

Д.Д. ПЛАТОНОВ

*Аспирант кафедры «История искусств и гуманитарные науки»  
МГХПА им. С.Г. Строганова  
e-mail: ddplaton95@mail.ru*

D.D. PLATONOV

*Graduate student of the department «History of Arts and Humanities»  
Stroganov Moscow State Academy of Arts and Industry  
e-mail: ddplaton95@mail.ru*

DOI: 10.37485/1997-4663\_2022\_1\_1\_95\_105

## **ТРАНСФОРМАЦИЯ АРХИТЕКТУРНОГО ДЕКОРА В ВИТРАЖНЫХ КОМПОЗИЦИЯХ ШВЕЙЦАРСКОГО СОЮЗА XIV–XVII ВЕКОВ**

## **TRANSFORMATION OF ARCHITECTURAL DECORATION IN STAINED GLASS COMPOSITIONS OF THE SWISS UNION OF THE XIV–XVII CENTURIES**

В данной статье рассматривается проблема исследования витражей Швейцарского союза XIV–XVII веков с точки зрения их взаимосвязи с архитектурным пространством и изображением архитектурных элементов в витражных композициях. Хронологические рамки исследования позволят рассмотреть сразу несколько основных этапов становления и развития витражного искусства Старой Конфедерации. Настоящее исследование рассматривает трансформацию архитектурного декора как одного из главных структурных элементов витражных композиций XIV–XVII вв. При этом особое внимание в работе уделено типологии витража, анализу композиционных и технико-технологических особенностей, установлению взаимосвязи с архитектурой и интерьером. Предпринимается попытка внести уточнения в действующую типологию витражных композиций Швейцарского союза, что позволит обновить проблематику и способствует дальнейшему изучению данной темы.

This article discusses the problem of studying stained glass windows of the Swiss Union of the 14th-17th centuries from the point of view of their relationship with the architectural space and the depiction of architectural elements in stained glass compositions. The chronological framework of the study will allow us to consider several main stages in the formation and development of the stained glass art of the Old Confederation at once. This study considers the transformation of architectural decoration as one of the main structural elements of stained glass compositions of the 14th-17th centuries. At the same time, special attention is paid to the typology of stained-glass windows, analysis of compositional and technical and technological features, establishing a relationship with architecture and interior. An attempt is made to clarify the current typology of stained glass compositions of the Swiss Union, which will update the problematics and contribute to further study of this topic.

**Ключевые слова:** Швейцарский союз, Старая Конфедерация, монументальный витраж, камерный витраж, малоформатный витраж, кабинетный витраж, архитектурный декор, семья фон Дисбах.

**Keywords:** Swiss Union, Old Confederation, monumental stained glass, chamber stained glass, small-format stained-glass, cabinet stained glass, architectural decor, von Disbach family.

Витражное искусство развивается на территории Швейцарского союза в едином русле стилевого развития с другими странами Западной Европы. Однако из-за общественно-политических, социально-экономических и историко-культурных особенностей этого государства искусство витража также испытало на себе влияние этих факторов. И хотя в романский период на территории Швейцарского союза некоторые соборы были украшены витражами, но расцвет витражного искусства так же, как и в других странах Западной Европы, приходится на готику.

Ярким примером готического витража являются монументальные витражные окна из собора Святого Стефана в Вене, Австрия. Важно подчеркнуть, что в этот период Австрия и Швейцарский союз входили в состав Римской Священной Империи, и большая часть территорий Швейцарского союза и Австрии, в частности, город Вена, находились под

покровительством династии Габсбургов. Окна датируются 1380 годом, высотой достигают 5 м и находятся на сегодняшний день в Историческом музее Вены, Австрия. Витражная композиция размещена в шести окнах (рис. 1).

В первом ряду окон (нижнем) центром композиции является фигура императора Альбрехта I, слева от него фигура Рудольфа I, а справа — Фридриха I. Образы правителей величественны и репрезентативны. Это подчеркивает и пышный орнаментальный декор [1, с. 50].

Каждая фигура императора изображена в архитектурном обрамлении, украшенном колоннами с капителями с растительным декором. Над каждым порталом есть надпись, в которой указано имя правителя. Императоры представлены восседающими на троне. На головах — императорская корона, в правой руке — скипетр, левой рукой они придерживают геральдические щиты, где на золотом фоне изображен герб Священной Римской империи в виде черного орла с распростертыми крыльями. Можно сказать, что данный витраж является первым примером, где геральдический щит включен в композицию витража и является важной смысловой и символической деталью.

Во втором ряду окон (верхнем) мастер продолжает архитектурное убранство витражной композиции и «выстраивает» целый готический замок. При этом мы можем наблюдать продуманную готическую конструкцию с системой контрфорсов и аркбутанов. Мастер подбирает правильные пропорции, подчеркивает сомасштабность фигур императоров и архитектуры. Витраж создавался как единый цикл и разбивался на шесть панелей, а архитектурный фон в нем играет важную структурную, композиционную и объединяющую роль.

Витражи из собора представляют родовую линию династии Габсбургов. Важно отметить, что Собор Святого Стефана является местом, где Габсбурги хотят продемонстрировать свой суверенный статус после обретения власти в Австрии. Для этого им нужно было сделать город Вену столицей Австрии. Однако, чтобы выполнять роль столицы в средние века, Вене не хватало одного фундаментального атрибу-



Рис. 1. Монументальный витраж из собора Св. Стефана, Вена, 1380 год. Исторический музей, Вена, Австрия

та: несмотря на свой масштаб, она не была резиденцией епископства, поскольку находилась в церковной юрисдикции принца-архиепископа Пассау. Несмотря на то, что Церковь Святого Стефана была главной церковью города, она считалась приходской. В связи с этим Альбрехт I в 1304 году начал строительство нового алтаря и хор [2]. Можно предположить, что именно по этой причине центральная башня Альбрехта I является доминантой относительно башен Рудольфа I и Фридриха I и композиционно находится выше.

В конце XV — начале XVI века на территории Швейцарского союза происходит рассвет витражного искусства. Все чаще витражами стали украшать не только церковные интерьеры, но и общественные, светские и домашние. За этот период витражи отличает высокое художественное и техническое исполнение. Следует особо подчеркнуть, что на территории Швейцарского союза в связи с идейными установками Реформации в XVI–XVII вв. в украшении церквей монументальные виды искусства не применяли. Возведение крупных соборов едва ли не прекратилось вовсе, вследствие чего снизился спрос и на монументальные витражные композиции, ранее украшавшие церкви. Однако искусство витража не исчезло, а продолжило свое развитие в виде камерных витражей небольших молельных, по заказу частных лиц. Создавать циклы витражных композиций в фамильных церквях в память о своих выдающихся родственниках для прославления себя и своей семьи становится традицией в Швейцарском союзе.

Малоформатный камерный витраж представляет собой трансформацию средневекового монументального витража. Главным отличием от монументальных витражей готического периода является размер, а также композиционные особенности. Готические витражи — произведения монументального искусства, непосредственно связанные с архитектурой собора, расположение которых определялось сложившейся иконографией, а композиция и масштаб — особенностями восприятия в архитектурном пространстве. В таких витражах композиция, как правило, занимала всю площадь окна, а иногда разбивалась сразу на несколько оконных проемов, образуя при этом единую систему повествования, тогда как малоформатные витражи находились в небольших фамильных церквях, оконные проемы которых были намного меньше [3]. В них форма, рисунок и размер витражных композиций строго не подчинялись архитектуре и были меньше самого оконного проема. Так размеры ви-

тража обычно не превышали 80 сантиметров в высоту и 60 сантиметров в ширину, кроме того, они занимали не всю «смысловую» площадь стекла, а сверху и снизу обрамлялись простым геометрическим рисунком, который выполнял функцию каркаса и одновременно был своеобразным обрамлением, наподобие рамы в станковой живописи.

Подобным примером может служить парный витраж из Реформаторской церкви, бывшей Св. Мартина, Утценсторф, кантона Берн (1522 г.). Заказчиком витража являлся Никлаус III фон Дисбах, епископ церкви. В правом окне находится «Геральдический витраж епископа Базеля Никлауса III фон Дисбаха», где в центральной части располагается его личный герб. В левом окне находится «Фигуративный витраж Базельского епископа Никлауса III фон Дисбаха со Св. Варварой» (рис. 2), где центром композиции является фигура Св. Варвары. Для исследования трансформации архитектурного декора в малоформатных витражах наиболее интересна композиция с фигурой Св. Варвары.

Исследователи считают, что епископ Никлаус III фон Дисбах поместил изображение Св. Варвары напротив своего геральдического витража, так как она могла являться небесной покровительницей церкви в Утценсторф [4]. Витражная композиция состоит из двух панелей, располагающихся друг над другом. Нижняя панель представляет прямоугольный витраж, размером 76,5 x 52 см в свету, где на фиолетовом орнаментальном фоне изображена фигура Св. Варвары в зеленом одеянии с нижнем синим платьем и белой рубашкой с развевающимися длинными рукавами. На голове — белый чепец с драгоценными золотыми украшениями, в руках Св. Варвара держит золотой кубок и зеленую ветвь. Центральная композиция включена в архитектурное обрамление: справа расположена башня, которая олицетворяет собой тюрьму, в нее, по преданию, отец заточил Св. Варвару. Слева изображена колонна, декорированная



Рис. 2. Фигуративный витраж Базельского епископа Никлауса III фон Дисбаха со Св. Варварой, 1522 год. Реформаторская церковь, бывшая Св. Мартина, Утценсторф, кантона Берн

золотыми деталями и с базой, выделяющейся синим цветом; венчает колонну коринфская капитель. Верхняя панель является реконструкцией утраченного витража и представляет собой архитектурное завершение всей витражной композиции, с золотыми элементами декора. Стоит отметить, что композиционно архитектурному убранству не отведено значительное место: элементы архитектуры показаны фрагментарно, они «срезаны» рамой, и поэтому композиция открыта, создается эффект движения фигуры святой. Архитектурный декор, по сравнению с монументальной композицией в рассмотренных ранее готических витражах, не является структурной основой, удерживая всю композицию в целом. Здесь можно наблюдать развитие архитектурного убранства как некоего декоративного обрамления, наподобие рамы, которое помогает одновременно вербализировать сюжет и внести в него движение, эффект соприсутствия святой в молельне. Этот новый композиционный прием подчеркивает и решение верхней панели с архитектурным обрамлением в виде арки с пышным декором и круглыми вставками так называемого «бычьего глаза» или, как его еще называли, «лунного стекла». Такое название пошло от способа производства оконного стекла, где в центре листа оставался след от понтии с центрическими разводами. Таким образом, для заполнения оконного проема использовали традиционный прием утилитарной конструкции, ставшей характерной для малоформатных витражей Швейцарского союза, когда витражная композиция занимает не всю видимую площадь стекла, а только ее часть. При этом в стилевом развитии переход от эпохи готики к эпохе возрождения выражается в смещении акцентов со структурной архитектурной композиции к пространственному решению, когда архитектурное обрамление не является жестким каркасом, а уже создает некую пространственную среду для фигур. Но одновременно происходит и обособление витража от самой архитектуры.

В своем дальнейшем развитии искусство витража Швейцарского союза трансформируется в еще более миниатюрный кабинетный витраж, который мастера также выполняли по заказу частных лиц. Такие витражи имели совсем небольшие размеры — примерно до 40 см в высоту и 30 см в ширину. За счет детализации и расчета на близкое восприятие такие витражи все более приобретают качества станковой живописи. Кабинетные витражи широко использовались в светских постройках: городских ратушах, дворцах правосудия, госпиталях, гости-

ницах, ремесленных мастерских и домах богатых горожан [5, с. 7]. Технология производства витражей не изменилась, однако большинство кабинетных витражей сохранились до наших дней не на своих исторических местах. С течением времени они по разным причинам демонтировались из оконных проемов. До наших дней такие витражи, как правило, сохраняются в музейных собраниях, пережив несколько реставраций. А в ходе реставрационных работ для укрепления их вставляли в тонкие деревянные рамы, поэтому сегодня нет возможности полноценно судить о способе закрепления кабинетных витражей в оконных проемах.

Анализируя особенности архитектурных элементов в кабинетных витражах Швейцарского союза, следует отметить нарастание интереса к включению в композиции архитектурных деталей, что является следствием трансформации витражной композиции от монументального витража к малоформатному и кабинетному витражу. Таким образом, отход от синтеза с архитектурой привел к желанию изображать саму архитектуру в витражах. Это видно на примере творчества таких швейцарских художников по росписи витражных стекол, как Д. Линдтмайер, Т. Штиммер, К. Мурер, Х. Дюнц, Х. Плепп, Х. Фиш и других [6, с. 8].

Процесс трансформации монументального витража в малоформатный и кабинетный связан с повышением таких качеств, как живописность и светоносность, что, в свою очередь усиливало эффект пространственности. Изображение архитектуры играло здесь немаловажную роль. И хотя каждая местная витражная школа, да и мастера, могли по-своему трактовать иконографические источники, однако именно архитектурный декор и его оформление имели в швейцарских витражах общие принципы. Как правило, это уходящие в световое пространство арки, переходящие в перспективы аркад и колоннад. В течение времени архитектурные мотивы, в том числе и изображение арки на швейцарских витражах, переживают стилевые изменения, но они всегда сохраняют также и декоративную функцию. При этом арки часто объединяют ряд самостоятельных сюжетов внутри единой витражной



Рис. 3. Геральдический витраж Франца фон Бонштеттена и Йоста фон Дисбаха, 1634 год. Замок Холлиген в кантоне Берн

композиции за счет нескольких изобразительных плоскостей, объединенных единым архитектурным декором.

Примером служит «геральдический витраж Франца фон Бонштеттена и Йоста фон Дисбаха» из замка Холлиген в кантоне Берн (рис. 3). Витраж прямоугольной формы, размером 28,7 x 20,2 см в свету, с изображением в центральной части геральдической композиции из двух гербов. Слева (геральдически правый) — герб Франца фон Бонштеттена, справа (геральдически левый) — герб Йоста фон Дисбаха. Вся композиция располагается на архитектурном золотом постаменте, в него включена надпись: «J. Frantz Von Bonstetten Herr / Zu Trauers vnd Jr Jost Von Dießbach/1634» (Перевод: «Й. Франц фон Бонштеттен господин / В(?) трауре и младший Йост фон Дисбах/1634»). Она указывает имена владельцев гербов и дату создания витража 1634 год.

Центральная часть с гербами взята в архитектурное обрамление, состоящее из расположенных по принципу прямой линейной перспективы колонн и пилястр. По такому же принципу изображено плоское перекрытие и карниз с фигурным медальоном, в центре колонна разделяет два герба. Следуя законам прямой линейной перспективы, мастер создает неглубокое архитектурное пространство, в котором располагаются геральдические гербы. Колористическое решение витража подчиняется технологическим возможностям витражного искусства. Первый ряд колонн с пурпурно золотой базой, декорированной фризом из ионика, лазурным стволом и зеленой капителью, украшенной растительным декором и золотой волютой, не имеет раскрытия ни сверху, ни снизу; второй ряд опор с лазурными базами, декорированных золотом, с синими капителями, золотой абакой и маленькой волютой, имеет раскрытие, показывающее, что опора объемная, при этом она в сечении имеет квадрат, и мастер показывает, что передняя грань находится в тени, таким образом демонстрируя, что источник света находится в глубине композиции. Стоит подчеркнуть, что геральдические щиты изображены на переднем плане, в который включена и центральная колонна. Такое построение пространства необходимо для расположения геральдической композиции и всех элементов витража, объединяя их в единую композицию по принципу станковой картины.

Стоит подчеркнуть, что мастер для создания витражной композиции использует только три вида стекла: бесцветное, красное и голубое. Голубым стеклом обозначены вставки в балки перекрытия, выпол-



ненные красным цветом, создавая впечатление открытого небесного свода, что еще более усиливает эффект выстроенного архитектурного пространства. Все остальные элементы витража выполнены на бесцветном стекле, что, в свою очередь, позволило сократить количество свинцовых протяжек, оставив их только в роли каркаса витража, и увеличить долю кистевой росписи эмалевыми красками. Эмаль — мелкодисперсное, легкоплавкое цветное стекло. Эти технические новации, занявшие к началу XVII века в арсенале швейцарских мастеров ведущее место, способствовали тому, что на одном фрагменте бесцветного стекла можно сразу использовать несколько цветов, увеличивая детализацию и живописный качества витража, также приближая его к станковой живописи. В рассматриваемом витраже на одном фрагменте бесцветного стекла мастер сразу изображает нашлемник Йоста фон Дисбаха в виде золотого «вооруженного» льва, с гребнем вместо гривы, лазурный и зеленый ствол колонн, зеленую лазурную капитель с золотым декором в виде волют. Такая детализация и проработка каждой детали рассчитана на близкое восприятие всей витражной композиции, что характерно для кабинетного витража.

Подводя итог, можно сделать вывод о том, что развитие витражной композиции в целом во многом было обусловлено способом изображения архитектурных элементов в витражах и особенностями их восприятия в архитектуре. В период готики монументальный витраж, непосредственно связанные с архитектурным пространством собора: иконографически, конструктивно и масштабно, из-за чего был неотделим от всей стилевой системы. Изображение архитектуры в этих витражах четко следует морфологии готического стиля. Социальная и политическая ситуация, а также Реформация церкви скорректировали вектор развития витражного искусства в Швейцарском союзе. Появление нового социального класса, бюргерства, стремившегося укрепить свое положение, новые акценты в религиозно-философских идеях, вызвало необходимость для новой аристократии демонстрировать свой статус в обществе, и витражи стали тем видом искусства, которое наиболее отвечало этим задачам, что, в свою очередь, явилось толчком к развитию своеобразной типологии швейцарских витражей, ведь такие витражи располагались в маленьких фамильных церквях. Именно поэтому наблюдается их трансформация от монументальных к малоформатным и кабинетным. Однако и стилевые изменения в искусстве также затронули

принципы композиционно-пространственного построения в движении от плоскостного декоративного решения к построению пространства в витражных композициях по принципу прямой линейной перспективы.

Важно подчеркнуть, что кабинетные витражи изначально начали создаваться как убранство интерьеров нового социального класса — бюргерства. При этом сами витражи все больше тяготеют к станковой картине, они рассчитаны на близкое восприятие за счет детализации рисунка, более сложных живописных эффектов. Витраж становится предметом украшения, которое хочется рассмотреть с близкого расстояния. Стоит отметить, что архитектурный декор в композициях кабинетных витражей не исчезает, а наоборот, усиливает свои позиции. В витражах швейцарских мастеров стоит отметить многообразие миниатюрных композиций в верхних и реже — нижних частях витража. Это свидетельствует о необычайном сюжетно-живописном богатстве швейцарской художественной школы. Однако не всегда композиции верхней части витража были связаны с главным сюжетом основного изображения. В ряде случаев на верхних панелях отводилось место не только мифологическим или религиозным сюжетам, но и бытовым, что отражало индивидуальный вкус и образ жизни заказчика. Как правило, в каждом камерном витраже можно увидеть и герб владельца. При этом именно изображение архитектуры и архитектурных элементов в кабинетных витражах объединяло все отдельные сюжеты и геральдику в единую композицию часто за счет выстроенного по законам прямой линейной перспективы пространства.

#### **Примечания:**

1. Уили Э., Чик Ш. Искусство цветного и декоративного стекла. — Минск: Белфаксиздатгрупп, 1997. — С. 50.

2. *Mutschlechner M.* A cathedral without a bishop: St Stephen's in Vienna. — URL: <https://www.habsburger.net/en/chapter/cathedral-without-bishop-st-stephens-vienna> (дата обращения: 03.02.2020).

3. *Bergmann U.* Glasmalerei in der Schweiz, 1500–1800. The Swiss Institute for Art Research. — URL: <http://www.sikart.ch/content.aspx?sid=14954387> (дата обращения: 03.02.2020).

4. Фигуративный витраж Базельского епископа Никлауса III фон Дисбаха со Св. Варварой. — URL: <https://vitrosearch.ch/de/objects/2467352#> (дата обращения: 03.02.2022).

5. Шликевич Е.А. Швейцарские витражи XVI–XVIII веков из собрания Эрмитажа. Каталог выставки. — СПб.: Государственный Эрмитаж, 2010. — С. 7.

6. Там же. — С. 8.

#### **Список литературы:**

1. Елисеева Е. «Свет веков». Частная коллекция западноевропейских витражей XIII–XIX веков. Вступительная статья. — Москва, 2008.

2. Муратова К.М. Мастера французской готики XII–XIII веков. Проблемы теории и практики художественного творчества. — Москва, 1988. — 450 с.

3. Рагин В.Ч., Хиггинс М.К. Искусство витража от истоков к современности. — Москва: Белый Город, 2004. — 287 с.

4. Уили Э., Чик Ш. Искусство цветного и декоративного стекла. — Минск: Белфаксиздатгрупп, 1997. — 128 с.

5. Шишкин И.В. История листового стекла. — Москва: Книжный дом ЛИБРОКОМ, 2014. — 389 с.

6. Шликевич Е.А. Швейцарские витражи XVI–XVIII веков из собрания Эрмитажа. Каталог выставки. — Санкт-Петербург: Государственный Эрмитаж, 2010. — 184 с.