

УДК 7.035

DOI: 10.24412/2070-075X-2025-3-68-80

Н.И. Десяткина, А.С. Довгаленко

**ГРЕКО-РИМСКИЕ КУПИДОНЫ В ОБЛИЧИИ ЭПОХИ ИСТОРИЗМА:
ФЕНОМЕН АНГЛИЙСКОГО СОВЕРШЕНСТВА**

В статье проанализирован яшимовый лоток 1860–1880-х годов фирмы «Веджвуд» из коллекции Радищевского музея. Впервые представлен целостный анализ изделия как гипертекста, в котором форма и содержание образуют единую систему. Исследование позволяет выявить ренессансно-опосредованную трансформацию античных мотивов в викторианской интерпретации. Установлено также, что веджвудская керамика воплощает культурный код, отражающий переосмысление античности современностью.

Ключевые слова: Джозайя Веджвуд, рецепция античности, Ренессанс, искусство викторианской Англии, историзм, Купидон.

Актуальность темы исследования. Время историзма, которым был маркирован XIX век, оказалось взрывным периодом актуализации античности и ее нового пришествия в европейскую культуру. Античность рассматривалась через призму накопленных знаний и суждений, сложившихся в другие культурные эпохи, прежде всего, во времена Ренессанса, что стало поводом для активного освоения ренессансного стиля с его великолепием, элегантностью, достоинством, благородством, высокой красотой, неповторимостью. Именно Ренессанс сформировал так называемый «античный канон», воспринятый и развитый в эпоху английского Просвещения, которая и находится в центре нашего внимания. Для английской культуры XVIII–XIX вв. ренессансный идеал античности стал точкой опоры в формировании эстетических и моральных критериев. В результате античность была «преобразована», а представление о ней насыщено новыми ценностями. Древние формы не просто воспроизводились: они переосмыслились и включались в новые художественные и идеологические структуры.

При этом заимствованная античная тематика не поддавалась «простым» трактовкам, открывая простор самым разным толкованиям, актуальным для названных столетий. И здесь вновь сумела особо заявить о себе Англия, и более всего ее всемирно известное керамическое производство Джозайи Веджвуда, уловившего запрос времени и тягу к светской культуре ренессансного толка, а также к коллекционированию. Этот же пример являет на нашем материале и другое: особую важность для англичан эстетики, пришедшей со времен Возрождения, ее непреходящую ценность, особенно в понимании красоты и неповторимости стиля, то есть феноменальность.

Личность упомянутого выше Дж. Веджвуда (1730–1795), керамиста, технолога, предпринимателя, новатора, занимает в истории развития европейского керамического искусства, гончарного дела и предпринимательства особое место. Эстетические поиски и художественно-технологические эксперименты Дж. Веджвуда сочетали в себе глубокий интерес к вновь открывшейся античности и стремление к новаторству. Для разработки сюжетов и композиций он обращался к профессиональным художникам и скульпторам, ставя перед ними задачу сначала прямого копирования, а затем и художественной интерпретации античного наследия сообразно культурным и духовным исканиям своего времени. Сотрудничество Д. Веджвуда с ведущими скульпторами и художниками (Дж. Флаксманом, Дж. Стаббсом, К. Пачетти, Дж. Рейнольдсом и др.), тщательный личный контроль за моделированием позволили найти особый язык в производстве керамики и обеспечили неповторимый эстетический уровень. Частью керамического

полотна становились сцены древнегреческой мифологии, декоративные фризové композиции, переведенные в объем древние фрески и мозаики. Именно Дж. Веджвуд первым в Европе сумел при помощи яшмовой массы достичь ренессансно-утонченных античных рельефных мотивов в прикладном искусстве, где каждая фигура, как увидим, становилась художественно значимым элементом.

Последовательно воплощая идеи Просвещения об искусстве как инструменте воспитания вкуса, нравов и ума, английский керамист рассматривал каждый сюжет на своей керамике как урок, преподнесенный обществу [1. С. 23]. Ярким примером такого отношения могут служить его вазы с рельефами, созданными как дань уважения великим поэтам древности, получившие названия «Апофеоз Гомера», «Апофеоз Вергилия» и др. Дж. Веджвуд не просто копировал античные формы – он воспроизводил их с точностью, благородством и глубоким смыслом, сохраняя художественный авторитет и высокие стандарты от идеи до продажи. В результате его керамика воспринималась как носитель культурного кода, отсылающего, благодаря ренессансному отпечатку, к пониманию античности, добродетели, вкусу, образованности.

Во многом благодаря Дж. Веджвуду коренным образом изменилась художественная и социальная функция керамического искусства. Керамика в Англии вышла за пределы ремесленного производства, стала носителем философских и моральных идей, что позволило ей занять центральное место в формировании национальной художественно-промышленной культуры. Поэтому логично, что Бенджамин Вест (1738–1820), художник, современник Дж. Веджвуда, желая показать символический образ английской промышленности, обратился к гончарной мастерской, где облаченные в античные одежды персонажи расписывают вазы. Эта композиция легла в основу его станкового живописного произведения «Ремесло – оплот индустрии» (1789–1791). На первом плане полотна путти играют копией знаменитой «Портлендской вазы», изготовление которой стало важной страницей веджвудского производства. Впоследствии название картины было изменено на «Этрурия» – абсолютно прозрачный для современников намек на реальный прототип изображения – фабрику «Этрурия» (графство Стаффордшир, г. Сток-он-Трент), открытую Дж. Веджвудом в 1759 году [2. С. 34].

Продукция компании «Веджвуд» до сих пор вызывает повышенный интерес у искусствоведов, антикваров и коллекционеров. В конце 2019 года частный коллекционер А.Н. Зизин преподнес в дар Саратовскому государственному художественному музею имени А.Н. Радищева (СГХМ) 241 произведение английской керамики из своего собрания. Большинство из них выполнены на фабрике компании «Веджвуд» в XIX веке из яшмовой массы и украшены рельефным декором на античную тематику. Это показало, что яшмовая керамика «Веджвуда», представляющая выразительный художественный мир и его персонажей, остается в центре внимания культурной публики и поныне. Изделия яшмовой керамики XIX века из собрания Радищевского музея – редкий пример трансформации античных сюжетов в викторианской культуре, что позволяет выявить новые аспекты взаимодействия античного, ренессансного и викторианского кодов и обуславливает актуальность темы.

Степень научной разработанности проблемы о феномене Дж. Веджвуда и его яшмовой керамики в XIX веке в современном искусствознании пока не очень велика. Исследователи, как правило, сосредоточивают свое внимание на жизни великого английского керамиста и данных, относящихся к произведениям XVIII века.

Труды в области тематической атрибуции и авторства пластических композиций керамики Дж. Веджвуда появились в XIX веке. Одной из первых к изучению его рельефов обратилась англичанка Э. Митейард [3], которая предприняла попытку сопоставления композиций в каталогах Дж. Веджвуда последней трети XVIII века с реальными изделиями. В середине XX века значительным шагом стала работа В. Манковица «Веджвуд» [4]. В ней были исследованы рельефы различных видов веджвудской керамики.

Однако об идентификации пластических композиций, нас особо интересующих, у В. Манковица, как и у других авторов, лишь кратко упоминается.

Среди исследований XX века важное значение имеет масштабный монографический труд Р. Рейлли «Веджвуд: новый иллюстрированный словарь» [1]. Архивные данные позволили ему установить авторство и обстоятельства разработки многих пластических композиций. Наиболее полно современные научные тенденции в изучении биографии и деятельности Дж. Веджвуда отражает книга Т. Ханта «Гончар-новатор: жизнь и времена Джозайи Веджвуда» [5]. Т. Хант – один из ведущих английских историков, директор музея Виктории и Альберта, рассматривает вклад великого керамиста с позиции «новой биографической истории». Как и другие исследователи, Т. Хант считает изобретение яшмовой массы «самым важным вкладом в историю керамики» [5. С. 159], но рассматривает произведения из этого материала, относящиеся только к XVIII столетию. Наконец, необходимо отметить труд немецкого и американского историка и теоретика искусства Э. Панофского «Этюды по иконологии: гуманистические темы в искусстве Возрождения» [6].

В отечественном искусствоведении работ существенно меньше. Следует выделить подготовленный Л.В. Ляховой каталог Эрмитажной выставки керамики Дж. Веджвуда [2], в котором автор подробно останавливается на истории создания отдельных предметов, рельефов и интерпретации сюжетов фабрики «Этрурия». Однако и здесь главное внимание уделяется изделиям XVIII столетия.

Деятельность английского керамиста заслужила признание еще при его жизни и неоднократно становилась предметом научного анализа. Однако комплексное и детальное изучение его наследия остается неполным. В частности, отдельные произведения, в том числе относящиеся к числу наиболее ярких и художественно выразительных изделий компании, до настоящего времени не получили достаточного рассмотрения в контексте культурно-исторических процессов XVIII–XIX вв.

Цель, задачи и предмет исследования. Главным предметом нашего исследования стал предмет яшмовой керамики XIX века по форме, известной со времен Возрождения. В литературе он чаще всего именуется «подносом», «лотком». В музеях и частных коллекциях типология предмета представлена достаточно широко. Изобретенная Дж. Веджвудом керамическая масса, из которой он изготовлен, делает этот лоток уникальным для российских музейных собраний. *Цель исследования* – выявление семантики образа Купидона в английском декоративно-прикладном искусстве XVIII–XIX вв. *Задачи исследования:* проанализировать форму и назначение изучаемого предмета, специфику его художественной выразительности, доминирующие стилистические приемы, решение сюжетных композиций и их смысловое взаимодействие; особые этико-эстетические смыслы и ценностные установки, их соотношение с культурными контекстами и запросами викторианского общества.

Научная новизна исследования заключается в том, что в статье впервые предпринята попытка целостного анализа яшмового изделия Дж. Веджвуда из коллекции Радищевского музея с античными сюжетами, рассматриваемого как гипертекст, в котором пластическая форма и смысловое содержание сюжетов образуют единую систему.

Художественная выразительность предмета, многослойность проступающих текстов и подтекстов позволили обратиться к выявлению культурной символики рельефов, прежде всего, связанных с темой любви, с тем, как она заявила о себе в прикладном искусстве викторианской Англии. Лоток отмечен оригинальностью и высоким вкусом. Добавим еще одно важное замечание: адресация предмета, а также художественный почерк создателей пока не изучены в отечественной науке.

Методология и методы исследования. Главными в исследовании стали методы искусствоведческого анализа: формально-стилистический, иконографический, герменевтический, компаративный.

Источниковая / эмпирическая база исследования. Каталог компании «Веджвуд» (1878) [7] позволяет уточнить функциональное назначение изделия. Смысл пластических композиций раскрывает классическая античная литература. Немало проясняют в плане контекстного анализа английские проза и поэзия Нового времени. Для нашего исследования еще одним важным источником, позволяющим понять контексты восприятия личности Дж. Веджвуда и его творчества в викторианскую эпоху, стала монография правнучки керамиста, писательницы, биографа, историка и литературного критика Фрэнсис Джулии (Сноу) Веджвуд (1833–1913) [8].

Основная часть. Обратимся к рассмотрению поставленных в статье вопросов, выявлению феноменов английского декоративного искусства эпохи историзма, воплощенных в трудах Дж. Веджвуда и его мастеров.

Интересующий нас лоток (рис. 1) поступил в Радищевский музей в составе упомянутого большого дара А.Н. Зизина. Кратко охарактеризуем изделие. Его форма привлекает строгим изяществом: она прямоугольная со скругленными углами и круто поднятым невысоким узким бортом, что соответствует типологическим признакам лотка, то есть небольшого подноса, предназначенного для переноски и хранения предметов. Лоток выполнен из поверхностно окрашенной яшмовой массы (dip). Длина – 19,2 см, высота – 6,7 см. На обороте штампом в массе пропечатана марка компании «WEDGWOOD», знаки-метки формовщиков посуды и рельефов в виде латинских буквы «N» и «D» (?); есть и буквенный код, который из-за нечеткости печати может быть прочитан как «ASO» либо «OSV». Марка позволяет отнести предмет к изделиям английской компании «Джозайя Веджвуд и сыновья», выполненным на фабрике «Этрурия». Подобные марки ставились с 1781 по 1891 год. Буквенный код уточнял датировку: «ASO» можно расшифровать как апрель 1860 или 1886, «OSV» – октябрь 1867 года [1. С. 503].



Рис. 1. Лоток (1860-е гг. или 1886 г., Англия, фабрика «Этрурия», Дж. Веджвуд и сыновья). СГХМ им. А.Н. Радищева

Обратимся к исследованию художественного языка лотка как предмета декоративно-прикладного искусства. Изделие украшено контрастными к синему фону белыми рельефами. Изначально яшмовые произведения Дж. Веджвуда выпускались из голубой, синей, светло-зеленой, сиреневой, желтой, черной и белой массы. Но наибольшее распространение получили изделия с белыми рельефами на

голубом или синем фоне. Синий – цвет моря, природы, чистоты, один из главных цветов викторианского стиля, обозначающих у англичан роскошь и величие. По борту дана пышная гирлянда из цветов. На зеркале представлены три сложные многофигурные рельефные композиции.

Композиции строятся по принципам классицизма, с характерной для него симметрией и ритмическими паттернами. Центральный рельеф в плане близок к треугольнику, излюбленному элементу классического построения, который применялся для создания устойчивости и баланса, по размеру этот рельеф меньше остальных. Два других расположены симметрично по отношению к центральному, они схожи по размеру и организации изображения, в плане напоминают призму с незамкнутой верхней частью. Незамкнутость усиливает ощущение динамики и движения, которое и в том, и в другом рельефе направлено от краев к центру.

Одежда персонажей, напоминающая уложенные мягкими складками хитоны, пепелосы и столы, свободно задрапированные ткани, прикрывающие обнаженные детские фигуры, также указывает, что рельефы исполнены в классическом, обращенном к

античности стиле. Естественность, отсутствие статики в позах персонажей, умелая передача внутреннего движения делают изображения живыми. Виртуозное владение техникой и знание анатомии помогают искусно передать позы, эмоции на лицах изображенных.

Попытаемся определить персонажей, представленных на лотке, их действия, а также рассмотрим сюжеты с точки зрения текстов и подтекстов.

На всех рельефах изображены прелестные малыши с крыльями за спиной, по которым считается образ античного бога любви Купидона. Пластические композиции с изображением бога любви в разных его воплощениях упоминаются во всех прижизненных каталогах Дж. Веджвуда, они присутствуют на изделиях из разных видов каменных масс XVIII века и остаются востребованы на протяжении всего XIX и начала XX вв. Это тяготение Дж. Веджвуда к купидонам показывает, что он много любовался ими на картинах ренессансной эпохи, которые тогда в немалом числе приходили из Италии в виде даров британским аристократам.

Для понимания популярности темы Купидона, возможности одновременного изображения нескольких богов любви в одной композиции, скрытых смыслов эстетических и культурных кодов, кратко охарактеризуем связанную с этим традицию. Купидонов писали на портретах, семейных картинах, праздничных (подарочных) изделиях, на деревянных сундуках-кассоне и пластинах, в том числе расписных подносах для рожениц «деско да парто». Напомним, в английской традиции принято называть античного бога любви на римский манер – Купидоном, образ которого во многом отождествлялся с греческим Эросом.

Попытку обобщения представлений древних греков об Эросе предпринимает Платон (427–347 гг. до н.э.) в диалоге «Пир» (385–380 гг. до н.э.). Для Платона Эрос – сила, ведущая человека к богам, а богов к людям, которая имеет две ипостаси: космогоническую, где Эрос, по замечанию А.Ф. Лосева, «устраивает мир, живой и неорганизованный, он устраивает вселенную и создает людей и богов» [9. С. 36], и, что важно для нашего исследования, индивидуализированную, с конкретными чертами для каждого проявления чувства любви. Отсюда изображение и упоминание нескольких эротов одновременно, как это и представлено в многофигурных композициях на лотке от «Веджвуда».

В римской поэзии и риторике, по сведениям Э. Панофского, была разработана нравоучительная интерпретация образа Купидона, в которой любовь воспринималась как опасный и болезненный опыт, низводящий разум до состояния непоследовательности и инфантильности [6. С. 174].

В ренессансной традиции образ Купидона представлялся через призму интереса к классической философии, что придавало ему сложный аллегорический смысл. Неоплатоники возродили идею о вечном стремлении Купидона к красоте, о противопоставлении любви возвышенной, идеальной и любви чувственной, земной. Согласно этому, бог любви часто мыслился прелестным младенцем, но как символ одухотворенной, «облагороженной» любви, соответствующей гуманистическому идеалу эпохи: любовь – не разрушительная страсть, а источник гармонии и красоты. Однако иконографию Купидона как малыша нельзя назвать абсолютно безвариантной: в работах художников Ренессанса Купидон предстает и юношей, и ребенком, а на некоторых произведениях он одновременно присутствует и как юноша, и как ребёнок [10. С. 149], но под влиянием складывающихся ренессансных ценностей главными его качествами становятся красота и гармония.

Нам точно не известно, насколько глубоко Дж. Веджвуд, не получивший систематического образования, знал античную литературу, мифологию и историю. Но его близкий друг и партнер Томас Бентли, «человек культуры» [8. С. 29], как его охарактеризовала Джулия Веджвуд, был признанным знатоком античности. Т. Бентли считался

настоящим эрудитом. Во время своего гран-тура он на местах изучал памятники греческой и римской античности, итальянского Ренессанса, научился бегло говорить по-французски и по-итальянски [2. С. 24]. И в малышах-купидонах лотка мы видим ренессансное «присутствие» в античном боге, тяготение к изящной элегантности и гармонии. Кроме малышей-купидонов, на рельефах изображены девушки или женщины, это наводит на мысль о гендерном назначении предмета. Оставим пока это замечание и продолжим рассмотрение рельефов.

Начнем с центральной композиции. На ней изображена привязанная к дереву сидящая нежная фигура – девушка с крыльями бабочки за спиной. Как известно, крылья бабочки стали неотъемлемой частью иконографии Психеи, мыслившейся в античной мифологии олицетворением души. В образе прекрасной девушки Психея-душа представит под пером позднеримского поэта и философа Апулея, который объединил различные мифы и создал поэтическую сказку о странствиях человеческой души, жаждущей слиться с любовью [11. С. 345]. Исследование данного произведения не входит в поставленные нами задачи. Однако заметим, миф о Купидоне и Психее является одним из вечных сюжетов в истории мировой культуры. О его востребованности у англичан XIX века можно судить по количеству отражающих миф литературных живописных и графических произведений, исполненных в это время. Свои версии сюжета представили ведущие деятели британской культуры XIX века: романтик Джон Китс (1820, «Ода Психее»); популярная в 1820–1830-е гг., а затем забытая поэт и писатель Летиция Элизабет Лэндон (1826, стихотворение «Купидон и Психея»); художник, дизайнер, поэт, основатель движения «Искусства и ремесла» Уильям Моррис (1868–1870, эпическая поэма «Земной рай» и рисунки к ней), теоретик искусства, идеолог эстетизма Уолтер Пейтер (1885, роман «Мариус эпикуреец»); поэт и переводчик Роберт Бриджес (1885, поэма «Эрос и Психея»). Среди художников выделим обращавшихся к этой теме прерафаэлитов Джона Стенхоупа (1877, 1880, 1883), Джона Уотерхауса (1903, 1904), Эдварда Берн-Джонса (1870, 1881, 1895).



Рис. 2. Психея, плененная купидонами. Фрагмент лотка (1860-е гг. или 1886 г., Англия, фабрика «Этрурия», Дж. Веджвуд и сыновья). СГХМ им. А.Н. Радищева

Компания «Веджвуд», отвечая на запрос времени, выпускала несколько видов круглых скульптур и вариантов рельефов, посвященных Купидону и Психее, которые могли использоваться как самостоятельное произведение или в числе других на декоративных и «полезных» предметах. Нашлось им место и на лотке. Рядом с девушкой на рельефе изображены два мальчика-купидона. Стоящий справа связывает Психею, тот, что слева, держит в руках лук и, возможно, стрелу, которой пытается дотянуться до своей жертвы (рис. 2).

Точное время изготовления модели пластической композиции неизвестно. Изобразительным источником рельефа «Веджвуда» в данном случае могли стать похожие композиции, имевшие широкое распространение в античной глиптике. Как показал сравнительный анализ, рельеф на лотке Радищевского музея более всего схож с композицией «Эроты мучают Психею в присутствии Диониса» (Государственный Эрмитаж, инв. № Ж. 316). Однако на античных резных камнях образ выглядит жестче, реалистичнее.

Какой же вариант предложили художники «Веджвуда»? Они исключили из композиции фигуру Диониса, тем самым изменили смысл античного артефакта, сосредоточив внимание на Психее и Купидонах, то есть на душе и любви. Кроме того, в веджвудском исполнении сюжет представлен скорее как игра, где Купидоны – прелестные

маленькие проказники; легкая и чарующая душа-Психея, объект игры, подчинена не страсти, а почти детской забаве. Эта иконография иллюстрирует «перевод» античного представления в кодекс сентиментализма и романтизма XVIII–XIX вв., о чем писал Э. Панофский: внешняя форма сохраняется, но содержание и ценностная перспектива изменены [6]. Теперь сюжет предстает не как коннотация аллегии «душа в плену у страсти», а в более мягком варианте: «душа, плененная любовью». Оба варианта актуальны для XIX века и могут считываться как предостережение от опасности неконтролируемых желаний, зависимости от любовной страсти, передают рациональный викторианский дух восприятия любовного чувства.

Есть и другие изменения в рельефе: замена изящной драпировки у Психеи закрытой туникой, одежды на обнаженных фигурах мальчиков, также продиктованные эстетикой и строгими нравами викторианского времени.

Весьма красноречиво выглядит рельеф с левой стороны лотка. Композиция линейная, растянута по горизонтали. На ней представлены три женские фигуры в римских античных одеждах и три малыша-купидона. Справа изображена сидящая на скамье женщина, ее опущенные плечи, разворот головы, выражение лица передают усталость. Правой рукой женщина придерживает цилиндрическую клетку с маленьким Купидоном, левой достает, держа за крылья, другого и стремительно протягивает малыша двум римлянкам, изображенным напротив. Малыш тянется к красавицам руками. Одна из них сидит на скамье в свободной, непринужденной позе.левой рукой она поддерживает третьего Купидона. Позади красавицы мы видим ее подругу, возможно, родственницу. Обе женщины в задумчивости смотрят на купидонов. Центром композиции становится фигура крылатого малыша, изображенного над клеткой (рис. 3).



Рис. 3. Продажа купидонов. Фрагмент лотка (1860-е гг. или 1886 г., Англия, фабрика «Этрурия», «Дж. Веджвуд и сыновья»). СГХМ им. А.Н. Радищева

Модель рельефа была изготовлена в 1780-е гг. и восходит к античной фреске из Стабий «Продажа Купидонов» (1–50 гг. н. э., 8,88 x 7,31 дюйма. Национальный археологический музей, Неаполь. Инв. № SAP 9180), обнаруженной при раскопках в 1759 году. На протяжении последней четверти XVIII–XIX вв. фреска была одним из популярных античных артефактов, а ее сюжет с различной степенью интерпретации широко использовали многие европейские авторы в живописных, графических, скульптурных произведениях. Однако, сюжет фрески до конца не разгадан и ныне. Интриги добавляет отсутствие устоявшегося названия этой пластической композиции «Веджвуда» и в настоящее время.

Рельеф Дж. Веджвуда композиционно повторяет античную фреску, но переводит живопись в скульптурное произведение. Монохромность компенсируется выразительными позами, жестами и ракурсами фигур. Купидоны у Дж. Веджвуда, как и на других рельефах лотка, показаны младше и милее, различия в одежде женщин почти исчезают, что сближает их статус. Измененные детали: наклон торса продавщицы, устремленность рук Купидона усиливают динамику. Разнонаправленные взгляды женщин показывают разные предпочтения, где каждая героиня выбирает Купидона, то есть любовь в соответствии со своим характером. В результате композиция предстает как викторианская рецепция античности через ренессансную призму, где важна не столько точность в передаче артефакта, сколько идеалистическое стремление к гармонии.

В свете сказанного закономерно возникает вопрос: что символизирует клетка? В европейском искусстве образ птицы в клетке имел многозначную символику, отражая религиозные, моральные и социальные идеи. Начиная с фламандской и нидерландской

живописи XVII века, его часто использовали в контексте тем, касающихся места женщины в обществе. Причем закрытая клетка обозначала добродетель, контроль желаний, открытая или пустая была знаком искушения, утраченной невинности. Продавец птиц рассматривался как аллегория меркантильного стремления заполучить то, что не поддается вечному обладанию. Сцена с продажей купидонов вполне вписывается в эту традицию, добавляя новые смыслы, отражая амбивалентное отношение к женщине в XIX веке: женщина показана в роли субъекта, совершающего выбор, но одновременно она по собственной воле становится и объектом для любовных чар купидонов.

Строгость нравов и контроль над чувствами в Англии XIX века были важными составляющими регламентированной морали. Клетка в такой трактовке – символ социальной нормы, купидоны в ней – инстинктивные порывы, регулируемые социальными институтами (семьей, моралью, законом) – уже не иррациональная стихия, а нечто управляемое, имеющее свою «пользу» и «последствия» для общества и человека. Как известно, викторианское общество было ориентировано на традиционные ценности, такие как семья, религия, трудолюбие. Любовь, как и прежде, не считалась обязательным элементом брака. Семья рассматривалась как союз, основанный, прежде всего, на взаимном уважении людей, полезный для обеих сторон и общества. Партнеры чаще всего пытались найти в браке материальное обеспечение, стабильность, статус. Поэтому актуальным кодом рельефа для викторианцев была способность человека сознательно «выбирать» объект любви и разумность выбора, который определяет будущее.

Третий рельеф по композиционному строю близок второму. Изображение вытянуто по горизонтали, с левой стороны представлены две женские фигуры: одна сидит на скамье, другая показана в полный рост в движении. Красавицы держат в вытянутых руках колчан и лук, выставляя их на обозрение. Напротив, слева представлены сидящая на табурете женщина и два крылатых малыша. Торс женщины наклонен вперед, правая рука вытянута в указующем жесте, взгляд направлен на стоящего у ее ног плачущего Купидона.

Рядом с ним на корточках сидит другой опечаленный крылатый малыш. Указующий жест женщины направлен на лук и колчан, известные иконографические атрибуты античного бога любви. Нарочитая демонстрация колчана и лука, напряженные позы женщин, плачущий крылатый малыш, позволяют предположить, что на рельефе речь идет о наказании Купидона (рис. 4).



Рис. 4. Наказание Купидона.
Фрагмент лотка (1860-е гг. или 1886 г.,
Англия, фабрика «Этрурия»,
«Дж. Веджвуд и сыновья»);
СГХМ им. А.Н. Радищева

Попытаемся определить остальных действующих лиц пластической композиции. Как и в случае с двумя другими рельефами, сюжет наказания Купидона восходит к античности. Однако прямых изобразительных или литературных аналогий нам обнаружить пока не удалось. В римском искусстве известна фреска из Помпей «Наказание Купидона» (I в. н.э.), на которой богиня убеждения Пейто приводит провинившегося Купидона к его матери. Если обратиться к литературным источникам, то у Лукиана в «Разговорах богов» Афродита угрожает Амуру и негодует из-за того, что он творит с людьми на земле и богами на небе [12]. Но на рельефе нет атрибутирующих деталей,

позволяющих с определенной уверенностью отнести женские фигуры к конкретным мифологическим персонажам.

По характеру изображения фигур, нарочитости в передаче движения, многочисленным подробностям и частностям, отличающихся от простоты, ясности и немногослов-

ности античных изображений, можно предположить, что образцом для модели рельефа послужило неоклассическое произведение. Ближе всего рельеф к живописной серии Анжелики Кауфман (1741–1807) «Наказание Купидона» (1770-е гг.), вдохновленной созданным в 1735 году либретто Пьетро Метастазियो «Месть граций» [13]. Главной темой, которая не могла не заинтересовать англичан, становится столкновение трех граций с Купидоном как аллегория противостояния красоты (Аглаи), благомыслия (Ефросины), изобилия (Талии) и чувственной неразумной любви, что хорошо согласуется с викторианской идеей самоконтроля и необходимости «управления страстями». Купидон предстает объектом «дисциплинарного взыскания». Существенным для викторианской эпохи становится факт, что в роли воспитательниц выступают грации – богини в женском облике. Согласно представлениям того времени, именно женщины, как заметила популярная в XIX веке английская писательница Сара Стикни Эллис, считались более религиозными и нравственно тонкими, свободными от тяготящих влечений и страстей, чем ведомые инстинктами мужчины [14]. Грации на рельефе предстают хранительницами традиций, воспитывающими и формирующими «высшие чувства». Композиция демонстрирует морально-педагогический аспект воспитания и покорения страсти, соответствующий ренессансному духу рационализма, воспринятому XIX веком.

Присутствие во всех композициях женских персонажей и скрытые смыслы, заложенные в рельефах, указывают на гендерную ориентированность изучаемого предмета. Подтверждение этому мы обнаружили в «Каталоге декоративных форм» компании «Веджвуд» за 1787 год [7. С. 22], где аналогичный лоток представлен в составе туалетного набора «безделушек» (trinket set) вместе с коробочками для пудры и помады, подставкой для драгоценностей, лотком для расчесок; с типично женскими принадлежностями для домашнего пользования и размещения на туалетном столике. Заметим, в названном каталоге женский набор «безделушек» соседствует с набором емкостей для табака (tobacco jars), явно предназначенным для мужчин. В таком ракурсе лоток предстает как часть предметов для использования в семейном пространстве, четко разделяющихся на женское и мужское, что тоже характерно для викторианской Англии. В каталоге дано точное название изделию, уточняющее типологию предмета из коллекции Радищевского музея – «pin tray», то есть лоток для булавок, мелочница.

Подведем некоторые итоги. На протяжении XVIII–XIX столетий греческая и римская античность оставалась притягательной для английского общества [15. С. 79]. Однако восприятие античности в культуре Нового времени не является прямым продолжением классического наследия. В большинстве случаев речь идет о своеобразном «переводе» античных форм, идей и образов через призму ренессансного гуманизма. Особенно отчетливо это прослеживается в культуре Англии XVIII–XIX вв. Одной из центральных фигур в этом процессе стал керамист, предприниматель, новатор и представитель английского Просвещения Дж. Веджвуд.

Феномен Дж. Веджвуда заключался в том, что он превратил керамику из ремесла в искусство. Яшмовая масса, изобретенная им первоначально для копирования античной глиптики, позволила тиражировать старинные артефакты с характерной для них отточенностью и строгостью. Введенная Дж. Веджвудом новаторская схема организации труда дала возможность наладить одно из первых в гончарном деле массовое для того времени производство. Ему удалось привнести античный идеал в повседневный быт культурной элиты и аристократии XVIII века, не разрушив его эстетической целостности. Стремительное развитие промышленности и связанные с ним социальные изменения в английском обществе XIX века способствовали формированию демократического запроса на подобные предметы у среднего класса, отходу от элитарности. Как следствие, продукция компании «Веджвуд» упрощается, ориентируется на более широкую аудиторию, но по-прежнему остается культурным кодом, свидетельством образованности и респектабельности своих адресатов.

Анализ лотка из коллекции Радищевского музея показал, что «английское совершенство» в произведениях Дж. Веджвуда и его последователей сформировалось не как механическое воспроизведение античных моделей, но как результат глубоко осмысленного культурного посредничества. Через призму историзма, ренессансного гуманизма и викторианской морали образ Купидона в пластических композициях трансформируется из символа чувственной страсти в носителя просветительских, дидактических и нравственно-эстетических смыслов.

Рельефы становятся универсальной аллегорией – одновременно частью античного мифа и выражением актуальных для XIX века ценностей: рациональности, сдержанности, благонравия и эстетического вкуса. Подобный синтез не был бы возможен без посреднической роли ренессансной культуры: она кодифицировала античное наследие как систему гуманистических образов, стремление к гармонии и красоте. Именно ренессансное истолкование античной мифологии подготовило почву для английской интерпретации пластических композиций с купидонами как универсального нравственного и этического послания.

Исследование трех пластических композиций на яшмовом лотке компании «Веджвуд» 1860–1880-х годов показало, что каждая из них воспроизводит и одновременно трансформирует прежние мифологические сюжеты и представления о Купидоне как коннотации любовного чувства, адаптируя их к эстетике и картине мира викторианской Англии. В совокупности они образуют завершенный «нарратив чувств»: от выбора, определяющего будущее, до духовного испытания и нравственного контроля. Гендерная принадлежность предмета к «женской сфере» и визуальные «коды» позволяют рассматривать лоток как своеобразное нравоучительное послание эпохи, раскрывающее понимание места и роли женщины в викторианском обществе.

Таким образом, в произведениях Дж. Веджвуда и его последователей пластические композиции с Купидоном выполняют функции как декоративного мотива, так и культурной формулы – компромисса между чувственным и идеальным, между древностью и современностью. Образ Купидона оказывается отражением всей парадигмы английского историзма, стремившегося не просто подражать прошлому, но превращать его в инструмент эстетического и морального формирования личности. В этом и заключается уникальность «английского совершенства» яшмовых произведений Дж. Веджвуда и его последователей – как художественного явления и как культурной миссии.

Изученный лоток для булавок предстает богатой семантической системой, в которой художественный язык античных артефактов, преломленный через ренессансное посредничество, соединен с моралью викторианского консерватизма. Его рельефы – это активное включение древних мотивов в «диалог» эпохи историзма, стремившейся через возвышенные образы прошлого воспитывать вкусы, укреплять нравственные ориентиры и формировать образ «цивилизованного» человека, способного разумно управлять страстями.

Результаты исследования могут быть востребованы для музейной атрибуции и интерпретации веджвудской керамики, при составлении каталогов и подготовки экспозиций, а также в учебных курсах по истории декоративно-прикладного искусства и рецепции античности. Представляются перспективными дальнейшие работы по уточнению датировок и авторства моделей рельефов фабрики «Этрурия», анализу изделий Дж. Веджвуда XIX века в контексте историзма; изучению гендерных кодов викторианской предметной культуры; сопоставлению рельефов «Веджвуд» с интерпретациями античности в живописи и литературе XIX века.

Литература

1. Reilly R. Wedgwood. The New Illustrated Dictionary. Woodbridge, Suffolk: Antique Collectors' Club, 1995. 515 p.

2. Ляхова Л.В. Сентиментальное путешествие. Веджвуд в России: каталог выставки. СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2012. 208 с.
3. Meteyard E. Wedgwood and his Works: A Selection of his Plaques, Cameos, Medallions, Vases, etc. from the Designs of Flaxman and Others. London: Bell and Daldy, 1873. 76 (28) p.
4. Mankowitz W. Wedgwood. London: B.T. Batsford Ltd, 1953. 285 p.
5. Hunt T. The Radical Potter: The Life and Times of Josiah Wedgwood. London: Penguin Books Ltd, 2021. 352 p.
6. Панофский Э. Этюды по иконологии: гуманистические темы в искусстве Возрождения. СПб.: Азбука-классика, 2009. 432 с.
7. The Wedgwood Illustrated Catalogue of Ornamental Shapes 1878. [Reprint edition]. London: Wedgwood Society, 1984. 29 p.
8. Wedgwood, J. The Personal Life of Josiah Wedgwood, the Potter. London: Macmillan and Co., Limited, 1915. 433 p.
9. Лосев А.Ф. Эрос у Платона // Лосев А.Ф. Бытие – имя – космос / сост. А.А. Тахо-Годи; отв. ред. А.А. Тахо-Годи, И.И. Маханькова. М.: Мысль, 1993. С. 31–60.
10. Девятайкина Н. И. «Триумфы Любви» Петрарки и Аполлонио ди Джованни в контекстах раннего итальянского Ренессанса // Культурная жизнь Юга России. 2024 № 4 (95). С. 141–155.
11. Лосев А.Ф. Психея // Мифы народов мира: Энциклопедия: в 2 т. / гл. ред. С.А. Токарев. Т. 2. М.: Советская энциклопедия, 1992. С. 344–345.
12. Лукиан. Разговоры богов / пер. с древнегреч. С. Сребрного) // Лукиан. Золотой осел / сост. Т. Зенюк. СПб.: Лениздат, 1992. С. 198–232.
13. Maierhofer W. Vom bestraften Amor zum Triumph der Liebe: Angelika Kauffmanns Grazien-Zyklus und das Motiv in Lyrik, Oper und Buchillustration des 18. Jahrhunderts. Iowa City: University of Iowa, 2012. November. 19 s. URL: http://www.goethezeitportal.de/fileadmin/PDF/db/wiss/bildende_kunst/maierhofer_a-kauffmanns-grazien-zyklus.pdf (дата обращения: 28.07.2025).
14. Ellis S.S. The Women of England their Social Duties, and Domestic Habits. London: Fisher, Son & Co., 1839. 356 p.
15. Довгаленко А.С., Девятайкина Н.И. «Суды» Мидаса и Париса как сюжеты английской керамики эпохи историзма (на примере кружки из собрания Саратовского государственного художественного музея имени А.Н. Радищева) // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. 2024. № 4 (26). С. 78–85.

Greco-Roman Cupids in the Guise of Historicism: the Phenomenon of English Perfection

Kul'turnaya zhizn' Yuga Rossii – Cultural Studies of Russian South, 2025, 3 (98), 68–80
DOI: 10.24412/2070-075X-2025-3-68-80

Nina I. Devyataykina, Saratov State Conservatoire named after L. V. Sobinov (Saratov, Russian Federation). E-mail: devyatay@yandex.ru

Anna S. Dovgalenko, Saratov State Conservatoire named after L. V. Sobinov (Saratov, Russian Federation). E-mail: dovgalenko-a@yandex.ru

Keywords: Josiah Wedgwood, reception of antiquity, Renaissance, art of Victorian England, historicism, Cupid.

The article examines Wedgwood's works of jasper ceramics from the 18th and 19th centuries with an antique theme of a mythological nature as an example of exquisite taste and elegance. It presents a comprehensive art-historical analysis of a jasper tray produced by “Josiah Wedgwood & Sons” in the 1860s–1880s, now in the collection of the Saratov State Radishchev Art Museum. The aim is to identify the artistic and semantic transformations

of the Cupid motif in English decorative arts of the 18–19th centuries through three relief compositions on the tray (“The Sale of Cupids,” “Psyche Captured by Cupids,” and “The Punishment of Cupid”). For the first time, the study seeks to determine the form and function of the object, the specifics of its artistic expressiveness, dominant stylistic devices, compositional solutions, and the semantic interplay of its narratives, along with their ethical-aesthetic meanings and value orientations in relation to the cultural context and social expectations of Victorian society. The research employs formal-stylistic, iconographic, hermeneutic, and comparative methods. Its scholarly novelty lies in the first holistic interpretation of a Wedgwood jasperware object with classical themes as a hypertext, in which plastic form and semantic content constitute an integrated system. The reliefs featuring Cupid are examined in their iconological transformation from ancient prototypes, through Renaissance mediation, to Victorian reinterpretation. The analysis demonstrates that these works are not mere copies of antique motifs but Renaissance-mediated transformations, in which Cupid becomes less an embodiment of destructive passion than a vehicle for the didactic and moral-aesthetic ideals of the Victorian era. Particular attention is paid to the gender-specific function of the object (the tray as part of a lady’s “trinket set”) and to the symbolism of the “cage” as an emblem of social control over passions. The conclusions highlight that the phenomenon of “English perfection” in Wedgwood ceramics emerged as a result of culturally reframing antiquity in a modern context, turning decoration into a cultural code and a means of aesthetic and ethical influence in the spirit of Victorianism. The reliefs form a coherent “narrative of feelings” and reflect the Renaissance’s unique mediating role within English Neoclassicism.

References

1. Reilly, R. (1995) *Wedgwood. The New Illustrated Dictionary*. Woodbridge, Suffolk: Antique Collectors’ Club.
2. Lyakhova, L.V. (2012) *Sentimental’noe puteshestvie. Vedzhvud v Rossii: katalog vystavki* [A Sentimental Journey: Wedgwood in Russia: Exhibition Catalogue]. St. Petersburg: State Hermitage Museum Publishing House.
3. Meteyard, E. (1873) *Wedgwood and his Works: a Selection of his Plaques, Cameos, Medallions, Vases, etc. from the Designs of Flaxman and Others*. London: Bell and Daldy.
4. Mankowitz, W. (1953) *Wedgwood*. London: B.T. Batsford Ltd.
5. Hunt, T. (2021) *The Radical Potter: The Life and Times of Josiah Wedgwood*. London: Penguin Books Ltd.
6. Panofsky, E. (2009). *Etyudy po ikonologii: gumanisticheskie temy v iskusstve Vozrozhdeniya* [Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of Renaissance]. St. Petersburg: Azbuka-klassika.
7. Josiah Wedgwood & Sons (1984) *The Wedgwood Illustrated Catalogue of Ornamental Shapes 1878. Reprint edition*. London: Wedgwood Society.
8. Wedgwood, J. (1915) *The Personal Life of Josiah Wedgwood, the Potter*. London: Macmillan and Co., Limited.
9. Losev, A.F. (1993) Eros u Platona [Eros in Plato]. In: Losev, A.F. *Bytie – imya – kosmos* [Being – Name – Cosmos]. Moscow: Mysl’. pp. 31–60.
10. Devyataykina, N. I. (2024) “Triumfy Lyubvi” Petrarki i Apollonio di Dzhovanni v kontekstakh rannego ital’yanskogo Renessansa [The “Triumphs of Love” by Petrarch and by Apollonio di Giovanni in the Context of the Early Italian Renaissance] *Kul’turnaya zhizn’ Yuga Rossii – Cultural Studies of Russian South*. 4 (95). pp. 141–155.
11. Losev, A.F. (1992) Psikhya [Psyche]. In: Tokarev, S.A. (ed.) *Mify narodov mira: Entsiklopediya: v 2 tt.* [Myths of the World: Encyclopaedia: 2 volumes. Vol. 2. Moscow: Sovetskaya entsiklopediya. pp. 344–345.

12. Lucian (1992). *Razgovory bogov* [Dialogues of the Gods]. Translated from Ancient Greek by S. Srebrnyy. In: Lucian. *Zolotoy osel* [The Golden Ass]. St. Petersburg: Lenizdat. pp. 198–232.

13. Maierhofer, W (2012). *Vombestraften Amor zum Triumph der Liebe: Angelika Kauffmanns Grazien-Zyklus und das Motiv in Lyrik, Oper und Buchillustration des 18. Jahrhunderts* [From Punished Cupid to the Triumph of Love: Angelika Kauffmann's Cycle of Graces and the Motif in Poetry, Opera and Book Illustration of the 18th century]. Iowa City: University of Iowa. November. [Online] Available from: http://www.goethezeitportal.de/fileadmin/PDF/db/wiss/bildende_kunst/maierhofer_a-kauffmanns-grazien-zyklus.pdf (Accessed: 28.07.2025).

14. Ellis, S.S (1839). *The Women of England their Social Duties, and Domestic Habits*. London: Fisher, Son & Co.

15. Dovgalenko, A.S. & Devyataykina, N.I. (2024) “Sudy” Midasa i Parisa kak syuzhety angliyskoy keramiki epokhi istorizma (na primere kruzhki iz sobraniya Saratovskogo gosudarstvennogo khudozhestvennogo muzeya imeni A.N. Radishcheva) [The “Judgments” of Midas and Paris in English Jasper Ceramics of the Historicism Era (A Study of a Tankard from the Collection of A.N. Radishchev State Art Museum)]. *Vestnik Saratovskoy konservatorii. Voprosy iskusstvovedeniya – Journal of Saratov Conservatoire. Issues of Arts*. 4 (26). pp. 78–85.

УДК 781

DOI: 10.24412/2070-075X-2025-3-80-90

Б.П. Борисов

РУССКИЙ ИСТОК В ИСТОРИИ МНОГОГОЛОСИЯ

В теории многоголосия часто акцентируется «европоцентризм» этого процесса, что это есть западноевропейское «теоретически заряженное» движение в историческом развитии музыки. Однако, как показывают исследования, генезис гармонического многоголосия обладает объективными основаниями. Это означает, что он не был исключительно «западноевропейско-центричным» и нуждается в учете тех форм осуществления, в которых гармоническое многоголосие возникает естественно, как недетерминированный идеологизированной музыкальной теорией процесс.

Ключевые слова: мелоинтонирование, полифония, гармония, многоголосие, подголосочная (контрастная) полифония.

В историческом становлении музыкального искусства обладает особой значимостью условный момент, в котором народы, ранее распевавшие свои напевы в строе преимущественно выразительного речевого (поэтического) интонирования и упорно державшиеся за центральный для таковых напевов тон – «мезу» [1], однажды «неожиданно» открывают для себя звуковысотное тождество октавно сопряженных звучаний [2] и возможность интонировать мелодии, исходя не из жесткой привязанности полуречевой «мезе», но – заполняя звуковысотное пространство принципиально новым, готовящим возникновение гармонического многоголосия способом интонирования, включающим в себя не только повторность и поступенность мелодически чередующихся, интонационно сопрягающихся тонов, но также и скачки на широкие интервалы, такие как октава, секста и септима [3].