents a kind of intermediate stage between the conception and the completed works of art, is always present in any artistic process. However, its functions and specific forms of existence have significantly changed, and that is due to a number of factors. First of all, it was the creative method that shaped the culture, secondly, the subject-object relations, expressed in the dialectic of the relationship “author-hero”, thirdly, the changes in the artistic goals of the draft according to the creative process in different eras.*

In terms of the theocentric culture of the Middle Ages, the concept of human creativity emanated from the fundamental philosophical principle “ad imaginem Dei”, and in the socio-cultural context, the draft appeared as a sample whose composition and chromatic characteristics were fixed as a canon. In the context of the Renaissance, when the world outlook paradigm had changed, the artist became the creator of the concept of understanding in society. In such ideological conditions, the philosophical draft ceased to be the canonical model; it got individualized and took on the function of a tool for deeper acquaintance with the world, and was formalized in the form of scrupulous field sketches, i. e. studies. With the advent of the Modern Era in the fine arts, the draft finally became a purely artistic phenomenon, reflecting a variety of forms and stages of the creative process. The draft, necessary to visualize the stages of the creative process, began to exist in the form of drawing, design, sketch, and etude. Analyzing the draft’s function in the aesthetic-artistic paradigm of modernity, the author states that, along with the traditional search tasks of composition and color, the draft is an instrument for creation of the “true” mental experiences of antiquity, so popular in the aesthetics of the Art Nouveau. In the absence of drama of the plot, mental immersion and aesthetic admiration as core pieces, the draft becomes far more valuable than the moment of creativity, rather than in the Middle Ages or Renaissance.

Key words: draft, European painting, design, sketch, creative method, etude, function evolution, study, concept of the “author-hero”, medieval sketchbooks, renaissance studies, Alexander Ivanov, Valentin Serov.

Citation: Foortai F. Role of the Draft in the European Art:

its Functional Evolution and Formal Metamorphoses, *Observatory of Culture*, 2016, vol. 13, no. 3, pp. 330–338.

References

1. Panofsky E. *Gothic Architecture and Scholasticism*. New-York, Meridian Books, 1957. 215 p.
2. Evans J. *Art in Medieval France. 987–1498*. London, Oxford University Press, 1948, 317 p.
3. Woodruff H. The Illustrated Manuscripts of Prudentius, *Art Studies*, 1929, no. 7, 80 p.
4. Scheller R.W. *Survey of Medieval Model Books*. Haarlem, 1963, 311 p.
5. *Ancient Book Illustration*. Cambridge (MA), 1959, 319 p.
6. Friedman L.G. *Text and Iconography of Joinville’s Credo*. Cambridge (MA), 1958, 297 p.
7. Ives S.A., Lehmann-Haupt, H. An English 13-th Century Bestiary. New-York, H.P. Kraus, 1942, 401 p.
8. Furtai F.V. *Zapiski srednevekovogo masona : Al'bom Villara de Onnekura* [Notes of Medieval Mason: Album of Villard de Honnecourt]. St. Petersburg, Aleteiya Publ., 2008, 248 p.
9. Mynors R.A. (ed.) *Cassiodori Senatoris Institutionis*. Oxford, 1934, 187 p.
10. Fedden R. *Crusader Castels*. London, 1950, 204 p.
11. Muratova K.M. *Mastera frantsuzskoi gotiki* [Masters of the French Gothic]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1988, 452 p.
12. Theophilus, L’Escalopier C., Guichard J.M. *Essais Sur Divers Arts*. Paris, J.A. Toulouse, 1843, 287 p.
13. Quicherat J. *Notice sur l’Album de Villard de Honnecourt, architecte du XIII siècle (Avec 3 planches) (Extrait de la Revue archéologique, 6-e année.)*. Paris, A. Leleux, 1849, 66 p.
14. Bonaventura S. *Sermones aures subtilis sanctissimu Bonaventura doctoris Seraphici Sacrosancte Ecclesia Cardinalis, opi ex ordine minori Feliciter incipit*. Basel, 1502, 692 p.
15. Eschenbach W. *Partsifal’ [Parzival], Srednevekovyi roman i povest’* [Medieval romance and novelty]. Moscow, 1974, p. 287.
16. Furtai F.V. *Iskusstvo kak antropologiya: Avtor vs Geroi v kontekste khudozhestvennoi istorii Evropy* [Art as an Anthropology: Author vs Hero in the Context of Art History of Europe], IV Rossiiskii kul’turologicheskii kongress s mezhdunarodnym uchastiem “Lichnost’ v prostranstve kul’tury” [The Fourth Russian Culturology Congress with International Competition “Individual in the Space of Culture”], St. Petersburg, 29–31 October, 2013. Available at: http://culturalnet.ru/main/congress_person/1302 (accessed 01.03.2015).
17. Leonardo, d. Vinci. *I manoscritti di Leonardo da Vinci: Codice sul volo degli uccelli e varie altre materie*. Parigi, E. Rouveyre, 1893. 156 p., 3, incl. 1 illus., 47 mounted pl. (facsim.) facsim., diagr.
18. Dürer A. *Traktaty. Dnevnik. Pis'ma* [Traits, Diaries, Letters]. St. Petersburg, Azbuka Publ., 2000, 704 p.
19. Serov V.A. *Pis'ma 1907 goda* [The Letters dated of 1907], *Valentin Aleksandrovich Serov Web-site*. Available at: <http://valentinserov.ru/perepiska07/> (accessed 01.03.2015).