

УДК: 75. 03, 75.035/.036  
ББК: 85.14  
А43  
DOI:10.18688/aa166-6-57

Н. В. Штольдер

## Ренессансный вектор в творчестве Фердинанда Ходлера<sup>1</sup>

*Не применял ли сначала Микеланджело и затем Рафаэль симметричную противоположность, симметрию левой и правой сторон человеческого тела, и не является ли этот феномен параллелизмом?*

[20, Band IV, S. 305]

На рубеже XIX–XX вв., в период *fin de siècle* и приближения модернистской эпохи, разновекторное обращение к искусству прошлого явилось одной из характерных особенностей европейских художественных исканий. В этом контексте объектом нашего внимания стали произведения швейцарского художника Фердинанда Ходлера (1853–1918), творческий метод которого был во многом инспирирован идеями и достижениями ренессансной эпохи в переосмысленной форме, связанной с веяниями своего времени. Творчество Ходлера достаточно изучено западными исследователями, в том числе в плане указаний на точечные ренессансные пересечения, но отдельно вопрос о ренессансном векторе в его работах не ставился. Под «ренессансным вектором» подразумевается, во-первых, общий гуманистический характер ходлеровской художественной деятельности, в которой основное внимание было уделено изучению человека как части мироздания. Во-вторых, «возрожденческое» отношение к форме произведения в смысле ее научного и художественного познания, выраженное в интересе к первоэлементам формы и композиционным построениям. И наконец, как вытекающее следствие из двух первых моментов, в широком плане поиск красоты, соответствующей своей эпохе и личностным установкам. В силу многослойности обозначенного вопроса в данной статье предлагается только некоторый, определенный автором, ряд сопоставлений и пересечений творчества Ходлера и искусства Ренессанса<sup>2</sup>.

*«Я не хочу сказать, что ничто другое меня не очаровывает, но что касается декоративного искусства, то здесь выше всего — египетское искусство, Альбрехт Дюрер, итальянские примитивы, Джотто»* [5, с. 21]. Следуя этому важному замечанию из

<sup>1</sup> Исследование осуществлено при финансовой поддержке РГНФ. Проект № 14–04–00143/15.

<sup>2</sup> Особую благодарность выражаю сотрудникам Института исследования искусств в Цюрихе М. Брюннер, П. Мюллер, М. Шмидту; хранителю бернского Музея изобразительных искусств К. Метцгер и хранителям женевского Музея искусств и истории Х. Рюмелин и М.-Д. Гарсия-Азнар.

тетрадей Фердинанда Ходлера, частично опубликованных К. А. Лоосли, его другом и биографом, обратимся сначала к пересечениям с итальянским Проторенессансом и Ренессансом [20].

Впервые художник ступил на обетованную землю искусств осенью 1905 г. Ему было уже пятьдесят два, и он — признанный европейский мастер. Ходлер посещает Геную, Пизу, Флоренцию, Ассизи, Перуджу, Падую, Верону, Венецию. В блокнотах (“carnet”) этого года можно увидеть, что именно интересовало художника в этом итальянском путешествии. Здесь схематичные наброски фрагментов фресок, узоров мозаичных плиток чередуются с пейзажными мотивами, с краткими текстовыми пояснениями, в которых художник отмечает имена таких итальянских мастеров: Джотто, Фра Анжелико, Филиппо Липпи, Доменико Венециано. Очевидно, Ходлера привлекают *геометрия повторов* и *вопросы симметрии* в наблюдаемой итальянской природе и в интерьерных композициях посещаемых храмов [8]. Для нас, например, был интересен разворот с беглым наброском композиции, сделанным, скорее всего, с ассизской фрески «Смерть и вознесение Св. Франциска» *Джотто ди Бондоне* (ок. 1267–1337), и композиционным эскизом, расположенным на левой стороне. Полагаем, что намеченные в последнем лежащие фигуры отсылают к серии символистских композиций Ходлера «*Любовь*» (1907–1908). Возможно, плавность и торжественная ритмичность джоттовской организации скорбящих вертикальных фигур вызвала противоположную идею — утверждение жизни в ритме лежащих пар, расположенных по горизонтали<sup>3</sup>.

В своих заметках Ходлер не раз безоговорочно восхищается произведениями Джотто, считая его величайшим мастером композиции из когда-либо творивших итальянцев. Здесь следует обратить внимание на следующий момент: на рубеже XIX–XX вв. в ведущих европейских художественных кругах происходит *возрождение интереса к монументально-декоративной живописи*, в станковой живописи заметно движение к *форме панно* [4]. Эта тенденция не могла не повернуть взоры к живописи Проторенессанса и Ренессанса, в которой достижения Джотто, Микеланджело, Рафаэля были ключевыми точками. К ренессансному искусству в том или ином плане в своих монументально-декоративных исканиях обращались такие мастера исследуемого времени, как Пюви де Шаванн, М. Дени, Э. Берн-Джонс, Г. Климт, К. Мозер, Э. Мунк, Ю. Мехоффер, С. Выспяньский, М. Врубель, В. Борисов-Мусатов, ранний К. Петров-Водкин [6]. Крупные *символистские композиции* Ходлера и его монументально-декоративные произведения для общественных интерьеров выделяются в этом ряду своей выразительной синтетической, индивидуальной изобразительной формой. Кроме того, и в небольших станковых композициях, портретах, пейзажах художественный язык швейцарского мастера также отличается обобщенностью, подчеркнутым вниманием к *силуэту*, применением решительной, экспрессивной *линии*. Его формы взаимодействуют с пространством холста по принципу рельефа или орнамента и в этом плане соотносимы с позициями художников ренессансной эпохи. Размышляя о стиле ходле-

<sup>3</sup> Carnet No. 117, 1905, Inv. 1958–0176/117 // Musée d'Art et d'histoire de Geneve. Collection on-ligne, hodler, p. 10. URL: [http://www.ville-ge.ch/musinfo/bd/mah/images\\_museumplus/pdf/0001588000/0001588266\\_0000316284.pdf](http://www.ville-ge.ch/musinfo/bd/mah/images_museumplus/pdf/0001588000/0001588266_0000316284.pdf) (Access 5 Janvier 2016).

ровских произведений, исследователь О. Бэтчманн увидел в них своеобразный «реализм в орнаменте» [7].

Вопросы композиции и формы были для Ходлера приоритетными. Опираясь на философские, научные и эстетические веяния второй половины XIX в. и рубежной эпохи, он вывел и установил для собственной практики так называемую *теорию параллелизма*. «Я называю параллелизмом всевозможное повторение формы в соединении с повторением цвета» [20, Band IV, S. 238]. Ее главными принципами стали *идеи единства, повтора и соответствий* в искусстве, которые художник распространял на природу, общество, человеческие эмоции и т. д.

Общей гуманистической направленностью в искусстве Ходлер обязан своему учителю Бартеlemi Менну (1815–1893), у которого он обучался в Женевской Школе изящных искусств<sup>4</sup>. *Отец Менн*, как называли его ученики, воспитывал их в духе глубокого изучения старых мастеров, в том числе с применением дидактических таблиц. Идею единства в искусстве, как и слово «параллелизм», Ходлер перенял от Менна, который в свою очередь воспринял их у Шарля Бланка [16, p. 153]. Именно в 1870-е гг., в период обучения у Менна, художник сформулировал свои «Десять заповедей художника» и ряд «Мыслей», отмеченные *ренессансным подходом к изучению и передаче природы*, стремлением к созданию универсальной системы, которые он будет повторять и развивать в беседах с друзьями в течение жизни.

В ранний период изучению старых мастеров способствовали поездки: посещение Лувра (1877) и Прадо (1878). В это время Ходлер выделяет «три типа художников», обозначая их таким образом: у Рафаэля — наука, у Гольбейна и Дюрера — искренность, у Веласкеса — ловкость. После посещения Мадрида в своих записях художник сообщает, что *намерен внедрить построения классики в современные мотивы* [10, S. 57].

Возвращаясь к Джотто, рассмотрим иной аспект. В «Эстетике Возрождения» А. Ф. Лосев, ссылаясь, на исследования В. Н. Лазарева, отмечает: «В центре художественного изображения Джотто поставил *человеческое переживание*, освобожденное от теологической мотивировки. Люди у Джотто — это какое-то «одно человеческое существо, как бы воплощающее в себе идею человечности» [2, с. 194]. Созданный Джотто мир так «прочно устроен, так логичен и внутренне упорядочен, что может существовать и без вмешательства божества, в силу заложенной в нем *закономерности*» [2, с. 196]. Эти художественные характеристики вполне сопоставимы с положениями «параллелизма» Ходлера, в котором идеи единства и эвритмии являются основополагающими.

Пределным выражением понятия человеческого единства в гражданско-историческом плане стало панно «*Единодушие*» (1911–1913), которое было создано для городской ратуши в Ганновере. Здесь возможно сопоставление с общим настроением персонажей в падуанской композиции «*Страшного суда*» Джотто (1303–1305) с точки зрения их устремленности в едином порыве и в плане применения принципа симметрии и повтора форм.

<sup>4</sup> Выдающийся художник и педагог мечтал создать в Женеве «Институт гуманизма» и до конца жизни возглавлял женевское общество «Гуманисты» [10, S. 90; 11, p. 84].

Отчетливый гуманистический характер ходлеровского параллелизма по отношению к его младшим современникам отмечала исследователь Ш. Хирш. «Тогда как теории Мондриана сконцентрированы на значениях абстрактных форм и формул, лучшие ходлеровские выражения параллелизма касаются глубоких человеческих чувств» [18, р. 21].

Нашел ли Ходлер новые темы или новые подходы для своего творчества после путешествия в Италию? Уже в работах 1880-х гг. исследователи замечали ренессансные аллюзии в позах и жестах фигур, связанные с Микеланджело, Рафаэлем, Боттичелли, например в «Ночи» (1889–1890, Музей изобразительных искусств, Берн) [5, с. 90]. К 1905 г. в творчестве художника определились основные иконографические мотивы, выявились предпочтения в жанрах, сформировались типы портретных и пейзажных решений, которых он будет придерживаться. Скорее, в этой поездке он воочию восхитился гармонией и порядком в произведениях итальянцев, получив дополнительную опору и вдохновение для своей теории и практики.

Тем не менее некоторое влияние отраженным образом можно наблюдать в монументальных работах позднего периода. Например, женские фигуры во «Взгляде в бесконечность» (1915–1916)<sup>5</sup> (Илл. 151) в своей мощи и значимости ассоциируются с женскими персонажами Микеланджело. По отношению к этому великому мастеру Ходлер испытывал странное сочетание восхищения и гневного упрека. Наверное, с одной стороны, рационализм швейцарского художника не принимал нарушений в логике построений формы, предпринимаемых Микеланджело. С другой стороны, он отмечал красоту и силу его произведений, воздействующих в том числе *неповторимостью этих нарушений*. В этом смысле парадоксально, что в вышеназванной монументальной работе, главной в его позднем периоде, интуитивно или обдуманно Ходлер сам идет по пути нарушений привычных норм. Он применяет витрувианские пропорции в построении женских фигур, о которых к этому времени мало кто вспоминал, организует объем крупным тональным пятном, выразительной контурной линией и дерзкими штриховыми элементами, лишает каких-либо деталей окружающее фигуры пространство, в котором *как символ бесконечности* явлена только розовеющая линия горизонта. Так или иначе, монументальный дар, понимание пространства живописи в синтетическом сплаве с архитектурой позволяют проводить параллели между двумя этими мастерами.

Ренессансные аллюзии можно увидеть, рассматривая символистские композиции Ходлера, связанные с *мотивом поклонения*. На наш взгляд, холст «Избранник» (1893–1894) (Илл. 152), этапное произведение художника, соотносим с алтарными композициями мастеров Треченто и Кватроченто по своей возвышенности и сакральности. Он воспринимается как форма религиозной живописи своего времени, как «алтарная» визуальная концепция конца XIX в.

В статье «Ф. Ходлер. Стиль и выражение» О. Бэтчманн замечает, что в 1880-е гг. художник использует различные типы симметрии, где простейшие формы повторяют-

<sup>5</sup> Это панно было предназначено для оформления нового здания Кунстхауза в Цюрихе. См. Штольдер Н. От «Студента» до «Взгляда в бесконечность». Произведения Фердинанда Ходлера в Цюрихе // Собрание. — № 2, июнь. — М., 2015. — С. 56.

ся в разных вариантах [13, р. 148–161]. Исследователь П. Мюллер в статье «Пейзажи Ф. Ходлера. Между реализмом и символизмом» показывает, что в пейзажной живописи художник также придерживается своего универсального принципа, применяя геометрию, симметрию, отбор и комбинирование форм [13, р. 175–185]. Ходлер полагал, что следует наблюдать определенный порядок в природе, обнаруживать его, а затем переводить в живопись. И в этом смысле неслучайно исследователи, начиная с Лоосли, видели в творчестве Ходлера *продолжение идей Микеланджело и Рафаэля*.

Уже в одной из первых крупных композиций историко-патриотического характера «*Шествие борцов*» (1882) Ходлер применяет принципы симметрии, что подчеркивает торжественность и значимость происходящего события. В композициях «*Истина*» (1902, 1903) также очевидно центрально-симметричное построение. Поза обнаженной женской фигуры, олицетворяющей правду, ассоциируется с архетипом Оранты. Анализируя эту работу, исследователи проводят параллели с «*Воскресением Христа*» Грюневальда (1512–1516) и «*Вознесением*» Рафаэля (1517–1520) [14, S. 13]. На наш взгляд, эту композицию в ее геометрических кодах также можно соотнести с «*Преображением*» Фра Анжелико (1440–1442), которого художник высоко ценил. Обратим внимание, что эти сравнения с религиозной живописью Ренессанса неслучайны. За год до смерти Ходлер, комментируя свои работы, замечал, что в основном он писал *религиозные картины* [18, р. 62].

Интересно, что в год своего путешествия в Италию швейцарский художник был замечен на выставке в Берлине. В литературном обзоре Теодор Хейс писал: «...Суть в том, что для Ходлера человеческое тело является лишь оболочкой души. Он не красит обнаженное тело своей красотой, потому что ему важно обратить внимание на внутреннюю жизнь. Он как будто проецирует психические импульсы в линии тела. Он не мистик, но психолог <...> Способность, *выражая душу увеличить тело*, — самая замечательная у Ходлера. Более того, у него развито чувство ритма. Во всех своих больших произведениях <...> он осуществляет определенную *симметрию*, что делает их легко понятными для глаз. Это придает композициям глубину и спокойствие <...> Ходлер — один из тех, кто получается из великой борьбы природы и победы художественного развития, держась подальше от внешнего мира. *Человек и жизнь человеческой души для него мера всех вещей*. Он слушает его чувства и стремления. С серьезностью и целомудренностью он коснулся жизни и предназначен для благочестия, и его внутренняя сила принимает форму художественного выражения» [10, S. 138].

Художественные диалоги с мастерами Северного Возрождения *Альбрехтом Дюрером* (1471–1528) и *Гансом Гольбейном Младшим* (1497–1549) будут сопровождать швейцарского художника в течение всего творческого пути. В этом общении не было цитирования, однако определенные аллюзии и пересечения несомненны.

Многие исследователи, например Ю. Брюшвейлер, О. Бэтчманн, Ш. Хирш и другие, справедливо полагают, что *тема смерти и тема любви* были инспирированы знакомством с работами Г. Гольбейна, которые Ходлер увидел в 1875 г. во время посещения Базеля. Самое сильное впечатление сложилось у художника от холста «*Мертвый Христос в гробу*» (1521). [11, р. 26–37]. Тема одиночества и тоски простого человека перед тайной смерти выражена здесь неприкрыто натуралистично, в русле протестантских

идей, которые были хорошо понятны художнику. В 1876 г. он напишет в реалистическом ключе небольшие по размеру холсты «Мертвый крестьянин» и «Мертвая крестьянка»; в 1885 г. появится «Мертвый юноша» уже в символическом контексте. В поздний период творчества будет создан цикл графических и живописных произведений с умирающей и мертвой *Валентиной Годе-Дарель* (1915), возлюбленной художника (Илл. 153). С одной стороны, они воспринимаются как документальные свидетельства ее перехода в иной мир, с другой, ритм горизонтальных линий фигуры в этом цикле согласуется с *символистскими мотивами тишины и ухода*.

Доминанта выразительного изысканного североренессансного рисунка прочитывается во многих портретных изображениях Ходлера конца 1880-х – начала 1890-х гг. В этом плане выделим небольшой *автопортрет* 1891 г. и холст «Женщина с звездочкой» (1891). Композиция последнего: руки, лежащие на раме, ровный темный задник, красота замкнутого линейного контура, изящная медитативность и цельность образа, — все это свидетельствует об увлеченности Гольбейном. Отметим, что мотив девушки с цветком, имеющий свою историю в искусстве Возрождения, развивается художником на протяжении всего творческого пути.

В 1883 г. Ходлер посещает Старую пинакотеку в Мюнхене, где его вдохновляют Перуджино и Рафаэль, но в особенности дюреровские «Четыре апостола» (1526). Персонажи таких работ, как «Устал жить» (1891), «Разочарованные души» (1892), «Эвритмия» (1894–1895) пересекаются с апостолами Дюрера. В изображении человека Ходлер продолжает научную линию, намеченную немецким художником. В своих символических композициях он изучает *движение, жесты* человеческой фигуры, которые выражают определенную *эмоцию*, как, например, в вышеназванных работах, так и в версиях с женскими фигурами: в «Эмоции», «Дне», «Священном часе» и других произведениях 1890–1900-х гг.

В «Четырех книгах о пропорциях», которые Ходлер по совету Б. Менна копировал в молодости, Дюрер разработал шесть понятий для изображения человеческого тела в движении (например, «искривленное», «согнутое» и др.), выраженных в геометрических схемах [1, с. 318–321]. В этом контексте можно провести целый ряд сопоставлений мужских однофигурных работ Дюрера и однофигурных композиций с воинами, крестьянами, ремесленниками Ходлера (например, двадцать шесть панно для Женевской выставки 1895–1896 гг., восемь из которых сегодня расположены вдоль парадной лестницы в Женевском музее искусства и истории). Кроме того, важным и часто применяемым техническим инструментом художника была стеклянная «рама Дюрера», с помощью которой он выполнил сотни подготовительных рисунков и эскизов; также он использовал свойства пергамента, в частности его прозрачность и пористость, и клетку для увеличения изображения и переноса его на холст.

«Идея, раскрытая посредством формы, — принцип красоты», — отмечал Ходлер [20, Band IV, S. 200]. Этого принципа художник придерживался до конца земных дней. В эскизах к последней неоконченной работе «Цветение» (1917–1918) ходлеровскиедвигающиеся в хороводе, подобные цветам женщины ассоциативно встречаются с ангельским хороводом из «Страшного суда» Фра Анжелико (ок. 1431).

Таким образом, с мировоззренческой точки зрения «ренессансный вектор» в творчестве Ходлера проявился в гуманистической направленности его видения, в устрем-

ленности к единству научного и метафизического, в стремлении к возвышенному, в познании божества через изучение природы и человека. С точки зрения решения формы можно выделить следующие основные признаки, соотносимые с чертами творчества мастеров Ренессанса:

- 1) геометрическая основа композиции;
- 2) приоритет линейного начала; строгое отношение к вопросам рисунка, пропорций, перспективы;
- 3) объемно-пространственное декоративное построение плоскости, в котором контур, цвет, свет выступают как основные пластические элементы;
- 4) научный подход к понятиям единства, симметрии, повтора, подобия в искусстве и в природе;
- 5) интерес к передаче человеческой эмоции, выраженной в движении, жесте.

В рубежную эпоху Фердинанд Ходлер продолжил классическую традицию антропоцентрического восприятия мира в ее живом развитии. Его творчество несет в себе мощное гуманистическое послание. Художник предстает как «ренессансная» личность в парадигме искусства конца XIX – начала XX в. Ходлеровский ответ на вызовы эпохи: изучение и представление нового «психофизического» человека, космоса самого в себе, который неразрывно связан с великой тайной непознаваемой природы. В творчестве Ходлера гармония человека и природы обнаруживается в парадоксальном схождении индивидуального реалистического визуального художественного языка и латентных символистских смыслов.

## Литература

1. Дюрер А. Трактаты, дневники, письма / Пер. с ранненововерхненемецкого Ц. Нессельштраус. — СПб.: Азбука, 2000. — 704 с.
2. Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения. — М.: Мысль, 1998. — 753 с.
3. Рафаэль и его время / Отв. ред. Л. С. Чиколини. — М.: Наука, 1986. — 256 с.
4. Сарабьянов Д. В. Модерн. История стиля. — М.: Галарт, 2001. — 343 с.
5. Фердинанд Ходлер. Каталог / Ред. и сост. Филипп Кэнель. — Цюрих: Швейцарский фонд культуры ПРО ГЕЛЬВЕЦИЯ, 1988. — 108 с.
6. Штольдер Н. В. Панно эпохи модерн: дис... к. иск. — М., 2006. — 174 с.
7. Bächtmann O. Realismus im Ornament. Ferdinand Hodlers Prinzip der Einheit // Ferdinand Hodler. Eine symbolistische Vision. — Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, Kunstmuseum Bern, Szépművészeti Múzeum, Budapest, und die Autoren, 2008. — S. 19–33.
8. Brunner M. Voyage en Italie. Ferdinand Hodlers Skizzenhefte seiner Italienreisen Grammatik der Kunstgeschichte // Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft. — Zürich: Edition Imorde, 2008. — S. 195–207.
9. Brüscheweiler J. Ferdinand Hodler im Spiegel der zeitgenössischen Kritik. — Lausanne: Editions Rencontre, 1970. — 127 S.
10. Ferdinand Hodler. Katalog. Nationalgalerie Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz Berlin, Musée du Petit Palais Paris, Kunsthau Zürich. — Berlin: Verlag Nationalgalerie Berlin, 1983. — 500 S.
11. Ferdinand Hodler. Views & Visions / Con. and org. H. A. Lüthy and P. Fischer. — Zurich: Swiss Institute for Art Research, the Trust for Museum Exhibitions, 1994. — 176 p.
12. Ferdinand Hodler et Genève. Collection du Musée d'art et d'histoire. Catalogue. — Genève: La Bâconnière/Arts, 2005. — 262 p.
13. Ferdinand Hodler. 1853–1918. Catalogue, Musée d'Orsay. — Paris: Éditions de la Réunion des musées nationaux, 2007. — 268 p.

14. Ferdinand Hodler. Die Wahrheit, Erste Fassung, 1902 // Truth, First Version, 1902 / Text: V. Möckel, B. von Waldkirch. — Zürich: Kunsthaus Zürich und Autoren, 2013. — 47 S.
15. Ferdinand Hodler. View to Infinity. Catalogue. — Ostfildern: Beyeler Museum AG, Reinen/Basel, Neue Galerie New York, Hatje Cantz Verlag, 2013. — 212 p.
16. Ferdinand Hodler. La Mission de l'artiste; édition établie et commentée par N. M. Güdel. — Genève: Editions Notari, 2014. — 173 p.
17. Ferdinand Hodler. La collection Rudolf Schindler. Die Sammlung Rudolf Schindler. — Zurich: Musée Jenisch Vevey et Verlag Scheidegger & Spiess AG, 2015. — 268 p.
18. Hirsch Sharon L. Ferdinand Hodler. — New York: George Braziller — London: Thames and Hudson, 1982. — 144 p.
19. Hodler. Die Mission des Künstlers. La Mission de l'artiste. Katalog, Ausstellung "Hodler und Freiburg". — Bern: Benteli Verlag, 1981. — S. 33–62.
20. Loosli C. A. Ferdinand Hodler, Leben, Werk und Nachlass, Band I–IV. — Bern: Verlag von R. Suter und Cie., 1921–1924. — 280 S., 230 S., 222 S., 344 S.
21. Von der Gotik bis zur Renaissance. Duccio, Giotto, Simone Martini, Pietro und Ambrogio Lorenzetti, Masaccio, Fra Angelico, Filippo Lippi, Benozzo Gozzoli. — Florenz: SCALA Group Publ., 2003. — 640 S.

**Название статьи.** Ренессансный вектор в творчестве Фердинанда Ходлера.

**Сведения об авторе.** Штольдер Наталья Владимировна — кандидат искусствоведения, доцент. Российский государственный университет туризма и сервиса, Главная ул., д. 99, пос. Черкизово, Московская обл., Российская Федерация, 141221. n.shtolder@mail.ru

**Аннотация.** На рубеже XIX–XX вв. разновекторное обращение к искусству Ренессанса явилось одной из характерных особенностей европейских художественных исканий. Творческий метод швейцарского художника Фердинанда Ходлера (1853–1918) во многом был инспирирован идеями и достижениями этой эпохи, однако в переосмысленной форме, связанной с веяниями своего времени. В статье рассмотрен ряд сопоставлений и пересечений творчества Ходлера и искусства Ренессанса, выявляющих значение этого признанного, но малоизученного в России европейского мастера.

В статье проанализированы живописные и некоторые графические произведения художника на фоне его теоретических высказываний, его теории параллелизма. Выявлены соотношения ходлеровских символистских холстов с фресками Джотто, Микеланджело и других художников Ренессанса, очевидные в монументально-декоративном подходе к построению пространства, в плане симметрии и объемно-пространственного решения формы. Отмечено, что гуманистическая направленность ходлеровского видения и его пиетет к старым мастерам, а также идеи единства, подобия и повтора сформировались в пору обучения у Б. Менна. Кроме того, рассмотрены пересечения с североренессансными мастерами Гольбейном и Дюрером, например встреча с последним в области пространственно-конструктивного решения движения человеческой фигуры. Выявлено схождение этих мастеров разного времени в применении линии и силуэта, формирующих обобщенно-декоративный характер формы изображения.

В результате исследования художник предстает как «ренессансная» личность в парадигме искусства рубежной эпохи. В творчестве Ходлера гармония человека и природы обнаруживается в парадоксальном сжидении индивидуального реалистического изобразительного языка и латентных символистских смыслов.

**Ключевые слова:** Фердинанд Ходлер; Джотто; Дюрер; гуманизм; ренессансный вектор; символистские композиции с фигурами; теория параллелизма; симметрия; линия.

**Title.** Renaissance Vector in the Works of Ferdinand Hodler

**Author.** Shtolder, Natalia Vladimirovna — Ph. D., associate professor. Russian State University of Tourism and Services Studies, Glavnia Str., 99, Cherkizovo pos., 141221 Moskovskaia obl., Russian Federation. n.shtolder@mail.ru

**Abstract:** At the turn of the 19<sup>th</sup>–20<sup>th</sup> centuries, the appeal to the art of Renaissance was one of the special features of the European artistic quest. The creative method of Swiss artist Ferdinand Hodler (1853–1918) was largely inspired by the ideas of this epoch; nevertheless, his altered forms were linked with the spirit of his time. The article considers a series of comparisons and connections between Hodler's creations and Renaissance art which reveals the versatility and depth of this recognized European master. The study analyzes



a number of paintings and graphic works on the theoretical background of his theory of parallelism. Hodler's symbolic canvases were compared with frescoes by Giotto, Michelangelo and other Renaissance artists evident in their monumental and decorative approach to the construction of space with regard to symmetry and a three-dimensional form. It is noted that Hodler's humanistic orientation of vision and his reverence for the Old Masters, as well as the idea of unity, similarity, and repetition formed at the time of training by B. Menn. Moreover, the study questions the connection with the Northern Renaissance masters, Holbein and Durer, in different aspects. As a result, Hodler appears as a "Renaissance man" in the paradigm of the art of the given period. There is a sense of harmony between a man and nature found in a paradoxical convergence of his individual realistic visual language and latent symbolic meanings.

**Keywords:** Ferdinand Hodler; Giotto; Durer; humanism; renaissance vector; symbolist figure compositions; theory of parallelism; symmetry; line.

## References

- Bätschmann O. Realismus im Ornament. Ferdinand Hodlers Prinzip der Einheit. *Ferdinand Hodler. Eine symbolistische Vision*. Katalog. Ostfildern, Hatje Cantz Verlag, Kunstmuseum Bern, Szépművészeti Múzeum, Budapest, und die Autoren Publ., 2008, pp. 19–33 (in German).
- Blanc Ch. *The Grammar of Painting and Engraving (1873)*. New York, Kessinger, LLC Publ., 2008. 356 p.
- Brunner M. Voyage en Italie. Ferdinand Hodlers Skizzenhefte seiner Italienreisen. *Grammatik der Kunstgeschichte. Sprachproblem und Regelwerk im <Bild-Diskurs>*. Zurich, Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, Imorde Publ., 2008, pp. 195–207 (in German).
- Brüschweiler J. *Ferdinand Hodler im Spiegel der zeitgenössischen Kritik*. Lausanne, Rencontre Publ., 1970. 127 p. (in German).
- Brüschweiler J. (ed.) *Ferdinand Hodler. Katalog. Nationalgalerie Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz Berlin, Musée du Petit Palais Paris, Kunsthaus Zürich. Ausstellung*. Zurich, Kunsthaus Zurich Publ., 1983. 500 p. (in German).
- Brüschweiler J. (ed.) *Ferdinand Hodler et Genève. Collection du Musée d'art et d'histoire, Musée Rath, Genève. Catalogue*. Geneve, La Baconnière/Arts Publ., 2005. 262 p. (in French).
- Burger F. *Cezanne und Hodler: Einführung in die Probleme der Malerei der Gegenwart*. Munich, Delphin-Verlag Publ., 1920, part I, II. 174 p., 190 p. (in German).
- Chikolini L. S. (ed.) *Rafael' i ego vremia (Raphael and his Time)*. Moscow, Nauka Publ., 1986. 256 p. (in Russian).
- Diurer A. *Traktaty, dnevniki, pis'ma (Treatises, Diaries, Letters)*. Saint-Petersburg, Azbuka Publ., 2000. 704 p. (in Russian).
- Guber A. A. (ed.) *Mastera iskusstva ob iskusstve (Masters of Art about Art), vol. V*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1969, pp. 131–140 (in Russian).
- Güdel N. M. *Ferdinand Hodler. La Mission de l'artiste*. Geneva, Notari Publ., 2014. 173 p. (in French).
- Hirsh Sharon L. *Ferdinand Hodler*. New York, George Braziller Publ., 1982. 144 p.
- Hirsh Sharon L. *Hodler's Symbolist Themes*. Michigan, Ann Arbor, UMI Research Press Publ., 1983. 191 p.
- Julliard J. E. (ed.) *Ferdinand Hodler. La collection Rudolf Schindler. Die Sammlung Rudolf Schindler*. Zurich, Musée Jenisch Vevey et Verlag Scheidegger & Spiess AG Publ., 2015. 268 p. (in German, in French).
- Kenel' F. (ed.) *Ferdinand Hodler (Ferdinand Hodler)*. Katalog. Zurich, Shveitsarskii fond kul'tury PRO GEL'VETSIA Publ., 1988. 108 p. (in Russian).
- Lehnher Y. (ed.) *Hodler. Die Mission des Künstlers. La Mission de l'artiste. Katalog, Ausstellung "Hodler und Freiburg"*. Bern, Benteli Verlag Publ., 1981. 140 p. (in German, in French).
- Lemoine S. (ed.) *Ferdinand Hodler. 1853–1918. Catalogue, Musée d'Orsay*. Paris, La Réunion des musées nationaux Publ., 2007. 268 p. (in French).
- Lloyd J.; Küster U. (ed.) *Ferdinand Hodler. View to Infinity. Catalogue*. Ostfildern, Beyeler Museum AG, Reinen/Basel, Neue Galerie New York, Hatje Cantz Verlag Publ., 2013. 212 p.
- Loosli C. A. *Ferdinand Hodler, Leben, Werk und Nachlass, 4 vols*. Bern, Verlag von R. Suter und Cie. Publ., 1921–24. 280 p., 230 p., 222 p., 344 p. (in German, in French).
- Losev A. F. *Estetika Vozrozhdeniia (The Aesthetics of Renaissance)*. Moscow, Mysl' Publ., 1998. 753 p. (in Russian).
- Lüthy H. A.; Fischer P. (ed.) *Ferdinand Hodler. Views & Vision. Catalogue*. Zurich, Swiss Institute for Art Research, the Trust for Museum Exhibitions Publ., 1994. 176 p.

Müller P. Les paysages de Ferdinand Hodler. Entre réalisme et symbolisme. *Ferdinand Hodler. 1853–1918. Catalogue, Musée d'Orsay*. Paris, La Réunion des musées nationaux Publ., 2007, pp. 175–185 (in French).

Sarab'ianov D. V. *Modern. Istoriia stilia (Modern Style. The history of Style)*. Moscow, Galart Publ., 2001. 343 p. (in Russian).

Schmidt K.; Walter B.; Bhattacharya-Stettler T. (ed.) *Ferdinand Hodler. Eine symbolistische Vision*. Katalog. Ostfildern, Hatje Cantz Verlag, Kunstmuseum Bern, Szépművészeti Múzeum, Budapest, und die Autoren Publ., 2008. 416 p. (in German).

Shtol'der N. V. *Panno epokhi modern (Panel of Modern Style)*, Ph. D. thesis. Moscow, 2006. 174 p. (in Russian).

Terrazzi L.; del Riccio C. *Von der Gotik bis zur Renaissance. Duccio, Giotto, Simone Martini, Pietro und Ambrogio Lorenzetti, Masaccio, Frau Angelico, Filippo Lippi, Benozzo Gozzoli*. Florence, SCALA Group Publ., 2003. 640 p. (in German).

Waser M. *Wege zu Hodler*. Zurich, Rigoletto Publ., 1979. 90 p. (in German).



Илл. 151. Ф. Ходлер.  
Взгляд в бесконечность.  
1915–1916.  
Музей изобразительных  
искусств, Цюрих



Илл. 152. Ф. Ходлер. Избранник.  
1893–1894. Музей изобразительных  
искусств, Берн



Илл. 153. Ф. Ходлер.  
Валентина Годе-Дарель  
на смертном одре. 26.01.1915.  
Музей изобразительных  
искусств, Базель