

ФГБОУ ВО «Московская государственная художественно-промышленная академия имени С.Г. Строганова»

ДЕКОРАТИВНОЕ ИСКУССТВО И ПРЕДМЕТНО-ПРОСТРАНСТВЕННАЯ СРЕДА

Вестник МГХПА

Сборник подготовлен в рамках разработки научных направлений:

«Теоретические проблемы искусствознания. Синтез пластических искусств и архитектуры. Художественные проблемы формирования предметно-пространственной среды»

научных школ МГХПА им. С.Г.Строганова

«Изобразительное, декоративно-прикладное искусство и архитектура»
и «Техническая эстетика и дизайн»;

«Творческое наследие Строгановской школы — культуре и искусству России. Изобразительное, монументально-декоративное, декоративно-прикладное искусство, архитектура и дизайн»,
Номер государственной регистрации: АААА-А19-119112190084-9

4/2021

Часть 1

ББК 30.182
ISSN 1997-4663

Научно-аналитический журнал по вопросам искусствоведения

«Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА» / Московская государственная художественно-промышленная академия имени С.Г. Строганова. – МГХПА, 2021. – № 4. Часть 1 – 394 с.

Включен ВАК РФ в перечень ведущих научных журналов и изданий для публикации основных научных результатов диссертаций на соискание ученой степени доктора наук.

Учредитель: ФГБОУ ВО «Московская государственная художественно-промышленная академия имени С.Г. Строганова»

Главный редактор: доктор искусствоведения, профессор А.Н. Лаврентьев

Члены редакционной коллегии:

Курасов С.В. — доктор искусствоведения, профессор,
Аронов В.Р. – член-корреспондент РАХ, доктор искусствоведения, профессор
Бурганов А.Н. – действительный член РАХ, доктор искусствоведения, профессор
Бурганова М.А. – действительный член РАХ, доктор искусствоведения, профессор
Цивьян Ю.Г. – доктор философии, почетный профессор имени Уильяма Колвина,
Университет Чикаго

Лоддер Кристина – доктор философии, профессор, Школа искусств,
Кентский университет

Ганцева Н.Н. – кандидат философских наук
Жердев Е.В. – доктор искусствоведения, профессор
Кошаев В.Б. – доктор искусствоведения, профессор
Соловьев Н.К. – доктор искусствоведения, профессор
Малолетков В.А. – доктор искусствоведения, профессор
Майстровская М.Т. – доктор искусствоведения, профессор

Свидетельство о регистрации средств массовой информации
ПИ №ТУ 50 - 02598 от 26.04.2018

Адрес редакции: 125080, Москва, Волоколамское ш., д. 9
тел.: 8 499 158 85 70

e-mail: gantsevan@yandex.ru; strog-nauka2011@yandex.ru

Подписной индекс 81174 в каталоге Роспечати

Зам. главного редактора: Н.Н. Ганцева
Выпускающий редактор: А.В. Сазиков
Редактор: Ю.Б. Иванова
Художественный редактор,
верстка: А.В. Сазиков

© Московская государственная
художественно-промышленная
академия имени С.Г. Строганова, 2021

Scientific-analytical magazine of art studies

«Decorative Art and environment. Gerald of the MGHPA» / Moscow State Academy of Applied Art and Design named after Sergei Stroganov. – MGHPA, 2021. – № 4. Part 1 – 394 p.

Included by the VAK of the Russian Federation into the list of leading scientific magazines for publication of the basic scientific results of candidate and doctorate dissertations

Publisher: Moscow State Academy of Applied Art and Design named after Sergei Stroganov

Editor-in-chief: Doctor of Art Criticism, Professor Lavrentiev A.N.

Editorial board:

Kurasov S.V. — Doctor of Art Criticism, Professor,
Aronov V.R. – Full-member of Russian Academy of Arts,
Doctor of Art Criticism, Professor
Burganov A.N. – Full-member of Russian Academy of Arts,
Doctor of Art Criticism, Professor
Burganova M.A. – Full-member of Russian Academy of Arts,
Doctor of Art Criticism, Professor
Tsivian Youri – PhD, William Colvin Emeritus Professor, University of Chicago
Lodder Christina – PhD, professor, School of Arts, University of Kent
Gantseva N.N. – Candidate of Philosophy
Zherdev E.V. – Doctor of Art Criticism, Professor
Koshayev V.B. – Doctor of Art Criticism, Professor
Solovjev N.K. – Doctor of Science, Professor
Maloletkov V.A. – Doctor of Art Criticism, Professor
Maistrovskaja M.T. – Doctor of Art Criticism, Professor

Address of the editorial board: 125080, Moscow, Volokolamskoje shosse, 9
ph.: 8 499 158 85 70

e-mail: gantsevan@yandex.ru; strog-nauka2011@yandex.ru

Subscription index 81174 in the Rospechat catalogue

Deputy editor-in-chief: N.N. Gantseva
Managing editor: A.V. Sazikov
Editor: Y.B. Ivanova
Art-director, layout: A.V. Sazikov

© Moscow State Academy of
Applied Art and Design
named after Sergei Stroganov, 2021

СОДЕРЖАНИЕ / SUMMARY

<p>Р.Р. Мусина R.R. Musina</p>	<p>Приоритеты в подготовке искусствоведов с уклоном в декоративно-прикладной профиль (из опыта работы кафедры «История и теория декоративного искусства и дизайна» МГХПА им. С.Г. Строганова) <i>Priorities in the preparation of art historians with slope in decorative and applied profile (From the experience of the Department of History and Theory decorative art and design of the Stroganov Moscow State Academy of Design and Applied Arts)</i></p>	<p>11</p>	<p>П.О. Цветкова, Е.О. Алексеева P.O. Tsvetkova, E.O. Alekseeva</p>	<p>Специфический характер южноитальянского барокко Апулии XVII–XVIII веков <i>The specific character of the South Italian Baroque of Puglia of the XVII–XVIII centuries</i></p>	<p>50</p>
<p>И.И. Орлов, П.П. Козорезенко I.I. Orlov, P.P. Kozorezenko</p>	<p>Поиск светской иконографии художественного образа «идеального» героя в советской живописи 60-х годов XX столетия <i>The development of secular iconography of the artistic image of the «ideal» hero in Soviet painting of the 60-s of the XX century</i></p>	<p>18</p>	<p>П.О. Цветкова P.O. Tsvetkova</p>	<p>Палладианская традиция во Франции XVII–XIX веков. Эволюция и трансформация <i>Palladian tradition in France in the XVII–XIX centuries. Evolution and transformation</i></p>	<p>63</p>
<p>В.В. Богданова, Е.В. Василенко, П.Г. Василенко V.V. Bogdanova, E.V. Vasilenko, P.G. Vasilenko</p>	<p>Современное образование в области изобразительного искусства и дизайна <i>Modern education in the field of fine arts and design</i></p>	<p>34</p>	<p>Н.В. Гречнева, В.И. Бочковская N.V. Grechneva, V.I. Bochkovskaya</p>	<p>Художественные и стилистические особенности архитектурной среды площади им. А.Д. Сахарова в Барнауле <i>Artistic and stylistic features of the architectural environment of the A.D. Sakharov's square in Barnaul</i></p>	<p>79</p>
<p>Е.А. Лисина, С.В. Курасов E.A. Lisina, S.V. Kurasov</p>	<p>Идеи градостроительства Ле Корбюзье в современной урбанистической дискуссии <i>Le Corbusier's Urban Development Ideas in Contemporary Urban Discussion</i></p>	<p>43</p>	<p>Е.И. Бульчева E.I. Bulycheva</p>	<p>Антимиф как основа скульптурных проектов рубежа XX–XXI веков <i>Anti-myth as the basis of sculptural projects of the turn of the XX–XXI centuries</i></p>	<p>86</p>
			<p>Е.Ю. Патлажанова E.U. Patlazhanova</p>	<p>Работа над мозаиками для библиотеки второго медицинского института. История одной фотографии <i>Work on the mosaics for the library 2-nd medical institute. The story of one photo</i></p>	<p>95</p>

Н.К. Соловьев, А.С. Гайворонская <i>N.K. Solovyev, A.S. Gaivoronskaia</i>	Н.П. Химона (1864–1929) — творческое наследие живописца в отечественном и зарубежном искусствознании. Историография вопроса <i>Nicolai Himona (1864–1929) — the painter's creative heritage in Russian and world art studies. Historiography of the problem</i>	99		<i>The development of monumental painting during the integration of the culture of the era</i> 162
Т.С. Бочаров, П.П. Козорезенко (мл.) <i>T.S. Bocharov, P.P. Kozorezenko Jr.</i>	Александр Варнек — педагог <i>Alexander Varnek — teacher</i>	107	О.К. Халдеева, Т.О. Шулика <i>O.K. Khaldeeva, T.O. Shulika</i>	Абстрактное видение как инструмент исследования художественных аспектов мироустройства и формирования проектного сознания в искусстве XX века <i>Abstract vision as a tool for research the artistic aspects of the world order and the formation of design consciousness in the art of the 20th century</i> 167
Ван Аньюй, А.В. Трощинская <i>Anyu Wang, A.V. Troschinskaya</i>	Особенности пейзажной живописи Чжу Да <i>Features of landscape painting of Zhu Da</i>	124	И.В. Акилов, Н.В. Акилов <i>I.V. Akilov, N.V. Akilov</i>	Влияние индивидуальной иерархии восприятия цвета на творческий потенциал учащегося <i>The individual colour perception's hierarchy influence on the student's creative potential</i> 180
О.В. Стекольщикова <i>O.V. Stekolshchikova</i>	Живая традиция: древнерусская архитектура в творчестве Константина Юона <i>Living tradition: ancient Russian architecture in the creation of Konstantin Yuon</i>	130	А.В. Лиховцева <i>A.V. Likhovtseva</i>	Образ мира, ключевые законы мироздания и коды духовной культуры в произведениях мирового искусства <i>The image of the World, the key laws of the Universe and the codes of spiritual culture in the works of world art</i> 188
Т.С. Бочаров <i>T.S. Bocharov</i>	Петербург Ф.М. Достоевского в иллюстрациях М.В. Добужинского <i>Petersburg by F.M. Dostoevsky In illustrations by M.V. Dobuzhinsky</i>	141	А.В. Лиховцева <i>A.V. Likhovtseva</i>	Коллекции произведений искусства — к вопросу анализа феномена <i>Collections of fine art — analyzing the phenomenon</i> 200
Н.Н. Цветкова <i>N.N. Tsvetkova</i>	Социально-политические темы в творчестве современных художников «fiber art» <i>Socio-political themes in the works of contemporary «fiber artists»</i>	155	Е.Б. Солодовникова <i>E.B. Solodovnikova</i>	Особенности иконографии и стиля иконы-пядницы XV века «Богоматерь Одигитрия» («Моденская») из собрания Сергиево-Посадского музея-заповедника
Тан И <i>Tang Yi</i>	Развитие монументальной живописи в ходе интеграции культуры эпохи			

	<i>Features of the Iconography and Style of a small-sized 15th c. Icon of Virgin Ho-degetria (of Modena) from the collection of Sergiev-Posad Museum-Preserve</i>	207
Н.Л. Борисова <i>N.L. Borisova</i>	Виды дореставрационных состояний памятника — одно из исследований для разработки реставрационной программы (из опыта Строгановской школы реставрации) <i>Types of pre-restoration states of the monument are one of the studies for the development of a restoration program (from the experience of the Stroganov School of Restoration)</i>	219
Н.Л. Борисова <i>N.L. Borisova</i>	Историко-культурное изучение памятника как основа в разработке реставрационной программы (из опыта Строгановской школы реставрации) <i>Historical and cultural study of the monument as a basis in the development of the restoration program (from the experience of the Stroganov School of Restoration)</i>	242
Д. Ю. Позднякова <i>D.Yu. Pozdnyakova</i>	О сюжетах японского фарфора 1930-х – 1945-гг.: агитфарфор, олимпийская символика и детские картинки <i>On the plots of Japanese porcelain in the 1930s – 1945s: agitfarcelain, Olympic symbols and children's pictures</i>	256
С.А. Сорокоумова <i>S.A. Sorokoumova</i>	Московское витражное искусство конца XIX — начала XX века и творческие идеи Ч.Р. Макинтоша	

	<i>Moscow stained glass art of the late 19th — early 20th centuries and the creative ideas of C.R. Macintosh</i>	266
А.В. Афиногентова, Е.В. Василенко, П.Г. Василенко <i>A.V. Afinogentova, E.V. Vasilenko, P.G. Vasilenko</i>	Современные художественные витражи в дизайне метрополитена Нью-Йорка <i>Modern art-stained glass windows in the design of the New York subway</i>	276
Е.А. Семенова, Е.В. Василенко, П.Г. Василенко <i>E.A. Semenova, E.V. Vasilenko, P.G. Vasilenko</i>	Дизайн авторского студийного стекла Алекса Габриэля Бернштейна <i>Design of the author's studio glass by Alex Gabriel Bernstein</i>	285
Г.А. Пудов <i>G.A. Pudov</i>	Вопросы историографии макарьевского сундука <i>Issues of the historiography of the Makaryev chest</i>	295
Г.А. Пудов <i>G.A. Pudov</i>	О маркировке муромских сундуков (типы, особенности, эволюция) <i>About marking of the Murom chest (types, features, evolution)</i>	304
М.В. Бондаренко, О.В. Ковалева <i>M.V. Bondarenko, O.V. Kovaleva</i>	История и современность: традиционный трикотаж в XXI веке <i>History and modernity: traditional knitwear in the XXI century</i>	320
С. М. Ванькович <i>S. M. Vankovich</i>	Эволюция женского костюма в европейской моде 1900–1920-х гг. <i>Evolution of Women's Costume in European Fashion of 1900–1920s</i>	329
Ф.Ю. Канокова, А.А. Кабардова <i>F.Yu. Kanokova, A.A. Kabardova</i>	Художественно-конструктивные и технологические особенности традиционных адыгских женских головных уборов XIX — начала XX в.	

	<i>Artistic, constructive and technological features of traditional Adyghes women's headdresses of the 19th – early 20th centuries</i>	338
Г.Г. Добрынина <i>G.G. Dobrynina</i>	Владивостокский фарфор как уникальное явление отечественного фарфора последней трети XX века <i>Vladivostok porcelain as a unique phenomenon of domestic porcelain in the last third of the twentieth century</i>	352
Г.А. Криволапова, А.Н. Криволапов <i>G.A. Krivolapova, A.N. Krivolapov</i>	Стилевое разнообразие изобразительной тематики предметов декоративного искусства современного мозаичного стекла <i>Stylish variety of visual themes of decorative art objects of modern mosaic glass</i>	366
Д.Н. Поленкова <i>D.N. Polenkova</i>	Художественные выставки Императорского Строгановского училища 1901–1903 гг.: у истоков создания «Союза русских художников» <i>Art exhibitions of the Imperial Stroganov School of 1901–1903: at the origins of the creation of the «Union of Russian painters»</i>	375
К.Н. Гаврилин, Лю Цзыюй <i>K.N. Gavrilin, Liu Ziyu</i>	Художник-пейзажист Янг Минг Шен в истории искусства нового Китая <i>Landscape Painter Yang Ming Shin in the Art History of New China</i>	386

Р.Р. МУСИНА

Доктор искусствоведения, профессор кафедры «История и теория декоративного искусства и дизайна» МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: vr.goda5@gmail.com

R.R. MUSINA

Doctor of art, professor of the department of the Department of History and Theory decorative art and design of the Stroganov Moscow State Academy of Design and Applied Arts
e-mail: vr.goda5@gmail.com

DOI: 10.37485/1997-4663_2021_4_1_11_17

ПРИОРИТЕТЫ В ПОДГОТОВКЕ ИСКУССТВОВЕДОВ С УКЛОНОМ В ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЙ ПРОФИЛЬ (ИЗ ОПЫТА РАБОТЫ КАФЕДРЫ «ИСТОРИЯ И ТЕОРИЯ ДЕКОРАТИВНОГО ИСКУССТВА И ДИЗАЙНА» МГХПА ИМ. С.Г. СТРОГАНОВА)

PRIORITIES IN THE PREPARATION OF ART HISTORIANS WITH SLOPE IN DECORATIVE AND APPLIED PROFILE (FROM THE EXPERIENCE OF THE DEPARTMENT OF HISTORY AND THEORY DECORATIVE ART AND DESIGN OF THE STROGANOV MOSCOW STATE ACADEMY OF DESIGN AND APPLIED ARTS)

В статье рассмотрены особенности подготовки искусствоведов в Московской государственной художественно-промышленной академии им. С.Г. Строганова. В силу специфики вуза студенты дополнительно к общей программе ориентированы на освоение декоративно-прикладного и монументально-декоративного искусства. Этот профиль долгое время в подготовке специалистов в отечественной практике не выделялся.

The article discusses the features of training art critics at the Stroganov Moscow State Academy of Design and Applied Arts. Due to

the specifics of the university, in addition to the general program, students are focused on the development of decorative-applied and monumental-decorative arts. For a long time, this profile did not stand out in the training of specialists in domestic practice.

Ключевые слова: образование, история искусств, декоративно-прикладное искусство, Московская государственная художественно-промышленная академия им. С.Г. Строганова.

Keywords: education, history of arts, arts and crafts, the Stroganov Moscow State Academy of Design and Applied Arts.

Пространство искусства обширно. Изначально задачей образовательного процесса подготовки искусствоведов являлось показать студентам масштаб явления, выделить эволюционные процессы, погрузить их в разнообразие видов и жанров искусства. И все же в обилии материала терялась крупнейшая область — декоративно-прикладное искусство. Достаточно для примера взять фундаментальные издания по истории искусств (1), где на декоративно-прикладное искусство приходилось всего по несколько страниц. Собственно всеобщей истории декоративно-прикладного искусства до сих пор не создано. «История декоративного искусства» А. Морана появилась только в восьмидесятые годы XX века, но она не оправдала надежд на полноту и равнозначность рассмотренных явлений, что само по себе подтвердило неохватность явления во всем его многообразии. Симптоматично и то, что декоративно-прикладное искусство — область творчества, обладающая своей спецификой. Она нуждается в специфичном подходе ее освещения и особых формах изучения. Может быть, поэтому ей уделяется немного внимания во всеобщих изданиях по искусству, авторы только констатируют ее наличие, приводя в пример отдельные выдающиеся памятники, которые укладываются в контекст обзора материала изобразительного искусства и архитектуры. Правда, существуют многочисленные издания, в том числе альбомного характера, посвященные творчеству отдельных художников, статьи в сборниках, освещающие частные проблемы того или иного вида или жанра искусства. Для образовательного процесса не хватает учебника, оснащенного понятийным аппаратом, формирующего взгляд обучающегося на декоративно-прикладное искусство в целом, где не только прослеживается история, но и дается теория, представлена практика в ее эволюционном стилевом

развитии, выявляется специфика видов искусства, методика работы с разнообразными материалами предметного мира.

Видимо, причиной отсутствия трудов обобщающего характера, прежде всего, является само декоративно-прикладное искусство, его трудно охватываемый масштаб и многосоставной характер. Другая причина кроется в сложившейся иерархии искусств, которую замыкает ДПИ. Думается, что этим вызвано «остаточное» внимание к этой области со стороны крупных ученых-теоретиков. При этом накоплен материал частного характера — издано много монографий, альбомов, каталогов выставок — его необходимо систематизировать, обобщить. Обобщение предполагает и структуризацию составляющих ДПИ видов искусств.

Декоративно-прикладное искусство, или искусство предметного мира, — чрезвычайно многовидовая область художественного творчества. Оно включает в себя древнейшее искусство народов мира, традиционное народное и профессиональное авторское искусство, объединяет области тиражного производства — художественную промышленность и дизайн предметов быта. Несколько особняком в нем стоит самодеятельное предметное творчество, но оно имеет точки стыковки с традиционным искусством и развивается на принципах авторской работы, что сближает и принципиально разъединяет этот блок с авторским профессиональным искусством.

К видовому разнообразию ДПИ прибавляется разделение по материалам: керамика, стекло, дерево, металл и др., каждый из которых подчеркнуто специфичен, имеет выработанные и рекомендуемые особенности работы с ним. Все они базируются на освоении ремесленных приемов и использовании технологий своего вида производства. Кроме этого, декоративно-прикладному, как и изобразительному, искусству присуще жанровое многообразие. Бытование изделий ДПИ определяется их бифункциональным характером — утилитарной и декоративной функцией, их приоритеты могут меняться местами, но их связь в предмете неразрывна.

В силу сказанного, специфика декоративно-прикладного искусства должна быть представлена обучающимся в ее особой природе, отличной от изобразительного искусства, поэтому блок предметов по истории и практике ДПИ чрезвычайно важен в образовательном процессе такого специализированного вуза, как Московская государственная художественно-промышленная академия им. С.Г. Строганова. Вуз не только готовит творческие кадры для этой сферы деятельности, но вот

уже четверть века — искусствоведов, обладающих методикой работы с материалом декоративно-прикладного искусства.

Кафедра «История и теория декоративного искусства и дизайна» МГХПА им. С.Г. Строганова — одна из немногих в стране, приоритетно готовит специалистов с уклоном в эту сферу деятельности. Недостаток печатных пособий здесь восполняется образовательной практикой. Уже на первом курсе студенты — будущие искусствоведы — знакомятся с творческими кафедрами академии, готовящими специалистов по разным видам декоративно-прикладных искусств, монументально-декоративного искусства, художественной реставрации, посещают их мастерские, получают первые представления о специфике ДПИ, технологических процессах (курс «Материалы и технологии в декоративном искусстве»). Первый год обучения завершается ознакомительной практикой «Усадебная культура Подмосковья», в ходе которой большое внимание обращается на предметный мир подмосковных усадеб, сложившиеся ансамбли вещей в их стилистической чистоте. Это важный момент в фокусировании внимания к предметному миру. На летней практике в Санкт-Петербурге студенты второго курса знакомятся не только с памятниками скульптуры, садово-паркового искусства и музеями, но и коллекциями ДПИ и мебели.

Уже со второго года обучения студенты погружаются в материал декоративного искусства. Обширный курс (144 часа) истории декоративно-прикладного искусства в своей вводной части знакомит их со спецификой материала, теоретическими наработками в этой области, именами ученых, сформировавших науку. Основной блок состоит из двух частей — история зарубежного и отечественного ДПИ. Его целью является ввести материал курса в контекст мирового художественного процесса, показать самобытность древних художественных ремесел, обозначить стилевую эволюцию европейского декоративно-прикладного искусства, его место и роль в разные периоды мировой художественной истории, особый характер общестилевых процессов в проявлениях разных видов прикладных искусств.

Курс истории ДПИ, параллельный истории изобразительного искусства, острее обозначает специфические различия изобразительного и декоративно-прикладного искусств, выявляет самобытный характер искусства предметного мира. В части отечественной истории, наряду с выделением оригинального воплощения стилевых процессов, особое внимание

уделяется привнесению в них национального фактора. Курс, несмотря на исторический подход, включает и современный материал, который также дается в стилистическом ракурсе и рассматривается на примере авторских произведений и предметов художественной промышленности. Без такого предмета, дающего широкий фокус глобальных художественных процессов, невозможно учащимся в полной мере освоить частные вопросы, которым они посвящают свои рефераты и курсовые работы.

В развитие общетеоретического курса истории декоративно-прикладного искусства студенты получают знания отдельно по разным видам. Цикл для бакалавриата выстроен по материалам: история художественной керамики, металла, стекла, ткани, искусство мебели и монументально-декоративное искусство, в которых происходит углубление в тонкости технологий, знакомство с центрами производства, выдающимися именами в каждой области искусства. Эти компактные предметы не дублируют материал общего курса, а закрепляют его через выявление специфических особенностей каждого изучаемого вида, ярких имен и выдающихся произведений.

Особое внимание в учебном процессе бакалавриата уделяется традиционному народному искусству — яркому многонациональному явлению отечественной художественной культуры. Входящее крупным блоком в систему декоративно-прикладных искусств, оно является базовым по наличию специфических видовых признаков. На примере традиционного искусства легче освоить гармонию как конструктивного, композиционного решений, так и колористического строя декора, познать семантику образов. Материал этого курса дает студентам понимание национальной самобытности отечественного искусства, способствует осмыслению его места в современном художественном процессе, а в дальнейшем должен послужить его сохранению.

Не менее актуальным для современной практики является курс «Экспертиза и атрибуция предметов искусства», дающий студентам возможность посмотреть на значимость предметного мира и с этой стороны. Так многослойно прорабатываемый в процессе учебной программы материал ДПИ отвечает актуальным запросам современной художественной практики.

Реализация программы по ДПИ построена с учетом двух ступеней образования. В бакалавриате на историческом материале и эволюционных процессах студенты осваивают базовые знания, а в магистратуре

туре изучают сложившиеся направления и виды искусств, которые стали значимыми в современном художественном процессе. К таким следует отнести «Историю костюма и моды», «Стилистические направления в ДПИ XX века» и др. При этом следует отметить, что предметы блока могут выбираться студентами и каждый год варьироваться.

Вариативная часть учебной программы состоит из авторских программ преподавателей кафедры. Они рассчитаны на тесный контакт со студентами, учитывают запросы молодого поколения к тем или иным вопросам искусства. В последние годы усилился интерес студентов к искусству Востока, где большую долю составляют дисциплины, рассматривающие искусство предметного мира (курс «История искусства стран Востока и ислама»).

Лучшим показателем сложившегося интереса у студентов к декоративно-прикладному искусству являются темы дипломных работ и магистерских диссертаций, которые преобладают по количеству в общем объеме выполненных работ: «Ювелирное искусство дома Кристиан Диор», «Дом моды ИРФЕ. История, стилевая линия, коллекции», «Художественное стекло Веры Мухиной», «Русский женский костюм эпохи ампир», «Ювелирный Дом Бушерон. Конец XIX — начало XXI вв. История сложения фирменного стиля», «Стилистическая эволюция ювелирных украшений первой четверти XX века: от модерна к ар деко», «Дома Высокой моды: от стиля к эпатажу» и др. Их темы по преимуществу не назначаются, а предлагаются самими студентами, оттачиваются в остроте аспектов рассмотрения с научными руководителями. Не менее важно, что они разнообразны по подходам к исследованию проблем, но всегда обретают актуальность с научной точки зрения. Работа над проблематикой нередко продолжается в аспирантуре или в практической деятельности. Примером этого стала дипломная работа К. Гусевой «Новаторские декоративные приемы в советских набивных тканях 1950–1960-х годов» (2018), развившаяся в крупную выставку Музея Москвы «Ткани Москвы» (2019).

К сказанному необходимо добавить, что обучение в профильном вузе будущих практиков и теоретиков способствует формированию климата понимания и дружбы, важного для дальнейшего профессионального содружества художников и искусствоведов.

Примечания:

1. Всеобщая история искусств в 6 томах. — М.: Искусство, 1956–1966; Малая история искусств. Серия в 10 томах. — М.: Искусство; Dresden: Veb Verlag der Kunst, 1972–1991 и др.

Список литературы:

1. Вагнер Г.К., Велецкая Н.И. О народном искусстве и его проблемах // Искусство. — 1978. — № 5.

2. Вагнер Г.К. О соотношении народного и самодеятельного искусства // Проблемы народного искусства / под редакцией М.А. Некрасовой и К.А. Макарова. — Москва: Изобразительное искусство, 1982.

3. Василенко В.М. Русское прикладное искусство. Истоки и становление. I век до нашей эры — XIII век нашей эры. — Москва, 1977.

4. Воронов В.С. О крестьянском искусстве. Избранные труды. — Москва: Советский художник, 1972. — 352 с.

5. Воронов Н.В. О дифференциации искусства предметного мира // Человек, предмет, среда. Вопросы развития советского декоративного искусства 60–70-х годов. Сборник статей под редакцией В.П. Толстого. — Москва, 1980. — 256 с.

6. Каган М.С. О прикладном искусстве. Некоторые вопросы теории. — Ленинград, 1961. — 160 с.: ил.

7. Моран А. История декоративно-прикладного искусства. — Москва, 1982.

8. Некрасова М.А. Народное искусство как часть культуры: теория и практика. — Москва: Изобразительное искусство, 1983. — 343 с.: ил.

И.И. ОРЛОВ

*Доктор искусствоведения, заведующий кафедрой ДИХОМ ЛГТУ,
Липецкий государственный технический университет
e-mail: kaf-tx@stu.lipetsk.ru / igorlov64@mail.ru*

П.П. КОЗОРЕЗЕНКО

*Кандидат искусствоведения, заведующий кафедрой «Искусство
графики», Московская государственная художественно-про-
мышленная академия им. С.Г. Строганова
e-mail: kozorezenko@mail.ru*

I.I. ORLOV

*Doctor of Art Studies, professor of Lipetsk State Technical University
Lipetsk state technical university. Russia
e-mail: kaf-tx@stu.lipetsk.ru / igorlov64@mail.ru*

P.P. KOZOREZENKO

*The candidate of art criticism, the associate professor, the head of
the department of the «Art of graphics» of the Stroganov Moscow
State Academy of Design and Applied Arts
e-mail: kozorezenko@mail.ru*

DOI: 10.37485/1997-4663_2021_4_1_18_33

ПОИСК СВЕТСКОЙ ИКОНОГРАФИИ ХУДОЖЕСТВЕННО- ГО ОБРАЗА «ИДЕАЛЬНОГО» ГЕРОЯ В СОВЕТСКОЙ ЖИ- ВОПИСИ 60-Х ГОДОВ XX СТОЛЕТИЯ

THE DEVELOPMENT OF SECULAR ICONOGRAPHY OF THE ARTISTIC IMAGE OF THE «IDEAL» HERO IN SOVIET PAINTING OF THE 60-S OF THE XX CENTURY

Целью статьи является исследование процесса разработки новых идейно-художественных программ светской иконографии художественного образа «идеального» героя в советской живописи 60-х годов XX столетия. Наиболее интересным, по мнению авторов статьи, являются поиски художников «сурового стиля»

как одного из наиболее интересных феноменов послевоенного советского искусства XX века. Научная новизна статьи состоит в исследовании особенностей культурно-исторического фона СССР послевоенного периода, оказавшего существенное влияние на формирование живописи «суровых» по утверждению нового образа «идеального» советского героя (современника-созидателя). Полученные результаты: доказывают тот факт, что, художники «сурового стиля» через метафорический живописный язык пытались вернуть оторванному от своих корней советскому народу исконные традиции русской жизни, в которой икона всегда проходила центральной осью, была фундаментом, скрепляющим основы духовной жизни. Схожесть живописи «суровых» с русской иконой была не только в изобразительных, духовных и философских смыслах, она проявлялась еще и в социальной роли «сурового стиля», становившегося образцом для подражания.

The purpose of the article is to study the process of developing new ideological and artistic programs of secular iconography of the artistic image of the «ideal» hero in Soviet painting of the 60s of the XX century. The most interesting, according to the authors of the article, are the search for artists of the «harsh style» as one of the most interesting phenomena of post-war Soviet art of the 20th century. The scientific novelty of the article consists in the study of the peculiarities of the cultural and historical background of the USSR of the post-war period, which had a significant impact on the formation of painting «harsh» according to the new image of the «ideal» Soviet hero (contemporary creator). The results obtained: prove the fact that, artists of the «harsh style» through the metaphorical picturesque language tried to return to the Soviet people, disconnected from their roots, the original traditions of Russian life, in which the icon always passed through the central axis, was the foundation that fastens the foundations of spiritual life. The similarity of painting «harsh» with the Russian icon was not only in pictorial, spiritual and philosophical meanings, it was also manifested in the social role of the «harsh style», which became a role model.

Ключевые слова: советское искусство, живопись, образ, идейно-художественная программа, «суровый» стиль, икона.

Keywords: Soviet art, painting, image, ideological and artistic program, «harsh» style, icon.

Введение

Актом безоговорочной капитуляции нацистской Германии 8 мая 1945 года завершилась Великая Отечественная война, а уже через два месяца СССР объявил войну Японии, окончившуюся в сентябре 1945 года окончательным разгромом японской Квантунской армии. Победоносное завершение Второй мировой войны остро ставило вопрос скорейшего восстановления народного хозяйства и культурного развития, налаживания мирной жизни граждан. Колоссальные хозяйственно-экономические потери, понесенные в ходе военного лихолетья, потребовали огромных духовно-нравственных и физических усилий для восстановления нормального развития нашей страны. Острая государственная необходимость в послевоенном развитии отечественного (прежде всего русского) просвещения, науки и искусства носила в целом благоприятный характер и заложила основу дальнейшего национального культурного роста, багажом которого СССР (Россия) жила все следующие десятилетия. После антироссийской истерии, развязной большевиками в двадцатые-тридцатые годы, послевоенный период 1946–1960 годов дал русским ученым и деятелям искусства и культуры возможность нормально работать, не опасаясь за свои национальные патриотические убеждения. Отказ руководства СССР от космополитических большевистских (троцкистско-ленинских) экспериментов в культуре, искусстве и образовании позволил русским ученым, художникам, педагогам и воспитателям вести спокойную исследовательскую и научно-педагогическую деятельность по подготовке национальных кадров. После возвращения к традиционным российским школьным программам наступил почти тридцатилетний период стабильности в среднем и высшем образовании. И как результат этой стабильности — из всего фонда научных открытий СССР за 1950–1970 годы почти 80 % были сделаны в пятидесятые-шестидесятые годы. Именно поэтому кардинальные тектонические метаморфозы духовной и нравственной жизни народа в годы Великой Отечественной войны и положили начало новому этапу в художественной практике мастеров советского искусства, обострили их

внутреннюю восприимчивость к скрытым традиционным элементам и духовным веяниям послевоенной действительности. Поиски привели к утверждению нового образа «советского» героя — современника-созидателя, внутренне целостного и собранного, демонстрирующего «староверческую» твердость нравственных принципов, готового к нелегкому труду и борьбе за светлое будущее.

Актуальность исследования заложена в самой проблематике формирования иконографии советского «сурового стиля» в контексте конкретной исторической эпохи. Она обусловлена необходимостью историко-искусствоведческого исследования идейно-художественных программ живописи «сурового стиля» как одного из феноменов послевоенного советского искусства XX века. Для достижения поставленной цели определены задачи исследования: во-первых, показать особенности культурно-исторического фона СССР послевоенного периода XX века в той степени, в какой они могли оказать влияние на сложение идейно-художественных программ живописи «суровых»; во-вторых, изучить некоторые художественно-эстетические аспекты советского социума, с тем чтобы доказать тезис, заявленный целью статьи. Методологической основой работы является изучение феномена советской живописи «сурового стиля» послевоенной эпохи, подкрепленное изучением источников и специальных текстов, что позволяет применить к предмету исследования иконологический метод. Использование биографического метода позволяет проследить влияние конкретных исторических персоналий на сложение живописи «суровых». Применение семантического метода при исследовании скрытой символической стороны советского искусства позволяет проанализировать основные теоретические понятия и категории данного феномена. И, наконец, иконографический метод позволяет выявить идеи и определить идейно-художественные формы «суровых» живописцев, опираясь на текстологические источники. Для решения ряда задач также используются типологический метод и методы художественно-стилистического и сравнительного анализа. Практическая значимость работы заключается в целостном подходе к исследованию уникального явления искусства и культуры послевоенного советского периода. Способ систематизации и целостная методология, разработанные и примененные автором статьи, могут быть с успехом использованы историками и искусствоведами в других областях научных исследований. Открывается возможность использования материала и выводов статьи при дальней-

шем изучении советского искусства конца XX века, разработке лекций и спецкурсов по истории искусств и культуры, истории, культурологии.

Теоретическая база

Великая советская культура второй половины XX века сегодня по праву заслуживает особо пристальное внимание в среде научно-общественного сообщества. Уникальное советское изобразительное и декоративное искусство послевоенного периода довольно подробно отражено в многочисленных публикациях, начиная со второй половины XX столетия и в более поздний постсоветский период. Эпоха социалистического «сталинского» энтузиазма послевоенного периода и сегодня привлекает к себе внимание многих культурологов, искусствоведов и историков особой мощной энергетикой протекавших в этот период культурно-художественных процессов, которые и определили в дальнейшем новое качество зрелого советского (имперского) бытийного пространства. Осознание и переосмысление сложнейших культурно-художественных процессов, протекающих в недрах послевоенного советского изобразительного искусства в период от хрущевской «оттепели» до постсоветского горбачевского «декаданса», проходило и проходит долгим болезненным извилистым путем, в том числе и в последние десятилетия. Отечественными и зарубежными исследователями высказаны радикальные взгляды, большей частью зависящие от собственных политических убеждений, начиная от банальной констатации присутствия единичных оригинальных художественных явлений в общем контексте советского искусства шестидесятых годов, с фиксацией культурно-художественной ценности отдельных конкретных произведений семидесятых, и кончая яростной непримиримой полемикой конца восьмидесятых и девяностых годов перестроечной эпохи.

Публикация довольно многочисленных трудов выдающихся русских и западноевропейских философов во многом способствовала сегодняшнему более полному раскрытию особенностей мировоззрения послевоенных советских художников. Открытие в период «гласности» запрещенных ранее гениальных религиозно-философских произведений русских мыслителей конца XIX — начала XX века, таких как Н.А. Бердяев [1–2], Е. Белов [3], Е.Н. Трубецкой [4], позволило отечественным исследователям заново переоценить влияние глубинных «внутренних традиций» на формирование своеобразного мировоззрения советских художников 60–70-х годов XX века. Доступ к серьезным исследованиям

американских философов Б. Рассела начала XX века [5] и П. Козловски второй половины XX века (эпохи постмодернизма) [6, с. 152] во многом способствовал устранению сложившегося стереотипа восприятия и однозначного толкования категорий «государственное искусство» или «ангажированное искусство». Эти работы также способствовали более пристальному исследованию и прочих формальных категорий, связанных с упрощенным (политизированным) пониманием взаимоотношений художника с властью и государственной системой, поскольку в своих работах эти авторы изучали особенности существования искусства в тоталитарном обществе, рассматривая закономерности в системе отношений культуры и общества в целом. В качестве теоретической базы обновленного взгляда на проблему советского искусства стоит отметить серьезные теоретические труды современных российских философов К.С. Гаджиева [7] и В.М. Межуева [8]. Авторы исследовали проблему идеологии тоталитарного общества на новом информационном уровне, выделяя особенности формирования концептуального восприятия советского изобразительного искусства 60–70-х годов XX века. Все это дало возможность не только прикоснуться к понятию семиозиса советской художественной системы, но и содействовало качественно новому переосмыслению некоторых принципиально важных моментов в истории современной российской художественной культуры как наследницы советского периода. Знакомство с исследованиями Э. Фромма в области социальной психологии способствовало раскрытию проблемы диалектики «извечной» внутренней рефлексии творческой личности в период сложных историко-культурных условий 60–70-х годов XX века. Все это во многом помогает нам сегодня в позиционировании особенностей процесса сложения феномена «сурового стиля» как явления, эмоционально и пластически весьма близкого и советскому «деревенскому реализму» и отчасти древнерусскому искусству.

Ряд зарубежных историков, философов, искусствоведов и культурологов, изучавших культурно-исторический фон СССР шестидесятых годов XX столетия, довольно смело определяли состояние советского общества этого периода «советским Ренессансом». На наш взгляд, они слишком поверхностно считали, что лишь в 60-х годах хрущевской «оттепели» советская (читай — русская) культура смогла высказать «полновесные» социально-гуманистические концепции, которые позволили ей в дальнейшем «войти» в круг актуальных проблем, категорий и поня-

тий общеевропейского дискурса философии культуры XX века. Согласно мнению этих исследователей, в 60–70-х годах в культурном поле СССР советскими интеллектуалами якобы был аккумулирован богатый эмоционально-событийный комплект «общемировых идей», который и стал базисом для дальнейших рефлексий творческих личностей, нацеленных на поиск художественно-выразительных средств, адекватно отражающих мироощущение советской интеллигенции. Тезис, впрочем, на наш взгляд, весьма спорный. Безусловно, нельзя не согласиться и с общепринятым утверждением, что в советский период в самой псевдорелигиозной идее «служения» своим творчеством советскому социалистическому государству, партии и советскому народу, естественно, существовала некая внутренняя логика, опиравшаяся на политический, моральный и эмоциональный «догмат», боле или менее адекватный отражению объективной советской реальности. Именно этот официальный «догмат» и тщательно сформированный на его базе советский художественный «канон» в целом старались регулировать все вопросы, вплотную связанные с социально-духовной адаптацией советского художника. Справедливости ради стоит отметить и тот факт, что этот же официальный «канон» гарантированно обеспечивал довольно безопасные границы относительной «творческой свободы» и вполне безбедное существование советских художников в условиях позднего советского строя.

Именно согласно этой морально устаревшей концепции эпохи «холодной войны», понимание советского (вообще всего русского) реалистического искусства времен «тоталитарного совкового режима» как однородного, монолитного, авторитарно управляемого сверху культурного феномена сегодня приводит к слишком упрощенному обеднению целостности восприятия общекультурного фона развития и существования советского изобразительного искусства. В советском изобразительном искусстве, судя по тому огромному количеству оригинальных, сверхкачественных и многообразных художественных произведений, подспудно протекала глубокая и весьма плодотворная работа «внутренних» традиций (1) [11, с. 110], молчаливо сохраненных, сакральных русских традиций, которые в качестве неких архетипов незримо присутствовали в сознании художников, неспешно формируя оригинальный эстетический и художественный опыт советской эпохи. Сегодня, с высоты прошедших тридцати лет, видно, что весьма политизированная, узко социальная проблема взаимоотношений «художника и власти» как будто потеряла свой

полемический задор и социальную остроту многочисленных дискуссий перестроечного периода конца XX столетия. Серьезных специалистов в области искусства все больше и больше волнуют специфические проблемы психологии творческого процесса, художественные особенности пластического языка отдельных мастеров, диалектика процесса сложения индивидуального стиля или целого художественного направления в искусстве. В общем, реальные искусствоведческие проблемы определения старых и фиксации новых художественно-изобразительных идей, которые подспудно или открыто, напрямую формировали бы творческий облик отечественных художников второй половины XX века.

Молодые советские живописцы послевоенного периода стали остро ощущать изношенность «старых» технических средств и композиционных систем, интуитивно отрицая официозный академизм «парадных» произведений искусства. Этот факт еще в 1951 году тонко подметил искусствовед В.М. Зименко: «...встает проблема стиля портрета. Нас сейчас не может удовлетворить яркий, но во многом психологически односторонний показ личности, который, например, виден в некоторых портретах М.В. Нестерова и особенно в портретах П. Корина... Метод, основанный на ограниченности характеристики одной-двумя чертами, не может быть признан плодотворным сейчас, когда с особенной яркостью проявляется и все более разворачивается духовное богатство советского человека» [9, с. 160]. Именно поэтому молодые художники той эпохи посмели обращаться к поиску новых художественных приемов, способных пробудить интерес зрителя, сознательно вовлекая его в захватывающий процесс постижения духа времени и одухотворенного человека, словно подталкивая зрителя к сопереживанию своих работ. В работах художников, будущих «суровостильцев», П.П. Оссовского «У переезда», Г.М. Коржева «В дни войны» и В.Ф. Стожарова «За дровами», представленных на Первой молодежной выставке в Москве, и специалисты, и зрители сразу же увидели смену интонации в парадигме художественного мировосприятия объективной реальности [12].

Работы молодых живописцев демонстрировали зрителям новизну аскетичной сдержанности, глубокой внутренней сосредоточенности живописных персонажей, что открывало перед зрителем лаконичность и удивительную достоверность представленных художественных образов. Самодостаточность и самооценочность простого живого советского (русского) человека, очищенного от идеологической партийной

шелухи, открыла для разработки молодыми художниками горизонты отражения и прославления образа живого человека и его реального места в современном им мире. Молодым мастерам хотелось показать настоящего (а не плакатного) героя повседневных трудовых будней нарочито крупным планом в типических обстоятельствах своего времени. В своей оригинальной живописи «суровые» интуитивно или сознательно смогли предложить советскому социуму новый специфический способ раскрытия внутреннего мира героя через повседневность бытия. Герой сознательно зафиксирован в момент максимального раскрытия своей духовной энергии и творческого потенциала (причем, часто в очень лаконичной форме). Его суть передавалась живописцами посредством поиска античной категории «калакагатии» (взаимосвязи между внешним обликом и внутренним состоянием человека). Другими словами, в советской живописи внезапно появилась (или вновь возродилась) новая трактовка пространства и времени, а сами художественные произведения стали отличаться широтой не только идейных, но и духовно-ментальных обобщений. Заявленная столь громко общая цель, сплотившая большую группу художников, естественно породила и общность художественно-эстетических принципов и творческих формальных приемов, все то, что позже и будет условно названо советским «суровым стилем».

Особенными характеристиками представителей молодого «зубастого» поколения художников, несомненно, стали нетерпимость к фальши, созидательное начало, взвешенный подход к подбору сюжетов и персонажей, а равно патриотизм в опоре на юношеское бесстрашие. При этом молодые художники не стремились разорвать связь с предыдущим художественно-религиозным наследием, наоборот они старались вычленивать наиболее ценное из прошлого. Опираясь на предшествующий культурный базис, «суровые» складывали из отдельных составляющих некое «новое» художественное пространство, придавая ему собственную нравственную категорию в оценки современной и прошлой истории. Они как бы специально хотели громко заявить свое мнение и быть услышанными, именно поэтому каждый из них стремился отстаивать свободу собственного творчества. В попытке уловить музыкальные гармонии эпохи «суровостильцы» смело отправлялись «отображать» подлинную объективную реальность своего времени в ее повседневности в самые труднодоступные и необжитые уголки страны. Поиски образа реального (не плакатного) человека, живущего в суровых

условиях Сибири, Дальнего Востока или Севера, ведущего каждодневную борьбу со стихией, бытовыми трудностями, косностью чиновников, естественно диктовали и новый оригинальный изобразительный язык. Сознательное пренебрежение «красивостью» природы, нарочитая условность (иконографичность) изображения, весьма сдержанный колорит при монументально-плакатных лаконичных формах, особый типаж героев полотен, их внутреннее эмоциональное насыщение (энергичность, сдержанность, преодоление, драматизм) — все это демонстрирует нам поистине эпическое прочтение представленных полотен. Художники «сурового стиля» тем самым нарочито стремились противопоставить свое новаторское творчество официозному партийному пафосу советского плаката и официальной «имперской» стороне социалистического реализма. Уже в ранних произведениях постепенно вырабатывается особый набор характеристик «сурового стиля», таких как отход от излишней повествовательности, изображение психологизма в трактовке художественных образов, метафоричность образного языка, что в целом способствовало расширению смысловых границ всего живописного произведения. Эта обезоруживающая «повседневность» действовала сильнее, чем самые эффектные плакатные изображения «советского человека»; более того, здесь виделась своя негромкая жизненная правда. Существование любого человека ведь и состоит из таких вполне будничных «сюжетов», наполненных, однако, сокровенностью внутренней жизнью, которые чудесным образом могут быть отражены в произведениях искусства.

Тема рабочих будней, поэтизация героики повседневного труда становится предметом монументально-живописного отражения. Персонажи «суровых» полотен — простые люди (строители, геологи, ремонтники, плотогоны, полярники), которые формируют собирательный образ мужественного героя (землепроходца-первооткрывателя). Все в этих персонажах громко заявляет об их внутренней силе, упорстве, духовной и физической мощи. Новый стиль демонстрирует «старообрядческий» тип героя — взрослого и ответственного, обладающего собственным опытом, личной верой и вообще развитой внутренней мотивацией (и потому не нуждающегося во внешнем идеологическом стимулировании со стороны партии), хотя и действующего в рамках общего советского преобразовательного проекта. Художники смогли оглядеться, понять дух времени и самих себя, убежать от навязчивой фальши советских

идейно-воспитательных ритуалов, от иллюзорного достатка столичных витрин во внутренний мир простого русского человека. Порой в полотнах «сурового стиля» перед нами словно предстают не лица отдельных людей, а некий идеализированно одухотворенный художественный образ (икона) целого поколения. «Суровые» художники П. Никонов, В. Попков, Г. Коржев, братья А. и П. Смолины, П. Оссовский и другие в поисках «сермяжной правды жизни» обратились к сдержанной, условно-обобщенной форме, отвергнув всякую декоративность и описательность [12–30]. И в этом их композиционно-колористические решения в чем-то словно отсылают нас к великим фрескам Феофана Грека или позднего Эль-Греко. Зачастую художники оперируют большими плоскостями, используя довольно жесткие пластические формы, сознательно укрупняют и делают изображенные фигуры более плоскими (иконописными). Произведениям присущи такие художественные особенности, как лаконизм, ритмичная, но уравновешенная монументальность, преимущественно фронтально развернутая композиция с острыми линейными ритмами, четкость контурных очертаний, конструктивная лепка формы, экспрессивность, колористическая сдержанность, изредка акцентированная цветовыми пятнами. Колорит, как и вся атмосфера их полотен, подчеркивает «пуританскую» суровость тематики и образов героев, акцентируя старообрядческий аскетизм и глубокую духовную насыщенность. В картинах «суровых» преобладают минорные оттенки охристых, черных, коричневых, землистых цветовых сочетаний; крупные планы, сознательно провоцирующие пристальное вглядывание в героев для созерцания внутренней полноты. Этим картины «суровых» удивительно близки традициям древнерусской иконы и аллегорическому символизму русских «парсун» XVII столетия.

Пример религиозности светского искусства «суровых» ярко демонстрируют картины Николая Андропова, в которых тот интуитивно обращался к библейским мотивам, используя приемы христианской иконографии. Путем построения тончайших семантических ассоциаций, внесением аллегорических намеков, с использованием композиционно-цветовых иконографических принципов, Андронов создает особое аллегорическое переплетение между евангельскими сюжетами и обычной советской деревенской жизнью. Метафорический библейский смысл в картинах Андропова «не кричит» с поверхности полотна картины, но он вполне понятен мало-мальски просвещенному зрителю. Так,

в картине «Ликбез» (1972) обучение грамоте простых деревенских обитателей явно прочитывается так популярная в христианском искусстве сцена «Тайной вечери». На данный евангельский сюжет указывает не столько общее число участников, сколько благообразный, иконописный облик крестьян, а равно и имитация лазоревых «пробелов» на одеждах сидящих. Обращая внимание и на пространство между двумя центральными фигурами, сидящими спиной к зрителю, на первом плане мы видим, что своими контурными очертаниями оно похоже на евхаристическую чашу — мотив, распространенный в иконописи. Изображение собаки в правом нижнем углу картины мысленно отсылает нас к традициям христианской иконографии «Тайной вечери», в которых собака часто изображается рядом с Иудой (всегда обособленным среди группы учеников). Аллюзии картины могут быть с успехом отнесены и к женской фигуре (сидящей на полотне Андропова спиной к собаке), платок которой художник сознательно акцентировал, выделив темным цветом среди общего колористического фона. Таким образом, через неявное сопоставление с одним из божественных таинств обучение грамоте воспринимается как процесс приобщения крестьян к миру традиционной русской духовной православной христианской культуры. Художник сознательно передал состояние постижения тайного (потерянного прежде) знания путем превращения невежественных советских крестьян в число просвещенных «апостолов» Иисуса Христа. Есть в живописи Николая Андропова и многочисленные автопортреты на фоне традиционных русских икон, на наш взгляд, именно в этом с такой очевидностью и проявляется духовный поиск советского человека поколения 1960-х годов. Так в картине «Автопортрет в музее» автор, в стареньком свитерке, орнаментированном крестчатым узором, зримо идентичен орнаментике на иконописных ризах Святого Николая-Угодника, что как будто намекает на духовную принадлежность автора картины той же самой культуре, что сотворила и сей древний иконописный образ.

К сожалению, у живописи «сурового стиля», возникшего как противопоставление «беззубым» изображениям советских праздников и парадных портретов вождей, существовали и свои слабые стороны. Многие адепты «сурового стиля» со временем стали заложниками собственных идейно-художественных программ, поскольку поиск лаконичной простоты часто приводил к нарочитой схематизации образов, а стремление к излишней монументальности оборачивалось сознатель-

ным равнодушием к детализовке и гиперболизацией изображаемого. Парадоксально, но с течением времени мастера этого стиля, изначально ставившие своей целью отражение правды жизни, все чаще стали создавать в своих работах своеобразную псевдо-правдивую трудовую советскую мифологию, по сути, впадая в то же позднесоветское мифотворчество, против которого они некогда так яростно боролись. Обретенная новизна и свежий острый взгляд на жизнь со временем стали вырождаться в своеобразное «замыленное» плакатное клише, которое, впрочем, пользовалось успехом у власти. Однако лучшие работы этого направления, в которых особенно ярко прослеживается связь с традиционной русской иконописью, все же являются замечательными примерами творческой свободы. Наиболее честные представители «суровых» художников не следовали политической конъюнктуре, поскольку для многих из них творческим маяком была русская икона, с ее чистыми красками и вечной правдой. Именно этими чертами представители «сурового стиля» наделяли картины, которые стали, по сути, светскими «иконами» советской эпохи 1960–70-х годов. Они словно пробивались к советскому зрителю, подобно свету русской иконы, сквозь тьму суеверий — к душе верующего человека [13–30].

Заключение

В результате исследования, можно смело утверждать тот факт, что художники «сурового стиля» посредством собственного оригинального метафоричного живописного языка пытались вернуть оторванному от религиозно-нравственных корней советскому народу потерянные исконные традиции русской жизни. Жизни, в которой православная икона проходила доминирующей центральной осью, была фундаментом, скрепляющим все основы духовно-хозяйственного бытия. Разительная схожесть живописи «суровых» с русской (особенно старообрядческой) иконой выражается не только в художественно-изобразительных и духовно-философских смыслах. Она активно проявляется в аналогической (социально-назидательной) функции больших живописных полотен «сурового стиля», которые часто становились своего рода образцом (канонном) для последующего подражания. Монуменальность, иконическая плоскостность, иногда даже сознательная «лубочность», соединенная с масштабностью полотен, придавали картинам «суровых» актуальность и вместе с тем эпическое (былинное) повествование, пафосное граждан-

ственное звучание. Картины «суровых» своей «иконографичностью», безусловно, оказывали высокое «религиозное» влияние на великий советский кинематограф (например, А. Тарковского) и живопись последующих десятилетий, задавая все новые и новые вопросы нравственного и этического содержания. Будучи русскими по своему рождению, художники «сурового стиля» сумели подняться, возможно даже, сами того не ведая, на уровень больших национальных художественно-исторических программ и межкультурных коммуникаций, созданных ими на материале сугубо русском, генетически исходя из собственного опыта и знания жизни своего народа.

Советский «суровый стиль» как художественно-культурное явление, которому некоторые исследователи так поверхностно и безапелляционно присваивали статус чего-то мимолетного и эпизодического, при более внимательном исследовании оказался соединенным с вневременными религиозно-философскими и этнографическими постулатами национальной идеи русского культурного кода, связанного с постоянным влечением к Вечности. Предметом серьезного искусствоведческого анализа должны стать, прежде всего, идейно-художественные программы, лежащие в основе сложения и развития «сурового стиля», программы, задающие вектор движения от временной художественной публицистики, в его раннем периоде становления, к религиозно-философскому художественному осмыслению глобальных проблем бытия в последующем.

Стоит подчеркнуть преемственность подобного научного взгляда с опорой на богатую искусствоведческую, историко-критическую, теоретическую литературу, которая создавалась в течение многих десятилетий предыдущими поколениями русских и советских искусствоведов [10, с. 115]. Разделяя во многом высказанные ранее точки зрения по многим принципиальным позициям, авторы не пытались радикально пересматривать отдельные субъективные взгляды по отношению к некоторым аспектам изобразительного искусства советского времени. Тем не менее, авторы статьи намеренно обозначили наличие ряда серьезных проблем, которые сегодня настоятельно требуют более подробного и беспристрастного научного исследования в отечественной науке.

Примечания:

1. «Внутренние традиции» — термин Сарабьянова Д. К своеобразию живописи русского авангарда начала XX века // Советское искусствознание. — 1989. — № 25. — С. 98–112.

Список литературы:

1. Бердяев Н.А. Самопознание. — Харьков: ЭКСМО-ПРЕСС. ФОЛИО, 1999. — 621 с.

2. Бердяев Н.А. Духовные основы русской революции: опыты 1917–1918 гг. — Санкт-Петербург: Издательство РХГИ, 1999. — 452 с.

3. Белов Е. Один из русских государственных вопросов в начале XX века // Исторический вестник: Историко-литературный журнал. — 1880. — Октябрь. — С. 306–320.

4. Трубецкой Е.Н. Избранные произведения. — Ростов-на-Дону: Феникс, 1998. — 512 с.

5. Рассел Б. Практика и теория большевизма. — Москва: Наука, 1991. — 509 с.

6. Козловски П. Трагедия модерна. Миф и эпос XX века у Эрнста Юнгера // Вопросы философии. — 1997. — 312. — С. 152.

7. Гаджиев К.С. Политическая идеология: концептуальный аспект // Вопросы философии. — 1998. — № 12. — С. 3–20.

8. Межуев В.М. О национальной идее // Вопросы философии. — 1998. — № 12. — С. 3–14.

9. Зимин В.М. Советская портретная живопись. — Москва: Искусство, 1951. — 169 с.

10. Козорезенко П.П., Орлов И.И. The Soviet «Server Style» — a drink of freedom or crisis of Socialist Realism // XIII International scientific-practical conference «Global science. Development and novelty» 25.03.2021. — New York, 2021. Часть 2. — Р. 110–115.

11. Сарабьянов Д. К своеобразию живописи русского авангарда начала XX века // Советское искусствознание. — 1989. — № 25. — С. 98–112.

12. Выставка произведений молодых художников Москвы, 5-я: каталог выставки [Текст]. — Москва, 1959.

13. Выставка произведений молодых художников Москвы, 6-я: каталог выставки [Текст]. — Москва, 1961.

14. Всесоюзная художественная выставка молодых художников. Москва. 1961: каталог выставки [Текст]. — Москва, 1962.

15. Живопись народов СССР. — Москва: Советский Художник, 1977. — 216 с.

16. Искусство принадлежит народу: Сборник статей о соц. реализме. — Ленинград: Лениздат, 1960. — 400 с.

17. Искусство молодых / автор-составитель В.П. Сысоев. — Москва: Изобразительное искусство, 1977. — 163 с.

18. Искусство наших дней / автор вступительной статьи И. Рожин. — Москва: Советский Художник, 1987. — 318 с.

19. История искусства народов СССР. Том 8. — Москва: Изобразительное искусство. Книга 1. — Москва: Изобразительное искусство, 1977. — 437 с.

20. История искусства народов СССР. Том 9. (1960–1977 гг.). — Москва: Изобразительное искусство, 1977. — 439 с.

21. Искусство Советского Союза / вступительная статья Г.А. Недошвина. — Ленинград: Аврора, 1982. — 688 с.

22. Искусство народов СССР 1917–1970-е гг. / составитель и автор вступительной статьи О.И. Сопочинский. — Ленинград: Аврора, 1977. — 503 с.

23. Молодые живописцы 70-х годов / автор-составитель А. Дехтярь. — Москва: Изобразительное искусство, 1979. — 176 с.

24. Молодые художники Российской Федерации / автор вступительной статьи В. Ляняшин. — Ленинград: Художник РСФСР, 1978.

25. Молодые советские художники / автор-составитель В. Сысоев. — Москва: Изобразительное искусство, 1982.

26. Образ жизни советский / автор-составитель А.Г. Федотова. — Ленинград: Художник РСФСР, 1986. — 834 с.

27. Советская живопись 1917–1973 гг. / составитель Ю.Н. Арсеньева. — Москва: Советский Художник, 1976.

28. Советское изобразительное искусство: Живопись. Графика. Скульптура. Монументальное искусство / составитель В. Ванслов. — Москва: Изобразительное искусство, 1982. — 421 с.

29. Советское изобразительное искусство и архитектура 60–70-х годов. — Москва: Наука, 1979. — 264 с.

30. Союз искусства и труда: Люди труда в советском изобразительном искусстве. — Москва: Советский художник, 1982. — 368 с.

В.В. БОГДАНОВА

*Кандидат педагогических наук, доцент кафедры «Художественное стекло» МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: bogdanova_leta@bk.ru*

Е.В. ВАСИЛЕНКО

*Кандидат педагогических наук, доцент кафедры «Дизайн и прикладное искусство» МГУТУ им. К.Г. Разумовского (ПКУ), г. Москва, Российская Федерация, магистрант кафедры «Художественное стекло» МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: elenalopasova@mail.ru*

П.Г. ВАСИЛЕНКО

*Кандидат педагогических наук, доцент кафедры «Дизайн и прикладное искусство» МГУТУ им. К.Г. Разумовского (ПКУ), г. Москва, Российская Федерация, магистрант кафедры «Художественное стекло» МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: pavelvasilenko@list.ru*

V.V. BOGDANOVA

*Candidate of Pedagogical Sciences. Associate Professor of the Art Glass Department of the Stroganov Moscow State Academy of Design and Applied Arts
e-mail: bogdanova_leta@bk.ru*

E.V. VASILENKO

*Candidate of pedagogical Sciences, associate Professor of the Department design and applied arts Federal State Budget Educational Institution of Higher Education «K.G. Razymovsky Moscow State University of technology and management (the First Cossack University)», master's student of the Stroganov Moscow State Academy of Design and Applied Arts
e-mail: elenalopasova@mail.ru*

P.G. VASILENKO

Candidate of pedagogical Sciences, associate Professor of the Department design and applied arts Federal State Budget Educa-

*tionl Institution of Higher Education «K.G. Razymovsky Moscow State University of technology and management (the First Cossack University)», master's student of the Stroganov Moscow State Academy of Design and Applied Arts
e-mail: pavelvasilenko@list.ru*

DOI: 10.37485/1997-4663_2021_4_1_34_42

СОВРЕМЕННОЕ ОБРАЗОВАНИЕ В ОБЛАСТИ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА И ДИЗАЙНА

MODERN EDUCATION IN THE FIELD OF FINE ARTS AND DESIGN

В данной статье исследованы материалы по обучению изобразительному искусству и дизайну прошлых лет, не потерявшие свою актуальность и в наши дни, а также современные материалы в области теории и образования, опубликованные в разных источниках отечественных и зарубежных. Анализ этих источников позволил выявить определенные требования к новой методологии обучения изобразительного искусства и дизайна, ориентировать систему на идею служения не рекламе и промышленности, выпускающей однотипные и даже опасные продукты, а на что-то более ценное, долговечное и уникальное, а также участие в решении важных глобальных проблем. Формирование критериев характера самого образовательного процесса.

Решение проблемы о необходимости в выборе методик, ориентированных на непрерывное образования, интеграции его в повседневную жизнь, насыщение различными креативными технологиями, указывает на плюсы работы в коллективе и призывает к постоянному переосмыслению прошлого опыта как всего человечества, так и отдельно взятого художника-дизайнера.

This article examines materials on teaching fine arts and design of the past years, which have not lost their relevance today, as well as modern materials in the field of theory and education, published in various sources domestic and foreign. The analysis of these sources revealed

certain requirements for the new methodology of teaching fine arts and design. To orient the system towards the idea of serving not advertising and industry that produces the same type and even dangerous products, but something more valuable, durable and unique. As well as participation in solving important global problems. Formation of criteria for the nature of the educational process itself.

The solution to the problem of the need to choose methods focused on continuing education, integrating it into everyday life, saturation with various creative technologies, points to the advantages of working in a team and calls for a constant rethinking of the past experience of both the whole of humanity and a single artist-designer.

Ключевые слова: методология, дизайн, обучение, проектирование, глобальные проблемы, дизайнеры, творчество.

Keywords: methodology, design, training, design, global issues, designers, creativity.

Изобразительное искусство и дизайн являются средствами эстетического формирования среды и предметов окружения человека. Изобразительное искусство ведет свою историю с самых древних времен. Дизайн как отдельная область деятельности или вид возник относительно недавно, на рубеже XIX–XX веков. Причиной этого стало отделение его функций и целей от простого промышленного проектирования и прикладной художественной деятельности. Вопрос, что именно является назначением дизайна, ставили специалисты в течение всего XX века и до нашего времени. Исходя из этого, лучшие дизайнерские школы формировали свою систему обучения, развития креативности, чтобы соответствовать потребностям мирового сообщества. Современная миссия изобразительного искусства и дизайна выдвигает определенные критерии выбора методологии обучения профессионалов в этой области [4].

Целью исследования является определение основных требований к методологии современного обучения изобразительному искусству и дизайну.

Научный анализ теоретических и практических материалов, научная литература и опыт, наработанный в образовании за всю историю, послужили базой для выявления основных целей и задач в методике обучения дизайну и изобразительному искусству в современном

мире. Сопоставление, наблюдение, поиск аналогии, описания позволили выявить проблемы в методологии обучения.

Уже во второй половине XX века экономическая, политическая и экологическая ситуации в мире поставили перед профессиональными художниками и дизайнерами множество вопросов. И, чтобы ответить на них, требовалась модернизация самого мышления, лежащего в основе проектирования.

Основная задача — перестать растрчивать оригинальные способности на служение рекламе, одинаковым производителям, краткосрочным проектам; приоритет ставить в реализации чего-то более стоящее, художественного, эстетического [3].

Влияние изобразительного искусства и дизайна на развитие предметного мира всей материально-художественной культуры XXI века воспринимается как самоочевидный факт. Формирование предметной среды в разных сферах жизнедеятельности человека одновременно влияет на изменение их ценностных ориентаций, установок, идеалов. Это обусловлено активным воздействием вещей и предметной среды на человеческое сознание.

Изобразительное искусство и дизайн служат удовлетворению не только материальных, но и духовных, эстетических потребностей человека, способствуя расширению пространства художественного освоения самых разных сторон человеческого бытия, внедрению продукции художественно-технического творчества во многие области жизни общества. Тем самым они содействуют формированию и возвышению различных сторон духовной культуры человека: эстетических ценностных ориентаций, художественного вкуса, гуманизации социально-культурных отношений, ценностей стиля и образа жизни людей [2].

Одна из актуальных задач современного искусства — взаимодействие художника-дизайнера со сложившимися традициями. Каждая эпоха обладает своими, только ей присущими, закономерностями организации предметно-пространственной среды и синтезом искусств в этом пространстве. На современном этапе дизайн и архитектура находятся в процессе поиска новых средств выразительности.

Проектируя преступно небезопасные для жизни автомобили, которые убивают или калечат до миллиона человек в год во всем мире, создавая все новые виды мусора, захламляющего и уродующего пейзажи, а также ратуя за использование материалов и технологий, загрязняющих воздух, которым мы дышим, дизайнеры становятся по-настояще-

му опасными людьми, тем более что всем навыкам, присущим данной профессии, они старательно обучают молодежь [5].

Современные требования к обучению специалистов в области изобразительного искусства и дизайна должны основываться на:

- ориентированности образования на современные глобальные запросы и проблемы;
- вкладе творческих ресурсов в создание чего-то долговечного, соответствующего общечеловеческим ценностям;
- работе только на качественный, безопасный продукт;
- вкладе в уникальность, инновации, а не создание типовых вещей и услуг под новой обложкой для видимого расширения предложения.

Все эти требования служат переосмыслению системы образования, сформировавшейся за XX век, сохранению положительного опыта и внедрению новых методик, которые будут соответствовать современному общественному развитию изобразительного искусства и дизайна.

Основные методологические аспекты в обучении изобразительному искусству и дизайну формируются на определенных принципах:

- творческий процесс, свободный от разделения на «хорошо и плохо», «правильно и неправильно», «модно и устарело», «ошибка и победа»;
- активный характер обучения, непрерывный — углубление, исследование;
- генерация идей — развитие креативности мышления;
- постановка вопросов, повторение;
- совершение ошибок — исправление;
- групповая (командная) работа на общий проект.

Новая методология должна подразумевать взаимную интеграцию творческого процесса и жизни человека для более глубокого понимания процессов и открытого творчества, и практического применения в реальных условиях жизни.

Требуется постоянная работа в коллективе, приводящая как к синтезу идей, так и к здоровой самооценке, а также к разумному соперничеству — катализатору развития [8].

Предполагается возможность творчества обучающегося на трех уровнях: уровень создания объекта (проекта), уровень создания инструментов и способов для достижения результата, уровень создания методологии, стоящей над всем процессом обучения и проектирования.

Необходимо использование прошлого опыта: общечеловеческого, профессионального, конкурентов, собственного; обучение в открытой системе, умение слушать, подражать, смотреть новым взглядом на хаос несостоявшихся идей [6]. Использование технологий и электронных программ для служения творческому процессу и развитию умственных и физических навыков обучающегося, а не для их замещения, подразумевающего последующую деградацию способностей. Новые технологии должны служить только инструментом для достижения творческих целей и поставленных задач. Принятие условий и запросов системы, социума, среды для которой работает изобразительное искусство и дизайн. Развитие не только созидающих творческих навыков, но и умения разрушать, ломать, инвертировать, а также импровизировать.

Прежде всего, необходимо ориентироваться на слияние жизни и творческой деятельности — не ограничивать своих возможностей узкой специализацией. Источником творческих сил всегда было и будет утонченное внимание к действительности, впечатления, идущие от непосредственного переживания жизни человеком, способным увидеть художественный образ в обыденности и возвести естественные чувства и эмоции до высоты искусства [9].

Смысл существования человека приравнивается к возможности созидать: «Помни: быть значит создавать. Прежде, чем создать что-то материальное, спрашивай себя есть ли в том, что ты собираешься сделать, какая-то ценность или оригинальная идея» [6]. Именно качество и ценность продукта должны делать рекламу, а не искусственно наоборот: «Не бренд создает продукцию, а продукция создает бренд» [10].

Обращаясь к истории образовательного процесса в направлении изобразительного искусства и дизайна в России, мы видим, что после 1917 года началась реорганизация всей системы художественного образования. На базе Строгановки и Училища живописи, ваяния и зодчества были созданы Первые и Вторые Государственные свободные художественные мастерские. В 1920 году на их базе создаются Высшие художественно-технические мастерские (ВХУТЕМАС), целью которых была подготовка художников-мастеров высшей квалификации для промышленности.

В 1926 году ВХУТЕМАС был переименован в Высший художественно-технический институт (ВХУТЕИН). В конце 1920-х годов проводилась реформа высшего образования, преследовавшая цель приблизить

профиль выпускаемых специалистов к запросам конкретных отраслей народного хозяйства. Один из таких комплексных вузов — ВХУТЕИН — в 1930 году был расформирован с созданием на его основе Высшего архитектурно-строительного института (ВАСИ, ныне МАРХИ), Московского полиграфического института, Художественного факультета Московского текстильного института.

Мастерские ВХУТЕМАСа состояли из восьми факультетов: деревообделочного, полиграфического, металлообрабатывающего, текстильного, керамического, живописного, скульптурного и архитектурного, тем самым охватывая все области применения изобразительного искусства и дизайна. Обучению студентов на всех факультетах предшествовала общая художественная подготовка на основном отделении, в течение двух лет. Преподавание велось по направлениям дизайна: графический, плоскостно-цветовой, объемно-пространственный, пространственный.

Дисциплины: «Графика», «Цвет», «Объем», «Пространство» — преподавались студентам всех специализаций, чем закладывался единый фундамент художественных средств формообразования для «инженеров-художников» всех отраслей промышленности. Преподаваемые профессиональные дисциплины, которые составляли базу, своего рода «азбуку» для художника-дизайнера, преподавали выдающиеся педагоги, творческие личности, профессионалы своего дела.

Дисциплину «Пространство» вел Николай Александрович Ладовский (1881–1941), известный теоретик архитектуры и градостроительства. Он создал научно-исследовательскую лабораторию «Черная комната». Вместе с Н. Ладовским преподавал Владимир Федорович Кринский (1890–1971), один из лидеров течения архитектурного рационализма. «Объем» преподавали три скульптора — Б. Королев, А. Лавинский, А. Бабичев. «Цвет» вели А. Веснин, Л. Попова. Их программа включала две стадии: первая (программа-минимум) — изучение цвета в основе специальности, вторая (программа-максимум) — специальная колористическая подготовка. Дисциплину «Графика» в 1920–1922 годах вел А. Родченко. Новая эпоха диктовала новые методики в обучении специалистов.

На основе полученной базы в изобразительном искусстве студенты могли в дальнейшем интегрировать полученные знания в практическую деятельность при изучении специализированных предметов

и приобретать навыки, которые соответствовали бы их направлению подготовки.

Используя методику, которая уже сложилась исторически в специализированных учебных заведениях, необходимо постоянно идти в ногу со временем, совершенствовать методы преподавания в области изобразительного искусства и дизайна. Понимание новой миссии, направление всей идейной части процесса созидания и составляющих ее методик на служение современным требованиям, не упуская, однако, ценностное мировоззрение, вдохновляющее творца не забывать традиции — вот наиболее адекватный путь для современного дизайнера. Улучшение качества жизни людей средствами искусства, создание художественных произведений, транслирующих гуманистическую аксиологическую позицию, является целью и задачей, а также манифестом современного дизайна [11].

Ситуация, сложившаяся в современном мировом сообществе, требует, чтобы «творчество» сконцентрировалось на глобальных проблемах мира, ориентировалось на идею служения не рекламе и промышленности, выпускающей однотипные и даже опасные продукты, а на что-то более ценное, долговечное и уникальное. Необходим вклад в создание аксиологической базы, концепции, укрепляющей общечеловеческие ценности, в уникальные, инновационные и безопасные продукты.

Решение проблемы о необходимости в выборе методик непрерывного образования, интеграции его в повседневную жизнь, насыщение различными креативными технологиями указывает на плюсы работы в коллективе и призывает к постоянному переосмыслению прошлого опыта как всего человечества, так и отдельно взятого художника-дизайнера.

Методология, основанная на подобных требованиях, формируется и используется в современном мире. Все это говорит об изменениях в обучении дизайну, о создании определенных педагогических условий, которые играют важную роль в развитии изобразительного искусства и дизайна всего мира [12].

Все большее количество людей заинтересованно в идеях и ценностях новой культуры, которая может стать решением глобального духовного кризиса. Образование и просвещение в специализированных учебных заведениях должно стать основой в этом созидательном процессе, базисом становления новых художественных школ и педагогических традиций.

Список литературы:

1. Алябьева Л.А., Сахно И.М., Фадеева Т.Е. «Practice as research»: исследовательская и творческая практика в формате постдипломного обучения // Дом Бурганова. Пространство культуры. — 2021. — № 4. — С. 91–109.

1. Аронов В.Р. Проблемы дизайна-5. — Москва: Типография «Новости», 2009. — 318 с.

2. Бегидова С.Н., Василенко П.Г. Стилизованное рисование как особый вид художественного творчества // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 3: Педагогика и психология. — 2016. — № 3 (183). — С. 15–21.

3. Василенко Е.В., Мурадова В.В., Мареева Ю.С. Особенности методики обучения молодежи цифровым технологиям дизайн-панорам // Экономика и менеджмент в XXI веке: информационные технологии, биотехнологии, физкультура и спорт. Сборник докладов и научных статей преподавателей и обучающихся по материалам международной научно-практической конференции, посвященной проблемам малого и среднего предпринимательства. Российский государственный университет физической культуры, спорта, молодежи и туризма. — Москва, 2020. — С. 92–93.

4. Гропиус В. Обучение формообразованию. Психологическое влияние формы и цвета // Изобразительное искусство в школе. — 2009. — № 5. — С. 42–43.

5. Кузнецов П.В. Павильон в Париже (1925) / Новые материалы о жизни архитектора и о его проектах // Дом Мельникова. Шедевр авангарда, жилой дом, архитектурный музей. — Berlin, Москва: Dom publishers, Государственный научно-исследовательский музей архитектуры имени А.В. Щусева, 2017. — С. 58–63. — 223 с. (Теория и история. Том 60).

6. Лопасова Е.В. Методы и этапы развития композиционного мышления у студентов художественных вузов // Профессиональная компетентность современного педагога. Сборник материалов II Фестиваля педагогического мастерства. 2016. — С. 134–136.

7. Лопасова Е.В. Дидактические принципы целостной методической системы развития композиционного мышления учащихся // Теория и практика общественного развития. — 2012. — № 10. — С. 137–139.

8. Михеева М.М. Современные методы в дизайне: по курсу «Основы теории и методологии проектирования в промышленном дизайне». — Москва: МГТУ им. Н.Э. Баумана, 2012. — 104 с.

9. Папанек В. Дизайн для реального мира / перевод с английского. — Москва: Издатель Д. Аронов, 2004. — 416 с.

10. Рашид К. Я хочу изменить мир. Daedalus books, 2001. — 250 с.

11. Adbusters, the AIGA journal fall 1999 / spring 2000. — Vancouver: Adbusters Media Foundation, 1999.

Е.А. ЛИСИНА

Кандидат философских наук. Советник при ректорате. Московская государственная художественно-промышленная академия им. С.Г. Строганова
e-mail: lisina@mghpu.ru

С.В. КУРАСОВ

Доктор искусствоведения, профессор, ректор Московской государственной художественно-промышленной академии им. С.Г. Строганова
e-mail: info@mghpu.ru

Е.А. LISINA

PhD in philosophy. Adviser to the Rector's Office. Stroganov Moscow State Academy of Design and Applied Arts
e-mail: lisina@mghpu.ru

S.V. KURASOV

Doctor of arts, professor. Rector of the Stroganov Moscow State Academy of Design and Applied Arts
e-mail: info@mghpu.ru

DOI: 10.37485/1997-4663_2021_4_1_43_49

ИДЕИ ГРАДОСТРОИТЕЛЬСТВА ЛЕ КОРБЮЗЬЕ В СОВРЕМЕННОЙ УРБАНИСТИЧЕСКОЙ ДИСКУССИИ

LE CORBUSIER'S URBAN DEVELOPMENT IDEAS IN CONTEMPORARY URBAN DISCUSSION

Статья посвящена тому, как творческие принципы Ле Корбюзье как архитектора и градостроителя воспринимаются современными исследователями. Исследователи XXI века спорят о наследии Ле Корбюзье, анализируют его биографию и творческий метод. Несмотря на то, что градостроительные проекты Ле Корбюзье читались как научная фантастика, они стали основой для стратегий городского строительства по всему миру. Наследие Корбюзье все

еще не является достаточно осмысленным во всей своей полноте. Актуальной остается проблема генезиса творческой манеры Ле Корбюзье и ее атрибуции. Актуальным направлением исследования является творчество последователей Ле Корбюзье, «следы» его стиля и концепции в облике городов мира.

The article is devoted to the creative principles of Le Corbusier, as an architect and urban planner, perceived by modern researchers. Researchers of the XXI century argue about Le Corbusier's legacy, analyze his biography and creative method. While Le Corbusier's urban planning projects have been read like science fiction, they have become the basis for urban building strategies around the world. Corbusier's legacy is still not sufficiently meaningful in its entirety. The problem of Le Corbusier's creative manner genesis and its attribution remains topical. The actual direction of research is the work of Le Corbusier's followers, the «traces» of his style and concept in the appearance of the cities of the world.

Ключевые слова: Ле Корбюзье, конструктивизм, философия архитектуры, урбанизация, лучезарный город, свободная планировка.

Keywords: Le Corbusier, constructivism, architecture philosophy, urbanization, radiant city, free planning.

Одним из ведущих архитекторов — теоретиков и практиков — 20 века стал французский архитектор швейцарского происхождения Ле Корбюзье (1887–1965). Он стал своего рода лицом архитектуры XX века, предлагал конструктивные решения, основанные равно на новых технологиях и на утопических моделях города будущего.

В своей работе 1923 года «*Toward an Architecture*» («В сторону архитектуры») Ле Корбюзье писал о том, что правильное, функциональное и «чистое» (в архитектурном смысле) жилье способствует снижению социального напряжения: «*Architecture or revolution*» [3, p. 292]. А в работе «*The City of Tomorrow and Its Planning*» («Город завтрашнего дня и его планировка») (1929) он пророчески восклицает: «Город! Это природа, схваченная человеком. Это человеческая операция, направленная против природы, человеческий организм как для защиты, так и для ра-

боты. Это творчество <...> Почему не может город быть, даже сегодня, источником поэзии?» [4, p. XXI].

Ле Корбюзье разработал следующую модель города: в центральном районе, в высоких башнях-небоскребах, должны были располагаться административные организации; вокруг них, в зеленой парковой зоне, — жилые районы. «Нижние» современные улицы, которые пересекали город под прямым углом, предназначались для транспорта, на высоте пяти метров город должен был быть покрыт сетью «верхних» улиц — для пешеходов. Именно Ле Корбюзье сформулировал основные функции города: жилище, производство, досуг и транспорт. Насколько бы этот образ ни был утопичен, он продолжает влиять на развитие городов в XX и XXI веке.

Корбюзье представил проекты перестройки ряда городов, от Парижа до Москвы, и во многих городах стоят построенные им здания [5, p. 36–260].

В 1933 году среди архитекторов всего мира была принята написанная Ле Корбюзье так называемая «Афинская хартия» (*Athens Charter*) — манифест развития, основанный на изучении 33 крупнейших городов мира, с учетом роста населения и транспортных потоков. Эта хартия устанавливала такие принципы градостроения, как четкое зонирование, транспортные магистрали вместо традиционных сетей, озеленение жилых кварталов.

О Ле Корбюзье в XX веке написан ряд монографий, где представлены обоснованная критика и анализ его теории и практики градостроительства с современной точки зрения.

В данной статье мы анализируем монографии А.М. Vogt (2000), J.-L. Cohen (2004), A. Wogenscky (2006), F. Samuel (2007), N.F. Weber (2008), S. von Moos (2009), L. Nelles (2013), A. Rabaça (ed.) (2017), а также работу J. Birksted (2009), где предложен необычный взгляд на наследие Ле Корбюзье в связи с «окультурными» учениями.

Для анализа данного объема материалов применялись текстуальный анализ, сравнительный анализ, методы анализа и синтеза.

А.М. Vogt (2000) разделяет свое исследование «*Le Corbusier, the Noble Savage*» («Ле Корбюзье. Благородный дикарь») на пять частей, в которых последовательно раскрывает отношение Ле Корбюзье к модернизму; но упор в исследовании, в психоаналитическом духе, сделан на мальчишеские мечты и впечатления будущего архитектора, выросшего в мировой столице часового производства: «Мой центральный вопрос в том, что так впечатлило маленького мальчика, юного Жаннера, пока он

был еще беззащитен?» [10, p. xi]. Такая «археология архитектуры» позволяет автору связать идеи Ле Корбюзье с идеями Жана-Жака Руссо, с романтиками, с традиционной архитектурой Альп, чтобы в итоге вывести к идее архитектурного модернизма.

J.-L. Cohen (2004) в своей книге «Le Corbusier, 1887–1965: The Lyricism of Architecture in the Machine Age» («Ле Корбюзье, 1887–1965: лиризм архитектуры в машинную эпоху») последовательно анализирует творения Ле Корбюзье и анализирует его творчество, отмечая в его творчестве такие черты, как связь между индустрией и визуальными искусствами; связь между революционной архитектурной концепцией и нищенскими и коммунистическими взглядами; между пластическими искусствами и их вербальным описанием. Наследие архитектора чрезвычайно разносторонне: «Его наследие бесспорно состоит из многих разных наследий и не включает в себя ле-корбюзьевский “набор инструментов”; нет набора процедур, которые позволят осуществить его дизайны» [2, p. 15].

A. Wogensky (2006) исследует Ле Корбюзье прежде всего как человека творческого, как художника и артиста. Он пишет о социально-органической природе концепции «лучезарного города»: «Он думал и чертил планы города и архитектуру, которые отвечали социальным структурам и выросли из них, чтобы усилить свою структуру: структура, создающаяся как организм» [12, p. 40]. Смелость идей Ле Корбюзье привела к тому, что концепция лучезарного города, к сожалению, не была воплощена ни в одном городе, но жилые «единицы» в Марселе, Берлине и других городах «остались изолированными прототипами, отсоединенными конечностями, отрубленными от организма, который должен был оживлять их» [ibid., 41].

F. Samuel (2007), исследуя составляющие мира Ле Корбюзье, разделила его на ряд категорий: стандартизация (материалов, структур), соматизм деталей (антропоморфизм, расположение стен и мебели, полы, цвета, пространства); свет и тьма (окна, освещение через крышу, отражения, искусственный свет); формы (вид, объекты, пространство), элементы архитектурного променада (двери, лестницы), ритуалы (алтарь, огонь, вода). F. Samuel отмечает в архитектуре Ле Корбюзье свойство морализма: «В соответствии с его доктриной тяжелой работы и аскетизма его здания говорят о самоотверженности, познании, мужестве и награде за него, и подробно описаны в соответствии с этими заповедями» [9, p. 215]. А кроме того, его творения отличаются большим вниманием к соотношению пропорций зданий с размерами челове-

ского тела, к соразмерности архитектуры человеку, правда, его строения не всегда воплощают эти принципы. Называя Ле Корбюзье Дон Кихотом архитектуры, F. Samuel отмечает трагическое в его судьбе и архитектурной теории противоречие между жизнью и искусством.

N.F. Weber (2008) представил новую биографию архитектора — фактически даже первую основательную его биографию, где заключает, что черты архитектуры Ле Корбюзье — это следствие его натуры: «Со-страдательный, высокомерный, щедрый, эгоистичный, кальвинист, гедонист, гордый, разъяренный, экстатический, грустный — Ле Корбюзье как человек был провокатором и уникалом, как и здания, которыми он изменил видимый мир» [11, p. 2].

S. von Moos (2009), исследуя жизнь и творчество Ле Корбюзье, называет его городские проекты «урбанистической научной фантастикой» [6, p. 222]. И, однако, признает, что эта «фантастика» глобальным образом повлияла на развитие образа города: «Его доктрина, казалось, подорвала саму основу городского образа жизни, как в прошлом, так и сегодня» [ibid.]. Также он предлагает увидеть в Ле Корбюзье не только архитектора, практика и теоретика, но и человека Ренессанса, который был страшно плодovit не только в области архитектуры; только все, живописное и скульптурное, творчество Ле Корбюзье, взятое в единстве, может объяснить нам этот личностный феномен.

L. Nelles (2013) рассматривает творчество и наследие Ле Корбюзье в контексте утопически-урбанистических идей.

Монография под редакцией A. Rabaça (2017) собрала несколько статей, посвященных современному пониманию творчества Ле Корбюзье. Так, статья Armando Rabaça (с. 1–26) посвящена архитектуре Ле Корбюзье как произведению искусства и ее смыслу в целостном историческом процессе. Как отмечает Armando Rabaça, стиль Ле Корбюзье является одним из следствий типичного для модернизма столкновения между технологией, историей и традицией [8, p. 3]. Творчество данного архитектора автор уподобляет творчеству поэтов и художников-авангардистов (Элиота, Пикассо): его экспериментальная архитектура — следствие выворачивания логики в любой ситуации, совмещение различных объектов в новый синтез [ibid.].

Среди статей этой коллективной монографии наибольшее значение имеют статьи David Leatherbarrow «Le Corbusier: A Modern Monk» (с. 90–113); Jonah Linton «Le Corbusier and the French Tradition» (с. 188–

221), а также работа Stanislaus von Moos, посвященная искусству Ле Корбюзье и Второй мировой войне (с. 222–275).

J. Birksted предлагает необычный взгляд на идеи о градостроительстве Ле Корбюзье: он доказывает свою теорию о том, что идеи Ле Корбюзье вдохновлены «secret sources» [1, p. xi]. Как пишет J. Birksted, в понимании Ле Корбюзье архитектуры немаловажны масонские традиции, в которых зодчество есть труд по устроению самого бытия; он подчеркивает соответствующие слова в книгах [ibid., 326]. В поиске собственного стиля Ле Корбюзье приходил к поиску тех же вечных истин и символов, что вдохновляли традиционную архитектуру: «В своем стремлении к оригинальности Ле Корбюзье использовал свой статус чужака, чтобы погрузиться в эту масонскую символику, чтобы свободно выбирать и изобретать» [ibid., 315]. Понятие архитектора, как считает автор, выступает как «истинно символическое», архитектор — это конструктор реальности [ibid., 333]. В масонском проекте Ле Корбюзье симпатизировал многозначности, выразительности первичного значения, семиотической наполненности, направленности на возрождение.

Исследование современных монографических работ, посвященных наследию и идеям Ле Корбюзье, позволило прийти к следующим заключениям. Наследие Корбюзье все еще не является достаточно осмысленным во всей своей полноте: недаром исследователи ищут биографические и психоаналитические ключи к его творчеству как единому целому.

Актуальной остается проблема генезиса творческой манеры Ле Корбюзье и ее атрибуции: вполне очевидно, что проекты архитектора, с их конструктивистской простотой и гениально простыми идеями (например, здание на сваях или ленточные окна), являются детищем модернизма. Но они, конечно, не могут быть отнесены к стилю модерн.

Важным аспектом, еще недостаточно исследованным, представляется творчество Ле Корбюзье как гипертекст, включающий и теорию архитектуры, и проекты, и построенные дома, и скульптуру, и живопись. Исследование такого метатекста могло бы помочь в определении важнейших векторов развития идей Ле Корбюзье.

Также актуальным направлением исследования, только намеченным в рассмотренных монографиях, является творчество последователей Ле Корбюзье, «следы» его стиля и концепции в облике городов мира. Удалось ли где-то воплотить идею «лучезарного града»: И есть ли тенденции к ее воплощению?

Список литературы:

1. *Birksted J.* Le Corbusier and the Occult. — MIT Press, 2009.
2. *Cohen J.-L.* Le Corbusier, 1887–1965: The Lyricism of Architecture in the Machine Age. — Taschen, 2004.
3. *Le Corbusier.* Toward an Architecture. — Getty Publications, 2007.
4. *Le Corbusier.* The City of Tomorrow and Its Planning. — Courier Corporation, 2013.
5. *Le Corbusier, Gans D.* The Le Corbusier Guide. — Princeton Architectural Press, 2006.
6. *Moos S. von.* Le Corbusier: Elements of a Synthesis. — 010 Publishers, 2009.
7. *Nelles L.* Le Corbusier and the radiant city concept: An utopia of ideal urbanism. — GRIN Verlag, 2013.
8. *Rabaça A. (ed.)* Le Corbusier, History and Tradition. — Coimbra University Press, 2017.
9. *Samuel F.* Le Corbusier in Detail. — Routledge, 2007.
10. *Vogt A.M.* Le Corbusier, the Noble Savage: Toward an Archaeology of Modernism. — MIT Press, 2000.
11. *Weber N.F.* Le Corbusier. — Knopf Doubleday Publishing Group, 2008.
12. *Wogenscky A.* Le Corbusier's Hands. — MIT Press, 2006.

П.О. ЦВЕТКОВА

Кандидат искусствоведения, доцент кафедры «История и теория декоративного искусства и дизайна» МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: tsvetkovap@gmail.com

Е.О. АЛЕКСЕЕВА

Выпускник кафедры «История и теория декоративного искусства и дизайна» факультета «Реставрация» МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: lisilliel@gmail.com

P.O. TSVETKOVA

Candidate of art history, docent department «History and theories decorative art and design theory» of the Stroganov Moscow State Academy of Design and Applied Arts
e-mail: tsvetkovap@gmail.com

E.O. ALEKSEEVA

Graduate student department «History and theories decorative art and design theory». Faculty «Restoration» of the Stroganov Moscow State Academy of Design and Applied Arts
e-mail: lisilliel@gmail.com

DOI: 10.37485/1997-4663_2021_4_1_50_62

СПЕЦИФИЧЕСКИЙ ХАРАКТЕР ЮЖНОИТАЛЬЯНСКОГО БАРОККО АПУЛИИ XVII–XVIII ВЕКОВ

THE SPECIFIC CHARACTER OF THE SOUTH ITALIAN BAROQUE OF PUGLIA OF THE XVII–XVIII CENTURIES

В статье рассматривается длительный этап существования барокко на территории Апулии, южного региона Италии. На протяжении двух столетий шло формирование специфики местного барочного языка, отразившее в себе римское влияние и локальную интерпретацию художественного стиля. Параллельное ста-

новление двух основных линий и синтез между ними создали почву для активного строительства на всей территории региона и сформулировали новый взгляд на стиль барокко. На примерах конкретных памятников рассматриваются эволюция стилистических принципов, трансформация традиционных форм и приемов местными мастерами. В совокупности различных исторических и социокультурных факторов исследуются причины зарождения самого явления и его специфических характеристик.

The article examines the long period of the existence of the Baroque in the territory of Apulia, the southern region of Italy. For two centuries, the specificity of the local Baroque language was formed, reflecting the Roman influence and local interpretation of the artistic style. The parallel formation of the two main lines and the synthesis between them created the basis for active construction throughout the region, and formulated a new look at the Baroque style. The evolution of stylistic principles, the transformation of traditional forms and techniques by local craftsmen are examined using examples of specific monuments. In the aggregate of various historical and socio-cultural factors, the reasons for the emergence of the phenomenon itself and its specific characteristics are investigated.

Ключевые слова: барокко, архитектор, фасад, структура, проект, композиция, пространство, программа, художественно-декоративные формы.

Keywords: baroque, architect, facade, structure, project, composition, space, program, artistic and decorative forms.

В настоящее время в отечественном и мировом искусствознании существует немало исследований, затрагивающих аспекты итальянской культуры и искусства. Однако основные вопросы и научные работы зачастую касаются центральной части государства, упуская из виду другие регионы. Несмотря на это, необходимо понимание того, что большинство художественных форм получило свое развитие на всей территории Италии. Данное утверждение касается и стиля барокко, который нашел свое отражение в архитектурных проектах мастеров итальянского юга.

Политической карте Италии XVI — первой половины XVII века соответствовали раздробленность территорий, иноземные вторжения, попытка укрупнения государственных образований и неравномерность экономического развития. Что касается юга Италии, то он долгое время оставался ареной для выяснения политических и военных конфликтов многих стран. Такое положение привело к замедлению объединения государств Апеннинского полуострова. Специфические условия исторического развития Италии, культурные традиции и многие другие аспекты стали причиной того, что региональное искусство формировалось неоднозначно и с присущими ему отличительными особенностями. Под влиянием различных факторов в конце XVI века на территории Салентийского полуострова возник новый художественный стиль.

Барокко Апулии — это своего рода художественное выражение в искусстве и культуре, длившееся на протяжении двух веков, с конца XVI по окончание XVIII столетия. Многие архитекторы и скульпторы того времени соревновались за право стать авторами самого лучшего и красивого проекта. Здания культового и светского назначения являлись олицетворением богатства, роскоши и элегантности. Новый стиль изначально интересовал только определенную группу заказчиков, в которую входили священнослужители и папство. Однако впоследствии изобилие барочных элементов стало встречаться и в частной архитектуре.

На протяжении двух веков в разные годы в стиле апулийского барокко работали такие архитекторы, как Франческо Антонио Дзимбало (1567–1630) [1], Джулио Чезаре Пенна (1607–1653) [2], Джузеппе Дзимбало (1620–1710) [3], Джузеппе Чино (1645–1722) [4], Мауро и Эммануле Маньери (1687–1744, 1714–1780) [5]. Их творческая деятельность повлияла на формирование облика некоторых городов. Характерный, индивидуальный стиль апулийских зодчих можно найти в образном и внушительном синтезе архитектурных и скульптурных элементов. Его особое проявление позволяет выделить творческую деятельность местных мастеров из всего ряда итальянских архитекторов эпохи барокко. Тем не менее, на данный момент не представляется возможным поставить работы мастеров Апулии на одну ступень с известными зодчими Рима. Причина заключается в слабой изученности, недостатке авторитетных исследований и достоверных источников. Творчество апулийских архитекторов имеет важное значение и должно расцениваться как отдельная специфическая категория культуры и искусства Италии.

Главной задачей большинства мастеров региона можно назвать передачу архитектурными средствами могущество католической церкви и статус зажиточного населения. Пытаясь показать это через форму и декор, они прибегали к использованию насыщенных скульптурных элементов, лепнины, зачастую перегружая поверхность стены мелкими и ненужными деталями. При этом зодчие практически не решали вопросы целостности пространства, проблему его организации. Зданиям апулийского барокко не свойственны сложные планировочные решения, динамичная пластика. К примеру, несмотря на обилие декоративных элементов, фасады церквей остаются плоскими, без выразительного объема. В целом, как и в других регионах Италии, на юге стиль являлся не только культурным движением, но и ответом на ересь протестантов; он подчеркивал силу и власть католической церкви. Это отразилось в великолепии архитектуры, благодаря которому барокко в Апулии достигло высочайших вершин и художественной красоты.

На данный момент существует несколько причин и истоков формирования стиля на территории Апулии. История «barocco leccese» [6], как и любого художественного процесса, зависела от нескольких сфер. Среди них: период мира и относительной политической стабильности, наличие в провинциях религиозных орденов контрреформации, испанское и римское искусство, региональная культура и индивидуальные творческие взгляды архитекторов. Карл V Габсбургский [7] и епископ Луиджи Паппакода [8] — две знаковые персоналии, которые повлияли на активность градостроительства. Их деятельность делит исторический начальный период развития барокко на две части. Карл V назначил региональной столицей Апулии Лечче и распорядился обновить некоторые города фортификационными сооружениями. Несмотря на то, что многие из них долгое время оставались просто укрепленными центрами, действия Л. Паппакоды способствовали возникновению новых барочных структур. В связи с этим именно церковь сыграла главенствующую роль в развитии стиля, цель которой — величественный облик городов и укрепление своих собственных позиций.

На протяжении XVII–XVIII веков существовало несколько барочных линий. Зодчих интересовала как римская традиция, так и региональная интерпретация художественного явления. Сопутствующие друг другу тенденции и синтез между ними утвердили активное строительство на всей территории региона. Художественное явление в виде

местной интерпретации барокко характеризуется, прежде всего, наличием богатых орнаментальных и декоративных элементов, которые украшают фасады церквей и городских дворцов. Вычурное оформление и тончайшая резьба в столице региона Лечче стали возможными, благодаря свойствам местного известняка, используемого в качестве строительного материала. Глубокое знание и исследование камня позволили архитекторам добиться легкой обработки и одновременно защитить будущие здания от негативных воздействий окружающей среды. Однако по причине разнообразия материала данный строительный метод был, преимущественно, характерен исключительно для одного города. В других центрах Апулии мастера прибегали к использованию специфического камня карпаро [9], поэтому архитектура под влиянием особенных строительных материалов существенно отличалась от художественно-декоративных программ Лечче.

Обращаясь к художественным композициям фасадов светских построек на территории Апулии, можно выявить определенные закономерности в использовании тех или иных элементов. Архитектурные детали максимально утончены и превращены в ажур. В синтезе со скульптурой возникло сложное кружево с невероятно тонким и разнообразным рисунком, поражающим своим богатством, фантазией и мастерством исполнения. Говоря о появлении столь изящного и одновременно гиперболизированного декоративного оформления, стоит отметить влияние испанского культурного кода на искусство итальянского юга. Его можно проследить на примере более ранних памятников, таких как палаццо Лоффредо Адорно в Лечче (1568–1569 гг.).

Тем не менее, дальнейшая местная интерпретация барокко в Апулии также развивалась под влиянием испанского искусства. Данная теория складывается из анализа оформления фасадов светских зданий и характера декора. От Испании заимствовано использование обильного украшения архитектуры, а итальянское барокко дополняет его крупными фрагментами. Главное отличие от испанского *plateresco* [10] заключается в минимуме графичности и преобладании объемных деталей, сильно выступающих из плоскости стены. В одном проекте могут сосуществовать одновременно тонкие витиеватые растительные линии, антропоморфные и зооморфные мотивы, типичные барочные элементы и многое другое. С помощью такой архитектуры идет достижение необходимого впечатления и эмоций у зрителя. Синтез испано-мавританских и барочных форм соз-



Рис. 1. Палаццо Селестини в Лечче (1549–1695 гг.). Архитекторы Дж. Дзимбало и Дж. Чино



Рис. 2. Палаццо дель Семинарио в Лечче (1694 г.). Архитектор Дж. Чино

дает эффект сплошного заполнения декором архитектурной поверхности. Данную особенность можно наблюдать в определенной группе памятников архитектуры Апулии, где наиболее сильна местная линия развития барокко. Среди примеров можно выделить следующие памятники: палаццо Селестини (1549–1695 гг.) (рис. 1) и палаццо дель Семинарио (1694–1709 гг.) (рис. 2) в Лечче, палаццо делла Марра в Барлетте.

Помимо городских палаццо и частных особняков, барокко повлияло на решение оборонительных и крепостных сооружений. В условиях того времени, с его жизненными устоями и художественными замыслами, исчезла надобность в жесткой и строгой военной архитектуре. Большинство владельцев стремилось к перестройке или малым изменениям во внешнем облике и интерьере. Так в Апулии к уже существующему средневековому замку добавлялись декоративные части, приспособлявая его к эстетическим и репрезентативным потребностям владельцев.

Наиболее удачными примерами данной концепции можно назвать замок Корильяно де Отранто (рис. 3) и замок Имперали в Франкавилла Фонтана. В первом случае неизвестным архитектором была модернизирована центральная часть фасада. Все внимание было уделено художественно-декоративной композиции и орнаментике. Однако в их решении видно не только применение барочных принципов, но и уклон в испано-мавританские мотивы. Так поверхность балконной балюстрады полностью заполнена витиеватыми тончайшими элементами, а по бокам размещены скрученные акантовые листья. Сохраняются четкость,

строгость и геометричность общих линий, на фоне которых в роли акцентов выступают декоративные фрагменты и скульптура [11].

В случае замка Имперали в Франкавила Фонтана ситуация обстоит таким образом, что в законченный ансамбль был привнесён элемент, который по итогу стал выбиваться из общей концепции здания. На восточном фасаде по проекту неизвестного зодчего создается лоджия, выдержанная в стиле апулийского барокко с применением испано-мавританских мотивов. Вся лоджия изобилует богатым оформлением в виде плавных линий, тонких ветвей, виноградной лозы и розеток. Благодаря синтезу нескольких стилей, композиция восточного фасада замка приобретает необычный вид: совершенно пустые стены, а в центре — графичная рельефная орнаментация, напоминающая узорчатое панно. В данном случае скульптура играет роль накладного декора, нанесенного на едва объемную поверхность стены. В итоге идея создания барочной лоджии заключается только в эстетической функции.

Говоря о местной интерпретации стиля, нельзя не затронуть развитие культовой архитектуры, поскольку именно при проектировании церквей и соборов наиболее ярко отразились принципы нового художественного явления. Самым важным памятником апулийского барокко является базилика Санта-Кроче в Лечче (1549–1695 гг.) (рис. 4). Иконо-



Рис. 3. Замок Корильяно де Отранто. Модернизирован по указу герцога Франческо Трейна в середине XVII века. Неизвестный архитектор



Рис. 4. Базилика Санта-Кроче (1549–1695 гг.) в Лечче. Архитекторы Г. Риккарди, Ф. и Дж. Дзимбало, Ч. Пенна и другие

графическая и художественная программа фасада — это высшее проявление местной стилистической тенденции. Начиная со второй половины XVI века, в течение ста пятидесяти лет именитые архитекторы и скульпторы создавали декоративное оформление внешнего облика базилики. Основная функция фасада заключалась в демонстрации патетического характера церкви. Развитие системы пропорционирования и архитектурно-скульптурные формы, отрешенные от человеческого масштаба, привели к высокоэмоциональной степени художественной выразительности. Программа фасада была рассчитана на религиозно-мистическое воздействие. Элементы композиции, с присущей им мистической образностью, позволили добиться определенного психологического эффекта. В итоге, находясь перед фасадом базилики Санта-Кроче, верующий задумывался о ничтожности человеческой сущности перед божественными силами.

При создании данного сооружения все архитекторы стремились к тому, что композиция внешнего облика Санта-Кроче составляла систему, где элементы должны сопровождаться сакральным смыслом. Однако, несмотря на богатый художественно-декоративный образ и сложную программу, фасад базилики Санта-Кроче плоский и играет роль ширмы, скрывающей внутреннее пространство здания. И все же именно в обилии декора, в его иконологии и пластическом решении наиболее ярко отразились принципы местного стиля барокко.

Возведение базилики сыграло огромную роль для культовой архитектуры региона. Еще на стадии активного строительства здание признали негласным образцом апулийского барокко. Архитекторы старались понять заложенные тенденции и повторить их в своих новых проектах. Наибольшее влияние столичной моды испытал зодчий Д.Б. Джонуино [12], под руководством которого проходило строительство базилики Святой Агаты в Галлиполи (1629–1696 гг.). Здесь рельеф и скульптура выглядят более жесткими и графичными. Несмотря на то, что поверхность стены испещрена мелким витиеватым орнаментом, отсутствуют присущая Санта-Кроче помпезность и ощущение возвышенного. Плоскостное исполнение декоративных элементов не позволяет придать композиции нужного объема и сгладить эффект приставного фасада. Схожая тенденция развивалась в архитектуре другого города Апулии. Фасад церкви Святого Распятия в Галатоне (1683–1694 гг.) повторяет некоторые черты постройки Галлиполи. Общие принципы прослеживаются в репрезентативном декоративном оформлении. Не-

смотря на обращение к типологии римского фасада, церковь полностью отвечает особенностям регионального стиля.

Очевидно, что основная линия развития светской и культовой архитектуры Апулии периода барокко проходила под влиянием испанской культуры и региональной интерпретации стиля. Что касается римской традиции, то в результате активной деятельности епископа Луиджи Паппакоды восстанавливаются отношения между Апулией и Римом. Это дало возможность местным зодчим познакомиться с искусством города, где на тот момент происходило наибольшее сосредоточение культурной жизни. В первое время римская архитектурная традиция практически никак не сказывалась на гражданских постройках. Несмотря на неоднократные попытки ввести в архитектурную практику Апулии типологию Рима, результаты были далеки от необходимых тенденций. Так к концу XVII века в небольших городах Апулии еще не было четкого осознания и принятия новых течений. Тем не менее, архитектурная практика продолжала развиваться, что способствовало эволюции стиля барокко.

Настоящее внимание к римской школе при проектировании светских зданий проявилось только к началу XVIII века (в отличие от культовой архитектуры, где римская традиция существовала с конца XVI столетия) [13]. На смену пышному и роскошному барокко с влиянием испанского искусства пришли простые и строгие формы. Стиль приблизился к пониманию общеевропейских художественных идей. На смену местным зодчим приходит новая плеяда архитекторов, среди которых Мауро и Эммануэле Маньери. Их проекты, такие как палаццо Маррезе и палаццо Весковиле (1758 г.) в Лечче, отвечают всем принципам римской традиции барокко.

Во второй половине XVIII века апулийское барокко вступает в последнюю стадию своего развития, которая характеризуется переходным моментом между данным стилем и зарождающимся рококо. В этот период в светской архитектуре скульптура и декор окончательно теряют свою силу. Архитекторы стремятся к классичности и строгости, практически не прибегая к украшениям на фасаде. Стена остается по возможности цельной и нерасчлененной, что говорит в пользу применения зодчими принципа единого фасада. Возникли робкие и весьма неудачные попытки ввести в сформировавшуюся архитектурную концепцию рокальные декоративные элементы. Примеров использования таких мотивов в оформлении фасадов светских построек крайне мало.

Образцами могут послужить палаццо Университарио в Нардо (1772 г.) и палаццо Морелли близ Мартина-Франка.

В проектах культовых построек этого времени также можно найти синтез двух художественных явлений. Наиболее отчетливо он прослеживается в решении фасада базилики Сан-Мартино в Мартина-Франка (1747–1763 гг.). Композиция внешнего облика одновременно объединяет римский тип фасада и рокальное художественно-декоративное оформление. Новая постройка в Мартина-Франка ознаменовала собой утверждение вкуса рококо в городе и уход барокко не только из архитектурной практики, но и из культурной жизни Апулии.

Так город Мартина-Франка демонстрирует завершение эволюции барокко на территории Апулии. Здесь стиль смешивается с возникшими новыми веяниями и художественными принципами рококо, придавая городам равномерную элегантность и легкость. Своеобразным барьером, ставшим финальной вехой в развитии апулийского барокко, можно считать 1730–1740 годы. В этот период территории Апулии и всего Неаполитанского королевства переходят под власть Бурбонов [14], что существенно сказалось на изменении общественной и политической ситуации, отразившейся на закате барокко как такового.

Эволюция светской и культовой архитектуры периода апулийского барокко проходила параллельно, но не равномерно. Формирование частных палаццо долгое время зависело от влияния испано-мавританского искусства и стиля *plateresco*. К началу XVIII столетия на смену помпезной региональной интерпретации пришли строгие официальные формы. Статус владельца и выбор материала при строительстве, предназначение здания и личное видение проекта зодчим напрямую действовали на развитие гражданской архитектуры и облика городов. Здесь архитектура не претерпела существенных видоизменений в структуре внутреннего пространства в период распространения барокко и сохранилась в рамках концептуальных решений предшествующего периода.

Совершенно другая ситуация складывалась при создании культовых построек. Из истории искусств известно, что непосредственно в Риме произошел переход от строгого Ренессанса к динамичному барокко. Именно на стыке двух эпох начинается преобразование культовой архитектуры Апулии. В постройках, относящихся к так называемой римской традиции, на начальном этапе прослеживается постепенный переход от Ренессанса к барокко. Основное внимание уделялось внешнему обли-

ку церквей и соборов. Такого решения требовала католическая церковь. Помимо этого, композиции фасадов отвечали единому стилистическому принципу и поддерживали общий ансамбль городов. Интерьер же культовых построек зачастую оставался традиционным по отношению к предыдущему периоду, с преобладанием светлых тонов, с характерной центрической или вытянутой продольной планировкой. Его структуру органично дополняли вычурные и богатые алтарные композиции.

Апулийское барокко можно назвать оригинальным стилем, вобравшим культурные идеи Ренессанса и трансформировавшим их в ключе новых идеологических и социальных явлений XVII века. Его специфика заключается в своеобразии пластических решений, широком использовании местного материала, индивидуальном авторском видении стиля и отсутствии последующих повторений. Это исключительная культурная ценность, которую нельзя найти в других архитектурных концепциях. Композиции фасадов построек, насыщенные большим количеством декоративных элементов, позволяют говорить о сугубо региональной тенденции, характерной только для городов Апулии. Барокко данного региона, полное фантазийных форм, имеющее в основе оригинальность развития, расширило творческий диапазон скульпторов и архитекторов. Перечисленные особенности дают возможность охарактеризовать данное художественное явление как специфическое и выразительное развитие стиля на территории Саленто.

Примечания:

1. Франческо Антонио Дзимбало (1567–1630) — итальянский архитектор и скульптор барокко. Работал в Лечче, на юге Италии. Самый известный проект — художественно-декоративное оформление алтарной композиции в пространстве трансепта базилики Санта-Кроче в Лечче (1549–1695 гг.).

2. Джулио Чезаре Пенна (1607–1653) — итальянский скульптор и архитектор. Работал в Лечче, на юге Италии. Под его руководством проводились работы по созданию верхней части фасада базилики Санта-Кроче в Лечче (1549–1695 гг.).

3. Джузеппе Дзимбало (1620–1710) — итальянский скульптор и архитектор, внук Ф. Дзимбало. О нем сохранилось больше всего сведений. Принимал участие в создании большинства зданий Лечче. Среди них: базилика Санта-Кроче в Лечче (1549–1695 гг.), собор Санта-Мария Ассунта (1659–1670 гг.), базилика Сан-Джованни Баттиста дель Росарио (1691–1728 гг.) и др. Также работал в других городах Апулии.

4. Джузеппе Чино (1645–1722) — итальянский архитектор и скульптор. Работал преимущественно в Лечче. Знаковый представитель эпохи барокко. Способствовал распространению барокко в Апулии. Создал программу элементов, вдохновленную римской монументальностью и испанским декоративным искусством.

5. Мауро и Эммануэле Маньери (1687–1744; 1714–1780) — итальянские архитекторы. Мауро Маньери — представитель архитектуры барокко в Лечче. Его сын, Эммануэле Маньери, переосмысливает барочные и римские маньеристические архитектурные модели.

6. На юге Италии изысканность декора, композиционная программа, образные решения и результаты, достигнутые в обработке песчаника, привели к тому, что новый стиль специалисты охарактеризовали как «barocco leccese» (Cazzato M. Puglia barocca. Lecce: Capone Editore, 2013).

7. Карл V Габсбургский (1500–1558) — глава Габсбургского дома в первой половине XVI века. Император Священной германской империи и эрцгерцог Австрии, король Испании (Кастилии и Арагона).

8. Луиджи Паппакода (1595–1670) — итальянский католический епископ. Назначен епископом епархии Лечче 30 мая 1639 года. Руководил и вмешивался во все сферы культуры, которые могли повлиять на религиозность верующих. При нем Лечче получил облик города барокко. Ему принадлежали практически все религиозные заказы.

9. Вид известняка. Обладает более жесткими и грубыми свойствами во многом, благодаря неоднородному осадочному происхождению. В качестве материала его использовали зодчие Галлиполи и Галатоне. На фасадах церквей это отражалось в виде сухого декора без объемных деталей. По техническим и художественным характеристикам карпаро проигрывал песчанику Лечче.

10. Архитектурный стиль, занимающий ведущие позиции в испанской культуре в первой трети XVI столетия.

11. В 1667 году произошла модернизация замка Корильяно де Отранто. Новый фасад здания нельзя назвать европейским. Это местная интерпретация стиля, созданная в синтезе с другой культурой, что в той или иной степени характерно для группы памятников региональной архитектуры.

12. Д.Б. Джонуино — малоизвестный архитектор Апулии. Биографических сведений нет.

13. В отличие от строительства светских зданий, в культовой архитектуре римская барочная традиция прослеживается в значимых проектах уже с конца XVI века. Поскольку преобладающая часть церквей имела в плане вытянутую

структуру, то возникала необходимость в создании величественного фасада. Его главная задача заключалась в преддверии внутреннего пространства, с которым внешний облик, как правило, не имел органической связи и единой гармонии. Для решения поставленных задач зодчие стали прибегать к использованию типичного римского фасада эпохи барокко. В качестве примеров, отчетливо характеризующих использование римской барочной традиции в культовой архитектуре Апулии, можно назвать следующие постройки: церковь иезуитов (1575–? гг.), церковь Сант-Ирен (1591–1639 гг.), церковь Санта-Кьяра (1687–1691 гг.), церковь Санта-Мария-делла-Провиденце (1703–1744 гг.) в Лечче, а также церковь Марии Сантиссима Ассунта в Стернатии (1710 г.) и кафедральный собор в Монополи (1742–1772 гг.).

14. Неаполитанские или Сицилийские Бурбоны. Младшая ветвь Испанских Бурбонов.

Список литературы:

1. *Calvesi M.* Architettura Barocca a Lecce e in terra di Puglia [text] / M. Calvesi and M. Manieri-Elia. — Milano: Carlo Bestetti Edizioni d'Arte, 1971. — 127 p.
2. *Cassiano A.* Il Barocco a Lecce e nel Salento [text] / A. Cassiano. — Roma: Edizioni De Luca, 1995. — 431 p.
3. *Cazzato M.* Puglia barocca [text] / M. Cazzato. — Lecce: Capone Editore; 1st edition, 2013. — 136 p.
4. *Cazzato M.* Lecce e il Salento. I centri urbani, le architetture e il cantiere barocco [text] / M. Cazzato, V. Cazzato. Vol. I. — Rome: De Luca Editori d'Arte, 2015. — 704 p.
5. *Congedo F.* Guide to Lecce. City churches «Palazzi» and baroque architecture [text] / Translation by Paul Arthur. — Lecce: Congedo Editore, 1995. — 144 p.
6. *Costede S.* «Barocco Leccese»: Eine Sonderform des Barock betrachtet in Lecce an der Basilika Santa Croce [text] / S. Costede. — Essen: Peter Lang GmbH, Internationaler Verlag der Wissenschaften, 2012. — 150 p.
7. *Dizionario biografico degli italiani* [text] / AA.VV. — Rome: Istituto dell'Enciclopedia italiana, 1^a ed. Originale. — 1960.
8. *Цветкова П.О.* Итальянская ветвь последователей А. Палладио. XVII – XVIII века. // Дом Бурганова. Пространство культуры. — 2021. — № 5.

П.О. ЦВЕТКОВА

Кандидат искусствоведения, доцент кафедры «История и теория декоративного искусства и дизайна» МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: tsvetkovap@gmail.com

P.O. TSVETKOVA

Candidate of art history, assistant professor department «History and theories decorative art and design theory» of the Stroganov Moscow State Academy of Design and Applied Arts
e-mail: tsvetkovap@gmail.com

DOI: 10.37485/1997-4663_2021_4_1_63_78

ПАЛЛАДИАНСКАЯ ТРАДИЦИЯ ВО ФРАНЦИИ XVII–XIX ВЕКОВ. ЭВОЛЮЦИЯ И ТРАНСФОРМАЦИЯ

PALLADIAN TRADITION IN FRANCE IN THE XVII–XIX CENTURIES. EVOLUTION AND TRANSFORMATION

В данной статье предметом изучения стало развитие палладианской традиции во Франции. Специфические особенности трансформации палладианской системы во французском зодчестве рассмотрены на примере архитектурных проектов с XVII до середины XIX века. В отличие от других стран, где палладианство имело ярко выраженные черты, французская версия этого стиля смешивалась с параллельно нарастающими стилистическими концепциями барокко, рококо и неоклассицизма. Именно палладианская традиция во многом стала фундаментальной базой для сложения такого выдающегося стилистического явления, как французский классицизм XVIII века. Несмотря на эклектичность многих решений, именно французский палладианизм стал одним из самых влиятельных в мировой архитектурной практике XVIII–XIX веков. В статье на примере конкретных памятников рассматривается линия преемственности эволюции стиля, авторские концептуальные прочтения и выработка универсальных решений.

The development of the Palladian tradition in France is the subject of this article. The specific features of the transformation of the Palladian system in French architecture are considered on the example of buildings from the 17th to the middle of the 19th centuries. Unlike other countries where Palladianism had pronounced features, the French version of this style was mixed with the growing stylistic concepts of baroque, rococo and neoclassicism in parallel. It was the Palladian tradition that in many ways became the fundamental basis for the formation of such an outstanding stylistic phenomenon as the French classicism of the 18th century. Despite the eclecticism of many solutions, it was French Palladianism that became one of the most influential in the world architectural practice of the 18th-19th centuries. In the article, on the example of specific monuments, the line of succession of style evolution, author's conceptual readings and the development of universal solutions are considered.

Ключевые слова: неоклассицизм, палладианство, фасад, структура, проект, композиция, стиль, архитектура.

Keywords: neoclassicism, Palladianism, façade, structure, design, composition, style, architecture.

Во Франции палладианская традиция имела особую судьбу, первый перевод труда А. Палладио «Четыре книги об архитектуре» на французский язык был осуществлен в 1645 году [1]. Но, несмотря на известность концептуальной архитектурной системы А. Палладио, она применялась во второй половине XVII века лишь несколькими архитекторами [2]. Вероятно, такая ситуация была связана с мощной архитектурной оппозицией со стороны барочного римского направления в архитектуре [3]. Она опиралась на труд Д.Б. да Виньола «Правило пяти архитектурных ордера» [4] и традиции позднего итальянского Ренессанса. Французский исследователь Жак-Гийом Лергран объясняет в своей книге «Очерки общей истории архитектуры» различные пути преемственности системы А. Палладио в английской и французской архитектуре XVII века, «англичане приняли законы А. Палладио, в то время как мы следовали правилам Д.-Б. да Виньола, с той разницей, что они скопировали те же массы и все его проекты в их элегантной простоте, в то время как мы использовали иной подход и перегружали его причудли-

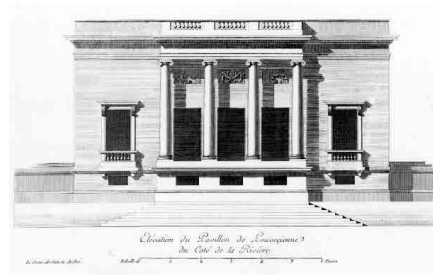


Рис. 1. Павильон музыки в Лувенсьене Ж-Н Леду. 1768–1770. Проект южного фасада



Рис. 2. Отель д'Хальвин К.-Н. Леду. 1766–1770. Главный фасад проект

выми орнаментами не самого лучшего вкуса» [5]. Архитектурные каноны Виньола были более помпезными и тяжелыми, чем трактовка классического наследия А. Палладио. В 1691 году Огюстен-Шарль д'Авилер (1653–1701) перевел работу Виньола на французский в несколько более упрощенном варианте и снабдил своими комментариями.

Итальянское барокко пришло во Францию в начале XVII века, в момент триумфального распространения новой стилистической доктрины. Основные монументальные черты римского барокко, однако, были смягчены на национальной почве тонким масштабом, свойственным эпохе французского Ренессанса. К середине века во Франции нарастает стилистический дуализм и четко выделяется вторая архитектурная линия классицизма XVII века. Утонченный классицизм, набирая силу, входит в явное противоборство с барочными идеями. При поиске компромиссного определения архитектуры второй половины XVII века часто применяют обозначение «классицизирующее барокко Франции XVII века» [6]. Поворотный момент во французской архитектуре случился, когда Людовик XIV отказался от проекта нового восточного фасада Лувра, за авторством Джованни Бернини, в пользу более классицистического решения Луи Лево и Клода Перро (1667–1670) [7]. Проект «колоннады Лувра», или восточного фасада, утвердил классицизм как основную доктрину французского зодчества второй половины XVII века [8]. Продолжением практики классицистических проектов в колоссальных масштабах можно считать возведение садово-паркового ансамбля Воле-ле-Виконт, создание эпохального для XVII века ансамбля в Версале [9], но, в отличие от восточного фасада Лувра, в этих проектах было зна-

чительно больше барочных реминисценций. В статье не рассматриваются особенности этих проектов подробно, поскольку они представляют собой некий промежуточный, переходный этап перед наступлением, собственно, палладианских поисков. Важным этапным памятником в развитии классицистических тенденций является комплекс Дома Инвалидов [10] (1693–1706) на набережной Бранли в Париже [11]. Симметричный ансамбль в классицистическом ключе, центром которого является вертикальная доминанта собора. Пластичность решения фасада объединяет опыт Иль Дезу (Д.-Б. да Виньолы) и венецианских фасадов Иль Реденторе и Сан Джорджио Маджоре (А. Палладио), создавая при этом нечто совершенно новое и самобытное. Наиболее явно палладианское влияние [12] проявилось в архитектуре Франции только в конце правления короля Людовика XIV и продлилось до середины XIX века, постоянно эволюционируя.

Замечательный пример использования традиций А. Палладио в подлинном их смысле, предстает перед нами в творчестве Клода-Николя Леду [13]. К.-Н. Леду оставил обширное проектное наследие, в котором отразились утопические гуманистические настроения, воплощенные в неопалладианской архитектуре. Архитектор работал на стыке эпох идейных и политических, начало и середина его творческого пути приходится на время правления Людовика XVI, расцвет и идейный размах его проектов захватывают период «революционного классицизма». В это время социальных перемен и гегемонии философии Просвещения в архитектуру приходит мегаломания, связанная не только с размером сооружений, но и с предполагаемым размахом их социальной роли. В проектах таких зодчих, как Э.-Л. Булле [14], Ж. Гондурэн [15] и К.-Н. Леду, воплощаются тенденции к монументальности, организующей градостроительной роли объектов, дух морально-этического совершенства, воспитательное значение. Архитектура вновь становится инструментом передачи современных общественных идей, только осуществляет эту функцию с небывалым размахом. Самому К.-Н. Леду часто приписывали роль провозвестника архитектуры постмодернизма, пророка сюрреализма и кубизма. Его проекты, удивительным образом продолжив идеи палладианской архитектуры за счет масштаба формы и новаторской трактовки функции, шагнули далеко вперед за рамки архитектурных реалий времени. Мы не стремимся рассмотреть работы мегалитической школы, поскольку хоть они и относятся к неоклассическому направле-

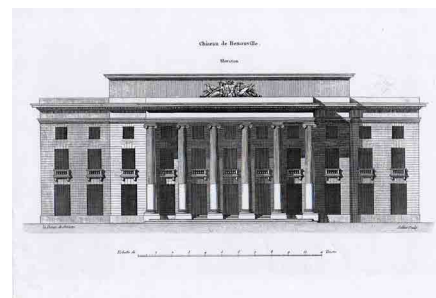


Рис. 3. Южный фасад проект шато Бенувиль. К.-Н.Леду. 1780-е

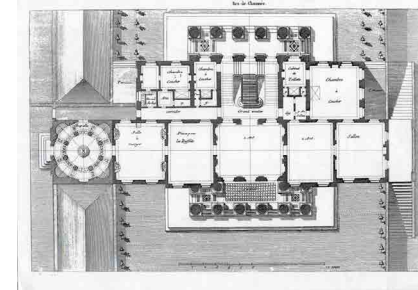


Рис. 4. План шато Бенувиль. К.-Н.Леду. 1780-е

нию в архитектуре, однако не могут быть квалифицированы как палладианские проекты из-за явного отступления от главных принципов соразмерности, свойственных наследию А. Палладио и его лучшим интерпретациям.

К.-Н. Леду построил не так много, в основном, это частные павильоны, отели и шато. В реализованных проектах палладианская традиция проявилась очень ярко, хотя и в более понятном, прикладном ключе, чем в авангардных проектах мастера. Ярким доказательством этому служит музыкальный павильон мадам Дю Барри в Лувенсьене [16]. Фаворитка короля Людовика XV графиня Дю Барри заказала проект изящного загородного павильона для музыкальных приемов. Проект был создан архитектором в 1770 году [17]. Здание расположено на высоком холме над рекой Сеной, что позволяет ему доминировать над окружающим пространством и обозревать изгибы реки на большом расстоянии. Музыкальный павильон в Лувенсьене считается одним из архетипов неопалладианства во Франции. Вход в форме открытой полукруглой апсиды, повторяет прием [18], уже использованный архитектором в отеле Гимар [19]. Через центральный вход можно попасть в квадратный холл (главный приемный зал), из которого три зала ведут на разные стороны павильона, демонстрируя замечательные пейзажные виды. В подвале расположены разные подсобные помещения и кухня. Система распределения функциональных зон, взята из проектов А. Палладио. Подобное расположение помещений встречается в отеле для мадамзель д'Эспиншаль [20] и в отеле д'Хальвин [21] в квартале Маре в Париже. Отель д'Хальвин, единственный сохранившийся до нашего времени городской

особняк по проекту зодчего, имеет симметричную композицию центром которой является портал с приставными колоннами тосканского ордера. Садовый фасад, в отличие от главного, имеет большую вертикальную устремленность и состоит из трех этажей. К.-Н. Леду спроектировал ландшафт малого внутреннего сада и парка при отеле, его авторству принадлежит оформление интерьеров в этой постройке, что в совокупности делает ансамбль одним из самых элегантных и стилистически цельных памятников в Париже времен Людовика XVI.

Шато Пейшотт (1785–1789) [22], расположенное в городе Мери-ньяк в Жиронде, представляет собой синтез палладианских традиций с нарастающим влиянием неоклассической архитектуры. Здание расположено на холме и прекрасно доступно для обозрения из прилегающего парка. План структурирован вокруг главного круглого холла. На второй, жилой этаж, ведет потайная лестница, искусно скрытая в соединении круглого холла и вестибюля. Во втором этаже вокруг объема холла расположена обходная галерея для размещения музыкантов. Идеологически данные архитектурно-планировочные решения следуют плану виллы Альмерико Капра Вальморана (Ротонда) 1565 г., но, в отличие от нее, фасады шато разные, с индивидуальным прочтением, в зависимости от функции. Северный фасад наиболее строгий, южный — величественный, акцентирован полукруглой коринфской колоннадой, возвышающейся на монументальном цоколе лестницы. Постройка доминирует над пространством парка, являясь его архитектурным центром.

В Нормандии в 1769–1774 годах архитектор спроектировал и построил замок Бенувиль. Это одно из самых хорошо сохранившихся произведений К.-Н. Леду, что делает его одним из главных по значению памятников неоклассической палладианской архитектуры Франции второй половины XVIII столетия. Достаточно строгий для своего времени, северный фасад дополняет богатый по пластическому решению южный парковый. Боковой фасад, решенный совершенно просто, обращен к каналу, соединяющему поместье с морем (по типу вилл расположения А. Палладио на Тетраферме).

Интересным фактом, который отличает французский палладианизм от других национальных школ этого направления, является более частое использование в постройках архетипа виллы Ротонда (Альмерико Капра Вальморана, 1565 г.). Вероятно, это связано не только с популярностью в Европе этой постройки, но и с ее явно нетрадиционной

трактовкой классического античного ордерного наследия. В этом смысле достаточно ультимативно высказался историк архитектуры А.И. Некрасов: «Вилла Ротонда А. Палладио уже не ренессанс, а “классицизм”, поскольку ее архитектура тяготеет к “холодной рассудочности и геометрической упрощенности”» [23]. И для Франции, классицизм в которой развивался достаточно долго, данная идеальная модель подхода к ордерному и композиционному решению была очень близка.

Подлинный шедевр XVIII века — Малый Трианон, построенный Анжем-Жаком Габриэлем [24] (1762–1768), по словам современников, был вдохновлен чистотой архитектуры А. Палладио. Небольшой дворец-особняк в Версальском парке является признанным образцом неоклассической архитектуры, в этом компактном объеме архитектор создал своеобразный манифест нового стиля, ярко проявив все его замечательные качества. Простое и изысканное здание с четырьмя различными фасадами прекрасно вписано в среду парка и пропорционально соразмерно человеку. Камерным прочтением отличаются и структура внутреннего пространства, цокольный служебный этаж, первый приемный, являющийся основным (как в структуре вилл А. Палладио пьяно нобиле), и жилая мансарда, вынесенная в аттиковый этаж. Логическая красота внешнего облика продолжается в рафинированном решении отделки интерьеров постройки. Вдохновением для создания проекта, очевидно, являлись концептуальные идеи А. Палладио и новое обращение к античности [25]. В других постройках архитектора, таких как Отель де Криллон (1758), шато де Чойси (1758–1770), павильон да Бутардт [26] (1750) и административных зданиях [27] на площади Людовика XV в Париже (1770–1772), прослеживается последовательное развитие палладианских и неоклассических архитектурных решений. По сути, именно А.-Ж. Габриэля можно считать первым архитектором, бескомпромиссно утвердившим позиции палладианства во Франции.

После судьбоносного для архитектурной истории открытия Помпей и Геркуланума в середине XVIII века во французской архитекту-



Рис. 5. Малый Трианон. А.-Ж. Габриэль. Восточный фасад. 1762–1768

ре нарастает стремление к непосредственному следованию греческим и римским примерам, однако значение палладианской системы не ослабевает, а как будто уходит внутрь построек, в планы, структуру и общую тектоническую природу архитектурной формы. Декор и внешние эффекты, система украшения интерьеров в большинстве построек начинают приобретать более вычурный характер, с усложнением орнаментов, деталей, с преобладанием эффектной выразительности «а-ля античность» над ясной сутью пространственных решений более раннего времени. Само по себе это явление нельзя квалифицировать как уникальное или отрицательное для палладианской традиции, стоит вспомнить многочисленные примеры декорации интерьеров, а иногда и фасадов вичентийских дворцов по проектам А. Палладио. Зачастую декоративность позднеренессансной стуковой лепнины и росписей, исполненных в маньеристическом ключе, довлеет в пространстве или на фасаде, вносит сумбурную эклектичность в изначальную чистоту концепции А. Палладио. И, тем не менее, сила и уверенность систематических архитектурных решений автора, утвержденных им из проекта в проект, остаются монументально ясными, невзирая на дополнения.

Крупной общественной постройкой, соединяющей неоклассические черты с палладианской традицией, можно считать большой театр в Бордо [28] по проекту В. Луи [29]. Э. Корон, известный знаток архитектуры Аквитании и директор «Архитектурного департамента памятников и сохранения наследия региона», считает здание театра «классическим архетипом, основанным на регулируемой и частично модульной схеме» [30]. Массивность общего объема сглаживается боковыми галереями коринфских колонн и портиком. Над карнизом колоннам соответствуют круглые скульптуры, что отсылает нас к решению внешнего облика палаццо Кьерикатти в Виченце. Внутреннее пространство архитектор переосмыслил как сакральную театральную среду, проведя аналогию священнодействия и драматического спектакля [31].

В последнее десятилетие правления Людовика XVI развитие французского палладианства продолжилось в таких постройках, как Отель де Сальм [32] в Париже и шато Де Рейнери [33] в Тулузе. Отличительной их чертой можно считать чрезвычайную популярность и дальнейшее цитирование в мировой архитектуре, так, например, государственное здание калифорнийского музея изящных искусств в Сан-Франциско, построенное в 1924 году, является точной копией Отеля

де Сальм. Архитектор Букингемского дворца Д. Нэш включил частичные решения фасада Отеля в свой проект Букингемского дворца. И это только пара из многочисленных примеров копий данной постройки в мире, частичных или полных [34].

Сам термин «классицизм» к началу XVIII века был тесно связан в сознании с интерпретацией традиций античного искусства, однако прямой контакт с памятниками античности, научный, начнется только с середины XVIII века. Классицизм типически связан с понятием классици, которая, в свою очередь, стала культурным синонимом, обозначающим все лучшее, образцовое, типологически ясное. Классицизм во Франции в XVII и XVIII веках ориентировался на античность, но воспринимал ее в архитектуре через призму интерпретации Возрождения. Рационализм философии XVII века отсылал к необходимости систематизации всех процессов, что повлекло за собой обращение к архитектурным системам, мощнейшей из которых была палладианская. Архитектура французского классицизма стремилась приблизиться к античности через разумные пропорции, ясность планировки, логическую структуру [35], а все эти задачи уже были решены в архитектурной теории А. Палладио, что и стало, видимо, залогом ее успешности во Франции.

Французское палладианство продолжало развиваться и в XIX веке, в некоторых случаях возвращаясь к почти полному копированию построек А. Палладио. В начале века построено шато Биникорт-сюр-Саул (1807–1812) [36], фактически продолжающее идею виллы Фоскари на Бренте и виллы Бадоев А. Палладио. Главный фасад настолько повторяет визуальную структуру этих двух вилл А. Палладио, что фактически воспринимается как их буквальная собирательная копия. Примером, продолжившим в XIX веке палладианскую традицию и, вероятно, самым влиятельным архитектурным сооружением Франции первой четверти века, является шато де Растиньяк (1811–1817), считающееся основным прототипом Белого дома в США и других объектов в колониях. Испол-



Рис. 6. Отель де Сальм главный вход из атриумного двора. Париж. 1787 г. Архитектор П.Руссо

зовав многие приемы архитектурной концепции А. Палладио, архитектор Жан-Батист Дюфар [37] создал исключительное по звучанию здание, с мощным монументальным выносом полуротонды на главном фасаде.

В некоторых случаях подражание выразилось не столько в архитектуре, сколько в интерьерах построек и самой структуре плана. Так, например, шато Сиям (получил прозвище «палладианская вилла» [38]), расположенный в Юре, был во многом вдохновлен постройками вилл А. Палладио. В плане здание имеет форму квадрата со сторонами 24 метра, что полностью повторяет размерный ряд фасада виллы Альмерико Капра Вальморана (Ротонда). В центре расположен круглый зал, перекрытый куполом со световым окулосом, по аналогии с той же постройкой А. Палладио. В первом этаже расположены по кругу восемь колонн, на них опирается обходной балкон. Всего обходных балконов галерей в центральном пространстве три, двери из них ведут в жилые комнаты, таким образом балконы функционально играют роль коридоров.

В постройке шато де Гранвиль (1820–1825) палладианские традиции выражены на фасаде необыкновенно ясно и уверенно для данного периода неоклассицизма XIX века. Центром композиции фасада является ризалит, ассоциирующийся с мотивом лоджий на виллах А. Палладио, только в данном случае пластически он вплотную примыкает к общему объему здания, что создает общее монументальное впечатление.

Отдельные черты архитектурной системы А. Палладио активно встречаются во Франции вплоть до середины XIX века, но уже с 1830-х годов значение и масштаб этих решений начинают меняться, приходя все больше к эклектичности и отдельным цитатам, оторванным от самой сути архитектурной концепции здания. В целом, говоря о французских палладианцах, достаточно проблематичным представляется атрибутировать стилистическую чистоту построек, поскольку большинство из них отмечено обилием неоклассических архитектурных включений. Связан этот процесс с постоянным соперничеством стилей во французской архитектуре XVII–XIX веков. Сначала классицизм (в его рамки во Франции включена палладианская традиция) сталкивался и соперничал с барокко, стилистический дуализм влиял на чистоту проявления палладианства. При этом, как у любого явления, у борьбы двух стилей были и положительные стороны, так французский классицизм XVII века взял от барокко повышенную пластичность, характерную и для всех проявлений французского палладианства. Другим важным отличительным

качеством французской линии палладианства стало особое влияние эстетики рококо, странное, на первый взгляд, утверждение, на самом деле несет в себе глубокий смысл преемственности эстетического звучания деталей в архитектурном целом. Именно рококо подготовил почву для рафинированной детализации ордерной системы французского классицизма XVIII столетия. Начиная с середины XVIII века, очевидным наслоением стал одержавший победу неоклассицизм, проявившийся в прямом эпигонском следовании греческим и, прежде всего, римским прототипам и аналогам. Далее, в конце XVIII века, после Великой Французской революции, посмертное влияние оказали стиль директории, революционного классицизма, мегалитические архитектурные поиски, консулат, и в итоге довершил разрушение чистоты проявлений палладианства ампир. Характерными для палладианских построек Франции являются четыре разных фасада, разных по функции, пластической выразительности и архитектурной композиции. Во французской ветви палладианства практически не встречается культовых построек в данном стиле, все примеры сосредоточены в светском зодчестве. Элегантный, светский характер отличает и решение интерьеров построек в данном стиле. В области планировочных решений строгость палладианской системы молекулярного построения дополняют мягкость линий и функциональное зонирование, свойственное рококо. Французская палладианская традиция состоялась как очень разноплановое, самобытное явление. Эклектичный процесс заимствований и включений чрезвычайно разнообразил палитру палладианских построек и создал определенную полихромную проявлений наследия А. Палладио [39]. В своеобразной манере французских зодчих трансформировать строгую систему в индивидуальной ключе проявилось свойственная культуре этой страны в целом национальная линия адаптации общеевропейских архитектурных стилей.



Рис. 7. Шато Беникорт-сюр-Саул. 1808

Примечания:

1. *Tavernor R.* Palladio and Palladianism (série «World of Art»). — Londres, Thames & Hudson, 1991. — 216 p.
2. *Гаррик Ж.-Ф.* Recueils d'Italie: итальянские модели во французских архитектурных книгах. — Editions Mardaga, 2004. — 319 с. ISBN 978-2-87009-877-6.
3. *Миньо К. А.* Палладио и французская архитектура семнадцатого века, восхищение критиков // *Annali di architettura* N 12. — Vicenza, 2000. — С. 111.
4. *Правило пяти ордеров архитектуры / Джакомо Бароцци да Виньола;* перевод А.Г. Габричевского; комментарий Г.Н. Емельянова. — Издание стереотипное. — Репринт с издания 1939 года (М.: Издательство Всесоюзной Академии архитектуры). — М.: Архитектура-С, 2005. — 168 с.: ил.
5. *Jacques Guillaume Legrand. J. N. L. Durand, 1809.* — P. 263.
6. Название «Большой стиль» или Grand Manière (фр.) обозначает во Франции искусство и архитектуру времени царствования Людовика XIV (1661–1715).
7. *Pevsner N., Honour H., Fleming J.* Lexikon der Weltarchitektur. — München: Prestel, 1966. — P. 483.
8. *Власов В.Г.* «Большой стиль», или стиль Людовика XIV // *Власов В.Г.* Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства. В 10 томах. Том 2. — СПб.: Азбука-Классика, 2004. — С. 265.
9. Людовик XIV поручил Луи Лево, Жюлю Ардуэну-Мансару и Шарлю Леброну переделать охотничий домик за пределами Парижа в Версальский дворец (начало 1669 г.). Сады и фонтаны были спроектированы Андре Ленотром.
10. *Архитектор Ж. Ардуэн-Мансар* впервые продемонстрировал так называемую «французскую схему», во многом основанную на проектах венецианских церквей А. Палладио (Иль Реденторе и Сан Джорджо Маджоре) с максимальным стремлением к объединению внутреннего пространства. Со временем «французская схема» Ж. Ардуэн-Мансара стала образцовой для архитектуры неоклассицизма. Ее в общих чертах повторил Ж.-Ж. Суфло в церкви Св. Женевиевы (Пантеоне) (1758–1789) и отчасти развил Кристофер Рен в соборе Святого Павла в Лондоне (1675–1708).
11. Комплекс можно назвать прототипом появления Гринвичского морского госпиталя 1696–1712 гг. Архитектор К. Рен.
12. Своеобразным манифестом обращения к проектам вилл А. Палладио с использованием некоторых их форм и приемов можно считать и другую постройку Ж. Ардуэна-Мансара — Большой Трианон в Версале (1687–1688).
13. Клод-Николя Леду (1736–1806). Учился в Париже в колледже Бове (1749–1753), затем продолжал обучение в мастерской Ж.-Ф. Блонделя. Критиче-

ски относился к архитектуре своего времени, мечтал о возрождении образа античной архитектуры. Около 1757 года открыл для себя труды А. Палладио, в которых нашел ответы на многие вопросы.

14. *Этьен-Луи Булле (1728–1799)* — французский архитектор-неоклассицист и основатель французской мегалитической архитектурной школы (направления).
15. *Жак Гондуэн де Фольвиль (1737–1818)* — архитектор французского неоклассицизма эпохи Просвещения, представитель школы мегаломанов.
16. Интерьеры украшены Ф. Буше и Ж.-О. Фрагонаром, скульптурные работы Ж.-Б. Лемуан и Ж.-Ж. Кафьери.
17. *Gallet Michel (1982).* Ledoux, Claude Nicolas. Vol. 2. — *Journal of the Society of Architectural Historians (1982).* 41 (3): 261–263.
18. *Braham Allan (1989).* «The 1770s: the patronage of Mlle Guimard and Mme du Barry; the saltworks of Arc and Senans; the theatre of Besançon; the Hôtel de Thelusson». *The Architecture of the French Enlightenment.* University of California Press.
19. Отель был выстроен для мадмуазель Гимар, знаменитой балерины и куртизанки, фаворитки принца Де Субиза. В комплекс построек входил даже домашний театр на 500 мест. Строительство велось в 1770–1773 годах по проекту К.-Н. Леду. На карнизе, в апсиде центрального входа, была расположена скульптура Терпсихоры (музы танца, по аналогии с хозяйкой особняка), за что постройка получила название «дом Терпсихоры».
20. В исследовании приведен фасад и план данной постройки, сам объект, как и отель Гимар, был разрушен во время большой реконструкции Парижа бароном Османом.
21. *Jacques Silvestre de Sacy, Philippe Siguret, Aline Elmayan et Jean Sadoul, Le Marais, Paris, Henri Veyrier, 1986,* p. 275–278.
22. Замок построен для французского банкира португальского происхождения С.Ш. Пейшотте в 1785–1789 годах.
23. *Некрасов А.И.* Теория архитектуры. — М.: Стройиздат, 1994. — С. 62.
24. *Анж-Жак Габриэль* — французский архитектор (1698–1782). Потомственный архитектор, сын архитектора Жака V Габриэля (1667–1742) и внук Ж. Габриэля (1630–1686). Автор нескольких построек в Версале, крупных градостроительных ансамблей и площадей в Бордо и Париже. Последовательный палладианец и неоклассицист, начинал карьеру в период рококо.
25. *Despieres G.* Les Gabriel, recherches sur les origines provinciales de ces architects. Réunion des sociétés savantes des départements à la Sorbonne. Section des beaux-arts. — Paris, Ministère de l' instruction publique, 1895. — P. 468–517.

26. Небольшой садовый павильон с классицистическим главным фасадом. План здания симметричный, но несет на себе отпечаток влияния рококо. Центральное помещение — круглый в плане холл-гостиная, окруженный меньшими объемами.

27. Главные фасады административных зданий являются идейными преемниками архитектурного решения восточной колоннады Лувра, но усложнены декором, а вместо трех ризалитов использованы только два, по краям.

28. Театр выстроен по заказу губернатора Гайенны маршала Франции Ришелье и торжественно открыт в 1780 году. Заказчик постройки был известным французским масоном, и в здании театра присутствуют отсылки к символике братства. Огромное неоклассическое здание, размером 88 x 47 метров, является неоклассической версией перистилия. Зрительный зал театра рассчитан на тысячу мест.

29. Французский архитектор В. Луи, признанный неоклассик и палладианец, годы жизни — 1731–1800. Получил образование в Париже в Королевском архитектурном колледже, затем совершил длительную пенсионерскую поездку в Рим, где познакомился с творчеством Д.-Л. Бернини и гравюрами Пиранези. Изучил натурно античные римские постройки и форумы.

30. *Taillard C. Bordeaux à l' âge Classique.* — Bordeaux, Éditions Mollat, 1987 (réimpr. 1997). — 253 p. ISBN 2-909351-37-8.

31. Принцип подобных аналогий повсеместно встречается в творчестве А. Палладио: тождество идеи дома нобилей и храма античного божества, соединение на фасаде храма идей античного ордерного решения как символ рационалистической философской доктрины с христианским святилищем и другие. Ощущение величия, красоты и монументальности проходит ярким явлением не только через масштабные общественные архитектурные сооружения, но и через саму драматургию в театральном и изобразительном искусстве (Корнель, Расин, Мольер), живопись (Н. Пуссен (1594–1665), К. Лоррен (1604–1682)).

32. Построен как личный парижский особняк немецкого принца Фридриха III Зальм-Кирбургского архитектором П. Руссо. Выстроен дворец в 1782–1787 годах. Один фасад постройки выходит в сторону Сены и сада Тюльри и представляет собой величественную ротонду с террасами, второй фасад смотрит в сторону улицы Лиль и решен в виде арочного въезда во внутренний двор. Зданием Отеля и его интерьерами восхищался Т. Джефферсон, находившийся в это время (1784–1789) в Париже в качестве после соединенных штатов.

33. Здание представляет собой одноэтажную постройку на высоком цоколе, увенчанную мощным аттиком, скрывающим мансардный этаж. План постройки симметричен, вытянут по продольной относительно главного входа оси. Центр

в композиции помещений представляют два объема холлов-гостиных, по сторонам от них симметрично группируются жилые объемы. Таким образом, план полностью продолжает концепции вилл нобилей А. Палладио. Автор проекта неизвестен.

34. Adams William Howard (1997). *The Paris Years of Thomas Jefferson.* — Yale University Press. — P. 64–67. ISBN 0-300-06903-0.

35. *Винкельман И.И.* Избранные произведения и письма. — М.-Л.: ACADEMIA, 1935. — С. 107.

36. *Pressouyre S.* «Le château de Bignicourt-sur-Saulx», dans Congrès archéologique de France. 135e session. Champagne. 1977, Société française d'archéologie. — Paris, 1980. — P. 707–728.

37. Французский архитектор неоклассического направления, годы жизни — 1752–1820. Как архитектор впервые зарекомендовал себя на строительстве большого театра в Бордо, как помощник главного архитектора В. Луи в 1774 году. Карьера архитектора развивалась и после революционных событий, он стал автором оформления множества революционных общественных празднеств и временных монументов революции.

38. Построен в 1826–1829 годах архитектором Шампонну Старшим.

39. *Власов В.Г.* Эkleктика, эkleктичность, эkleктическое мышление // Власов В.Г. Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства. В 10 томах. Том 10. — СПб.: Азбука-Классика, 2010. — С. 632–634.

Список литературы:

1. *Braham Allan* (1980). *The Architecture of the French Enlightenment.* Berkeley and Los Angeles: University of California Press. ISBN 13: 9780520067394

2. *Eriksen Svend* (1974). *Early Neo-Classicism in France*, translated by Peter Thornton. London: Faber.

3. *Gallet Michel* (1980). *Claude-Nicolas Ledoux (1736–1806).* Paris.

4. *Laurence Chevallier.* Le domaine du Burck à Ambès en Gironde: un exemple de modernité rurale dans la carrière de l'architecte bordelais Jean-Baptiste Dufart (1750–1820). In *Situ*, vol. 21, 2013.

5. *Jean-Marie Pérouse de Montclos, Ange-Jacques Gabriel* (coll. «Monographies d'architectes»). — Paris: Éd. du Patrimoine, 2012.

6. *Galett M.* Les architectes parisiens du XVIIIe siècle. Dictionnaire biographique et critique. — Paris, Éditions Mengès, 1995. ISBN 2-8562-0370-1.

7. *Despierres G.* Les Gabriel, recherches sur les origines provinciales de ces architectes, Réunion des sociétés savantes des départements à la Sorbonne. Section des beaux-arts, Ministère de l'instruction publique. — Paris, 1895.

8. *Pressouyre S.* «Le château de Bignicourt-sur-Saulx», dans Congrès archéologique de France. 135e session. Champagne. 1977, Société française d'archéologie. — Paris, 1980.

9. Adams William Howard (1997). *The Paris Years of Thomas Jefferson*. Yale University Press. ISBN 0–300–06903–0.

10. *Власов В.Г.* Классика, классическое искусство // Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства. В 10 томах. Том 4. — Санкт-Петербург: Азбука-Классика, 2006.

11. *Винкельман И.И.* Избранные произведения и письма. — Москва-Ленинград: ACADEMIA, 1935.

12. *Власов В.Г.* «Большой стиль», или стиль Людовика XIV // Власов В.Г. Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства. В 10 томах. Том 2. — Санкт-Петербург: Азбука-Классика, 2004.

13. *Власов В.Г.* Эkleктика, эkleктичность, эkleктическое мышление // Власов В.Г. Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства. В 10 томах. Том 10. — Санкт-Петербург: Азбука-Классика, 2010. — С. 632–641.

14. *Обломиевский Д.Д.* Французский классицизм. Очерки. — Москва: Наука, 1968.

15. *Блинова Е.К.* Ордер как архитектурно-художественная система. Историография и методологические аспекты. — Санкт-Петербург: РГПУ им. А.И. Герцена, 2011.

Н.В. ГРЕЧНЕВА

Кандидат искусствоведения, доцент. Алтайский государственный университет
e-mail: Grechneva-nata@mail.ru

В.И. БОЧКОВСКАЯ

Кандидат исторических наук, доцент. Алтайский государственный университет
e-mail: Maratan_@mail.ru

N.V. GRECHNEVA

PhD in Art criticism, Associate Professor. Altai State University
e-mail: Grechneva-nata@mail.ru

V.I. BOCHKOVSKAYA

PhD in Historical sciences, Associate Professor. Altai State University
e-mail: Maratan_@mail.ru

DOI: 10.37485/1997-4663_2021_4_1_79_85

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ И СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ АРХИТЕКТУРНОЙ СРЕДЫ ПЛОЩАДИ ИМ. А.Д. САХАРОВА В БАРНАУЛЕ

ARTISTIC AND STYLISTIC FEATURES OF THE ARCHITECTURAL ENVIRONMENT OF THE A.D. SAKHAROV'S SQUARE IN BARNAUL

В статье авторы обращаются к истории застройки одной из главных площадей города Барнаула — площади им. А.Д. Сахарова. Изучается история создания площади, проводится искусствоведческий анализ памятников монументального и декоративного искусства: мозаик, скульптуры, декоративной пластики и т. п. Выясняются роль и влияние идеологии на художественно-стилистические особенности произведений монументального искусства. Определяется состояние сохранности памятников искусства и рассматривается вопрос об их сохранении с помощью новейших компьютерных технологий.

In the article, the authors turn to development's history of one of the main squares of the Barnaul city — the square named after A. D. Sakharov. The history of the square's creation is studied, an art history analysis of the monuments of monumental and decorative art is carried out: mosaics, sculpture, decorative plastics, etc. The role and influence of ideology on the artistic and stylistic features of works of monumental art is clarified. The state of preservation of monuments of art is determined and the issue of their preservation with the help of the latest computer technologies is considered.

Ключевые слова: архитектура, монументальное искусство, мозаика, смальта, композиция, скульптура, синтез искусств.

Keywords: architecture, monumental art, mosaic, smalt, composition, sculpture, synthesis of arts

Советское художественное наследие в виде мозаичных панно, рельефов, монументальных росписей встречается во всех городах бывшей РСФСР, но можно с уверенностью отметить, что столица Алтайского края город Барнаул выделяется особенно большим их количеством. И особое место здесь занимает площадь им. А.Д. Сахарова, в градостроительный ансамбль которой вошло значительное количество монументальных произведений. Истории создания площади касались в своих трудах некоторые ученые, историки и искусствоведы, прежде всего, это работы С.Н. Баландина, А.П. Долнакова, Т.М. Степанской и др. Но, на наш взгляд, синтез искусств площади Сахарова требует более пристального изучения именно со стороны искусствоведов. Профессор, доктор искусствоведения Т.М. Степанская считает, что многие годы «художественному краеведению не уделялось достаточного внимания: преобладали историческое и археологическое направления» [1].

Площадь Сахарова расположена в центре г. Барнаула, в Железнодорожном районе, и на сегодняшний день является любимым местом отдыха горожан, здесь проходят почти все главные праздники города, например, новогодние гуляния, с ледяными горками, скульптурами и фейерверками, традиционные дни города, ярмарки. На территории площади Сахарова, как ни на одной другой в городе, да и, пожалуй, в крае, сосредоточено достаточно большое количество объектов монументально-декоративного искусства середины XX — начала XXI века как в эксте-

рьере площади, так и в интерьерах самих зданий. Но интересы нашего небольшого исследования ограничиваются только экстерьерами.

Долгое время площадь не имела официального названия и только в 1991 году была названа в честь академика Андрея Дмитриевича Сахарова: решение № 346 исполкома Барнаульского горсовета от 18.10.1991 г. [2, с. 455]. Началом формирования ансамбля площади стал Дворец зрелищ и спорта, построенный в 1966–1967 гг. по типовому проекту архитекторов Ю.А. Абрамова, Л.Р. Якушева, Г.Г. Протопопова. Так началось без особого плана, скорее всего, хаотично, изменение пустыря с оврагами и холмами, заросшими буйным кустарником, в архитектурно оформленное городское пространство площади.

Главный вход в новый ледовый дворец украсили мозаики барнаульского художника-монументалиста А.П. Шебланова. Диптих «Спорт» состоит из двух панно, составляющих, по сути, единую композицию, выполненную в единой стилистике. На правом от входа в здание панно изображены три фигуры спортсменов, на первом плане — пара фигуристов, и это неслучайно: на льду этого Дворца часто выступали прославленные спортсмены, олимпийские чемпионы и чемпионы мира: Ирина Роднина, Наталья Бестемьянова и Андрей Букин, Алексей Ягудин и многие другие. При расположении фигур художник выбирает диагональное направление, тем самым подчеркивая движение, скорость. Фигуры людей изображены мастером крупно и занимают все композиционное пространство, от верха до низа, кроме того, для того чтобы фигуры четко читались с большого расстояния, художник прибегает к приему резкого тонального контраста: темные фигуры на светлом фоне еще обложены по контуру кусочками черного цвета плитки, что делает их особо выразительными. Композиционным центром на панно слева является девушка-гимнастка. Ее легкость и грациозность художник подчеркивает фигурой быстрой, легкой лани. Советская символика часто присутствует на монументальных изображениях того периода, и здесь мы также можем наблюдать изображения серпа и молота и пятиконечной звезды, мастерски вписанные в общую композицию. Мозаика выполнена методом прямого набора из кусочков керамической плитки.

К сожалению, после перехода здания в 2018 году в частные руки уникальные панно часто закрывают рекламными баннерами и совершенно не следят за их сохранностью, часть керамической плитки отсутствует, панно требует срочной реставрации.

В 70-е годы XX века площадь продолжает активно застраиваться по индивидуальному проекту в стиле советского модернизма, в 1973 году возведено здание Алтайского краевого театра драмы (арх. Н. Куренной, А. Горшков, А. Лабуренко) [3, с. 288]. В рамках нашего исследования остановимся на огромной мозаике, покрывающей выступ бокового фасада здания «Дары Алтая — Родине». Автором этого произведения является наш земляк, народный художник РСФСР, монументалист Яков Никифорович Скрипков. Художник умело обыгрывает выступающий фрагмент торцевого фасада здания, располагая изображение на нескольких плоскостях. Композиционный центр находится на одной стене и визуально разделен на две части. Первая часть — это символическое изображение Родины в виде максимально обобщенного женского образа с поднятой вверх рукой (по типу «Родина-мать»), за спиной которой мы видим Москву. Об этом говорит и изображение Кремля и Успенского собора, здания МИД, мавзолея, а также панельные новостройки столицы, освещенные светом звезды-солнца за головой женщины. Присутствие разных оттенков смальты яркого красного цвета вокруг главного образа мозаики делает его максимально выразительным и масштабным. Кроме того, «Родина-мать» изображена в анфас, а остальные персонажи — в профиль. Вторая часть мозаики — это наши земляки, жители Алтайского края. Они символически подносят дары Родине, то, чем славится наш Алтай. Прежде всего, это хлебобобовый край, поэтому девушку с караваем помещают почти в центр композиции, за ней — рабочий, геолог и заготовитель ценной пушнины. На этой части мозаики присутствуют оттенки бежевых, охристых, серых и белых тонов смальты. Плавно мозаика «перетекает» на боковые стены здания театра, где с одной стороны изображены две молодые девушки-студентки, а с другой — театральные занавес, маска и муза, покровительница искусств. Трудились над этим произведением настоящие мастера-мозаичисты, при близком рассмотрении видно огромное количество оттенков цвета, профессиональная кладка методом прямого набора. По своему типу это римская мозаика.

На крыше театра над входом можно увидеть оригинальную скульптурную композицию, которую часто сравнивают с короной театра. Об истории ее создания, к сожалению, мало что известно, автор скульптуры — народный художник Георгий Нерода. Композиция появилась на здании почти сразу после завершения строительства театра, хотя существуют неподтвержденные версии, что она предполагалась

для установки на другом месте (там, где сейчас расположен фонтан). На золотом круге, олицетворяющем солнце, стоят две фигуры — мужская и женская, женщина держит в руках символ искусства — «золотую» лиру, а по бокам можно рассмотреть полулежащих персонажей древнегреческой мифологии — бога Аполлона со свирелью и музу Мельпомену с маской. Композиция скульптурной группы, действительно, наводит на мысль, что это должна была быть часть фонтана, уж очень большое расстояние между вертикальными фигурами и лежащими (логично предположить, что здесь автор планировал струи воды). Скромный фонтан у входа в театр появился в 1973 году для охлаждения помещения за счет циркуляции воды.

В городской администрации есть планы в 2022 году сделать капитальную реконструкцию фонтана с учетом современных светодиодных технологий. Обновленный фонтан, безусловно, украсил бы пространство площади.

В 1978 году на площади был сдан в эксплуатацию пятиэтажный корпус Алтайского государственного университета, около которого в настоящий момент расположено немало произведений монументального искусства. В 1986 году были установлены бюсты: краеведу, этнографу Степану Ивановичу Гуляеву и географу, путешественнику Петру Петровичу Семенову-Тянь-Шанскому (архитекторы К.М. Пентешин, А.Л. Богомолец, С.А. Боженко, В.А. Кашин). Согласно постановлению Алтайского краевого законодательного собрания № 169, эти памятники являются объектом культурного наследия (памятник истории и культуры) города Барнаула регионального значения.

Территория площади постепенно очищалась от кустарников и ям, асфальтировались дороги и разбивались аллеи. К началу 80-х годов XX века сформировался крупный архитектурно-градостроительный ансамбль. В 1980 году во Дворце зрелищ и спорта проходила Зональная художественная выставка «Сибирь социалистическая». Именно для нее задумывалась скульптура «Искусство принадлежит народу», поэтому место было выбрано именно здесь, напротив Дворца. Композиция задумывалась как символ выставки и в целом роли искусства в обществе. Задачу, как было принято в те времена, решением Союза Художников и Крайкома партии поручили известным в крае художникам-монументалистам Георгию Леонидовичу и Ольге Михайловне Алексеевым, которые получили высшее художественное образование в Ленинграде (ныне г.

Санкт-Петербург) [4, с. 55]. Эскиз принимал выездной выставкой зоны с участием представителей Москвы примерно за полгода до открытия выставки. Среди москвичей было много известных художников. Тогда же были выделены деньги для исполнения работы. Так как смальта является дорогим художественным материалом, то финансирование для тех лет было значительным. Задание заключалось в создании памятного знака к зональной выставке, но по мере работы художники отошли от идеи знака в пользу самостоятельной композиции. Смысл работы — единение людей науки и труда через искусство. В ней образно решается знаменитое высказывание Владимира Ильича Ленина: «Искусство принадлежит народу. Оно должно уходить своими глубочайшими корнями в самую толщу широких трудящихся масс. Оно должно быть понятно этим массам и любимо ими. Оно должно объединять чувство, мысль и волю этих масс, поднимать их» [5]. То есть искусство принадлежит народу и наоборот — народ принадлежит искусству, поэтому фигуры заключены в рамы. Обыграны темы индустрии (металлические конструкции) и природы (деревья, птицы), которые связывают композицию воедино. Размер и высота композиции обусловлены тем, что она находится в экспозиции, то есть ее нельзя сделать меньше, так как воздушная среда «съедает» объем. Высокий рельеф, усиленный цветом, дает достаточно активное звучание объекту. Жанр его можно обозначить как «объемная рельефная композиция с мозаикой». В то время многие художники обращались именно к этому виду творчества.

Вначале была вылеплена каждая сторона рельефа в глине, затем форматор Иван Тищенко снял с них гипсовую форму, следующая стадия — отливка рельефа в бетоне. Затем на месте установили конструкцию арматуры и смонтировали бетонные рельефы. Очень важно отметить, что Алексеевы постоянно поддерживали связь с ленинградскими коллегами, так как они считали своим долгом способствовать культурному сотрудничеству Сибири и столиц. Например, по их инициативе на следующий год после их приезда в Барнаул были приглашены для работы выпускники ЛВХПУ: Владимир Тимуш и Сергей Осиночкин. Для помощи в исполнении мозаичных работ по рельефу, так как времени не хватало, Георгий Алексеев организовал приезд группы студентов института им. Репина. Это было устроено как летняя практика. И все-таки не успели к открытию выставки, работа не была закончена. Тем не менее, в профессиональных кругах она получила одобрение — ее фо-

тографии несколько раз участвовали в выставках, а горожане дали ей название «печки-лавочки».

Ценным результатом проделанной научной работы является осмысление роли художественной культуры Алтая, которая достойна изучения, сохранения и включения художественного наследия Западной Сибири в современную культуру.

Проведя натурный искусствоведческий анализ памятников монументального искусства советской эпохи площади им. А.Д. Сахарова в Барнауле, можно сделать вывод о том, что многие произведения представляют большую художественную ценность и, в связи с этим, должны охраняться законом и поддерживаться в хорошем состоянии. Вовремя должна проводиться реставрация произведений, а те объекты, которые сохранить уже невозможно, необходимо с помощью компьютерных технологий сохранить в цифровом виде.

Список литературы:

1. Степанская Т.М. Архитектура городов Алтая — наследие России / Т.М. Степанская. — Барнаул: Азбука, 2015. — С. 198.
2. Названия улиц города Барнаула: историко-лингвистическое описание / ответственный редактор Л.М. Дмитриева. — Барнаул: Издательство АГУ, 2004. — С. 630.
3. Барнаул: энциклопедия / редколлегия: В.А. Скубневский (главный редактор) [и др.]. — Барнаул: Издательство АГУ, 2000. — С. 405.
4. Бочковская В.И. Проблема сохранения и изучения творческого наследия художников-монументалистов Алексеевых / В.И. Бочковская, Н.В. Гречнева // Культурное наследие Сибири. — Барнаул: Издательство АлтГУ, 2021. — № 1 (31). — С. 54–60.
5. Ленин о культуре (из воспоминаний Клары Цеткин). — URL: <https://cont.ws/@cg/1303970> (дата обращения: 14.11.2021).

Е.И. БУЛЫЧЕВА

Кандидат философских наук, доцент культурологии. Нижегородская государственная консерватория им. М.И. Глинки, РФ, профессор кафедры философии и эстетики
e-mail: elena.i.bulycheva@gmail.com

E.I. BULYCHEVA

Nizhi Novgorod State Conservatoire, Russia, PhD, professor of the Department of Aesthetics and Philosophy
e-mail: elena.i.bulycheva@gmail.com

DOI: 10.37485/1997-4663_2021_4_1_86_94

АНТИМИФ КАК ОСНОВА СКУЛЬПТУРНЫХ ПРОЕКТОВ РУБЕЖА XX–XXI ВЕКОВ

ANTI-MYTH AS THE BASIS OF SCULPTURAL PROJECTS OF THE TURN OF THE XX–XXI CENTURIES

На рубеже XX–XXI веков в контексте мифологических реминисценций в искусстве скульптуры формируется специфическая модель мифопоэтики на основе антимифа. Благодаря использованию структур-перевертышей как архаического мифа, так и неомифов двадцатого века, авторам открывается возможность в иронично-гротесковой форме раскрыть кризисные явления современной культуры.

At the turn of the XX–XXI centuries, in the context of mythological reminiscences in the art of sculpture, a specific model of mythopoeitics based on anti-myth is formed. Thanks to the use of shapeshifting structures of both archaic myth and neo-myths of the twentieth century, the authors have the opportunity to reveal the crisis phenomena of modern culture in an ironic and grotesque form.

Ключевые слова: антимиф, скульптура, мифопоэтика, Т. Шютте, Гр. Брускин, Л. Буржуа, Д. Хёрст.

Keywords: anti-myth, sculpture, mythopoeitics, T. Schütte, Gr. Bruskin, L. Bourgeois, D. Hirst.



Рис. 1. Томас Шютте.
«Отец государства».
Сталь. 2010

Мифологизм искусства XX века рассматривается «и как художественный прием, и как стоящее за этим приемом мироощущение» [4]. Когда речь заходит об антимифе, хотелось бы выделить особо именно эту позицию — «художественный прием», сущность которого состоит в демифологизации средствами искусства сакрализованных массовым сознанием объектов или явлений. В качестве исходных мифологических структур скульпторы могут использовать как традиционные мифы, так и неомифы XX века.

Достаточно часто авторы обращаются к данному приему, когда работают над воплощением кризисных явлений социального характера. Тогда основой скульптурного проекта становится демифологизация социальных мифологизированных структур. Именно в таком ключе, например, была представлена публике скульптурная композиция Томаса Шютте «Отец государства» (сталь, 2010) (рис. 1). Шютте работал над этим образом на протяжении достаточно длительного времени. Первоначальные варианты композиции 1994 года носили эскизный характер и были небольших размеров, но, по мере вызревания замысла, «Отец государства», олицетворяющий власть, становился фигурой все более масштабной, гипертрофированно крупной. В окончательном варианте композиции гротескная громада фигуры без рук, полностью скрытая под халатом, рукава которого накрепко связаны на талии, производила впечатление фантома, одновременно торжественного, устрашающего и беспомощного. «Отец» как воплощение верховной власти — мифологема, которая встречается практически во всех мифологиях мира. Тем более впечатляющей выглядит призрачность власти «Отца государства» в интерпретации Шютте.

Несколько по-иному, раскрывая кризис власти, использовали потенциал социального антимифа в своих проектах художники Группы Raqs Media (Дж. Багчи, Моника Нарула и Шадхабрата Сенгупта). В одном из самых масштабных из них — в «Парке коронации» (2015) — они представили цикл псевдопамятников безымянным правителям разных эпох. Псевдопамятники были имитацией величия не только по содержанию, но и по материалу: обращаясь к пластическому языку и приемам работы с формой, характерным для стиля ампир, художники использовали стекловолокно. Кроме того, решенные в помпезном стиле официальных монументов, «памятники» были установлены на высоких «постаментях» — деревянных конструкциях, покрытых битумом. На них, как это принято в монументальной скульптуре, располагались надписи, служившие своеобразным продолжением образа. Например, такие: «Можно было бы представить его тысячу лет назад, его воспроизвели снова в том же месте»; «Он стал своего рода пустотой, позируя фиктивно. Носил маску — и его лицо стало соответствовать этому»; «Он осознал свою бесполезность»; «Он был ненавистен большинству народа» [1] и т. п. Композиционное решение каждого из этих так называемых «памятников» вполне соответствовало поэтике антимифа: во всем величии монументальной скульптуры на пьедесталах возвышались фрагменты. Перед зрителем представали отдельные «атрибуты» власти: то пустая мантия, то сапоги правителя, покинувшего пьедестал, иногда — и обезличенный правитель, на которого можно было водрузить любую маску (рис. 2).

Одна из сквозных тем творчества Гриши Брускина — реинтерпретация социальной мифологии советского периода — тоже может быть рассмотрена как версия антимифа постсоветского времени. Показательны названия некоторых его выставочных проектов: «Мифические образы» (1995), «Рождение героя» (1997), «Коллекция археолога» (2005), «Мифология и мистицизм» (2006) и др. Используя образы, первоначально созданные в живописи, Гриша Брускин экспериментирует с ними в разных техниках, в том числе, и в скульптуре. Одна из первых его



Рис. 2. Группа Raqs Media. Правитель без лица. Из цикла «Парк коронаций». Стекловолокно, дерево, битум. 2015

работ такого плана — «Фундаментальный лексикон» (1986) — послужила началом формирования своеобразного «словаря» неомифологием советского периода, которые составили основу многих проектов Брускина. Грандиозная эпопея строительства социализма представлена в них в музейфицированном, но «сниженном» варианте.

Например, в композиции «Смена декораций» (2017) (рис. 3)

художник использует стилистику игрушек-марионеток: мелкие обезличенные фигурки собраны в группы или в «корпуса», правильной формы, напоминающие детали некоего фантазмагорического механизма. Механистичность общей композиции усиливается наличием в ней антропоморфных технических установок, младенцев-ползунков с механическими деталями и т. п. Среди персонажей, включенных в общую схему, соблюдается определенная иерархия: между отдельными группами возвышаются более крупные фигуры «наблюдателей» с оптическими приборами. Смоделировано не только то, что внизу, но и то, что в «воздушном пространстве»: в верхнем ярусе композиции парят подвешенные к потолку самолетики и другие летательные аппараты.

Образы, к которым обращается Гриша Брускин, в контексте искусства социалистического реализма были воплощением общественно-значимого, системообразующего начала нового мира и существовали по законам идеализированной утопической модели. В проекте Брускина вся эта целостная система пронизана импульсами антиутопии, лишена того ореола сакральности, которым была прежде окружена. Он так комментирует сделанное: «Мой проект “Смена декораций” — часть Theatrum Orbis Terrarum... Самая древняя и архаичная идея театра — античная, когда представлялось, что Земля — это некая сцена, где люди разыгрывают спектакль для богов. [...] Позже эта концепция претерпевала всяческие изменения — и театр понимался в расширяющемся смысле, как некая метафора. “Смена декораций” связана с декорациями, в которых происходит современная жизнь. Мир меняется стремительно,



Рис. 3. Гриша Брускин. «Смена декораций». 2017

меняются и декорации» [5]. Игра, порожденная метафорическим театром, — одна из основ художественного языка Гр. Брускина. Фигуры-игрушки из «Фундаментального лексикона», созданные художником, принципиально изменяют масштаб восприятия образа человека: вместо центрального персонажа, отмеченного печатью неповторимости, на игровом поле — марионетки. Поданные в игровой форме, далекие от внешней иллюзии правдоподобия, они в композициях Гриши Брускина оказываются воплощением бесконечно повторяющихся судеб и демонстрируют обезличенность и незащищенность человеческой жизни в руках невидимого игрока.

Традиционный античный миф тоже может стать перевертышем для воплощения художественных идей современных авторов. «Превращаясь в антимиф, [миф] становится выражением социального отчуждения и одиночества индивида» [3]. Работа Луиз Буржуа «Мама» («Паук», бронза, 1999) может быть рассмотрена как визуализация подобного превращения на основе антимифа. По сути, в образе Паука, предложенного автором в этой композиции, узнается героиня античного мифа об Арахне. Сама Луиз комментировала ее так: «Это — ода моей матери. Она была моим лучшим другом. Подобно паукам она ткала. У моих родных было собственное дело: они занимались реставрацией гобеленов, и мать руководила мастерской. Как и пауки, моя мать была умна. Пауки дружелюбны и едят комаров. Мы знаем, что комары переносят болезни, за это их не любят. То есть, пауки полезны, они нас защищают. Такой была и моя мать» [6]. Обращение к антимифу изначально предполагает разрушение традиционной поэтики, что и происходит в данном скульптурном проекте. В классической версии, при всех различиях интерпретаций сюжета о состязании Арахны с Афиной, Арахна всегда изображалась в виде молодой женщины, но Буржуа представляет свою героиню после превращения в паука буквально (рис. 4). При этом скульптор, поскольку Паук мыслился как центральный образ оды, ис-



Рис. 4. Луиз Буржуа. Мама. Бронза. 1999. Бильбао

пользует ассоциативный принцип построения композиции: тело Паука, возвышающееся на девять метров в высоту, обнимает громадное пространство, раскрывается, как купол, над входящими в это пространство зрителями — и это уподобляет его храму. Пластическое решение, предложенное Л. Буржуа, в силу масштаба, как и предполагает природа мифа, перерастает границы личной истории отношения автора к матери. При этом следует отметить, что утрата «человеческого» в героине мифа об Арахне обретает иные символистические интенции не только в проекте Л. Буржуа. Отзвуки образа Паука как воплощения творческой личности, каковой виделась скульптору мать, можно найти, например, в работе «Удовольствие от текста» Р. Барта, в которой Пауку отводится позиция анонимного Автора, порождающего ткань текста. «Говоря ныне об этой ткани, подчеркиваем идею порождения, согласно которой текст создается, вырабатывается путем нескончаемого плетения множества нитей: заблудившись в этой ткани (в этой текстуре) субъект исчезает подобно пауку, растворенному в продуктах собственной секреции, из которых он плетет паутину. Если бы мы были равнодушны к неологизмам, то могли бы делить теорию текста как гифологию («гифос» означает «ткань» и «паутина»)). [2, с. 515]. Как видим, Л. Буржуа удалось не только передать свое отношение к матери, но и визуализировать процесс разрушения традиционной мифопоэтики, при котором отдельная мифологема перерастает границы мифа и становится почти «термином».

Антимиф достаточно активно проявляется и в скульптурных проектах, посвященных фантомам массовой культуры. В качестве примера можно вспомнить грандиозный проект Дэмиена Хёрста «Сокровища крушения «Невероятного»» (Treasures from the Wreck of the Unbelievable), который включает в себя 189 работ. По замыслу Хёрста, выставочное пространство — это воображаемый музей, в котором представлены экспонаты, обнаруженные на затонувшем около двух тысяч лет назад корабле «Невероятный» (Aristos). Корабль оказался на морском дне вместе с сокровищами, собранными неким освобожденным рабом Амотаном II Сифом. В «музее», сотворенном Хёрстом, перед изумленными зрителями предстали «бронзовый Микки-маус, поросший кораллами, нефритовая голова Медузы Горгоны, египетские статуи, греческие доспехи, китайские колокола, боги и герои...» [8]. Хёрст стал автором художественной мистификации с активным обращением к мифологическому материалу, с прагматичным использованием хорошо извест-

ных мифологических образов и устойчивых иконографических схем, а также элементов, характерных для массовой культуры, представители которой падки на сенсации.

Среди «экспонатов», которые Хёрст предложил публике, можно увидеть фрагменты крупномасштабного скульптурного изображения Аполлона Сминфея, в частности, его ступню в сандали с имитацией естественных утрат (сколы на пальцах, на ремнях сандали) (рис. 5). «Фрагмент», созданный Хёрстом, напоминает реальные экспонаты, раскрытые в процессе археологических раскопок, например, ступню императора Константина из Капитолийских музеев. Масштаб «фрагмента» не случаен. Так, Страбон пишет о колоссальной статуе работы Скопаса, которая была выполнена для храма Аполлона Сминфея в Троеде [7]. Но Хёрст играет с образом по законам антимифа, напоминая об эпитете Аполлона — Сминфей («Мышиный») — и в эту как бы «классическую», фрагментарно решенную композицию включает изображение мыши, которая взобралась на стопу бога-олимпийца, в то время как у Скопаса, по описанию, изображение мыши было ниже стопы Аполлона.

Другой «экспонат» — «Голова Медузы», блистающая золотом, вполне традиционно вместо волос пугает зрителя сплетенными в клубок змеями с широко раскрытыми пастьями. Идеально «сохранившие», тела змей испещрены тщательно проработанной чешуей. Как и подобает объектам, найденным археологами, «Голова Медузы» Хёрста отмечена «утратами»: частично отсутствует правая щека Медузы, некоторые из змей вместо голов имеют зияющие отверстия. Не менее впечатляюще выглядит тело трехглавого «Цербера», которое почти полностью покрыто многочисленными наростами, «оставленными» морскими обитателями. Также экзотично представлен «Протей» — типичный иконографический вариант однофигурной композиции, характерной для классической античной скульптуры, но герой этой композиции нахо-



Рис. 5. Демиен Хёрст. Аполлон Сминфей. Стопа. Из проекта «Сокровища крушения “Невероятного”» Известняк. 2012

дится в процессе трансформации. Склонность данного мифологического персонажа к метаморфозам передана буквально: кожа на правой части тела неестественно сморщивается, готовая стать чем-то иным, а левая половина фигуры уже поглощена коралловым покрывалом.

Неоднократно Хёрст обращается к теме красоты, которую в античной традиции воплощала Венера. Одну из своих композиций такого рода Хёрст назвал «Обнаженная из Древней Греции» (2013, бронза). Торс идеальных пропорций, одновременно напоминающий рабочий манекен портного, практически полностью покрыт проросшими водорослями, ракушками, кораллами. Стремясь передать красоту подводной жизни, скульптор активно использует цвет: синий, красный, желтый. Но тем самым он заставляет задуматься о роли цвета в скульптуре античности: «Мы думаем о классических скульптурах, римских и греческих, как о чистых формах белого мрамора. Большинство людей не знают, что эти статуи были цветными. Парфенон был многоцветным» [8].

По сути, проект «Сокровища крушения “Невероятного”» создан на основе гламурно-развлекательной версии антимифа. Своим замыслом Д. Хёрст попытался снять флер поверхностной идеализации представлений массовой культуры XX века о прекрасном мире античных богов — представлений, которые, как считает художник, покрыты банальными клише, примерно так же, как его скульптура из «соборания сокровищ подводного корабля» покрыта ракушками и водорослями. Ироничный проект Д. Хёрста полностью принадлежит пространству антимифа, так как порожден не античной мифологией, но поверхностными играми с ней массовой культуры Нового времени. «Мы неверно истолковываем реликвии прошлого и создаем мир, которого на самом деле не существует. Затем появляется кто-то вроде Хёрста и говорит: “Эй, давайте по-настоящему скажем это”. На более глубоком уровне он комментирует, как мы фетишизируем в нашем сознании разрозненные реликвии прошлого. Мы берем реликвии, которые уцелели случайно или которые были отобраны кураторами культуры, и создаем идею, основанную на ограниченной и ошибочной коллекции артефактов» [8].

В целом, рассматривая специфику мифопоэтической модели, сформировавшейся на материале антимифа и ставшей основой некоторых скульптурных проектов рубежа XX–XXI веков, можно сделать вывод о том, что в ней общие образно-смысловые структуры традиционного мифа и неомифа, рожденного уже в контексте социокультурной ситуа-

ции XX века, сохраняются, но происходит их опрощение и «снижение». Так, в рассмотренных примерах основные мифологемы, ранее представленные в серьезном или даже сакральном варианте классического искусства, прочитываются, большей частью, через гротеск и иронию.

Список литературы:

1. *Барт П.* Избранные работы: Семиотика. Поэтика. — Москва: Издательская группа «Прогресс», «Универс», 1994. — 616 с.
2. Группа Raqs Media. «Парк коронации». Венеция, 2015. Фотоархив автора статьи.
3. *Мелетинский Е.М.* Миф и двадцатый век. — URL: <https://www.ruthenia.ru/folklore/meletinsky1.htm> (дата обращения: 03.04.2021).
4. *Мелетинский Е.М.* Поэтика мифа. «Мифологический» роман XX века. Вводные замечания. — URL: <https://culture.wikireading.ru/52000> (дата обращения: 19.03.2021).
5. «Смена декораций» — проект Гриши Брускина для 57-й Венецианской биеннале // Журнал «Государственный Эрмитаж». — 2017. — № 24. — URL: http://hermitage-magazine.ru/articles/smena-dekoraciy-proekt-grishi-bruskina-dlya-57-y-venecijskoy-biennale/#_ftnref1 (дата обращения: 17.08.2021).
6. *Трудлер М.* Маман Луизы Буржуа (Louise Bourgeois). — URL: <http://www.mariatrudler.com/?p=6688> (дата обращения: 15.08.2021).
7. *Corso A.* The Statue of Apollo Smintheus by Scopas and the Monumental Policy of the Satrap Artabazos. — URL: <http://actual-art.org/files/sb/09/Corso.pdf> (дата обращения: 06.09.2021).
8. *Firestone R.* Archaeology of Perverse: Damien Hirst at Punta della Dogana. — URL: <https://thearchitecturestake.com/editorials/archaeology-of-the-perverse-damien-hirst-at-punta-della-dogana/> (дата обращения: 15.08.2021).

Е.Ю. ПАТЛАЖАНОВА

*Профессор кафедры «Монументально-декоративная живопись» МГХПА им С.Г. Строганова
e-mail: lena.patlazhanova@mail.ru*

E.U. PATLAZHANOVA

*Professor of the Department of Monumental and Decorative Painting of the Stroganov Moscow State Academy of Design and Applied Arts
e-mail: lena.patlazhanova@mail.ru*

DOI: 10.37485/1997-4663_2021_4_1_95_98

РАБОТА НАД МОЗАИКАМИ ДЛЯ БИБЛИОТЕКИ ВТОРОГО МЕДИЦИНСКОГО ИНСТИТУТА. ИСТОРИЯ ОДНОЙ ФОТОГРАФИИ

WORK ON THE MOSAICS FOR THE LIBRARY 2-nd MEDICAL INSTITUTE. THE STORY OF ONE PHOTO

Статья посвящена личному опыту работы над мозаикой из смальты на здании библиотеки Второго медицинского института под руководством художника-монументалиста Леонида Григорьевича Полищука.

The article is devoted to the personal experience of working on a mosaic of smalt on the library building of the Second medical Institute under the leadership of monumental painter Leonid G. Polishchuk.

Ключевые слова: мозаика, смальта, Полищук, Щербинина, библиотека Второго медицинского института.

Keywords: mosaic, smalt, Polishchuk, Shcherbinina, library of the Second medical Institute.

В середине 1970-е годы живописцы, мастера монументального искусства, академики РАХ Леонид Григорьевич Полищук и его супруга, Светлана Ивановной Щербинина, работали над самой большой мозаикой в Европе «Исцеление человека», вошедшей в историю мирового искусства.

1975 г. Мы стоим (на фото) рядом с только что законченным сухим набором композиции «Страждущий» одной из восьми больших композиций для библиотеки Второго Медицинского института. Мы — это бригада рабочих и исполнителей, и Леонид Григорьевич Полищук — автор (совместно со Светланой Ивановной Щербининой) этого грандиозного замысла.

Здание библиотеки представляет собой параллелепипед из четырех плоскостей, каждая — 12 x 45 м. Всего — свыше 2 000 квадратных метров.

Архитектор В. Фурсов закрыл в коробке библиотеки ненужные окна, выровнял стену, пойдя навстречу замыслу авторов.

Вся поверхность здания — сплошная мозаика. Восемь композиций как будто врезаны в архитектурный объем.

«Все там правда — пишет Л.Г. Полищук в своей книге “Леонид”. — Вот солдат Александр Серёгин, упавший здесь, в Москве с лесов, разнесённый вдребезги и “сочиненный” заново в реанимации Института Склифосовского. Человек распят болью.

Боль “ломает” человека, поэтому человека “ломает” угол! На это никто ещё не осмеливался!

Вот рождение человека. Вот голова Страждущего обращается за помощью к Вам. Только к Вам потому, что куда бы Вы ни шли, взор её будет преследовать Вас повсюду» [1].

Голова Страждущего, еще очень хрупкая, в сухом наборе лежит на полу большого зала КМДИ, где мы работаем.

Ничем не закрепленные кусочки смальты положены на кальку с рисунком, переведенным с черно-белого картона. Мозаика еще дышит



Рис. 1. Бригада рабочих и исполнителей мозаики для библиотеки 2-го Медицинского института. Комбината монументально-декоративного искусства, 1975

под нашими ногами, камешки еще шевелятся и ждут закрепления навечно в цемент. Картон висит тут же, на стене, вернее, его небольшая часть, с которой мы работаем в момент, запечатленный на фото.

Большой зал Комбината Монументально-Декоративного Искусства был оборудован пятиметровой турой, башней из металлических труб и лестниц, на которую забирались, чтобы посмотреть сверху на огромное полотно мозаики. С нее и была сделана фотосъемка.

Исполнение шло последовательно — одна композиция за другой. Фрагмент, исполняемый одновременно, составлял приблизительно 50 кв. м. Сначала снималась калька с куска картона. Кальки было две: рабочая и авторская. По рабочей кальке клался сухой набор. Авторская калька предназначалась для финишного переноса мозаики в цемент.

Цветовое решение мы видели в больших рабочих эскизах, расставленных тут же, в зале, рядом с ними — образцы смальты. Очень важным элементом исполнения был подбор палитры, то есть подбор смальты по цветам.

В Советское время множество заводов производило смальту: Лисичанский и Ростовский комбинаты, завод «Красный май» отливал стекловидную смальту — большие блины ярких цветов. Наш бригадир ездил на эти заводы, привозил образцы. Если цвета не подходили, на заводе делали смальту по специальному заказу. Технологи предприятия разрабатывали рекомендации: как добиться нужного оттенка.

Кстати говоря, мы до сих пор используем остатки советской смальты в работе со студентами и в своей творческой деятельности.

Смальта — очень красивых, естественных цветов натурального камня, с благородной матовой поверхностью, иногда имела растяжку тона от светлого к темному, поэтому каждая грань отколотого кусочка была по-особому выразительна и красива.

Весь периметр большого зала был заставлен занозистыми ящиками со смальтой в деревянной стружке.

Даже в такой огромной работе совершенно необходим был сухой набор. Выверялись линии, тон, направление гравюры (строчка из камней), цвет, а главное — общая цельность мозаичного решения, подчинение его большому замыслу, чувству и нерву произведения.

Сухой набор переносился потом в цементные плиты вручную — камешек за камешком. Плиты заливались целым рядом, приблизительно, по 6 штук 80 x 80 см. И так, ряд за рядом, мозаика перекладывалась в цемент. Плиты впоследствии монтировались на стене, а швы меж-

ду ними заделывались на месте, на лесах.

Леонид Григорьевич Полищук очень внимательно следил за работой.

Я попала в этот проект сразу после художественной школы, после провала на вступительных экзаменах на отделение монументальной живописи.

Леонид Григорьевич доверил мне ответственную работу, видя мое желание прикоснуться к настоящему монументальному труду. Я выкладывала и фигуры, и даже головы. Его убеждение — ученик может по-настоящему учиться, только принимая участие в создании настоящего произведения искусства, с самыми высокими творческими задачами и критериями мастерства. Он считает единственно правильной традицию мастеров Итальянского Возрождения. В процессе обсуждения новых фрагментов мозаики, говорил всегда о самом главном и серьезном в искусстве. Видел в напряжении каждой линии мозаики закономерности Вселенной. Так Леонардо, изучая мельчайшие проявления жизни, искал в них ключ к загадке Мироздания.

Работая всего два года из шести лет исполнения этой мозаики, я получила для саморазвития едва ли не больше, чем за все годы последующей учебы.

На обратной стороне фотографии надпись: «С уважением, Леонид Полищук». Как это важно для молодого художника!

Список литературы:

1. Полищук Л.Г. Леонид. — Москва, 2010.
2. Терехович М.Л. Московские монументалисты. — Москва: Советский художник, 1985.



Рис. 2. Л.Г.Полищук, С.И.Шербина. «Спасение». Угловая мозаика на здании библиотеки Второго Медицинского института

Н.К. СОЛОВЬЕВ

Доктор искусствоведения, профессор, зав. кафедрой «История и теория декоративного искусства и дизайна» МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: strog-tii412@yandex.ru

А.С. ГАЙВОРОНСКАЯ

Аспирант кафедры «История и теория декоративного искусства и дизайна» МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: anngaivor@gmail.com

N.K. SOLOVYEV

Doctor of arts, professor, chief of Department of History and theory of decorative art and design at Moscow State Stroganov Academy of Industrial and Applied Art
e-mail: strog-tii412@yandex.ru

A.S. GAIVORONSKAIA

Postgraduate student of Department of History and theory of decorative art and design at Moscow State Stroganov Academy of Industrial and Applied Art
e-mail: anngaivor@gmail.com

DOI: 10.37485/1997-4663_2021_4_1_99_106

Н.П. ХИМОНА (1864–1929) — ТВОРЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ ЖИВОПИСЦА В ОТЕЧЕСТВЕННОМ И ЗАРУБЕЖНОМ ИСКУССТВОВЕДЕНИИ. ИСТОРИОГРАФИЯ ВОПРОСА

NICOLAI HIMONA (1864–1929) — THE PAINTER'S CREATIVE HERITAGE IN RUSSIAN AND WORLD ART STUDIES. HISTORIOGRAPHY OF THE PROBLEM

В статье делается попытка охарактеризовать историографию изучения творческого наследия живописца Николая Петровича Химоны по трем периодам. Отмечается, что специальных искусствоведческих исследований, как отечественных, так и зару-

бежных, по теме очень немного, в основном, статьи в каталогах касательно ряда отдельных произведений из коллекций и краткие упоминания в научной литературе по широким и взаимосвязанным темам. Эволюция творчества Н.П. Химоны до сих пор исследователями не рассматривалась. Богатейший живописный материал, который представляют его картины, не проанализирован, не систематизирован; не выделены особенности русского и греческого периода творчества. Таким образом, проблема изучения творчества Н.П. Химоны как значимой фигуры для русского и греческого искусствоведения представляется весьма актуальной.

The paper presents an attempt of historiographic analysis divided to three historical periods, regarding art studies on the Nicolai Himona's creative heritage. The basic idea is that there are very few special art studies, both, Russian and world, on the topic. Mainly they are articles in catalogues regarding a special artwork from the collections and brief mentions in scientific literature on broad and interrelated topics. The evolution of the creative method of N. Himona has remained outside the scope of art history research. The richest pictorial heritage that his paintings represent is not analyzed, not systematized; special aspects of the Russian and Greek periods of creative activity are not highlighted. Thus, the research problematics on N. Himona's creative heritage as a significant figure of Russian and Greek art history seems to be very relevant.

Ключевые слова: историография, Николай Петрович Химона, пейзажная живопись, рубеж XIX и XX в.

Keywords: historiography, Nicolai Himona, landscape painting, turn of XX-th century.

Статья посвящена историографии изучения творчества живописца-пейзажиста Серебряного века Н.П. Химоны. Николай Петрович Химона (1864–1929) — крупный русский и греческий живописец-пейзажист, акварелист, педагог и академик петербургской Академии Художеств, действительный член Императорского общества поощрения художеств, художественное наследие которого не было оценено в полной мере и не стало объектом исследования в отечественном искусствоведении.

Произведения художника представлены в государственных музеях России, Европы и Америки, но есть все основания предполагать, что большая часть богатого наследия художника рассеяна по всему миру и находится в частных коллекциях.

Изучению творчества художника посвящены всего две научные статьи и небольшой раздел в одной монографии.

В научной литературе по широким и взаимосвязанным темам Н.П. Химона упоминается в двух докторских диссертациях, двух кандидатских диссертациях, одной дипломной работе и четырех статьях.

Хронологические рамки изучения творчества Н.П. Химоны.

1. Нижняя граница — 1897 год, простое упоминание в каталоге выставки Общества русских акварелистов [1].

2. Верхняя граница — 2021 год, краткая статья Г. Репина в «Pittwater Online News» Australia. [2].

В изучении творчества Н.П. Химоны в отечественной историографии можно выделить три основных этапа: первый этап — с 1897 до 1930 г.; второй этап — с начала 30-х до конца 80-х гг.; третий — с конца 80-х гг. по настоящее время.

Первый этап (с 1897 до 1930 г.) совпадает с окончанием Н.П. Химоной Императорской академии художеств, получением звания академика и включает весь творческий путь и педагогическую деятельность художника в России и за рубежом вплоть до его кончины.

На этом этапе найденная литература является публицистической и справочной. Н.П. Химона упоминается во вступительных статьях в каталогах, журналах и газетах к многочисленным выставкам в России, Германия, Франция, Греции, Англия, США.

«В 1907 году на конкурсе имени А.И. Куинджи Академия художеств присудила Химоне первую премию за картину “К весне”. Произведение было приобретено Академией и на следующий год демонстрировалось на художественной выставке в Мюнхене, где было удостоено Малой золотой медали. Мастер начинал приобретать известность и в Европе. А на следующий год он был приглашен для участия в Мюнхенском сецессии, демонстрировал работы в парижском салоне Марсова поля» [3].

Из ранее не опубликованного обширного материала Архива американского искусства (Смитсоновский институт) следует, что Н.П. Химона в 1910 году участвовал в выставках и успешно продавал свои работы в Америке [4]. Картина «Зимний день» и другие работы, выставленные на четырнадцатой ежегодной международной художественной выставке в

Институте Карнеги, Питсбург, были тепло встречены как публикой, так и критиками. Институтом Карнеги в 1914 году на основании выставок был опубликован обширный каталог с очерками о Н.П. Химоне [5].

На первую персональную выставку в Лондоне в *The Daily Telegraph* от 04.06.1924 г. печатается восторженное описание техники мастера «Техника работы “Последние лучи” невероятно трудна, но господин Химона сумел найти поразительное решение этой проблемы, достойное кисти Тёрнера или Козенса» [6].

К выставке в Англии в 1928 году в галерее «Beaux arts» в газете *Morning Post* от 02.05.1928 г. искусствовед сэр Валентайн Чироу поэтически описывает работы Н.П. Химоны [7].

Сведения об Императорской Академии художеств, где Н.П. Химона учился, и о школе Императорского Общества поощрения художеств, где преподавал и позднее был директором-попечителем, находим в справочной литературе того времени у С.Н. Кондакова, в книге Н. Макаренко и статье Р. Яремича [8; 9; 10; 11].

Для первого историографического этапа характерно первоначальное отражение творчества Н.П. Химоны не в научной литературе, а в публицистике, где работы художника представлены как историческое явление.

Второй этап (с начала 30-х до конца 80-х гг.) в исследовании творчества Н.П. Химоны совпадает со сложными общественно-политическими условиями в России и Греции (гражданские войны, смена общественно-политических формаций, мировые войны, изоляция России от мирового сообщества и труднодоступность источников, осуждение эмигрантов). Эти факторы препятствуют развитию исследования творчества Н.П. Химоны на данном этапе, но появляется специальная научно-исследовательская литература по широким и взаимосвязанным темам.

В 1953 году выходят две монографии и статья профессора МГУ доктора искусствоведения А.А. Федорова-Давыдова [12; 13; 14] и монография О.А. Лясковской [15], где описываются художественные процессы, объединения художников и персоналии.

В 1977 г. выходит книга А.А. Рылова «Воспоминания» — ценнейший документ эпохи, где автор особенно колоритно описывает своих современников, в первую очередь — людей искусства: А.И. Куинджи, В.И. Зарубина, Н.К. Рериха, Н.П. Химону и подробно — процесс обучения в Академии Художеств, деятельность Общества поощрения художеств, быт, голод и холод 1918–1919 гг. и надежду на светлое будущее [16].

Таким образом, на втором этапе исследования творчества Н.П. Химоны мы переходим к изучению объекта в рамках научных исследований по более широким и взаимосвязанным темам, в контексте русской пейзажной живописи конца XIX — начала XX в. Н.П. Химона не упоминается у этих крупных исследователей, однако для нас интересен контекст времени и художественные тенденции, которые оказывали влияние на формирование творческого метода художника.

Третий этап (с конца 80-х гг. по настоящее время) является качественно новым в изучении творчества Н.П. Химоны, так как появляется специальная научная литература. Этот этап совпадает со сменой общественно-политических условий в России и характеризуется открытостью границ, большей доступностью отечественных, зарубежных источников и возникновением интереса к творчеству русских художников-эмигрантов.

Первое специальное научное упоминание о творчестве Н.П. Химоны находим в монографии В.С. Манина (1987), где автор дает общую характеристику творчества художника среди других учеников А.И. Куинджи [17]. Искусствоведческие статьи, посвященные исследованию одного произведения Н.П. Химоны «Отшельник на ступенях храма» (1901? Государственный художественный музей Алтайского края), приводятся в статье О.Н. Кухаревой (2002) в контексте романтизма в русском пейзаже XIX века и М.Ю. Шишина (2005), где анализируются сюжетная и философская основы произведения, затрагиваются некоторые моменты биографии художника [18; 19]. В дипломной работе М. Протопапа (Университет Фессалии, Греция, 2005) произведения Н.П. Химоны упоминаются в контексте вопросов музееведения [20]. В докторских диссертациях Д.Я. Северюхина (2010) и Е.А. Боровской (2012) Н.П. Химона также лишь упоминается в контексте художественных процессов рубежа XIX–XX веков [21; 22].

Для нашего исследования также представляют интерес биографические статьи: наиболее полная последняя статья И.Л. Жалниной-Василькиоти (2015) и краткая статья Г. Репина (2021), так как впервые вводятся в научный оборот ранее неопубликованные архивные источники. В статьях описывается биография пейзажиста, сопровождаемая иллюстрациями произведений мастера, фотографиями и архивными документами, подробно перечисляются награды и многочисленные выставки художника в России и за рубежом. Важной частью являются собранные сведения о месте хранения творческого наследия мастера [23; 24].

Также на этом этапе появляются статьи о Н.П. Химоне в справочниках и словарях [25; 26; 27]. Эволюция творчества Н.П. Химоны до сих пор

исследователями не рассматривалась. Богатейший живописный материал, который представляют его картины, не проанализирован, не систематизирован; не выделены особенности русского и греческого периода творчества. В каталогах музеев и галерей России и Греции и публикациях, где упоминается имя Н. П. Химоны много неясностей, начиная от дат жизни и смерти художника до неточностей в атрибуции его произведений.

Таким образом, проблема изучения творчества Н.П. Химоны как значимой фигуры для русской и греческой истории, представляется весьма актуальной, поскольку его творчество приходится на стык эпох и культур и пока не стало объектом искусствоведческого исследования.

Примечания:

1. *Жалнина-Василькиоти И.Л.* Николай Химона: путь на Парнас // Собрание: иллюстрированный журнал по искусству: наследие и современность. — М., 2010. — № 2 (25). — С. 47.

2. *Repin G. Nicholas Himona — Artist* // Pittwater Online News. Australia: [сайт]. — URL: <http://www.pittwateronlinenews.com/reflections.php> (дата обращения: 11.05.2021).

3. *Жалнина-Василькиоти И.Л.* Николай Химона: путь на Парнас // Собрание: иллюстрированный журнал по искусству: наследие и современность. — М., 2010. — № 2 (25). — С. 49.

4. Archives of American Art. Smithsonian Institution. Carnegie Institute, Museum of Art records, 1883–1962, bulk 1885–1962. Box 32, folder 46: Chimona, Nicolaus, 1909–1912.

5. The Pittsburgh International Exhibition of Contemporary Painting, Tom 18. — Carnegie Institute, 1914.

6. *Жалнина-Василькиоти И.Л.* Николай Химона: путь на Парнас // Собрание: иллюстрированный журнал по искусству: наследие и современность. — М., 2010. — № 2 (25). — С. 53.

7. Там же.

8. *Кондаков С.Н.* Юбилейный справочник Императорской Академии художеств. 1764–1914: в двух томах. — СПб., 1914–1915.

9. *Кондаков С.Н.* Список русских художников. — СПб., 1915. — С. 211.

10. *Макаренко Н.* Школа Императорского Общества поощрения художеств. 1839–1914. — Пг., 1914. — С. 56, 58, 115.

11. *Яремич Р.* Живая художественная школа // Биржевые ведомости. — 1915. — 8 мая.

12. *Фёдоров-Давыдов А.А.* Пейзаж в русской живописи XIX — начала XX века // Искусство. — 1957. — № 1.

13. *Фёдоров-Давыдов А.А.* Картина А. Рылова «В голубом просторе» // Искусство. — 1957. — № 8.

14. *Фёдоров-Давыдов А.А.* Рылов А.А. — М.: Советский художник, 1959. — 220 с.

15. *Лясковская О.А.* Пленэр в русской живописи XIX в. — М., 1966.

16. *Рылов А.А.* Воспоминания. — Л., 1977. — С. 283.

17. *Манин В.С.* Архип Иванович Куинджи и его школа: Альбом / автор текста и составитель В.С. Манин. — Л.: Художник РСФСР, 1987. — 215 с.

18. *Кухарева О.Н.* Малоизвестный эпизод из жизни художника Кухарева О.Н. Малоизвестный эпизод из жизни художника: материалы VII международной конференции студентов, аспирантов и молодых ученых. Том 5. — Томск: Издательство Томского педагогического университета, 2002. — С. 100–103.

19. *Шишин М.Ю.* Картина Н.П. Химоны «Отшельник на ступенях храма» // В сборнике: Государственный художественный музей Алтайского края. — Алтай, 2005. — С. 88–94.

20. *Πρωτόπαλα Μ.* Η ζωή και το έργο των Τηνίων Καλλιτεχνών. Ζητήματα τεκμηρίωσης και ερμηνείας του Μουσείου Τηνίων Καλλιτεχνών και της Πινακοθήκης του Πανελληνίου Ιερού Ιδρύματος Ευαγγελίστριας Τήνου: Πτυχιακή εργασία. — Βολος, 2005. — 203 σελ.

Πρωτοπαλα Μ. Жизнь и деятельность художников о. Тинос. Вопросы верификации и интерпретации Музея художников и художественной галереи о. Тинос: дипломная работа. — Волос, 2005. — 203 с.

21. *Северюхин Д.Я.* Художественный рынок Санкт-Петербурга — Петрограда — Ленинграда, его роль и значение в истории развития отечественного изобразительного искусства: дис. ... докт. Искусствоведения. — М., 2010. — 868 с.

22. *Боровская Е.А.* Санкт-Петербургская рисовальная школа для вольноприходящих учеников и ее роль в развитии русского искусства. Опыт историко-художественной реконструкции (1839–1917): дис. докт. искусствоведения. — М., 2012. — 737 с.

23. *Жалнина-Василькиоти И.Л.* Русская эмиграция в Греции. Судьбы. XX в. — М.: Старая Басманная, 2015. — С. 121–139.

24. *Repin G. Nicholas Himona — Artist* // Pittwater Online News. Australia: [сайт]. — URL: <http://www.pittwateronlinenews.com/reflections.php> (дата обращения: 11.05.2021).

25. *Лейкинд О.Л., Махров К.В., Северюхин Д.Ю.* Художники русского зарубежья 1917–1939. Биографический словарь. — СПб., 2000. — С. 591–592.

26. ХИМОНА // Большая российская энциклопедия. Электронная версия (2020). — URL: https://bigenc.ru/fine_art/text/4666309 (дата обращения: 13.06.2020).

27. Chimonas Nicolas // Benezit Dictionary of Artists. — URL: <https://doi.org/10.1093/benz/9780199773787.article.B00037461> (дата обращения: 11.05.2021).

Список литературы:

1. Историографический анализ в дипломной работе / М.В. Астахов, Е.Н. Филимонова; Самарский государственный университет. — Самара, 2003. — 9 с.
2. Юрченко И.Ю. Введение в историографию и источниковедение [Текст]: учебное пособие для аспирантов / И.Ю. Юрченко; Министерство образования и науки Российской Федерации, Московский авиационный институт (Национальный исследовательский университет). — Москва: МАИ, 2016. — 75 с.
3. American Art News. — Vol. 8. — No. 33. — July 16, 1910.
4. Carnegie Institute, Museum of Art records, 1883–1962, bulk 1885–1962. Box 32, folder 46: Chimona, Nicolaus, 1909–1912.
5. Carnegie Institute, Museum of Art records, 1883–1962, bulk 1885–1962. Box 32, folder 47: Chimona, Nicolaus, 1913–1914, 1921, 1933–1935.
6. Famagusta Gate 1991. — P. 16.
7. Hellenic Centre 1994, cat. no. 41.
8. NG — Corfu 1994. — P. 19, 22.
9. NG 2012. — P. 216.
10. Repin G. Nicholas Himona — Artist // Pittwater Online News. Australia: [сайт]. — URL: <http://www.pittwateronlinenews.com/reflections.php> (дата обращения: 11.05.2021).
11. Arapoglou E. A.G. Leventis Foundation — Collection of 19th- and 20th-century Greek art. — Nicosia: A. G. Leventis Foundation, 2012 — P. 28, 29, 212.
12. The Library and Archive of National Gallery-Alexandros Soutzos Museum. Leaflet. Cheimoas Nikolaos.
13. The Pittsburgh International Exhibition of Contemporary Painting, Tom 18. — Carnegie Institute, 1914.
14. Μεντζαφού-Πολύζου Ο., Πινακοθήκη Ε. Αβέρωφ, Μέτσοβο, Ζωγραφική, χαρακτική, γλυπτική. — Μέτσοβο: Ίδρυμα Ευαγγέλου Αβέρωφ — Τοσίτσα, 2008. — Σελ. 417.
Μεντζαφού-Πολύζου Ο., Γалерея Е. Аверофф, Метсово, Живопись, гравюра, скульптура. — Метсово: Фонд Евангелос Аверофф — Тосица, 2008. — С. 417.
15. Μεντζαφού-Πολύζου Ο. Νεοελληνική ζωγραφική από τις συλλογές της Πινακοθήκης Ευάγγελου Αβέρωφ στο Μέτσοβο. — Χανιά: Δημοτική Πινακοθήκη Χανίων, 2006. — Σελ. 83.
Μεντζαφού-Πολύζου Ο. Современная греческая живопись из собрания галереи Е. Аверофф в Метсово. — Ханья: Муниципальная галерея Ханья— 2006. — С. 83.

Т.С. БОЧАРОВ

Преподаватель кафедры «Искусство графики» МГХПА им.
С.Г. Строганова
e-mail: 6449569@gmail.com

П.П. КОЗОРЕЗЕНКО (мл.)

Кандидат искусствоведения, заслуженный художник РФ,
профессор, заведующий кафедры «Искусство графики»
МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: 7245631@mail.ru

T.S. BOCHAROV

Lecturer of the department «Art of graphics» of the Stroganov
Moscow State Academy of Design and Applied Arts
e-mail: 6449569@gmail.com

P.P. KOZOREZENKO Jr.

Candidate of Art History, honored artist of the Russian Federation,
Professor, head of the department «Art of graphics» of the
Stroganov Moscow State Academy of Design and Applied Arts
e-mail: 7245631@mail.ru

DOI: 10.37485/1997-4663_2021_4_1_107_123

АЛЕКСАНДР ВАРНЕК — ПЕДАГОГ

ALEXANDER VARNEK — TEACHER

Статья из цикла, посвященного художникам-педагогам. В этой статье рассказывается о замечательном портретисте, историческом живописце и педагоге, оказавшим влияние на педагогическую систему в Академии художеств первой половины XIX века, Александре Григорьевиче Варнеке (1782–1843). Прославленный в свое время художник, которого за свои замечательные работы (портреты и автопортреты), поражавшие современников сходством с изображаемыми, называли «русским Ван Дейком» и связывали с эпохой роман-

тизма в русском искусстве. Профессор Н.П. Березин в 1874 году писал: «Это один из лучших русских портретистов, его произведения отличаются сходством, простотою освещения и прозрачностью живописи. Истина доведена у него до совершенства» [12].

An article from a series dedicated to artists-teachers. This article tells about the remarkable portraitist, historical painter and teacher who influenced the pedagogical system at the Academy of Arts of the first half of the XIX century, Alexander Grigoryevich Varnek (1782–1843). Russian Russian Van Dyck was a famous artist in his time, who for his remarkable works (portraits and self-portraits), striking contemporaries with the similarity with the depicted, was called «the Russian Van Dyck» and associated with the era of Romanticism in Russian art. Professor N.P. Berezin in 1874 wrote: «He is one of the best Russian portraitists, his works are distinguished by similarity, simplicity of lighting and transparency of painting. The truth has been brought to perfection by him».

Ключевые слова: А.Г. Варнек, Академия художеств, Петербург, портрет, педагоги и ученики, А.С. Строганов, Г.Г. Чернецов, приемы обучения, миниатюрная живопись, Александр I, реформы, Общество поощрения художников.

Keywords: A.G. Varnek, Academy of Arts, Petersburg, portrait, teachers and students, A.S. Stroganov, G.G. Chernetsov, teaching methods, miniature painting, Alexander I, reforms, Society for the Encouragement of Artists.

На протяжении XVIII — первой половины XIX столетия Императорская Академия художеств оставалась лучшей профессиональной школой, объединявшей крупнейших мастеров — педагогов-художников. Здесь трудно, но неуклонно формировалась национальная педагогическая система — от принципов западного классицизма до реалистического изображения действительности. Ее педагоги и ученики, которые прибывали сюда со всех концов России, творчески осваивали светское искусство Запада, создавая национальную школу, по словам Н. Карамзина, «не столетиями, а десятилетиями» [23].

В разные периоды по-разному складывались отношения между Академией и ее выпускниками. Многие, уже маститые, художники не раз вступали в противоречия с академическими канонами, стремясь приблизить искусство к народной жизни, но неизменной оставалась их глубокая благодарность высшей школе мастерства. В свою очередь, Академия не забывала своих воспитанников, следила за их успехами, присуждая звания академиков «с утверждением президента» за выдающиеся работы, за признание и славу как послушным, так и непослушным ее питомцам.

Прославленный в свое время художник Александр Григорьевич Варнек (1782–1843), которого за свои замечательные работы (портреты и автопортреты), поражавшие современников сходством с изображаемыми, называли «русским Ван Дейком» и связывали с эпохой романтизма в русском искусстве, сегодня мало известен широкой публике. Профессор Н.П. Березин в 1874 году писал: «Это один из лучших русских портретистов, его произведения отличаются сходством, простотою освещения и прозрачностью живописи. Истина доведена у него до совершенства» [12].

Однако Варнек был не только выдающимся портретистом и историческим живописцем известным портретистом, но и крепким педагогом, оказавшим влияние на педагогическую систему в Академии художеств первой половины XIX века.

Варнек прошел творческий путь, весьма типичный для русских художников XIX столетия. Сын краснодеревщика из Данцига, молодой живописец с 1795 по 1803 г. обучался в петербургской Академии художеств у С.С. Шукина. Уже в эти годы им был проявлен незаурядный талант портретиста, а после окончания обучения Варнек традиционно был отправлен в пенсионерскую поездку по Италии (1804–09 гг.).

В 1810 году художник получил звание академика портретной живописи за портрет писателя, историка, этнографа, географа, археолога, почетного члена ИАХ И. О. Потоцкого. Карьера Варнека развивалась довольно логично и успешно: в 1814 году он — советник; с 1815 — преподаватель в классе миниатюрной живописи; с 1831 — профессор 2-й степени; с 1832 — профессор 1-й степени; с 1834 — заслуженный профессор ИАХ. С 1824 — хранитель рисунков и эстампов Императорского Эрмитажа. Неоднократно привлекался

к экспертизе художественных произведений. Принимал участие в работе Общества поощрения художеств. Академия художеств часто привлекала Варнека для консультаций как эксперта, когда вставал вопрос о приобретениях для академического собрания или Императорского Эрмитажа. А с 1832 г. Варнек еще и заведовал Кабинетом эстампов в Академии художеств.

В начале 1810-х годов имя А. Г. Варнека становится одним из популярных среди имен русских мастеров. Один из авторов журнала «Сын Отечества» с гордостью замечал: «Писавши о здешней Академии художеств, я говорил тебе о дарованиях Мартоса, Егорова, Кипренского, Шебуева, Варника, Демута — художников, делающих честь своему Отечеству, какую бы гордилась Италия в щастливое свое время. Но я уверен, что ни один из этих художников не хотел бы жить в щастливой Италии — разве только для природы! Ценить их и здесь умеют. Я не был ни в одном из лучших домов, где бы не нашел какого-нибудь из художников, где бы не видел его принятого и обласканного — сколько можно лучше» [24].

1813 год — время процветания А.Г. Варнека как живописца. В лучших своих произведениях он показывал уверенное мастерство, дар колориста и тонкого аналитика форм. В своей концепции человека он тяготел к объективному воспроизведению конкретного лица, так что его портретам хочется верить, как документам. Специальностью его была портретная живопись, в которой он отличался мастерским рисунком, гармоничным, хотя и не особенно сильным колоритом, умением схватить близкое сходство и выбрать подходящее освещение, вообще добросовестным исполнением и правдивостью, чуждою всяких прикрас.

Начиная с 1820-х годов, Варнек отдает больше времени работе в Академии. До конца своих дней Варнек состоял в Совете Академии художеств; в залах Академии на ее периодических выставках демонстрировал свои картины, вызывавшие неизменный интерес знатоков и любителей живописи, порождавшие многочисленные отклики в прессе (в журналах «Сын Отечества», «Отечественные записки», в альманахе «Северные цветы» и других изданиях тех лет).

Был лишь сравнительно недолгий период (с июля 1804 по октябрь 1809 г.), который художник провел вдали от Петербурга — в Риме, куда он был направлен в качестве пенсионера Академии худо-

жеств. И хотя художественная деятельность Варнека началась еще в 1802–03 гг. («Портрет актрисы Е.И. Колосовой в costume Артемиды», портреты молодых тогда художников Н.И. Уткина, А.В. Ступина, Е.О. Скотникова и А.Х. Востокова), подлинный творческий дебют его состоялся в Риме.

После возвращения из Италии А.Г. Варнек начал сам преподавать в alma mater и всю оставшуюся жизнь был прочно связан с Академией художеств. Возглавив вначале класс миниатюрной живописи, он с 1828 г. становится руководителем портретного класса: сначала без жалования, затем на штатной должности преподавателя ИАХ.

Желая остаться при Академии, А.Г. Варнек предлагает свои услуги в качестве педагога. А.С. Строганов с удовольствием принял предложение художника, так как признавал за ним незаурядный талант. К тому же портретный класс был перегружен, а помогавший С.С. Щукину французский художник Ж.-Л. Монье скончался. Для самого же А.Г. Варнека избрание такой области деятельности казалось единственно приемлемым. Жизнь вне Академии он представлял себе плохо, и высокопоставленных покровителей у него не было.

«Академик Варник, желая доказать признательность свою Академии, как месту, которому он обязан образованием своим, объявил мне, — пишет П.П. Чекалевский, — желание обучать портретной живописи некоторое число воспитанников Академии без получения на первый случай за сей труд вознаграждения» [24]. «Одобрив столь благородный поступок Варника, Академия примет столь благородное и бескорыстное его намерение», — появляется запись в академических документах [24].

Для начала ему было выделено несколько учеников из класса С.С. Щукина и из класса исторической живописи. Наконец, с октября 1810 года, А.Г. Варнек поселяется в академических апартаментах, вскоре заняв помещения, в которых незадолго перед тем проживал архитектор А.Д. Захаров.

По прошествии нескольких лет А.Г. Варнек направляет письмо в Совет Академии художеств: «1810-го года сентября по предложению покойного Г-на президента Императорской Академии художеств графа Александра Сергеевича Строгонова определён я при сей Академии для обучения воспитанников ея по живописному портрету без всякого за то жалованья, но из одного усердия и благодарности моей

к Академии принял я на себя должность сию. Впоследствии времени Совет усмотрел хорошие успехи обучающихся под моим руководством учеников, в изъявлении своего мне благоволения в 1813 году сентября 29 удостоил меня представить к награждению знаком отличия. Сие усугубит во мне ревность и труды к вящему образованию учеников моих, кои, наконец, отличными успехами заслуживают внимания и достоинства не только от Академии, но и от публики» [24].

Далее А.Г. Варнек жалуется, что «доставлением себе содержания», то есть исполнением заказных портретов, он бывает часто «отвлекаем от занятий», и потому просит, чтобы «в счёт» скончавшегося П.А. Иванова ему стали выплачивать постоянное жалованье. При этом он вспоминает о Ж.-Л. Монье, который вел группу портретных учеников в 1806–1808 годах в Академии и получал, в отличие от находящегося в аналогичном положении Александра Варнека, жалованье» [24].

Совет Академии, рассмотрев просьбу художника, учитывает, что тот пять лет преподавал без жалованья и что ученики его оказали отличные успехи. Стоит вспомнить, что к этому времени А.Г. Варнек был назначен советником и награжден орденом св. Владимира. Так что к 1815 году за А.Г. Варнеком закрепляются постоянные ученики из портретного класса и одновременно ему поручается класс миниатюрной живописи. Н.Н. Врангель в «Очерках по истории миниатюры в России» замечает, касаясь последнего назначения художника: «Жарков, Головачевский, Варнек — известные в то время мастера, заведывали этим классом, но по странной случайности до нас не дошло ни одной миниатюрной работы их, и потому трудно судить, были ли они достаточно умелыми знатоками своего дела и хорошими преподавателями. Однако, судя по немногим сохранившимся до нас произведениям миниатюристов, прошедших курс в Академии, можно предположить, что они все многому здесь научились» [24]. Руководство классом миниатюрной живописи было тем более ответственным, потому что началась настоящая мода на этот вид искусства и количество миниатюр, исполненных в царствие Александра I, превышает в десятки раз всё, что было сделано раньше и после. Думается, что А.Г. Варнек в приемах обучения миниатюрной живописи придерживался тех же основных принципов, которые он положил в основу преподавания портрета.

С.С. Щукин ценил Александра Варнека как верного и даровитого своего ученика. Однако инициативу А.Г. Варнека он встретил с обидой и, наверное, не без оснований, увидев в его действиях некую интригу против себя. До этого времени оба педагога наблюдали за учениками совместно, однако А.Н. Оленин, который к этому времени стал президентом Академии художеств, желая повысить персональную ответственность профессоров за каждого обучающегося, настоял на выделении определенных групп учеников, за успехи которых отвечал бы тот или иной преподаватель. А.Г. Варнек легко и с удовольствием согласился на это новшество. В продвижении своих учеников ему виделась возможность закрепить собственный академический авторитет. При этом, стоит отметить, в классе сложилась нездоровая атмосфера, и склонность А.Г. Варнека к интригам, подмеченная многими современниками, нашла вольно или невольно благоприятную для себя почву.

Ф.Г. Солнцев, ставший впоследствии крупным знатоком русской старины, довольно живо описал в своих автобиографических заметках характер отношений С.С. Щукина и А.Г. Варнека. Бывший воспитанник Академии художеств, исполнявший свою программу в 1824 году, он на себе испытал доброжелательность одного и неприязнь другого, и все потому, что А.Г. Варнек ревниво оберегал честь своих учеников и строил козни против чужих. Тем не менее, касаясь лишь тех, к кому А.Г. Варнек благоволил и считал «своими», стоит отметить, что как педагог он мог дать им многое, у него был собственный взгляд на характер портретной живописи, на методы обучения. Новое, что вводил А.Г. Варнек в преподавание, которому он действительно отдавал много сил и внимания, являлось необходимым. Педагогическая система Академии, тогда еще тесными узами связанная с общим направлением развития русского искусства, в немалой степени зависела от изменений, в нем происходящих. Ученики А.Г. Варнека если и не составили единой школы, все же представлялись современникам явлением заметным, о котором приходилось специально говорить. И дело заключается не в том, чтобы искать ответ на вопрос, были ли талант и педагогические способности А.Г. Варнека выше и значительнее, чем у С.С. Щукина. Щукин был представителем уходящего поколения художников, и в его искусстве отмечается явная стилистическая противоречивость, связанная еще с наследием

ем культуры рубежа веков. Творчество А.Г. Варнека, определенное новым временем — эпохой романтизма в России, для которой он являлся одним из главных «героев», выглядело более цельным, более последовательным.

Н.А. Рамазанов в своих воспоминаниях указывает: «...на нашей памяти известный портретист Варнек и профессор Васин первые внушали учащимся обратить внимание на близкое копирование натуры» [24]. Интерес к пристальному изучению действительности, необходимый для ее претворения в образах искусства, был характерен для А.Г. Варнека с юношеских лет. Неслучайно тот же Н.А. Рамазанов передает следующее: «Александр Григорьевич Варнек, отправляясь за границу, советовал Василию Андреевичу [Тропинину] особенно наблюдать природу и подражать ей и сказал на прощание с ним: “Хотя я и еду за границу, но совершеннее природы ничего найти не надеюсь». Тропинин запомнил эти слова и впоследствии передавал их другим”» [24].

Внимательное отношение к природе А.Г. Варнек положил и в основу своей преподавательской методики. Развивая педагогические идеи С.С. Щукина, Александр Варнек все же многое в них изменил, и, в частности, он требовал, чтобы лицо портретируемого писалось полностью с натуры, без доработки «по памяти» [1]. В том же духе он вел и манекенный класс, лишь в написании драпировок и аксессуаров позволяя ученикам немного фантазии. Копировать он разрешал произведения как западноевропейских, так и русских мастеров из различных собраний. Видимо, и сам художник обладал некоторой коллекцией. Позднее А.Г. Варнек стал придавать особое значение рисунку, предполагая возможность более свободного, чем было принято раньше, исполнения и давая большой срок для работы над ним.

Что касается этюдов, то А.Г. Варнек полагал, следуя своей педагогической системе, что есть необходимость на собственных работах показывать пример ученикам, и потому писал такие небольшие картинки до конца жизни.

Педагогическая деятельность А.Г. Варнека развивается в том же направлении, что и при начале его работы в Академии. Ученики его составляют большую группу, и часто их успехи отмечаются в обзорах академических выставок и в журналах Совета Академии художеств. Среди учеников А.Г. Варнека были Г.Г. Чернецов, пор-

третист О.А. Пономаренко, исторический живописец Т.Р. Головня, А.М. Легашов, Р.К. Жуковский, П.П. Жарков, Пантелей Степанов (из крепостных), Алексей Ефимов, Журавлев, Жидков, Е.Е. Бернадский. Крайне интересным мастером стал В.В. Баранов, работавший как портретист, театральный декоратор, а также актером. Были у Варнека и совсем безвестные ученики, например, Ф.М. Говениус (Гувениус) — живописец, о котором практически ничего неизвестно, за исключением того, что в 1832 г. он получил звание свободного художника. Также А.Г. Варнек имел большое число частных учеников, имена которых установить уже невозможно.

К числу его учеников могут быть отнесены и его сыновья — Александр Варнек, написавший в 1836 году программу «Ной, учреждающий построение ковчега», Николай Варнек, получивший в 1851 году звание некласного художника исторической и портретной живописи, Иван Варнек, выпущенный из Академии в 1839 году.

Несомненно, что число учеников, наследовавших принципы искусства А.Г. Варнека, было весьма велико, но они не составили определенной школы. Понятие «ученик А.Г. Варнека» не имеет той смысловой насыщенности в истории русского искусства, которая есть, скажем, в понятии «ученик А.Г. Венецианова» или «ученик К.П. Брюллова». Невольно можно задаться вопросом: почему это происходит? Дело не только в том, что талант Варнека был меньше, чем у других прославленных учителей русской художественной школы начала прошлого века. Его педагогическая система не выдержала испытания временем. Опирающаяся на традиции XVIII столетия, она с меньшим успехом адаптировалась к требованиям времени и не могла стать основой для существенных перемен, хотя эволюция ее и совпадала с общим направлением развития отечественного искусства. Новаторство А.Г. Венецианова и К.П. Брюллова, при всей несхожести их творчества, открывало для молодых художников путь вперед, о деятельности А.Г. Варнека этого сказать нельзя. Неслучайно то, что к произведениям этих мастеров А.Г. Варнек относился с ревностью, при случае высказываясь скептически и неодобрительно. С симпатией он воспринимал только деятельность А.В. Ступина, с которым вместе учился и в дальнейшем поддерживал дружеские отношения. Имело значение и то, что творчество Варнека постепенно шло на убыль, и, следовательно, он сам не мог показать ученикам ничего в

качестве вдохновляющего примера. Это также сковывало инициативу его последователей.

Так как школа А.Г. Варнека, прививавшая здоровые профессиональные навыки, оказывалась бесплодной в творческом отношении, ученичество у него становилось исторически бесперспективным. Многие его ученики затем попали под влияние К.П. Брюллова, и среди них, в первую очередь, — его сыновья. Это симптоматичный факт, и он может рассматриваться как действительная оценка его педагогической деятельности. Однако, не давая ничего творчески индивидуального, художественный метод А.Г. Варнека в целом способствовал поддержанию в Академии художеств высоких профессиональных требований, и только это могло приносить известную пользу. Его требования досконального знания техники живописи, внимательного штудирования природы, грамотного рисунка имели положительное значение.

В годы реформ в Академии А.Г. Варнек принял участие в проведении их в жизнь. Вместе с другими профессорами он обсуждает различные методические разработки, например, предложения А.П. Сапожникова о «рисовании геометрических фигур» и т.п. В 1820–30-е годы, когда стала ощущаться нехватка методических наглядных пособий, опыт А.Г. Варнека, конечно, мог оказаться полезным.

А.Г. Варнек принимал участие в различных педагогических проектах. В 1831 году он совместно с В.И. Григоровичем, А.А. Берте составил «Правила, на коих должно быть основано положение о рисовальных учителях ведомства Министерства народного просвещения» в связи с созданием высших рисовальных классов при университетах страны. А.Г. Варнек настаивал, чтобы главное внимание уделялось изучению природы. Коллектив авторов был подобран неслучайно: А.А. Берте — крупный чиновник департамента народного просвещения, А.Г. Варнек — опытный педагог, профессор и В.И. Григорович — конференц-секретарь Академии художеств, талантливый организатор.

В общем вступлении к документу говорится о пользе рисования для всех членов русского общества, «потому что оно способствует развитию понятий об изящном, образованию вкуса и усовершенствованию искусств» [7]. Ранее не была разработана общая методика преподавания этой дисциплины в учебных заведениях,

подчиненных министерству народного просвещения, а также не были сформулированы конкретные требования, предъявляемые к учителям рисования. Представленный документ охватывал ограниченный круг учебных заведений — гимназии и уездные училища. Он исключал приходские и сельские училища, предназначенные для низших слоев российского общества, несмотря на то, что, по заявлению его авторов, «рисование более или менее полезно для всех состояний и сословий государства» [7].

В первой главе «О рисовальном искусстве» говорится о пошаговой методике обучения рисованию и черчению, а также указаны необходимые для этого пособия. Кроме того, «для возбуждения соревнования учащимся рисованию и черчению, оказавшие хорошие успехи, могут быть удостоиваемы приличных наград и отличий» [7]. Во второй главе «Об учителях рисования и черчения» сказано: «Первое и главное условие успешного преподавания в училищах рисования и черчения состоит в том, чтобы иметь для сих искусств способных и отличных учителей» [7]. Собственно, учителем рисования мог стать любой, имеющий в этом предмете «достаточные познания», исключение делалось только для крепостных крестьян. К тому же в конкурсе на вакантную должность при «равных способностях» соискателей предпочтение отдавалось лицу из неподатного состояния. Важно, что «учителя рисования обязаны не только всеми мерами стараться об успешнейшем обучении сему искусству порученных им учеников, но и сами усовершенствовать себя в художестве» [7]. Для уездных училищ и гимназий были разработаны самостоятельные критерии того, какими именно навыками и знаниями должен обладать преподаватель; конечной инстанцией, дающей звание учителя рисования, определена Академия художеств.

Среди положительных и демократических моментов «Правил...» стоит отметить, что звание учителя рисования можно было получить, минуя долготелее обучение в Академии художеств, представив необходимые работы, после чего «всякий учитель рисования имеет право о возведении его в академические звания по Академии художеств, как то: академика и профессора» [7].

В 1831 году Академия изъясняет конференц-секретарю В.И. Григоровичу и профессору А.Г. Варнеку благодарность за их труд по составлению правил о рисовальных учителях. Труд этот был оценен

благосклонно, и авторам «Положения» была высказана благодарность. Впоследствии методическая разработка В.И. Григоровича и А.Г. Варнека четырежды обсуждалась на заседаниях Совета Академии художеств.

Довольно широким, видимо, было участие Александра Варнека в деятельности Общества поощрения художников, которое возникло в 1820 году. Стремясь проводить собственную художественную политику и невольно конкурируя с Академией, хотя и не составляя ей оппозиции, Общество хотело способствовать возрождению национального искусства. Для этой цели оно воспитывало бравшихся на пенсион молодых художников. Большую помощь в воспитании молодежи оказывали А.Г. Варнек, М.Н. Воробьев, Ф.П. Толстой. Варнек следил за образованием нескольких портретистов, разрабатывая для них конкретную программу занятий. Он безвозмездно предоставил Обществу свои «эскизы голов» как учебные образцы. Участвовал он и в обсуждении руководств, которые подготовило Общество к изданию (например, руководств по рисованию А.П. Сапожникова). В 1842 году А.Г. Варнек просит принять «под покровительство» Общества поощрения художников своего сына Николая, «обучающегося в Императорской Академии художеств», который, как пишет художник, «живя со мной, не имеет надобности в содержании, но почтет за счастье, если его художественные занятия заслужат внимание Общества» [24]. В ответ на это прошение комитет Общества «изъявляет согласие», и сам художник получает письмо на бумаге с грифом Общества: «Милостивый государь Александр Григорьевич! <...> В виду многократно оказанных Вами Обществу услуг изъявляется согласие и выражается надежда, чтобы новый питомец пошел по стопам своего родителя» [24].

Свои зрелые годы Александр Григорьевич посвятил Академии художеств. До конца жизни он состоял в Совете академиков, много работал, вел преподавательскую деятельность, взрастив немало талантливых художников — портретистов. Участвовал в многочисленных выставках, неизменно получая в адрес своих работ положительные отзывы, как из уст друзей, коллег, так и в прессе.

Пожалуй, самый известный из учеников Варнека Г.Г. Чернецов поместил портрет художника в свою известную композицию «Парад на Марсовом поле». Включение в эту композицию А.Г. Вар-

нека следует рассматривать как дань уважения ученика учителю. Хорошие отношения сложились у Варнека и с некоторыми коллегами. А.В. Ступин, позднее основатель Арзамасской школы живописи, учился «сторонним учеником» в Академии художеств. Когда он создал собственную школу, А.Г. Варнек подарил ему свой автопортрет.

Интересно, что иногда ученики становились героями его портретов. В собрании Национального музея «Киевская картинная галерея» (до 2017 г. «Киевский национальный музей русского искусства») хранится одно из лучших произведений А.Г. Варнека «Трубадур. Портрет Василия Венедиктовича Баранова» (1812). Полотно, вызывавшее столь восторженные отклики современников, было исполнено в 1812 году. В образе трубадура живописец изобразил своего ученика — художника Василия Венедиктовича Баранова (1792–1836), который был известен не только как живописец и литограф, но и как актер петербургских и московских императорских театров.

В монографии о А.Г. Варнеке исследователь его творчества В.С. Турчин об этой картине писал: «Являясь портретным изображением В.В. Баранова, оно свидетельствует, что художнику был знаком тип актерского портрета “с переодеванием”, известного в России с XVIII века. Модель представлена в старинной одежде (в костюме эпохи Возрождения), на голове — берет с пером. В руках изображенного находится гитара, а сам он облокачивается на парапет, так что под локтем его — бумага с нотными знаками. К некоторой предопределённой условности такого “портрета-метафоры” весьма подходит сугубо “картинный” колорит, некоторая стилизация под живопись старых мастеров, преимущественно XVII столетия (композиция портрета напоминает образы музыкантов в караваджистской традиции европейского искусства)» [1].

«Картина эта писана с Баранова, ученика Варнека ... для известного любителя А.И. Корсакова, который заплатил за неё 300 рублей, а я купил её по смерти последнего за 12500 рублей, боясь упустить лучшее свидетельство таланту Русского Художника, боясь потерять бриллиант русской школы, тем паче, что она не осталась бы в России, ибо её торговал английский посол Сир Багет и давал уже 1200 рублей», — писал Павел Петрович Свинын (1787–1839) [1].

Интересно, что картины и скульптуры из собрания П.П. Свинына разошлись, что называется, по рукам, а «Трубадур» был

приобретен художником Николаем Дмитриевичем Быковым (1812–1884). Он также учился у А.Г. Варнека в Академии Художеств, которую окончил в 1835 году со званием некласного художника портретной живописи. Как художник Быков работал немного, состоял на государственной службе, был меценатом. Известно, что он оказывал материальную поддержку талантливому пейзажисту Федору Васильеву (1850–1873). В начале 1840-х гг. Николай Дмитриевич начал активно заниматься собирательством произведений искусства, проявляя большой вкус и знания. Коллекционер приобрел немало прекрасных произведений Д. Левицкого, В. Боровиковского, А. Лосенко, А. Венецианова, О. Кипренского, К. Брюллова, Сильвестра Щедрина, И. Шишкина и других русских художников. Распродажа собрания Н.Д. Быкова проходила в аукционном зале Петербургского Общества поощрения художеств на Большой Морской улице в октябре 1884 года. На торги было выставлено 76 лотов, в том числе и 12 произведений А.Г. Варнека.

К сожалению, интерес к творчеству А.Г. Варнека у следующих поколений постепенно угасал. С 1830-х гг. из-за болезни и многочисленных служебных обязанностей он почти забросил занятия искусством и посвятил себя педагогической деятельности, к которой всегда имел склонность.

Литератор Павел Павлович Каменский (1810/1812–1871), посетив в 1833 году мастерскую художника, воскликнул: «Было время, когда г. Варнек своим талантом и многочисленными произведениями привлекал к себе всеобщее внимание знатоков и любителей: кто не видел и не любовался его “Трубадуром”...» [24].

Но кажется, что такое положение дел не сильно тяготило художника — он всецело отдавался педагогике, уделяя большую часть времени своим ученикам.

А.Г. Варнек скончался в 1843 году у себя дома в Петербурге, оставив потомкам добрую память о себе и целую коллекцию талантливых произведений.

А.Г. Варнек ушел из жизни с поколением таких людей, как Лермонтов, Паганини, Стендаль, Торвальдсен. Ждала своего часа другая эпоха. И минуло немало десятилетий, прежде чем об Александре Варнеке заговорили, прежде чем смогли верно оценить и понять его творчество. Он оказался нужен истории русского искус-

ства, нужен своим талантом. Р.М. Рильке писал в статье «Основные тенденции в современном русском искусстве»: «Левицкий был одинокой фигурой; он был вторично открыт и по достоинству оценен лишь нынешним молодым поколением. Но и позже были такие же, как он, художники-одиночки, которые, не добиваясь большого успеха, шли собственными путями. Таковы Кипренский и Варнек» [24].

Большая часть карьеры Александра Варнека развивалась в стенах Императорской Академии художеств, где он зарекомендовал себя не только как прекрасный портретист своей эпохи, но и как педагог, воспитатель новой плеяды молодых талантов. Варнек проявил себя и как талантливый, не равнодушный к развитию педагогической системы, методист, принявший участие в написании ряда достаточно прогрессивных для своей эпохи правил и положений, улучшивших художественное образование в России.

Художественно-педагогический метод Варнека в целом способствовал поддержанию в АХ высоких профессиональных требований — знания техники живописи, внимательного штудирования природы, грамотного рисунка.

Список литературы:

1. Агеева Н.Е. Великолепный Варнек // Страна знаний (Киев). — 2017. — № 6. — URL: <https://www.krainaz.org/2017-06/272-varnek> (дата обращения: 25.10.2021).
2. В. [В.И. Григорович]. О состоянии художеств в России // Северные цветы на 1826 год. — Санкт-Петербург, 1826. — С. 84.
3. Варнек В.А. О собственном списке художника А.Г. Варнека / В.А. Варнек // Невский библиофил: альманах. — Санкт-Петербург: Полярная звезда, 2014. — Выпуск 19. — С. 191–199.
4. Варнек В.А. Художник-портретист и педагог А.Г. Варнек / В.А. Варнек. — Новосибирск: Издательство СО РАН, 2007. — 149 с.: [15] л. ил., порт.
5. Государственная Третьяковская галерея. Живопись первой половины XIX века. Каталог собрания. Том 3. — Москва: Сканрус, 2005.
6. Государственный Русский музей. Живопись. Первая половина XIX века (А-И) / Альманах. Выпуск XIX. — Санкт-Петербург: Palace Editions, 2002.
7. Григорович В.И. Избранные труды / составитель, автор вступительной статьи и примечаний Н.С. Беляев; научный редактор Г.В. Бахарева; БАН. — Санкт-Петербург: Лема, 2012. — 480 с.: ил.

8. Дело о выделении некоторого числа воспитанников из класса советника Щукина академику Варнеку для обучения портретной живописи. ЦГИА. Ф. 789. оп. 1. Ч. I. Д. 2116.

9. Дело о поручении советнику Александру Варнеку класса живописи миниатюрной с уплатой жалованья по 600 рублей в год. ЦГИА. Ф. 789. оп. 1. Ч. I. Д. 2522.

10. Каменский П. Мастерские художников. Статья II // Отечественные записки. — 1833. — Том 3 (отд. 4). — С. 12.

11. Кибовский А.В. Предсказатель прошедшего / А.В. Кибовский // Московский журнал. — 2002. — № 9. — С. 50–53.

12. Коновалова О. Музейные сокровища: «Портрет старухи» от полузабытого мастера Варнека / Дальневосточный художественный музей // ХабИнфо [Интернет-журнал Хабаровска] — URL: <https://habinfo.ru/varnek/> (дата обращения: 25.10.2021).

13. Кузнецов С.Ю. Вольный каменщик Петрополя / С. Кузнецов // Наше наследие. — 2001. — № 59/60. — С. 29–30: 2 ил., 3 цв. ил.

14. Молева Н.М. Русская художественная школа первой половины XIX века [Текст] / Н.М. Молева, Э.М. Михайлов. — Москва: Искусство, 1963. — С. 140–141.

15. Оленин А.Н. Отчет о состоянии Императорской Академии художеств. — Санкт-Петербург, 1829. — С. 6.

16. Рапорт от пребывающего в Риме пенсионера Александра Варнека // Сектор рукописей Государственного Русского музея. Ф. 14. Ед. хр. 20. Л. 1.

17. Русские художники от «А» до «Я» [Текст]: [альбом / Е.М. Алленова и др.; редакторы-составители: Н.А. Борисовская, Е.С. Гордон]. — Москва: Слово/Slovo, 1996. — 215 с.: цв. ил.

18. Русские художники [Текст]: энциклопедический словарь / [ответственный редактор Н.А. Жижина]. — Санкт-Петербург: Азбука, 2000. — 860, [3] с.: ил.

19. Письмо А.Г. Варнека в Совет Академии художеств. ЦГИА. Ф. 789. оп. 1. Ч. I. Д. 2522. 1815, окт.

20. Поспелов Г.Г. Русский портретный рисунок начала XIX века. — Москва: Искусство, 1967. — С. 61, 182.

21. Селинова Т.А. Неизвестные прижизненные портреты участника Отечественной войны 1812 года А.А. Тучкова // Памятники культуры: Новые открытия. — Москва, 1987. — С. 264–269.

22. Сидоров А.А. Рисунок старых русских мастеров (вторая половина XIX в.) [Текст] / А.А. Сидоров. — Москва: Издательство Академии наук СССР, 1960. — С. 256.

23. Снытко Л.Н. Российские академики XIX — начала XX века в собрании В.П. Сукачёва // Искусство Евразии [Электронный журнал]. — 2020. — № 4 (19). — С. 186–215. — URL: <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2020.04.016>. (дата обращения: 25.10.2021).

24. Турчин В.С. Александр Григорьевич Варнек, 1782–1843 / В.С. Турчин. — Москва: Искусство, 1985. — 167, [1] с.: ил.

25. Турчин В.С. Полузабытый мастер // Художник. — 1976. — № 8. — С. 46–49.

26. Эрмитаж. История и современность. 1764–1988 / под редакцией И.И. Никонова. — Москва: Искусство, 1990. — 368 с.

ВАН АНЬЮЙ

*Аспирант МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: wanganyu77@gmail.com*

А.В. ТРОЩИНСКАЯ

*Доктор искусствоведения, профессор, главный хранитель музея МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: troschinskaya.al@gmail.com*

ANYU WANG

*Post-graduate student of the Stroganov Moscow State Academy of Design and Applied Arts
e-mail: wanganyu77@gmail.com*

A.V. TROSCHINSKAYA

*Doctor of Art history, Professor, Chief Curator of the Museum of the Stroganov Moscow State Academy of Design and Applied Arts
e-mail: troschinskaya.al@gmail.com*

DOI: 10.37485/1997-4663_2021_4_1_124_129

ОСОБЕННОСТИ ПЕЙЗАЖНОЙ ЖИВОПИСИ ЧЖУ ДА

FEATURES OF LANDSCAPE PAINTING OF ZHU DA

В статье анализируется пейзажная живопись выдающегося китайского художника эпохи Цин Чжу Да (1626–1705). В контексте развития различных стилей и жанров китайской классической живописи рассматривается идейное содержание его произведений, а также техника исполнения его картин. Автором делается акцент на том, что Чжу Да стремился ввести в старые отработанные схемы ноты нового ощущения мира, а также делается вывод, что в его живописи образы природы являются метафорой его размышлений и выражением его чувств.

The article analyzes the landscape painting of the outstanding Chinese artist of the Qing Dynasty Zhu Da (1626–1705). In the context

of the development of various styles and genres of Chinese classical painting, the ideological content of his works, as well as the technique of performing his paintings, is considered. The author emphasizes that Zhu Da sought to introduce notes of a new sense of the world into the old well-established schemes, and also concludes that in his painting the images of nature are a metaphor for his reflections and an expression of his feelings.

Ключевые слова: Чжу Да, шаньшуй-хуа, пейзаж в китайской классической живописи, династия Цин, хуаняо-хуа, живопись «цветов и птиц», живопись тушью.

Keywords: Zhu Da, Shanshui-hua, landscape in Chinese classical painting, Qing Dynasty, Huanyao-hua, painting of «flowers and birds», ink painting.

Китайский художник Чжу Да, известный также под именем Бада Шаньжэнь, оставил заметный след в истории мировой живописи. Его произведения наполнены сложными, зачастую непонятными метафорами, персонажи его картин имеют странную форму, и, в то же время, его картины лаконичны, они исполнены тушью в простой, лапидарной и экспрессивной манере.

В наибольшей степени Чжу Да известен как мастер жанра «цветы и птицы» (хуаняо-хуа). Его живопись, с одной стороны, унаследовала традиции живописи династии Мин, но стиль Чжу Да отличается большей сдержанностью, по сравнению со стилем Чэнь Чуня (1482–1544), и он еще более дерзкий и гротескный, чем у Сюй Вэя (1521–1593). Одновременно он сумел достигнуть большей глубины и силы впечатления, казалось бы, совершенно простыми приемами кисти.

В период раннего правления династии Цин Чжу Да считали мастером живописи «цветов и птиц». Его ранние рисунки — небольшого размера, они больше похожи на восточные миниатюры (к тому же, его излюбленным форматом были альбомные листы, предназначенные для кабинетного рассмотрения). Однако по своей силе и выразительности его пейзажи не уступают хуаняо-хуа, обладая непреходящей эстетической ценностью, а его живопись в целом — это «апофеоз эстетства», по меткому выражению Е.В. Завадской [1, с. 143]. Линь Юй-тан, один из крупнейших китайских синологов, относил Чжу Да к группе

«экспрессионистов» в китайской живописи XVII столетия, наряду с Ши-тао [1, с. 208].

Если картины Чжу Да в жанре «цветы и птицы», помимо своей гротескной и странной формы, а также лаконичности техники туши и кисти, явно содержат скрытые смыслы — метафоры переживаний художника о своей стране и о своей печальной участи, то его пейзажи самодостаточны по своей красоте и очарованию. Возможно, это связано с тем, что художник стал серьезно работать в этом жанре позднее, находясь уже в зрелом возрасте.

Пейзажи Чжу Да не столь известны, как его картины в жанре «цветы и птицы», однако несколько им не уступают и даже превосходят их по силе и глубине, мастерству работы кистью. Конечно, его живопись шаньшуй-хуа и хуаняо-хуа стилистически едина, а его неординарная манера письма кистью и тушью очень согласуется с духовным содержанием его картин.

Чжу Да на протяжении всей своей жизни восхищался Дун Цичаном (1555–1636) — выдающимся теоретиком и практиком искусства, известным создателем теории о «северной и южной школах» в пейзаже, автором знаменитого теоретического трактата «Суть живописи», впервые поставившим «живопись учёных-литераторов» (вэньжэнь-хуа) выше академической придворной. Каллиграфия Чжу Да началась с написания одного из изречений Дун Цичана, одна из фраз которого гласила, «(...) что живопись всегда была облаками и дымом» [цит. по: 7].

До преклонных лет Чжу Да продолжал изучать художественное наследие Дун Цичана, стремившегося объединить в своих произведениях поэзию, каллиграфию и живопись и сумевшего в этом синтезе создать неповторимый стиль пейзажа как настроения души.



Рис. 1. Чжу Да. Горы и дом. Вторая половина XVII в. Сюаньчэнская бумага, тушь. 24,2 x 16 см. Государственный Нанкинский музей

Сам Дун Цичан при создании пейзажной живописи вдохновлялся примером своих великих предшественников, таких как Хуан Гунван (1269–1354), который называл себя «гостем гор и озер» и был автором трактата «Тайна написания пейзажа» [1, с. 124]; Ни Цзань (1301–1374), который писал картины не контурной линией, а лишь размытыми и пятнами туши. Их пейзажи, с их бесплотностью и безлюдностью, отличались возвышенностью, как у еще одного выдающегося мастера более раннего времени Ми Фу (1051–1107). Бесплотные и безжизненные горы их картин, поваленные деревья с мертвыми ветвями и опавшими листьями представляли пустынную картину, которая, однако, своей аскетичной мощью и, в то же время, простотой и безыскусностью передавала переживания одинокого, сильного и упрямого художника. По манере письма и другим внешним признакам произведения этих мастеров живописи очень отличаются между собой, однако их роднит утонченность и пуританское пристрастие к чистоте духа, выраженный покой и отчужденность от мирской суеты.

Пейзажная живопись Чжу Да композиционно разнообразна: она может строиться как по вертикали, так и по горизонтали и даже по кругу. Имея большой опыт, художник очень своеобразно пользовался тушью, втирая ее почти сухой кистью, увлажняя при необходимости, используя как темные тона, так и широкую гамму светлых. Чжу Да удавалось передавать средствами живописи свое настроение и переживания: ощущение холода, грусть, свою неустроенность, «ухабищность» жизненного пути, обиду и гнев, выплескивая с помощью кисти и туши без остатка волну своего настроения и мироощущения на бумагу.



Рис. 2. Чжу Да. Горы и деревня. Вторая половина XVII в. Сюаньчэнская бумага, тушь. 18,7 x 23,2. Музей Метрополитен, Нью-Йорк

Развивая абстрактную и плоскостную композицию в своих пейзажных картинах, Чжу Да словно освобождает структуру пейзажа от оков природы и обретает большую свободу. Чжу Да использует виртуальное и абстрактное сознание для того, чтобы сделать пейзаж произвольным и изменчивым. По сторонам он может быть крайне условным, но средняя часть в этом случае будет полна реальности: горная вершина и валун внезапно станут явными, поднимаясь слева и справа, горы станут расти в нашем сознании, чередуясь и соединяясь в горные цепи, они будут тянуться вверх, к краю картины, ломая привычное пространство. Или возьмем его странные композиции, с пустотой в центре и твердью гор справа и слева, либо вверху и внизу. Иногда камни и деревья изображены только с одной стороны, делая композицию необычной и интересной, благодаря своей «пустоте». Такая плоскостность и абстрагирование свидетельствуют о крайне индивидуалистическом, нестандартном мышлении Чжу Да, свободном от общепринятых схем и «канонов» построения пейзажа в классической китайской живописи. Противоречие и гармония парадоксальным образом уживаются в его независимой своеобразной живописи.

Картины Чжу Да, как правило, выполнены кистью в свойственном ему резком стиле, а образы его живописи — странные, непривычные глазу, написанные экспрессивно и «дико», что стало главной их особенностью и отличительной чертой. С точки зрения композиции, многие работы Чжу Да приняли более низкую линию горизонта и точку обзора, сохраняя свою плоскостность. Средний план, к тому же, бывает как будто перевернут, что сбивает с толку и разрушает впечатление реальности визуального пространства.

Чтобы получить новый пространственный эффект, Чжу Да сознательно отказался от традиционной пейзажной композиции «одна река и два берега», то есть: когда на переднем плане изображалась гора или берег с деревом, в центре — река, выше — отдаленная гора. Его горы, написанные на одном дыхании, одинаковые по тону, сливаются в одно целое, в один план. Таким образом, Чжу Да сознательно уходит от передачи пространственной глубины и воздушной перспективы, создавая чисто плоскостную композицию.

В заключение можно сделать вывод о том, что в живописи Чжу Да образы природы являются метафорами мыслей и чувств художника. Использование Чжу Да широких и резких сухих мазков кисти, как и

чередование их с влажными пятнами туши, является очень характерным для его живописи, с их помощью он создавал нереальные туманные пейзажи, наполненные ощущением взгляда через завесу, подобно изображению луны через ее отражение в воде. Чжу Да стремился ввести в старые схемы живописи шаньшуй-хуа ноты нового ощущения мира, и ему во многом удалось это сделать.

Список литературы:

1. *Завадская Е.В.* Эстетические проблемы живописи старого Китая. — Москва, 1975. — 440 с.
2. Слово о живописи из Сада с горчичное зерно / перевод Е.В. Завадской. — Москва: Наука, 1969. — 520 с.
На китайском языке:
3. *Бай Говэнь.* Реализм новой живописи жанра «хуа-няо» стиля гунби / Говэнь Бай. — Ляонин: Издательство «Искусство», 1998.
4. Большая энциклопедия: живопись периодов Юань, Мин, Цин / Музей Гугун. Тома 2, 3, 4. — Пекин, 1987.
5. *Ван Боминь, Жэнь Даобинь.* Коллекция живописи. — Хэбэй: Хэбэй Мэньшу, 2002.
6. *Ван Даи.* Краткий анализ техники живописи жанра «хуа-няо» / Даи Ван. — Сычуань: Издательство «Искусство», 1987.
7. *Ван Маньян.* Альбом произведений живописи в жанре «хуа-няо» / Маньян Ван. — Хэбэй: Издательство «Искусство», 1987.
8. *Ван Сюнь.* История китайского изящного искусства. — Шанхай: Шанхайское народное искусство, 1989.
9. *Ван Чжунсюй.* Энциклопедия китайской живописи жанра «цветы и птицы». Том 8. — Шанхай: Шанхайская живопись и каллиграфия, 2008.
10. Заметки о национальной живописи. — Чи лун, 1997.
11. Записи о знаменитых художниках всех эпох. — Пекин: Издательство «Культурная реликвия», 2008.

О.В. СТЕКОЛЬЩИКОВА

Магистр искусствоведения. Аспирант Московского Государственного Академического художественного института имени В.И. Сурикова при Российской Академии художеств, научный сотрудник Государственной Третьяковской галереи
e-mail: ost100ost@yandex.ru

O.V. STEKOLSHCHIKOVA

Master of art history. Postgraduate student of the Moscow State Academic Art Institute named after V.I. Surikov at the Russian Academy of Arts, the State Tretyakov Gallery researcher
e-mail: ost100ost@yandex.ru

DOI: 10.37485/1997-4663_2021_4_1_130_140

ЖИВАЯ ТРАДИЦИЯ: ДРЕВНЕРУССКАЯ АРХИТЕКТУРА В ТВОРЧЕСТВЕ КОНСТАНТИНА ЮОНА

LIVING TRADITION: ANCIENT RUSSIAN ARCHITECTURE IN THE CREATION OF KONSTANTIN YUON

Первой среди «любимейших и главнейших компонентов» своей живописи Константин Юон называл древнерусскую архитектуру, определяющая роль которой проявилась уже в самых ранних его работах. Разработанный художником прием масштабного и пластического сопоставления четких архитектурных очертаний с дробной людской толпой оказался универсальным, органичным и художественно убедительным как при изображении дореволюционных гуляний, базаров, ярмарок, так и при воплощении советских праздников и массовых сцен.

The first among «the most favorite and the most important components» of his painting Konstantin Yuon called ancient Russian architecture, which defining role was manifested in the earliest works already. The artist's technique of large-scale and plastic comparison of clear architectural outlines with a fractional crowd of people turned out to be universal, organic and artistically convincing, both in the

depiction of pre-revolutionary festivities, bazaars, fairs, and in the embodiment of Soviet holidays and mass scenes.

Ключевые слова: древнерусская архитектура, традиция, живопись, пейзаж, декоративный, национальный.

Keywords: ancient Russian architecture, tradition, painting, landscape, decorative, national.

Неоднократно вспоминая слова своего учителя Валентина Серова о еще не раскрытой живописной красоте русской архитектуры, Константин Юон называл ее первой среди «любимейших и главнейших компонентов» своей живописи за «определенность, контрасты, четкость и конструктивность», за «безграничное разнообразие не только красок, но и ритмики», за «уникальную выразительность» [8, т. 1, с. 117, 196]. Он, несомненно, обладал особым художественным пониманием архитектуры и, выработав собственный эстетический идеал, сумел пронести его через все катаклизмы российской истории, на которые пришлось годы жизни (1875–1958) и творчества.

К 1910 году, когда в статьях и рецензиях все чаще упоминались «юоновские» пейзажи, сформировалось творчество художника, сложилось мастерство, определились тематические, жанровые и стилистические предпочтения, утвердились художественные принципы.

Определяющая роль архитектуры проявилась уже в самых ранних работах «У Новодевичьего монастыря весной» (1900) или «В Лавру. К Троице» (1903), где бытовая сценка из жизни провинциального городка является лишь штрихом, дополняющим облик старой лавры, которую он выделяет, усиливая цветовые акценты на ее башнях и куполах. При этом архитектурный пейзаж К. Юоном никогда «не мыслился без живых потомков создателей этой прекрасной архитектуры <...> Изображение людей нашей эпохи на фоне древних кремлевских и монастырских стен представлялось вполне органичным и художественно убедительным» [8, т. 2, с. 231].

Сочетание исторического величия и выразительности древнерусской архитектуры с повседневностью современной жизни стало основой композиционного построения картин К. Юона. Колоритные бытовые сценки молебнов, базаров, ярмарок, гуляний разворачивались у подножия Московского Кремля и Троице-Сергиевой лавры, на фоне монастырских стен и храмов Ростова Великого, Углича, Пскова, Торжка. «Бытовой

рассказ не получал самостоятельного драматургического развития, но неизменно сопутствовал архитектурным образам» [5, с. 28]. Пестрая, многоликая народная масса в обобщенности изображения и пластической однородности лиц и фигур могла трактоваться художником подобно текущей реке («Троицкая лавра зимой», 1910) или цветной мозаике («Лодки у берега. Псков», 1904; «Вербный базар на Красной площади», 1916); непринужденное движение человеческих фигур вместе с распределением архитектурных деталей или расстановкой деревьев создавало определенный композиционный ритм («Весенний солнечный день», 1910); порой «люди изображались силуэтно, с почти гротескной остротой, в чем были сходны с народной деревянной резной игрушкой» [5, с. 34] («Тройка в Угличе», 1913); людская сутолока и неразбериха, наполнявшая архитектурный облик старой Москвы, воплощалась со многими подробностями городского бытового уклада начала XX века («Москворецкий мост. Старая Москва», 1911; «Лубянская площадь зимой» 1905).

Гармоничное соединение текущей повседневной жизни людей с древней русской архитектурой, ставшей для К. Юона главным пристрастием и камертоном впечатлений, определило композиционные предпочтения художника — тяготение к картинному построению, завершенности изображения, четкой архитектонике, пространственному ритму.

В своих архитектурных пейзажах-картинах К. Юон часто использовал необычную точку зрения, применяя очень низкую или очень высокую линию горизонта. В первом случае на фоне неба, чаще — любимого художником весеннего и пронзительно голубого, получают предельную выразительность силуэты величественных лаврских, ростовских или псковских соборов («Праздничный день», 1903; «День Благовещения», 1922; «Ростовские соборы», 1906; «Ворота Ростовского кремля», 1906; «Лодки у берега. Псков», 1904). В сочетании со стаффажным изображением людей, пластичностью ветвей и стволов деревьев, трепетной воздушностью весеннего дня господствующие четкие архитектурные объемы приобретают, без нарочитой гиперболизации форм, акцентированную монументальность, значительность и особую торжественность.

Чаще используемая К. Юоном высокая линия горизонта, иногда ракурс с высоты птичьего полета позволяли создавать сложный сплав панорамного архитектурного пейзажа и сцен русского провинциального или городского быта («Троицкая лавра зимой», 1910; «В Сер-

гиевом посаде», 1911; «Весна в Троицкой лавре», 1911; «В провинции. Город Торжок», 1914; «Утро в Угличе», 1913; «Весенний вечер. Ростов Великий», 1906; «Москворецкий мост. Старая Москва», 1911). Применяя такую точку зрения, художник демонстрировал более свободное и пространственное композиционное мышление, когда многоплановое построение углубляло и расширяло пространство. При этом усиливались обобщенность, собирательность и содержательность образа, но сохранялась характерная для К. Юона детализация изображаемого, передающего широкую картину народной жизни. Тяготение к архитектурной панораме, охватывающей весь комплекс построек, стало результатом творческого освоения основных качеств русского зодчества, с типичной для него архитектурно-ландшафтной ансамблевостью, когда единство архитектуры, природы и людей поражает цельностью и органичностью.

Не менее характерны для древнерусской архитектуры богатая насыщенность цветом, уникальное, безграничное разнообразие красочных сочетаний, «необычайный колорит, который больше всего захватил, ошеломил и поражал цветистыми сочетаниями красок и форм древних церквей и колоколен» [8, т. 2, с. 229]. После открытия в русском зодчестве выраженной декоративной красочности, которая так органично перекликалась с ярким, пестрым бытом людей, для К. Юона приобретают особенное значение чистые и локальные цвета. Он повышает цветовую силу живописного пятна и сочность живописного решения, добивается полного звучания открытого цвета. При этом импрессионистическая светоносность палитры и нюансы цветовых отношений, разработка дополнительных тонов и применение цветных рефлексов и теней, наполненность картин воздухом и солнечным светом, живая фактура свободных мазков были подчинены единой художественной гармонии и никогда не приводили к нарочитой условности. В своей трактовке архитектурного образа К. Юон выступал вполне самобытным художником и, в отличие от импрессионистов, не «растворял» натуру в потоках света, не только писал, но и тщательно прорисовывал ее детали. В итоге освещенный солнцем архитектурный памятник предстал в еще более ясных формах, определенным по силуэту и массе («Праздничный день», 1903), а декоративная яркость звучных цветовых пятен сочеталась с графической прорисовкой планов, отдельных предметов и фигур, их строгой ритмизованной композицией в пространстве и максимально четкой архитектоникой картины («Весенний солнечный день», 1910).

«Это результат иного отношения к действительности, основанного на реалистических русских традициях, получивших своеобразную трактовку в московской художественной школе» [5, с. 25]. Более того, в своем тщательном, постоянном, всестороннем изучении природы, в трезвом и даже рациональном познании типических особенностей природы и архитектуры К. Юон пошел дальше многих членов СРХ с их односторонним увлечением этюдом. Этюдная живописная свежесть и непосредственность были для него не конечной целью, а средством эмоционального раскрытия темы. Воспринявший и переработавший множество разнообразных влияний, от Серова до Сезанна, К. Юон сумел органично совместить в своем творчестве четкий, конструктивный рисунок и повышенную цветовую живописность.

Благодаря броской декоративности красок колорита, на его картинах возникали ноты подлинного праздничного ликования и неиссякающей жизнерадостности, что стало «своеобразным преломлением яркой красочности фольклора, бодрого мироощущения, оптимизма и духовного богатства русского народа» [5, с. 18].

В своем почитании национального своеобразия народного искусства и древнерусской архитектуры, в стремлении наполнить свои произведения национальным духом К. Юон счастливо избежал внешней, «чуждой квасной и сусальной стилизации» [6, с. 4]. Национальные черты его живописи проступают в ее подлинности, в искренности, чистоте и оптимизме мировосприятия художника, в его глубоком понимании народного быта и неразрывной связи современности с историческим прошлым. «В своей «национально-романтической» трактовке действительности он никогда не отходил от реального мира, являвшегося основой его творчества» [4, с. 36].

Убеждение К. Юона в том, что «одна из многочисленных миссий художника заключается в том, чтобы быть летописцем своего времени, запечатлеть лицо родной страны и ее людей определенного исторического периода» [8, т. 2, с. 232], определило его позицию после Октябрьского переворота 1917 года. С одной стороны, он проявляет к его событиям живой интерес, понимая, что они требуют своего документально-художественного запечатления. Став очевидцем московских боев, художник осматривает места сражений после сдачи юнкерами Кремля и позднее пишет на эту тему две акварели («Перед вступлением в Кремль. Никольские ворота», 1926; «Вступление в Кремль через Троицкие ворота», 1927).

С другой стороны, творческие устремления К. Юона направлялись на постижение и осознание преобразованной революцией жизни и отражали свойственное многим романтическое восприятие революционных событий. Отношение К. Юона к новому рождающемуся миру воплотилось в картине «Новая планета» (1921), где в соединении реального и фантастического проявилось осознание грандиозности происходящего, вселенский масштаб события, ставшего одновременно рождением нового и крушением старого мира. В резких цветовых и тональных контрастах, в динамике и экспрессии исполнения воплотилась экзальтированная эмоциональность, переполненность самыми разными чувствами, среди которых — восторг и надежда, страх и ужас, паника и смятение. «Новая планета» словно иллюстрирует те драматические противоречия, которыми изобиловали послереволюционные годы. В первую очередь, это относилось к фундаментальному, мировоззренческому антагонизму традиционной для церкви идеи «христианского государства» с провозглашенным новой властью лозунгом «светского государства».

1920-е годы стали временем последнего перед длительным перерывом воплощения в отечественной живописи памятников древнерусского зодчества. В эти годы С. Виноградов создает цикл работ, посвященных Псково-Печерскому монастырю, П. Кончаловский — Новгороду, А. Лентулов — Троице-Сергиеву посаду, А. Васнецов пишет Новодевичий и Симонов монастыри, Коломенское, П. Петровичев — Москву и Ростов Великий. Отдельные работы с древнерусской архитектурой появляются у П. Корина, И. Грабаря, А. Куприна, А. Осмеркина и др.

В 1921 году К. Юон пишет полотно «Купола и ласточки», ставшее возвращением не только к его излюбленным мотивам с древнерусской архитектурой, но и к обширному циклу, посвященному Троице-Сергиевой лавре. Художник называл ее «народной жемчужиной, неисчерпаемой по своим живописным и декоративным историко-бытовым богатствам» [8, т. 2, с. 213], и посвятил «причудливому сочетанию архитектурных форм построек лавры» [7, с. 32] не только множество живописных работ, но и альбом автолитографий «Сергиев Посад» (1922). Начиная с 1903, он неоднократно возвращался в «этот сказочно-прекрасный городок, исключительный по ярко выраженной русской народной декоративности» [7, с. 30], а в 1921 году сумел найти для изображения лаврской архитектуры новый, непривычный для себя ракурс с верхней площадки высокой монастырской колокольни. В результате

величественные купола Успенского собора, оказавшиеся на уровне глаз художника, а значит, и зрителя, поражают своими размерами даже на фоне открывающего за ними бесконечного пространства неба и земли. Новое композиционное построение осуществляется художником с помощью выработанных и отточенных ранее художественных приемов, таких как красочная декоративность и предельно завершенная, четко прописанная форма, архитектоника композиции и мастерство реалистического пленэра, национальная самобытность и ярко выраженная эмоциональность. Синтез этих приемов рождает незабываемый и поэтический образ.

С верхней площадки лаврской колокольни К. Юон написал также картину «Троицкий собор в Троице-Сергиевой лавре» (1922). При таком виде сверху небольшой древний Троицкий собор как будто еще уменьшается в размере и прячется за крепостными стенами и сторожевыми башнями, изображенными на широком фоне лесов. Таким образом К. Юон воспроизвел не привычную для себя панораму лавры, блестящую декоративным убранством XVII и XVIII веков, а воссоздал ее исторический образ как сильнейшего форпоста Москвы. Возможно, за этими стенами художник тоже искал защиту от царящих в стране разрухи, голода, смерти и с упоением любовался парящими в небе сияющими крестами и ласточками, кружение которых перекликалось с россыпями золотых звездочек на куполах.

Словно не желая выходить за эти богоспасаемые стены и погружаясь в привычный и любимый мир православных праздников, К. Юон пишет картину «День Благовещения» (1922). В пространстве между холодной тенью переднего плана и густой синевой неба сияют золотом купола и светится теплой белизной стен величественный Успенский собор, которому вторит скромно укрывающаяся за ветвями деревьев небольшая Духовская церковь. Архитектура древних храмов без сложных деталей и контрастов светотени предельно проста, и в этой простоте — особая чистота и святость. Ее не нарушают ни изощренные формы и покраска более поздних построек, ни воздушная трепетность весеннего дня, ни передвигающиеся фигурки людей, которым словно вторят копошащиеся в ветвях птицы. В этой земной суеде — весеннее пробуждение и продолжение жизни, которые всегда ассоциировались с праздником Благовещения. Праздничное приподнятое настроение этой картины вновь ярко демонстрирует жизнеутверждающее мировосприятие

К. Юона, который видел в православии не строгость и суровость, а свет и радость.

Оставаясь верным такому мировосприятию, как и убеждению, что художник «должен быть летописцем своего времени, запечатлеть лицо родной страны и ее людей определенного исторического периода» [8, т. 2, с. 232], К. Юон ищет возможности соединить свой творческий опыт с общественными, идеологическими и эстетическими установками новой власти и находит органичный для себя путь к изображению советской действительности, бурлящей за лаврскими стенами. Среди сложностей и противоречий новой жизни главными впечатлениями, которые он захотел воплотить в живописи, стали тоже праздники — новые, революционные, в которых художник увидел близкие ему образы народных гуляний.

В 1923 году К. Юон пишет картину «Парад Красной Армии», которая стала художественным документом новой эпохи, одним из первых отразившим новый праздник молодого государства. Ровные ряды, четкая поступь, монолитность колон красноармейцев, как и плотная скученность зрителей, безусловно, отличаются от хаотичного, разрозненного, свободного передвижения людей на дореволюционных картинах. Да и колористическая гамма «Парада» менее пестрая и многоцветная. Тем не менее, композиция картины выстроена в юоновских традициях архитектурных московских пейзажей — по-прежнему многолюдная толпа передвигается у подножия храма Василия Блаженного, стен и башен Кремля, а частые вспышки чистого красного цвета создают торжественное и праздничное настроение и воплощают пристрастие художника к повышенной декоративности живописи.

По-прежнему ярок, многоцветен и пестр колорит картины «Первомайская демонстрация на Красной площади в 1929 году» (1930), также обобщено и пластически однородно изображение людей. Флаги, знамена, транспаранты, портреты, эмблемы и даже макеты первых советских тракторов в руках демонстрантов придают картине определенную современность и соответствие «требованиям, предъявлявшимся революцией к искусству» [8, т. 2, с. 219]. При этом в цветовой декоративности колон демонстрантов видится наивная гротесковая яркость, свойственная народному искусству. Самое главное, что «сохранен сам подход к “ковровому” изображению праздника как пестрого многолюдья в “раме” архитектурных древностей» [2, с. 34].

По такому же принципу создавались К. Юоном две большие акварели, воплотившие натурные впечатления художника от драматических московских событий октября 1917 года, когда отряды Красной армии и группы рабочих штурмовали Никольские и Троицкие ворота московского Кремля («Перед вступлением в Кремль. Никольские ворота», 1926; «Вступление в Кремль через Троицкие ворота», 1927). К. Юон вновь использует образы кремлевской архитектуры, чтобы на этот раз передать напряженную драматическую атмосферу тех дней. «В таких современно-исторических декорациях К. Юон проявлял себя как последователь Сурикова. Только у него были не стрельцы, а красногвардейцы» [5, с. 57]. Однако сложная, поделенная на несколько планов архитектурная композиция с Троицкими воротами и строгая целостность возвышающейся башни Никольских ворот хотя и связаны с движением людской массы, но не нарушаются им. Более того, архитектура главенствует и подчиняет себе все происходящее, словно подчеркивая его мимолетность на фоне своей многовековой незыблемости.

Ранее разработанный К. Юоном прием масштабного и пластического сопоставления четких архитектурных очертаний с дробной людской толпой оказался универсальным, вполне органичным и художественно убедительным как при изображении дореволюционных гуляний, базаров, ярмарок, так и при воплощении советских праздников и массовых сцен. Более того, «жанровые и исторические картины ему удавались, если он шел от традиций своих архитектурных пейзажей и декоративного колорита» [5, с. 54].

В 1930-е годы в работах К. Юона почти нет древнерусской архитектуры. Это было десятилетие, в течение которого государство занимало наиболее жесткую позицию в борьбе с религией. В советской идеологии победили идея превосходства «атеистического мировоззрения» и убеждение в том, что подлинно демократическое государство — это не просто светское, а атеистическое государство. Началось систематическое, активное, целенаправленное разрушение храмов. Под угрозой распродажи и уничтожения оказалось множество произведений искусства, собранных из закрытых монастырей и церквей. В 1934 году были распущены Центральные государственные реставрационные мастерские, «в которых соответствующие ведомства давно усматривали заповедник гонимой православной веры» [1, с. 111]. В 1930-е годы, особенно после принятия ЦК ВКП(б) постановления «О перестройке литературно-художественных организаций», которым, в частности, предусматривался роспуск существовавших литературных и художественных объединений и образование единых творческих союзов, «искусство видится полностью задавленным диктатурой режима» [3, с. 10].

В таких условиях древнерусская архитектура появляется в живописи крайне редко и в соответствующей трактовке. Она — либо знак необратимо ушедшей истории, как на картине А. Дейнеки «Футболист» (1935), где главный герой, взлетая вслед за мячом, легко уносится выше колокольни ярославской церкви Иоанна Предтечи в Толчкове, либо — символ побежденной царской России, как на картине А. Герасимова «И.В. Сталин и К.Е. Ворошилов в Кремле» (1938), где кремлевскую башню венчает красная звезда, а три купола православной церкви словно отступили на самый дальний план картины, подальше от новых хозяев жизни.

Лишь во время Великой Отечественной войны, когда руководство СССР перешло к политике частичного возрождения религиозной жизни в стране, в творчестве К. Юона вновь появились изображения древнерусской архитектуры. В двух вариантах картины «Парад на Красной площади 7 ноября 1941 года» (1942, 1949) художник нашел оригинальное решение главной в искусстве тех лет патриотической темы, эпическое звучание которой придает монументальный архитектурный пейзаж и его пространственная глубина. В работе «Утро Москвы» (1942) вновь гармонично соединились панорама московского Кремля, сказочно красивого в инее морозного утра и лучах восходящего солнца, и деловой ритм жизни прифронтного города, изображенного со многими подробностями и приметами военного времени. Живописными мемуарами художника стали картины старой Москвы — «Кормление голубей на Красной площади в 1890–1900 годах» (1946), «Гулянье на Девичьем поле» (1947). В 1950-х годах по воспоминаниям написаны К. Юоном самые последние архитектурные пейзажи Троице-Сергиевой лавры («Московская дорога», 1956; «Святые ворота», 1956 и др.)

Сознательно повторяя одни и те же полюбившиеся мотивы, вновь и вновь возвращаясь к тематике, в которой показал себя оригинальным мастером, К. Юон сумел пронести свое художественное восприятие мира и свои авторские особенности его художественного воплощения через всю жизнь, через все глобальные перевороты российской истории и культуры. В то время, как его коллеги уходили в стилизацию

модерна или новаторство авангарда, а потом возвращались к традиционно-миметическому формообразованию, в юоновских самобытных живописных образах древнерусской архитектуры проявилась, сохранилась и получила свое развитие живая традиция русского искусства.

Список литературы:

1. *Вздорнов Г.И.* Реставрация и наука. Очерки по истории открытия и изучения древнерусской живописи. — Москва: Индрик, 2006.
2. Константин Юон / автор текста *Н. Мамонтова*. — Москва: Белый город, 2001.
3. *Морозов А.И.* Конец утопии. — Москва: Галарт, 1995.
4. *Осмоловский Ю.* Константин Федорович Юон. — Москва: Советский художник, 1982.
5. *Третьяков Н.Н.* Константин Федорович Юон. — Москва: Искусство, 1957.
6. *Тугендхольд Я.А.* Выставка К.Ф. Юона. // Известия. — 1926. — 27 февраля (№ 48). — С. 4.
7. *Юон К.Ф.* Москва в моем творчестве. — Москва: Советский художник, 1958
8. *Юон К.Ф.* Об искусстве: в 2 томах. — Москва: Советский художник, 1959.

Т.С. БОЧАРОВ

Преподаватель кафедры «Искусство графики» МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: 6449569@gmail.com

T.S. BOCHAROV

Lecturer of the department «Art of graphics» of the Stroganov Moscow State Academy of Design and Applied Arts
e-mail: 6449569@gmail.com

DOI: 10.37485/1997-4663_2021_4_1_141_154

ПЕТЕРБУРГ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО В ИЛЛЮСТРАЦИЯХ М.В. ДОБУЖИНСКОГО

PETERSBURG BY F.M. DOSTOEVSKY IN ILLUSTRATIONS BY M.V. DOBUZHINSKY

В 2021 г. исполняется 200 лет со дня рождения великого русского писателя Фёдора Михайловича Достоевского. В этой статье автор рассматривает графические работы и иллюстрации выдающегося русского графика Мстислава Добужинского к произведениям Достоевского. Благодаря рисункам Добужинского, читатель становится одновременно и зрителем, а яркие образы Достоевского фиксируются графически и приобретают дополнительные смыслы. Сумеречный ночной Петербург становится у Добужинского главным героем иллюстраций. В поиске белого в черном — отношении Добужинского к Петербургу: городу неудобному, городу неласковому, городу суровому, но навсегда — любимому.

In 2021, the 200th anniversary of the birth of the great Russian writer Fyodor Mikhailovich Dostoevsky will be celebrated. In this article, the author examines graphic works and illustrations of the outstanding Russian graphic artist Mstislav Dobuzhinsky to the works of Dostoevsky. Thanks to Dobuzhinsky's drawings, the reader becomes a spectator at the same time, and Dostoevsky's vivid images are fixed graphically and acquire additional meanings. Twilight, night Petersburg becomes

the main character of Dobuzhinsky's illustrations. In the search for white in black — Dobuzhinsky's attitude to St. Petersburg: an inconvenient city, an unfriendly city, a harsh city, but forever beloved.

Ключевые слова: Ф.М. Достоевский, Петербург, М.В. Добужинский, графика, иллюстрация, оформление книги, повесть «Белые ночи», городской пейзаж, «Мир искусства», графография.

Keywords: F.M. Dostoevsky, Petersburg, M.V. Dobuzhinsky, graphics, illustration, book design, story «White Nights», city landscape, «World of Art», gratology.

В 2021 г. исполняется 200 лет со дня рождения великого русского писателя Фёдора Михайловича Достоевского. За долгие годы книги писателя иллюстрировали многие русские художники. Одно из самых точных, пронзительных проникновений в творческую ткань произведений писателя продемонстрировал выдающийся русский график М.В. Добужинский. Его рисунки и сегодня — пример подлинного понимания гениального пера писателя и жизни города, в котором происходят многие события его произведений.

Благодаря рисункам Добужинского, читатель становится одновременно и зрителем, а яркие образы Достоевского фиксируются графически и приобретают дополнительные смыслы. С другой стороны, субъективная интерпретация текста Добужинским приобретает универсальный характер, становится частью художественного мира писателя.

Суровость Петербурга, его красавость, но в определенной степени враждебность человеку в самых простых проявлениях (холод, сырость, малое количество солнечных дней и др.) была воспринята Добужинским как точка отсчета, как определённая философия. Такая философия и стала сближающей силой миров Достоевского и Добужинского, она объясняет то, почему выполненные художником в 1923 году по заказу издательства «Аквилон» рисунки к повести «Белые ночи» вышли невероятно выразительными и стали шедеврами книжной графики, на долгие годы предварили искания и открытия в этой области.

В самом начале творческой деятельности художника пристальный наблюдатель и знаток искусства барон Н.Н. Врангель в статье «Мстис-

лав Валерианович Добужинский», опубликованной в журнале «Аполлон» в 1911 г., предрек художнику большое будущее в области книжной графики. Искусствовед заметил: «Я думаю, что Добужинский мог бы, как никто, иллюстрировать Достоевского; я полагаю, вообще, что Добужинский должен бы сделаться рисовальщиком для детских книг, иллюстратором сказок, повестей Гоголя, Достоевского, Тургенева, Ремизова» [4, с. 28].

В эти годы небывалого расцвета достигли книжная иллюстрация и эстамп. Этому способствовала группа художников «Мира искусства». А. Бенуа иллюстрирует поэму А.С. Пушкина «Медный всадник», Б. Кустодиев и Е. Лансере создают удивительные образы исторических и литературных героев.

Мстислав Добужинский был первым иллюстратором повести Достоевского «Белые ночи». Эта работа явилась для художника большим событием, позволяющим обратиться к давно обдумываемому и любимому произведению Достоевского.

М.В. Добужинский раскрывает образы героев «Белых ночей» сквозь призму «символизма» — с его культом книги и ее оформления в духе суперраритета (произведения художника — это именно «иллюстрации», он разрабатывает макет книги и продумывает ее оформление целиком, с заставками и концовками, титулом и фронтисписом); эстетикой времени обусловлен и выбор техники исполнения (гравюра), цветовая гамма («черное и белое»).

Художник создал целостное оформление книги, где все элементы, начиная от суперобложки и до заключительной концовки повести, создают единый художественный образ. Исполненная им книга — это обложка, титульный лист, 8 страничных иллюстраций, 5 заставок и 4 концовки, которые воспроизведены в технике цинкографии.

Книга сразу после выхода в свет получила исключительно одобрительные отзывы критики, которая утверждала: иллюстрации М.В. Добужинского — «едва ли не лучшее из того, что создано талантливым графиком» [12].

Над оформлением повести художник работал в 1922 году, когда, по свидетельству его биографа Э. Голлербаха, увлекался особым приемом — «графографией» (франц. grattage, от gratter — «скрести, царапать»), суть которого состоит в том, что рисунок делается на грунтованном картоне и все тонкие белые штрихи выцарапывают иглой, достигая этим такой четкости, которая недоступна ни перу, ни кисти. Это

своеобразная имитация техники офорта, не требующая, однако, дальнейшего травления медной доски кислотой. Поскольку в основу граттажа положен фотографический принцип негатива, то контраст белых линий и черного фона получается очень выразительным, хорошо передавая эффект сумерек и ночи. Этим способом выполнены все иллюстрации к повести. Преобладание темных цветов вносит в изображение трагический акцент, светлых — сентиментальный.

Было бы несправедливо говорить, что вся жизнь Мстислава Валериановича Добужинского была связана с Достоевским. Правда, детство будущего художника прошло в Ямской слободе, в тех местах, где тогда же протекали последние годы писателя. Они, маленький мальчик и мастер в апогее творчества, хоть и не знали друг друга, но жили в нескольких минутах ходьбы, гуляли по одним и тем же улицам, дышали одним и тем же воздухом. Неслучайно тот же воздух, те же улицы, что стали когда-то художественным миром Достоевского, входили в душу и формировали творческую натуру Добужинского. И неслучайно главным героем как отдельных произведений, так и всего творчества этого художника, стал Петербург.

Черта, которая послужила основой единства настроения повести и иллюстраций, — схожее отношение к Петербургу писателя и художника, стремление наделить город духовно-мистическим началом, что свидетельствует о своеобразной культурно-исторической и психологической связи Ф.М. Достоевского и М.В. Добужинского.

Товарищи по «Миру искусства» искали в городе парадности, показной пышности (а приход Добужинского в это объединение совпал с подготовкой к празднованию 200-летия Санкт-Петербурга) и находили их во временах «петровских», «екатерининских», очень часто не реальных, а надуманных, иллюзорных. Их творчество было сродни деятельности антиквара, коллекционера, может быть, реставратора. Работы же Добужинского отличались не уходом в «иные времена, иные миры», а поиском поэтики города в современной художнику повседневности.

Добужинский ходит по улицам такого знакомого и близкого Петербурга. Его глазам начали открываться не только центральные ансамбли «Северной Пальмиры», но и обратные стороны величественных фасадов, примыкающие к ним жилые и рабочие кварталы, городские окраины. Неумолимые стены каменных громад, безжалостно давящие маленькие ампирные домики былых времен, новые корпуса растущих, как грибы, фа-

брик и заводов, с лязгом съедающие пространства садов и огородов, дым труб и запах жилищ — все это ощущает зритель его городских пейзажей.

Художник бродил по городу с блокнотом, делал зарисовки: характерные и оригинальные парадные, лестницы, водосточные трубы, брандмауэры — отмечал интересные надписи: вывески, таблички. Он изучал язык Петербурга и вырабатывал на основе языка города свой собственный художественный язык.

В итоге язык Петербурга, преломившись в сознании Добужинского, определил графическую технику большинства его работ. Чрезмерная «живописность» была чужда этому городу. Городу, созданному словно одним росчерком пера Петра Великого. Городу, навсегда противопоставившему суровость свою суровости дикой северной природы.

«Достоевский» стал для Добужинского лишь вспомогательной дисциплиной в его главной теме «Петербург». Самое «петербургское» из произведений писателя стало благодатной почвой для нового постижения «символики» Петербурга, его «символизма», его (пусть пока на уровне чувств, на уровне ощущений) метафизики.

В результате город открылся Добужинскому уже не просто как место действия, но как главный персонаж повести, главная и самая активная ее движущая сила, как существо высшего, по сравнению с людьми, порядка. И эта метаморфоза стала постижением Добужинским трагизма таким, каким понимали его древние: как столкновение человеческого и божественного, реального и нереального, понятного и непостижимого.

Исходным мотивом для Добужинского стало сумеречное состояние города, создание его особой «световой атмосферы». Многозначный и философски насыщенный образ города становится главенствующим.

Сумеречный ночной Петербург становится у Добужинского главным героем иллюстраций. И в этом поиске белого в черном — отношение Добужинского к Петербургу: городу неудобному, городу неласковому, городу суровому, но навсегда — любимому. Изображая громады зданий, сонные каналы, тихие улицы, узоры оград и перил, художник с помощью новой графической техники сумел глубже выявить подлинный трагизм повести Достоевского. Созданное им настроение органично соединяется с переживаниями героев «Белых ночей», и в результате перед читателем разворачивается целостное художественное произведение, где гармонично соединились два вида искусства — искусство слова и искусство линии.

Добужинский часто говорил, что Петербург — его любимый город, но привлекали его не проспекты и площади, а «изнанка»: кирпичные брандмауэры, нагромождения труб, переулки, заполненные штабелями дров. В этих мрачных дворах с глухими стенами в известковых подтеках ему удалось поймать неуловимое — душу города, «поэзию» непарадного Петербурга.

Иллюстрации к книге Достоевского — еще и попытка художника запечатлеть старый, дореволюционный Петербург, которого уже больше никогда не будет. Добужинский писал: «Я пережил в Петербурге все революционные годы. С революцией 1917 года Петербург кончился. На моих глазах город умирал смертью необычайной красоты» [10, с. 206].

В его картинах присутствует тайная жуть, пропитанная психологией смерти, завораживающая и пленяющая одновременно. Огромные дома, пустынные дворы-колодцы, заснеженные крыши Петербурга — все это напоминает город Достоевского с его безрадостной тоскливой жизнью.

Особенно страшен город ночью: молчаливый и тихий, огромный и ужасный, он пугает ничтожного зверька по имени «человек», который ютится в своей маленькой норке-комнатушке многоэтажных домов. Противовесом ужасу, который внушает человеку огромный столичный город, превращающий его в хмурого, серого и одинокого, являются, по мысли Добужинского, маленькие и уютные провинциальные города.

В своих работах Добужинский особое внимание обратил на пейзажи Петербурга, где и проходят все действия в повести. В его иллюстрациях мы видим спокойные ночные улицы, многоэтажные дома и набережные, в то время как фигурки главных героев практически не заметны.

Нелегко передать языком графики это одно из самых светлых созданий Ф.М. Достоевского, тем более что фантастический мир Мечтателя, главного персонажа повести, с трудом поддается изображению. Казалось бы, что здесь иллюстрировать? Душевный мир одинокого Мечтателя невыразим, внешние события мало интересны и однообразны. Однако художнику удалось понять и воплотить в книге тот удивительный фон действия, который создает очарование этой повести.

Увлеченный темой Петербурга, М. Добужинский нашел свое решение: он рисует петербургские пейзажи в белые ночи, пейзажи — «тайны», изображения внутренней напряженной жизни города. Услов-

ность черно-белого рисунка, варьируемого в разных тональностях, как будто неожиданно подсказана художнику самим названием произведения. Линия и пятно одухотворены им; излюбленный прием графической позволяет передать четкость и прозрачность рисунка. Рисунок непосредственно входит в пространство листа, создавая единство текста и изображения. С помощью такого рисунка Добужинский смог сам почувствовать и донести до читателя и зрителя образ весеннего Петербурга, поэзию белых ночей, тот момент, когда весна делает город молодым, а петербургская архитектура словно «теряет» свою весомость, делается более легкой, ажурной, «призрачной»; «графическая природа» проспектов, ажурных решеток и набережных становится значительной.

Добужинский обращает главное внимание на архитектурный пейзаж, который лишь «задан» в повести нашему воображению. С проникновеннейшей любовью и именно в духе раннего Достоевского воспроизведен Петербург сороковых годов XIX века — то лирический и успокаивающий, то трагический и пугающий. Всюду — на концевках, виньетках и больших рисунках — мы видим громады многоэтажных домов, тихие ночные улицы, сонные каналы.

Фигуры героя и героини сравнительно мало заметны. Здесь два основных момента повествования, психологический и описательный, находятся в обратном соотношении, чем у Достоевского, для которого главное — сердечная драма Мечтателя, а картины белых ночей и города — лишь фон. Иллюстратор отнюдь не стремится воплотить все образы писателя, а лишь дополняет его, и именно там, где средства последнего ограничены. Таким образом создается редкая по органической цельности вызываемых переживаний иллюстрированная книга.

«Человеческие» персонажи — Настенька и Мечтатель — оказываются у Добужинского лишь частями огромного организма Петербурга. Они полностью подвластны его «глобальной воле», они не существуют отдельно от него. Они могут лишь на какое-то время проявиться на фоне города, но удел их — вновь раствориться в его темных недрах.

Петербург, как «живой» персонаж, приобрел человеческие черты. Да, он может быть добрым, окружая героев «благоприятным» фоном. Но это редко, чаще он жесток, хлещет людей жесткими штрихами дождя, затирая своей темнотой людские индивидуальности. Он может по-доброму разговаривать, но может и едко посмеяться, передразнив изгибом фонарного столба сутулость походки (сутулость души!) Мечтателя.

Замечательны сами приемы графики. Обычные «кривизна» линий и эскизность очертаний утратили некоторую прежнюю нарочитость. Каждый штрих стремится быть не только свободным и непринужденным, но лаконичным и внутренне оправданным. С изумительным мастерством при помощи одних лишь контрастов широких пятен типографской краски с белизной бумаги передан белесоватый сумрак северной летней ночи, ранний рассвет, нежные очертания легких облаков и суровые массивы уходящих ввысь домов, штабели дровяного двора, неподвижная поверхность воды и косые линии проливного дождя. Характерно, что нигде рисунок не обведен замыкающей чертой, а непосредственно вливается в плоскость листа. Быть может, это не совсем уместно там, где на передний план сильно выдвинуты какие-либо предметы (решетки канала, фигуры), от которых видна лишь верхняя часть. Но в других случаях достигнуты необычайные эффекты, например, в изображении светлеющего неба (утро четвертой ночи) или водной глади (вторая ночь — Екатерининский канал у церкви Николая Мокрого).

На шести из восьми больших рисунков изображен Петербург белой ночью. Конечно, каждый из них иллюстрирует какое-либо место текста; но фигуры Настеньки и Мечтателя воспринимаются зрителем лишь как необходимая часть всего пейзажа. И даже в тех двух рисунках, которые изображают интерьеры, главное — не человек, а окружающая обстановка.

Образ ночного весеннего Петербурга иллюстратор создает именно через город-пейзаж, раскрыв весь эмоциональный строй повести и подчинив комбинационно все членение книги задаче наиболее ощутимо передать переходы героев из улицы в улицу, с набережной на набережную. Это «путешествие» по Петербургу своеобразно читается и через заставки, и через концовки (кроме последней), и через страничные иллюстрации. Атмосфера города, его образ, архитектурные формы и детали служат своеобразной метафорой настроений и переживаний героев повести. И это соответствует самому строю повести, ибо уже с самого начала герой говорит об обликах домов, набережных, улиц как о близких друзьях, с которыми он все время ведет внутренний диалог.

И, вместе с тем, проспекты, река, набережные, перила, окружающие дома, и фигура Настеньки воспринимаются как своего рода мизансцены, ибо М. Добужинский входит в книгу как активный участник повествования, инсценируя эту повесть ему лишь присущим способом. Просветленный характер одной из самых поэтичных повестей Ф.М. До-

стоевского позволил художнику подняться до высокого лирического звучания создаваемых образов.

Отсюда — удивительное внутреннее единство его прозрачной графической манеры и необычно ясной для Достоевского, такой взволнованной и молодой, речи, такого неповторимого по своему строю повествования «Белых ночей». Об этом свидетельствует сравнение иллюстраций к «Ночи первой» и «Ночи второй». Первая изображает Настеньку на берегу канала, полную грустного ожидания и, вместе с тем, трепетной надежды. Свет догорающего дня создает светлый ореол вокруг всей хрупкой фигуры девушки, пристально всматривающейся в освещенную закатом воду.

На страничной иллюстрации «Ночи второй» изображен лирический герой повести, возвращающийся в вечерний час после долгих блужданий по Петербургу. Его голова опущена, лицо погружено в тень, но жест и силуэт исключительно выразительны. Одиночество Мечтателя, странность его фигуры пародирует одинокий силуэт фонарного столба, с изогнутой в том же наклоне, что и фигура человека, дугой для лампы. Эта деталь вводит в эмоциональный характер сцены элемент какого-то надлома, ощущение не то нелепости, не то безнадежности.

Лирический строй петербургского пейзажа, светлые детали набережных, по которым бродят Настенька и слушатель ее горестной истории, по мере того как повесть подходит к развязке, приобретают тревожную напряженность. Она начинает проявляться уже в заставке к «Ночи третьей» с ее резкими контрастами белых стен на первом плане и погруженных в темноту переулков и крыш в противоречии иллюстрации, по идее должной передать объяснение в самоотверженной и самоотреченной любви героев, но дающей ощущение «оставленности» героев. Она несколько смягчается в более просветленном строе страничной иллюстрации к «Ночи третьей», где изображение редкого весеннего дождя может восприниматься как некоторая изобразительная параллель слез и тревог Настеньки.

Характерно, что, по мере того как нарастает тревога, уменьшается количество сплошных спокойных черных пятен и плоскостей в каждой композиции. Появляется большое количество белых поверхностей, лишь кое-где нарушаемых редкими черными штрихами. Фигуры героев становятся совсем маленькими, а громады домов преувеличенно большими. Тревога достигает своей кульминации в сцене встречи

Настеньки с вернувшимся возлюбленным. Сам ритм расстановки человеческих фигур, показанных очень мелкими в глубине композиции, но с характерными жестами и выразительными силуэтами, говорит о драматическом напряжении момента. Штрих становится прерывистым, коротким, временами жестким. Спокойные черные поверхности в этой комнате совсем отсутствуют.

Вслед за этим кончается изображение ночи. Последний раз ее видит читатель в концовке к «Ночи четвертой», изображающей перспективу Невского со шпилем Адмиралтейства; как и в заставке, и в страничной иллюстрации, приходит хмурое унылое утро, идет дождь. Исчезло очарование строгой и стройной архитектуры Петербурга. Но тягостное чувство печали не должно омрачать просветленный конец повести Достоевского.

Раскрытию состояния персонажей подчинены заставки концовки книги. К концовкам произведений Добужинский всегда подходил изобретательно. Герой «Белых ночей» с тоской смотрит, как летом все уезжают на дачи, увозя вещи на возах и барках. И этот мотив использован в очаровательном рисунке, замыкающем первую главу. Но любопытней всего та выдумка, которую проявил иллюстратор при орнаментации заключительных строк повести Достоевского. Он ничего не изображает, а просто поверх пяти букв «конец» надписывает характерным размашистым почерком те слова, что навсегда остаются в памяти читателя: «Помните и любите вашу Настеньку», тем самым как бы оставляя ее образ и в сердце Мечтателя, и в памяти читателя.

М. Добужинский воспринимает живейшим образом не только композиционные принципы построения литературного произведения, его сюжетную ткань, особенности его эмоционального строя, но и ощущает все изменения повествовательных приемов и, в первую очередь, ритма речи Ф.М. Достоевского.

Существенным является вопрос о том, какими средствами раскрывает художник всю сложность психологических характеристик героев Достоевского. Казалось бы, зритель вправе ожидать пристального внимания к душевному миру героев, подробных психологических характеристик, данных в виде детализированных портретов. Однако у Добужинского этого нет. На протяжении всей повести читатель дважды видит силуэт Настеньки: один раз она склоняется у решетки у набережной, другой — плачет, закрывши лицо руками, сидя в убогой мансарде жилища. Лирического героя повести мы видим однажды, бредущим

вдоль улицы, когда он погружен в глубочайшее созерцание. Быть может, это самый выразительный в смысле раскрытия психологического письма Достоевского портрет. Однако и здесь характеристика дается косвенным путем. Во всех остальных случаях и Настенька, и лирический герой повести, и вернувшийся влюбленный — не более чем стаффаж. Правда, силуэты их очень выразительны, но об их чувствах и действиях позволяет судить окружающая обстановка. И в этом случае иллюстрации Добужинского приближаются к мизансценам, уподобляясь изображениям сценической площадки, на которой разыгрывается действие.

Тем не менее, передать содержание повести, воплотить ее образный строй средствами пластического искусства, по мнению исследователей (О.И. Подобедова, Л. Розенталь, Г.И. Чугунов и др.), удалось именно Мстиславу Добужинскому, как никому другому. При этом возникает вопрос об отношении художника к событиям, изображенным в повести, к тому миру чувств, характеров, вещей, куда ввел его Достоевский. При ближайшем рассмотрении оказывается, что это отношение соавтора. Художник вошел в мир Достоевского, слившись с личностью писателя, не отделяя себя от него и его героев, в какой-то мере отражающих мироощущение самого писателя.

Тема одинокого человека, затерянного в большом городе, не раз привлекала М. Добужинского, поэтому эти иллюстрации органически вошли в круг близких ему тем и, видимо, явились дальнейшим их развитием.

С точки зрения изобразительного языка, все иллюстрации М. Добужинского решены в стиле «Мира искусства» — в ностальгическом духе («тоска по ушедшей культуре»), как картины минувшего, с элементами театрализации действительности. Ведь они создаются в то время, когда происходит «открытие» красоты Петербурга и его архитектуры, в искусстве «возрождение темы восхищения Петербургом» (процесс, начатый статьями А.Н. Бенуа, Г.К. Лукомского и И.Э. Грабаря) [20, с. 124].

В целом, иллюстрации М. Добужинского отличает глубина проникновения в литературное произведение. Ему удается уловить и отобразить сам ритм повествования, «психологически неустойчивую, логически зыблемую, нервную и прерывистую речь» писателя [20, с. 124], последовать приемам постепенного раскрытия пейзажа и его одухотворения, передать именно «магию белых ночей», но его внимание все больше смещается непосредственно в сторону изображаемого города.

Избираемые художником точки зрения и композиционные ракурсы неизменно создают ощущение, что кто-то свыше незримо присутствует и постоянно следит за происходящим своим недремлющим оком, и мы (зрители) созерцаем происходящее его глазами, чуть отстраненно. Таким образом, художник строит свой рассказ не от лица главного героя (Мечтателя), как в авторском тексте, а тоже от первого лица, но от лица города. При этом город перестает быть «эмоциональным контекстом для восприятия характера героя» и «равноправной образной силой среди сил, движущих повествование», а становится, по сути, и главным действующим лицом, и рассказчиком [20, с. 124].

Соответственно, М. Добужинского всё больше захватывает проблема демонстрации и достижения красоты — всеми доступными изобразительными и эстетическими средствами. В этом, пожалуй, и состоит главная отличительная особенность прочтения повести «Белые ночи» М. Добужинским [20, с. 125].

Иллюстрация тесно связана с той эпохой, в которую она возникла, и с той общественной группой, для которой предназначалась. Как и всякая интерпретация, она принадлежит к наиболее «смертным» видам художественного творчества. А если и остается долго жить, то лишь как рисунок, как графика; ее значение как истолкование памятника другого искусства обычно воспринимается по прошествии известного времени лишь в исторической перспективе. Но рисунки к повести Достоевского так задуманы и исполнены, что это обеспечивает им длительное существование и большую силу воздействия на читателя-зрителя.

М. Добужинский в графическом цикле к повести «Белые ночи» показал возможности использования линии и пятна в создании образа. Он глубоко осмыслил форму, раскрыв ее красоту в орнаментальном звучании, использовал в композициях фактуру изображаемых предметов. Так, чугунные ограды набережной, булыжная мостовая, кирпичные, каменные или деревянные поверхности зданий, рисунок окон, фонари, облака, отражения предметов в воде и, наконец, фигуры людей составляют довольно сложный по рисунку и ритму орнамент, несущий значительную эмоциональную нагрузку. Конечно, формальные решения, достигшие большой пластической выразительности, следует рассматривать в тесной связи с содержанием и стилистикой литературного произ-

ведения и с тем непосредственным впечатлением, какое произвел Петербург на художника.

Возможно, не все в графике к «Белым ночам» одинаково удачно. Но в целом, и по замыслу, и по выполнению — это одно из самых совершенных созданий Добужинского.

Часто можно прочесть, что Добужинский лишь раз соприкасался с творчеством Достоевского, иллюстрируя «Белые ночи». Однако это не так. В 1938 г. Добужинский получил предложение от М.А. Чехова принять участие в постановке «Одержимых» по роману Ф.М. Достоевского «Бесы». С этого времени начался американский период в творчестве мастера, его сотрудничество с Театром-студией Чехова, с которым он в 1939 г. уехал в США для продолжения работы над «Одержимыми».

Список литературы:

1. Алленов М. Русское искусство XVIII — начала XX века / М. Алленов. — Москва: Трилистник, 2000. — С. 265–266. (История русского искусства. Книга 2).
2. Анциферов Н.П. Петербург Достоевского / Н.П. Анциферов; рисунки М.В. Добужинского. — Петербург: Брокгауз-Ефрон, 1923. — 105 с.: ил.
3. Боровская Е.А. Сумерки Петербурга. М. Добужинский и Ф. Достоевский / Е.А. Боровская // Научные труды Санкт-Петербургской академии художеств. — 2021. — № 56. — С. 152–170.
4. Врангель Н.Н. Мстислав Валерианович Добужинский / Н. Врангель // Аполлон. — 1911. — № 2. — С. 25–35.
5. Голлербах Э.Ф. Рисунки М. Добужинского / Э. Голлербах. — Москва; Петроград: Государственное издательство, 1923 (Гос. тип. им. Ивана Федорова). — 102, [2] с.: ил., порт.
6. Головкин С.И. Художественная интерпретация повести Ф.М. Достоевского «Белые ночи» в иллюстративно-графическом цикле М.В. Добужинского / С.И. Головкин // Библиотечное дело. — 2020. — № 5 (359). — С. 2–14.
7. Гончарова Н.Г. Достоевский в зеркалах графики и критики / Н.Г. Гончарова. — Москва: Совпадение, 2005. — 512 с.
8. Гусарова А.П. Книжная графика М.В. Добужинского / А.П. Гусарова // Очерки по русскому и советскому искусству. — Москва, 1965. — С. 148.
9. Гусарова А.П. Мир искусства / А. Гусарова. — Ленинград: Художник РСФСР, 1972. — 97, [2] с.: ил., цв. ил.
10. Добужинский М.В. Воспоминания / М.В. Добужинский; изд. под., [примеч., сост.] Г.И. Чугунов; [АН СССР]. — Москва: Наука, 1987. — 477 с.: ил.

11. *Достоевский Ф.М.* Белые ночи / рисунки М.В. Добужинского. — Петербург: Аквилон, 1923. — 84 с.: ил.

12. *Достоевский Ф.М.* Белые ночи. Рисунки М.В. Добужинского // RARUS'S GALLERY: Fine Books, Prints, Photographs & Icons. — URL: <http://www.raruss.ru/excellent/page-excel2/2714-dobuzjinsky-white-nights.html> (дата обращения: 23.10.2021).

13. *Золотарева Л.Р.* Писатель и художник: к проблеме художественного синтеза (Ф.М. Достоевский, В. Добужинский, С. Глазунов) // В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии. — 2014. — № 7 (38). — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/pisatel-i-hudozhnik-k-probleme-hudozhestvennogo-sinteza-f-m-dostoevskiy-m-v-dobuzhinskiy-i-s-glazunov> (дата обращения: 23.10.2021).

14. *Лазаревский И.И.* Среди коллекционеров / И. Лазаревский. — 3-е изд. — Берлин: Издательство З.И. Гржебина, 1922. — 121, [6] с.: ил.

15. *Маковский С.К.* Графика М.В. Добужинского / текст С.К. Маковского, Ф.Ф. Нотгафта. — [Ленинград]: Петрополис, [1924]. — 78, [2] с.

16. Мастера современной гравюры и графики: сборник материалов / редакция [и предисловие] Вяч. Полонского; статьи В. Адарюкова, М. Бабенчикова, Е. Данько [и др.]. — Москва; Ленинград: Государственное издательство, 1928 (Москва: 1-я Образцовая типография Гиза). — С. 31–60.

17. Мстислав Добужинский [Изоматериал] = Mstislav Dobuzhinski: Живопись. Графика. Театр: [альбом] / [автор текста и составитель А.П. Гусарова]. — Москва: Изобразительное искусство, 1982. — 203, [1] с.: ил., цв. ил., порт.

18. *Подобедова О.И.* О природе книжной иллюстрации / О. Подобедова. — Москва: Советский художник, 1973. — 335 с.

19. Русский символизм и мировая культура. Сборник научных трудов. Выпуск 2. — Москва: Государственная академия славянской культуры, 2004. — 319 с.

20. *Троицкая Т.А.* Образы героев повести Ф.М. Достоевского «Белые ночи» в иллюстрациях М.В. Добужинского и произведениях И.С. Глазунова / Т.А. Троицкая // Литературное обозрение: история и современность. — 2011. — № 1. — С. 123–127.

21. *Чугунов Г.И.* Мстислав Валерианович Добужинский, 1875–1957 / Г. Чугунов. — Ленинград: Художник РСФСР, 1988. — 110, [1] с.: ил., цв. ил.

22. *Чугунов Г.И.* Книжная графика М.В. Добужинского (Зарубежный период — 1925–1957 годы) / Г.И. Чугунов // Книга. Исследования и материалы = Book. Researches and materials. Сборник 24. — Москва: Книга, 1972. — С. 59–65. — [7] с.

Н.Н. ЦВЕТКОВА

Кандидат искусствоведения, доцент, профессор кафедры художественного текстиля СПГХПА им. А.Л. Штиглица
e-mail: ts_natali@mail.ru

N.N. TSVETKOVA

PhD (History of Art), Associate Professor, Professor of Art Textile Department St. Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design
e-mail: ts_natali@mail.ru

DOI: 10.37485/1997-4663_2021_4_1_155_161

СОЦИАЛЬНО-ПОЛИТИЧЕСКИЕ ТЕМЫ В ТВОРЧЕСТВЕ СОВРЕМЕННЫХ ХУДОЖНИКОВ «FIBER ART»

SOCIO-POLITICAL THEMES IN THE WORKS OF CONTEMPORARY «FIBER ARTISTS»

В данной статье рассматриваются аспекты творчества современных художников «fiber art» (1), связанные с социально-политическими проблемами. Отмечается важность таких тем, как место человека в социуме, война, терроризм, нелегальная миграция. В работах художники выражают свою гражданскую позицию по отношению к существующим проблемам. Произведения «fiber art», несмотря на мягкость используемого материала (волокна, нити), обладают сильным эмоциональным воздействием на зрителя.

This article discusses aspects of the works of contemporary artists «fiber artists» related to socio-political problems. The importance of such topics as a person's place in society, war, terrorism, illegal migration is noted. In the works, the artists express their civic position in relation to existing problems. The works of «fiber art», despite the softness of the material used (fibers, threads), have a strong emotional impact on the viewer.

Ключевые слова: «fiber art», искусство текстиля, арт-объект, инсталляция, социально-политический аспект творчества.

Keywords: «fiber art», textile art, art object, installation, socio-political aspect of creation.

Во второй половине XX в. художники периода «пластического взрыва» обращались в своем творчестве к социально-политическим темам. В текстильном искусстве нашли отражение события Второй мировой войны и Пражской весны, идеи одиночества человека и поиска собственного места в социуме.

В настоящее время создание произведений, затрагивающих различные социально-политические аспекты, продолжает оставаться актуальными в творчестве художников «fiber art». На основании изучения работ, созданных современными авторами, можно выделить следующие социально-политические темы:

- одиночество человека и его место в современном обществе;
- реакция на политические события;
- нелегальная миграция.

Тема одиночества человека, поиска собственного места в социуме нашла выражение в творчестве классика в области объемно-пространственного текстиля Магдалены Абаканович. Ее инсталляции 1970-х гг. «Альтерации» («Изменения»), куда входили группы объектов «Головы» («Шизоидные головы»), «Сидящие фигуры» и «Спины» были посвящены распаду человеческой личности и потере индивидуальности: «У фигур Абаканович нет лиц, в них отсутствует тот элемент автономии, который определяет черты личности. Лишенные лиц, они не имеют ни личности, ни права говорить... Индивид всегда теряется в толпе, но именно в толпе он находит свое место» [3], — писал об этих работах искусствовед Кароль Сенкевич.

Говоря о современных произведениях «fiber art», посвященных проблемам человека, можно отметить, арт-объект «Тяжелая жизнь» (Герда Рицманн, Швейцария). Эта работа представляет собой белую маску человеческого лица, выполненную в технике папье-маше, всю истыканную острым предметом. Дырявая маска-лицо символизирует перенесенные человеком удары судьбы. С арт-объектом Г. Рицман тематически перекликается текстильная видеоинсталляция «Иди вперед» (Барбара Эссер, Вольфганг Хорн, Германия). Работа представляет собой фильм, в процессе которого в антропоморфный объект втыкаются длинные иглы красного цвета. По мнению художников, это должно символизировать

противостояние человека негативным воздействиям окружающего мира.

Текстильный перформанс «Починка» (Бейли Лю, Китай), где художник сшивала лоскуты ткани, сидя под свисавшими с потолка ножницами, также символизировал стойкость в преодолении жизненных невзгод. В Китае существует примета, что человека, на которого указали остриями ножниц, постигнет несчастье, и художник, упорно работавшая, несмотря ни на что, демонстрировала зрителям, что человек сам способен творить свою судьбу [4, p. 40].

Тема одиночества в толпе выражена в произведении «Лицом к лицу» (Стюарт Келли, Великобритания), которое представляет собой текстильное панно с вышитыми на нем лицами людей (ил. 1). Несмотря на то, что в работе изображена толпа, взгляды людей не пересекаются, они направлены в пространство, и каждый человек выглядит одиноким.

Толпа людей представлена в миниатюрной инсталляции «Зрители» (Джун Ли, Корея). Работа представляет собой объемно-пространственную композицию, состоящую из многочисленных человеческих фигур, но, несмотря на название, люди не являются зрителями, они повернуты друг к другу спиной, каждый смотрит на что-то свое, в работе явно чувствуется разобщенность. Социальная разобщенность современных людей показана и в арт-объекте «Найденный и потерянный в городе» (Лаура Табакман, США). Это куб, на гранях которого можно видеть напечатанные и вышитые изображения одиноких людей и городские постройки.

Отчаяние человека, вынужденного противостоять толпе, показано в арт-объекте «Desperatis» («Отчаяние») (Юлия Чебыкина, Россия).



Рис. 1. Панно «Лицом к лицу». Стюарт Келли, Великобритания

В этой работе на квадратном куске газобетона расположены вязаные крючком белые цветы, как бы наступающие на единственный черный, загоняя его в угол.

Одиноким людям, застрявшим в виртуальном мире, была посвящена инсталляция «Всемирная сеть» (Наталья Цветкова, Россия). Она состояла из портретов, фоном которых стала светящаяся паутина, так называемых «аватаров» — виртуальных образов этих людей, а также сетей, натянутых в пространстве выставочного зала. Инсталляция была выполнена в белом цвете. Согласно законам физики, белый цвет содержит в себе все цвета спектра, но, в то же время, символизирует ничто. Виртуальное пространство, как и белый цвет, обладающее неограниченными возможностями, может стать губительным для человека и тоже обернуться ничем.

Говоря о реакции художников «fiber art» на политические события, следует отметить, например, такие темы, как война, терроризм, антиправительственные выступления.

Теме войны посвящена инсталляция «Убийство ради мира» (Северийя Инчираускайте-Криаунявичиене, Литва). В этой работе художник вышивала на пробитых пулями солдатских касках цветы: «Ромашка, маки, анютины глазки, незабудки... Цветы войны и символ памяти погибших. Любит — не любит, жизнь или смерть, что следует помнить, а что лучше забыть... Раскрытые лепестки роз похожи на мясо, каски, искореженные осколками бомб, расцветают, как металлические цветы. Жизнь продолжается. Да здравствует жизнь!» [2, р. 72], — такими словами художник объясняла концепцию своей работы (ил. 2).

Тема терроризма была затронута в творчестве нидерландского художника Мирьям Пет-Джекобс. Ее текстильное панно «Иногда я тоскую по...», созданное с применением видео технологий, показывало движение антропоморфной фигуры, пересекавшей дорожную разметку. На дороге были видны красные пятна, ассоциировавшиеся с кровью. Ху-



Рис. 2. Инсталляция «Убийство ради мира» (фрагмент). Северийя Инчираускайте-Криаунявичиене, Литва

дожник отмечала, что ее произведение показывает «контраст между материалом, из которого выполнена работа — мягкой, “дружественной” человеку тканью и тяжелой темой терроризма, которой панно посвящено» [1, р. 78].

Политические события, происходившие в 2020 г. в Беларуси, нашли свое отражение в работе «Куб. 100 дней протестов» (Христина Высоцкая, Беларусь). Эта работа была сплетена из текстильного шнура с отпечатанными на нем строками новостного портала. По словам художника, объект символизировал личную новостную клетку каждого жителя страны.

Важнейшей социально-политической проблемой современного мира стала нелегальная миграция. Современные художники «fiber art» не остаются равнодушными по отношению к этой проблеме.

Франсез Гров (Ирландия) в своем гобелене «Перемещенный» изобразила группу беженцев. Гобелен имеет горизонтальную ориентацию (270 x 90 см), что заставляет зрителя прочувствовать весь пройденный усталыми людьми длинный путь. На переднем плане можно видеть человека с мертвым ребенком на руках, а чуть позади него — другого беженца, тонущего в море.

Погибшим в море людям, чья попытка достичь берегов Европы закончилась неудачей, посвящена работа «Столкновение или прибытие» (Авена Козаннет, Франция) (ил. 3). Это текстильный арт-объект, представляющий собой сломанную лодку, с которой свисает кроваво-красная сеть.

Тема нелегальной миграции стала главной в творчестве австрийского художника-текстильщика Тани Букаль. Ее работы основаны на собственных впечатлениях — она неоднократно посещала лагеря, где размещены беженцы, разговаривала с людьми, делала фотографии. Очень сильным по своему эмоциональному воздействию стал ее проект «Там, где цветы цветут...», представленный в 2019 г. в Галерее Хей-



Рис. 3. Арт-объект «Столкновение или прибытие». Авена Козаннет, Франция

мАРТ (Австрия). Частью проекта стали вытканые в технике жаккардового ткачества фотографии погибших детей, поверх которых были вышиты цветы. В этих работах проблема нелегальной миграции представлена во всей своей страшной правде.

Инсталляция «Защитный барьер», созданная в технике цифровой печати, также вошла в проект «Там, где цветы цветут...». Четырехметровые полотна, подвешенные к потолку выставочного зала, создавали иллюзию стен, защищенных проволочными заграждениями. На одном из полотен был изображен чернокожий мужчина, пытающийся пролезть между слоями колючей проволоки (ил. 4). Работа Т. Букаль иллюстрировала ситуацию, сложившуюся на средиземноморском побережье Африки, где беженцы пытаются попасть в расположенный там испанский анклав — город Мелилья, окруженный стенами с колючей проволокой [5].

Интересно, что вся инсталляция была выполнена из махровой ткани, которую обычно используют для создания полотенец. Так художник сделала намек на фразу «умывать руки», то есть уходить от решения проблемы, перекладывая ответственность.

Рассмотрев социально-политический аспект в творчестве современных художников «fiber art», можно сделать следующие выводы:

— в современном искусстве «fiber art» художники поднимают важные вопросы, касающиеся социально-политических проблем;

— к социальным можно отнести темы, касающиеся непосредственно человека и его места в современном обществе (тема одиночества, противостояния толпе, интернет-зависимости);

— такие политические аспекты современной жизни, как война, терроризм, нелегальная миграция являются важными для художников «fiber art»; в своем творчестве они демонстрируют свое отношение к су-



Рис. 4. Инсталляция «Защитный барьер» (фрагмент). Тая Букаль, Австрия

ществующим проблемам, выражая собственную гражданскую позицию и создавая сильные по эмоциональному воздействию работы.

Примечания:

1. В настоящее время в мировой художественной практике вместо термина «искусство текстиля» принят термин «fiber art» — искусство волокна. Этот термин предполагает большую свободу в применении материалов и технологий.

Список литературы:

1. Contextile 2012. Trienal de Arte Textil Contemporanea 01 Set/14 Out Guimaraes, Portugal. Contemporary Textile Art Triennial 1 Sep/14 Oct. Catalog. — Porto: Ideias Emergentes—Produção Cultural, CRL. 2012. — 147 p.

2. Identitāte / Identity. 6th Rīgas Starptautiskā tekstilmākslas un šķiedras mākslas triennāle. / 6th Riga International Textile and Fiber Art Triennial. Catalog. — Riga: The Latvian Museum of Art, 2018. — 263 p.

3. Magdalena Abakanowicz's Most Famous Sculptures. // Culture.pl. 20 years. Visual Sculptures. — URL: <https://culture.pl/en/article/magdalena-abakanowiczs-most-famous-sculptures> (дата обращения: 02.08.2021).

4. Susan Taber Avila. Beili Liu Poetry in Space. // Surface Design Journal. — Fall 2012. — P. 38–41. — URL: <http://www.beililiu.com/VIDEO-1> (дата обращения: 01.11.2021).

5. Tanja Boukal. Where flowers bloom... // Neufelden (Austria) 17. July-4. — August 2019. — URL: <http://www.boukal.at/en/exhibitions/where-flowers-bloom> (дата обращения: 02.08.2021).

ТАН И

*Аспирант кафедры теории и истории искусства Московский государственный академический институт имени В. И. Сурикова при Российской академии художеств, Москва
e-mail: 156105598@qq.com*

TANG YI

*Postgraduate student of the Department of Theory and History of Art Moscow State Academic Institute named after V.I.Surikov at the Russian Academy of Arts, Moscow
e-mail: 156105598@qq.com*

DOI: 10.37485/1997-4663_2021_4_1_162_166

РАЗВИТИЕ МОНУМЕНТАЛЬНОЙ ЖИВОПИСИ В ХОДЕ ИНТЕГРАЦИИ КУЛЬТУРЫ ЭПОХИ

THE DEVELOPMENT OF MONUMENTAL PAINTING DURING THE INTEGRATION OF THE CULTURE OF THE ERA

20 век стал свидетелем безостановочного возникновения различных направлений и течений в искусстве, влияние которых на творческий процесс в настенной живописи было также очевидным и бесспорным. Творчество в настенной живописи в новое время в Китае стало поистине процессом культурной интеграции эпохи. Умолкнувшее было на столетие, это древнее изобразительное искусство вновь народилось на китайской земле, а к процессу его развития и становления приложили свои знания и опыт большое количество художников из различных областей искусства, которые в произведениях настенной живописи вложили художественный язык иных художественных форм, образ мыслей и настроения людей, а также культурный код. Интеграция несходных элементов в значительной степени повлияла на художественное выражение в творчестве настенной живописи, в результате чего были созданы особый стиль и облик настенной живописи нового времени в Китае.

The 20th century witnessed the non-stop emergence of various trends and trends in art, the influence of which on the creative process in wall painting was also obvious and indisputable. Creativity in wall painting in modern times in China has truly become a process of cultural integration of the era. That was silenced for a century, this ancient fine art reappeared on Chinese soil, and a large number of artists from various fields of art applied their knowledge and experience to the process of its development and formation, who put the artistic language of other artistic forms, a way of thinking and the mood of the people, as well as the cultural code. The integration of dissimilar elements greatly influenced the artistic expression in the creation of wall painting, resulting in the creation of a distinct style and appearance of modern wall painting in China.

Ключевые слова: мультикультурное взаимодействие, монументальное искусство, стилевые особенности, настенная живопись, художественные особенности, эстетика эпохи, влияние, 20 век, интеграция.

Keywords: multicultural interaction, monumental art, style features, wall painting, artistic features, aesthetics of the era, influence, 20th century, integration.

В 20 веке с окончанием «холодной войны» [1] из ассимиляции культуроцентризма постепенно вышла глобализация, сформировав своего рода мультикультурализм, в котором с почтением относятся к маргинальным и региональным культурам. «Без сомнения, в контексте глобализации культурная идентичность и коммуникация больше не являются единичными и исходными, а постоянно реконструируются и реинтегрируются. Глобальное искусство подобно культуре, в которой намешана разная кровь, и в которой в новом языковом контексте представлены собственные взгляды и позиции» [2]. С одной стороны, у каждого художника всегда есть своя собственная, связанная с местом его рождения, национальная принадлежность, с другой — конфликты в области культурных обменов между странами и народами делаются все многочисленнее. В этой связи развитие современной китайской настенной живописи также подвержено влиянию каждой из этой сторон. Однако у монументальной живописи нового времени имеются свои осо-

бенности, делающие ее не схожей с другими видами искусства. Возникшее многообразие форм и стилей в начале ее возрождения во второй половине двадцатого века было отмечено влиянием как западного, так и одновременно традиционного искусства.

«В 1988 году участники состоявшегося в Наньтуне, провинция Цзянсу, “Национального семинара по искусству монументальной живописи” поставили вопрос об “образцовости настенной живописи в аэропорту”. Суть полемики сводилась к неприятию того стиля, в котором была выполнена настенная живопись в столичном аэропорту «Шоуду», желании перемен, выходу на новые уровни, стремлении к тому, чтобы современная монументальная живопись Китая имела куда более богатое тематическое содержание, более свежий и оригинальный язык художественной формы, использовала более продвинутые техники, а также в поиске новой системы ценностей, которая коррелировалась бы с новыми историческими условиями» [3]. Наибольшим достижением настенной живописи Китая в новое время стали гибкость и многообразие форм выражения. Подобно растущему из семени растению, она развилась в цельную в своем многообразии художественную форму. Художественная форма для своего развития требует особой почвы, и социальная среда оказывает непосредственное влияние на то, какой будет художественная форма. Богатство и разнообразие художественной формы определяется социальной вовлеченностью. Богатство художественного языка требует более инклюзивной социальной среды, и такая среда способна одновременно обеспечить сосуществование разнообразных художественных языков.

С точки зрения истории развития искусств, каждая среда, в которой искусство осуществляет передачу, и языки форм находятся в постоянном развитии, создавая условия для того, чтобы различные взгляды и концепции могли учиться друг у друга. Рассматривая развитие монументальной живописи в новом Китае с момента его основания, можно отметить, что какие бы художественные концепции не существовали в тот или иной период времени, они с исторической точки зрения передавали дух времени. Художественные формы настенной живописи во второй половине 20 века в творческом процессе, помимо непосредственного заимствования других художественных языков, продемонстрировали смешение и сочетание множества таких языков. В определенном произведении настенной живописи в совокупности используется множество форм художественного языка, где в работе совмещается влияние традиционной настенной

живописи и иностранное влияние. В соответствии с творческими требованиями авторов, совмещение и сочетание многообразных художественных особенностей рождает ощущение смешения художественных форм. Эти собранные воедино многообразные языки в настенной живописи не являются беспорядочными и непоследовательными, в них присутствуют внутренние связи, в спутанности которых просматривается упорядоченность, а в неопределенности содержится поэтическая цельность языка. В реальном творческом процессе образцы творчества, имеющие очевидные особенности, строятся с учетом главной темы и специфики архитектурного пространства, поэтому художникам необходимо принимать во внимание все стороны творческого процесса в настенной живописи.

В работе Юань Юньфу 1990 года «Великая китайская стена» в первую очередь привлекает внимание тот стиль, в котором она выполнена, то есть разворачивающегося длинного свитка-рулона китайской живописи, во-вторых, это цветовые решения с их густой колеровкой, характерные для традиционной китайской живописи. В работе используется всего три цвета: ярко-зеленый, желтый и красный, где ярко-зеленый и желтый являются ключевыми оттенками, однако такая классическая простота цветов оказывает большой эффект. Громоздящиеся друг на друга горные кряжи и вершины с помощью геометрических форм сливаются в единый энергичный по своей образности красивый пейзаж. Наконец, с помощью художественных приемов реалистичной живописи демонстрируется парящая среди горных круч Великая китайская стена. Художники-монументалисты всеми силами стремятся преодолеть преграды и выйти за рамки ограничений, накладываемых прочно установившимся в традиционной китайской настенной живописи взглядами и идеями. Они смело перенимают достижения других гуманитарных дисциплин, отвергают старые и используют новые подходы, создают еще более широкое тематическое содержание, обновляют художественные языки, с тем чтобы сформировать новую систему ценностей в монументальной живописи. Путем взаимного и всеобъемлющего совмещения создаваемый художественный язык в еще большей мере обогащает многообразные произведения настенной живописи.

За последние полвека в творческом процессе и научных взглядах на современную китайскую монументальную живопись произошли значительные изменения, одним из главных моментов которых является начало новой обстановки совместного существования разнообразных художествен-

ных языков. Поскольку настенная живопись является древним и образным искусством, дух культуры времени является неотъемлемым ее внутренним содержанием, а взаимодействие разнообразных культур идет в ногу с развитием эпохи. Мировое сообщество является свидетелем использования в современной настенной живописи большого количества разных стилей и техник, при этом художники, строго следуя своим эстетическим взглядам и идеям, имеют возможность в гораздо более свободной творческой обстановке демонстрировать свое вдохновение и в различных культурно-художественных формах выражать глубокое внутреннее содержание.

Примечания:

1. «Холодная война» (по-английски «Cold War») — период с 1947 по 1991 г. Период политической, экономической и военной борьбы между капиталистическим лагерем во главе с США и НАТО и социалистическим лагерем во главе с СССР и Варшавским договором.

2. Ян Цифань. Исследование инклюзивности и уникальности искусства // журнал «Критика искусства». — 2019, стр. 167–168.

3. Юй Мэйчэн. Особенности творческого процесса в монументальной живописи в архитектуре в новое время // журнал «Обзор литературы и искусства». — 2010, стр.78–83.

Список литературы:

1. *Chu Qien*. History of Chinese Murals. 2nd Edition [M]. — Beijing Arts and Crafts Publishing House, 2012.

2. *Wang Yong*. Research on the History of Sino-foreign Art Exchange [J]. Art Observation, 2001, стр.49.

3. *Zhang Shiyan*. A general observation of 30 years of mural paintings [J]. Fine Arts, 2008, стр.96–101.

4. *Sullivan M*. An Introduction to Chinese Art [M]. — Univ of California Press, 1961.

5. *Lin Tairan*. An analysis of the social reasons for the evolution of Chinese murals in the 20th century [D]. — Central Academy of Fine Arts, 2007.

6. *Fan Wennan*. On the influence of Soviet art education on Chinese oil painting (1949–1976) [J]. Grand View of Fine Arts, стр.184–189.

7. *Xiao Wei*. On the application of surrealist painting techniques in contemporary Chinese murals [D]. — Central Academy of Fine Arts, 2009.

8. *Miao Hong*. Analysis of Chinese Contemporary Murals in the Transition Period [J]. Art Research, 2008.стр.38–39.

О.К. ХАЛДЕЕВА

Аспирант, специальность «Теория и история искусства», АНО
ВО «Институт современного искусства»
e-mail: o-khaldeeva@mail.ru

Т.О. ШУЛИКА

Кандидат архитектуры, профессор, зав. кафедрой «Дизайн архитектурной среды», Московский архитектурный институт
(государственная академия)
e-mail: shulika-taf@yandex.ru

О.К. KHALDEEVA

Postgraduate student, Institute of Contemporary Art
e-mail: o-khaldeeva@mail.ru

Т.О. SHULIKA

Candidate of architecture, professor, head of Department of Design of the Architectural Environment, Moscow Architectural Institute (State Academy)
e-mail: shulika-taf@yandex.ru

DOI: 10.37485/1997-4663_2021_4_1_167_179

АБСТРАКТНОЕ ВИДЕНИЕ КАК ИНСТРУМЕНТ ИССЛЕДОВАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ АСПЕКТОВ МИРОУСТРОЙСТВА И ФОРМИРОВАНИЯ ПРОЕКТНОГО СОЗНАНИЯ В ИСКУССТВЕ XX ВЕКА

ABSTRACT VISION AS A TOOL FOR RESEARCH THE ARTISTIC ASPECTS OF THE WORLD ORDER AND THE FORMATION OF DESIGN CONSCIOUSNESS IN THE ART OF THE 20TH CENTURY

На примере некоторых явлений в изобразительном искусстве XX века в статье описываются возможности абстрактного видения действительности, открывающего ее художественные ценности и закономерности устройства. Обнаруживаются и

описываются два основных направления абстрактных поисков в искусстве — моделирование идеальных миров в абстрактном искусстве и трансформация реального мира в авангардных течениях XX века. Предлагается вывод об исключительной роли развитого абстрактного видения в процессе творческого освоения реальности, о его связи с проектным мышлением, с рождением новых форм и выразительного языка, адекватных многообразному художественному содержанию мира, а также о его вневременной универсальности и потому актуальности в современном творчестве.

On the example of some phenomena in the visual arts of the 20th century, the article describes the possibilities of an abstract vision of reality, revealing its artistic values and patterns of structure. Two main directions of abstract searches in art are revealed — the modeling of ideal worlds in abstract art and the transformation of the real world in various avant-garde movements of the 20th century. The author proposes a conclusion about the exceptional role of a developed abstract vision in the process of creative assimilation of reality, about its connection with design thinking, with the birth of new forms and expressive language, adequate to the diverse artistic content of the world. And also, about its timeless versatility and therefore relevance in modern creativity.

Ключевые слова: абстрактное видение, абстрактное искусство, архетип, сущность, качества предмета, проектное мышление.

Keywords: abstract vision, abstract art, archetype, essence, qualities of an object, design thinking.

Существуют разные теории естественного происхождения искусства: как врожденной созидательной способности; как игры, процесса, доставляющего удовольствие и расходуящего нерастроченный в работе запас энергии; как имитации увлекательных природных процессов; как стремления украсить себя и стать более заметным, уверенным в себе, авторитетным (в некотором смысле — продолжение подражания животному миру); как развитие трудовой деятельности, уникального природного дара человека. Присутствие и в самом процессе творчества,

и в искусстве как в явлении, неведомой, труднообъяснимой стороны, объясняется теорией божественного дара. Общее в первых творческих действиях человека — естественное стремление, потребность открывать неведомое многообразие мира природы и человека.

Постепенно в процессе эволюции меняется самоощущение человека — растерянность перед природной мощью и покорность ей проходят. Но не проходит зависимость от нее, желание понять больше о мире и о себе в нем, расширить границы времени и пространства своего существования. Наряду с формирующимися науками, философией, «человек через искусство приближается к природе, делает ее своей. Человеку мало одной лишь информации о мире, он стремится приблизить его к себе непосредственно и творчески освоить его, сделать мир “своим”» [5, с. 27].

Одним из основных смыслов искусства и творческой деятельности на протяжении всего времени их существования является открытие художественной составляющей окружающего «космоса»: мира, природы, пространства, предмета, человека. В статье рассматривается один из инструментов этого открытия — абстрактное видение. Актуальность исследования заключается в обнаружении в революционном изобразительном искусстве XX века универсальных, вневременных и внестилевых способов и средств творческого взаимодействия с миром, которые сегодня, в период активной виртуализации искусства и жизни, могли бы продолжить путь открытия, а не замещения действительности. Рассмотрение палитры приемов абстрагирования в искусстве, выходящих за рамки собственно абстракционизма, обуславливает новизну работы.

Предметом исследования является абстрактное видение как инструмент исследования пластического содержания действительности и новых форм его предъявления, объектом исследования — направления в изобразительном искусстве XX века, в которых наиболее определенно проявлены приемы пластического абстрагирования. Цель исследования: обнаружить и описать возможности абстрактного мышления и видения в открытии эстетических достоинств окружающей действительности и в формировании проектного мышления — ключевой составляющей современного творчества.

В истории изобразительного искусства можно выделить два крупных направления исследовательского взаимодействия с реальностью: первый — описательно-подражательный, основанный на непосредственном любовании и на высоком уровне художественного мастерства,

позволяющем достоверно повторять захватывающую реальность. Он начался в период Античности, был поддержан теорией мимесиса Аристотеля (от греч. *mimesis* — «подражание, воспроизведение», в античной эстетике — основной принцип творческой деятельности художника) и развивался вплоть до радикальных изменений в искусстве XX века.

Второе направление видоизменяет привычную картину реальности вплоть до полного ее исчезновения в абстрактном искусстве. Такой взгляд характерен для первобытного искусства и искусства XX и XXI веков. В его основе лежит очевидно врожденная, но не всегда осознанно используемая способность к аналитическому осмыслению действительности, которую здесь мы будем называть абстрактным художественным видением.

Абстрагирование — естественная операция человеческого мышления, конечная цель которого — познание мира. Почти всякое познание связано с процессами абстракции, так как без отвлечения от окружающих многообразия и подробностей невозможно обнаружение целого и главного. Парадоксально, но удаляясь от предметов и явлений, мы можем глубже проникнуть в их природу, обнаружить закономерности их развития.

Для дальнейшего рассмотрения особенностей художественного взаимодействия с реальностью в XX веке обратимся к понятию «абстракция» в философии и искусствоведении. У Платона, который еще не пользовался этим термином (впервые он возник у Аристотеля), и его последователей абстракциям соответствует идеальная реальность, смоделированная в процессе мышления. У него также впервые встречается термин «архетип», определение которого связано с особым абстрактным мыслительным действием. В его философии архетип — это образ, идея, обладающие свойствами идеальной первоначальности. Эти образы, с одной стороны, отстранены от натуральных качеств действительности, а с другой — содержат в себе концентрированное знание о ней. «Запечатленные в душе человека образы — идеи, забываются в период рождения, а при встрече человека с прекрасным, отблеском вечного и подлинно сущего мира в мире чувственном, он начинает припоминать виденное душой от рождения» [16, с. 23].

Вильгельм Воррингер связывал появление абстрактного творчества с чувством страха и «беспокойства» первобытного человека перед сложными, необъяснимыми явлениями мира: «... абстрактные законосообразные формы суть единственно возможные и наивысшие формы,

в которых человек, предстая зловещей, пугающей спутанности картины мира, мог испытать покой» [3, с. 160].

Другой тип абстрагирования и гораздо позже можно обнаружить у Джона Локка. Он тоже пользуется понятием «идея», но вкладывает в него иной смысл. Его понимание абстракции связано с миром реальных предметов, с качествами, которые им присущи. «Так, снежный ком способен порождать в нас идеи белого, холодного и круглого. Потому силы, вызывающие эти идеи в нас, поскольку они находятся в снежном коме, я называю качествами, а поскольку они суть ощущения, или восприятия в процессах нашего разумения (*understanding*), я называю их идеями» [8, с. 172]. Идеи Локка приводятся в соответствие с силами, качествами, существующими в самих вещах.

Эти два направления отвлечения от реальности — создание абсолютных абстрактных миров и заострение качеств реального мира — могут быть применены к явлениям изобразительного искусства XX века для иллюстрации широкой палитры возможностей абстрактного видения в открытии эстетических качеств окружающего мира.

Первому направлению соответствует собственно абстрактное искусство, получившее наиболее радикальное развитие в прошлом веке. Такой подход характерен для творчества «официальных» абстракционистов, первооткрывателей абстрактного искусства (в разные периоды и в разных обстоятельствах используются также термины: беспредметное искусство, нефигуративное искусство, нон-фигуративное искусство) — К. Малевича и круга художников-супрематистов, В. Кандинского, П. Мондриана. В своих работах они моделируют прежде невиданную художественную реальность, а вместе с ней новый тип искусства.

Для нашего исследования важен характер взаимодействия радикальных абстрактных построений пионеров нового искусства со зримой действительностью. Древние абстракции, предшественницы экспериментов XX века, возникающие, по мнению Воррингера, в стремлении найти убежище от пугающей непознаваемости окружающего мира, выделяли конкретный объект, освобождая его от сложного контекста, изымая его «из бега событий», и превращали его в «абсолют». Почвой для создания абстракций периода Авангарда стали, напротив, научные и технологические открытия, помогающие объяснить явления и законы окружающего мира. Захваченные теориями исследователей-мыслителей Вильгельма Освальда и Александра Богданова художники-супрематисты и конструктивисты с помощью геометрических построений



Рис. 1. Василий Кандинский. Без названия (Первая абстрактная акварель). 1910 (1913)



Рис. 2. Казимир Малевич. Динамическая композиция № 57. 1916

изображали материю, скрытую за внешними проявлениями природы – «энергию газов, электромагнитных сил и космических потоков».

При этом у некоторых художников энергетические модели возникают как абсолютный художественный отрыв от действительности – В. Кандинский: «Абстрактное искусство создает рядом с реальным новый мир... он подчиняется общим законам космического мира. Так, рядом с миром природы появляется новый мир искусства, очень реальный, конкретный мир» [2] (рис. 1); другие – в результате энергетического озарения смотрят по-новому на давно знакомую видимую реальность: «Дерево – уплотненная солнечная энергия. Ветки строятся по пути наибольшего напряжения солнечной энергии, корни – пути напряжения солей землевой силы. Лес показывает наполненность пространства, в три меры улавливает силы жизни. Картина в окно на морозе: на плоскость уловлены силы – токи... Вещи – узелки разных энергий» – Мария Эндер, сестра художника Бориса Эндера [7, с. 249].

Казимир Малевич принадлежал к художникам, работающим с космическими материями: «... я преобразился в нуле форм и вышел за нуль к творчеству, то есть к Супрематизму, к новому живописному реализму – беспредметному творчеству ... <...> Исчезло все, осталась масса материала, из которого будет строиться новая форма» [13, с. 19–20] (рис. 2).

Еще одним важным аспектом нашего интереса является определенный художественный язык, возникающий в результате абстрактных поисков. Абстракционистам представлялось, «что строить новое искусство можно только начав с его основы... <...>... Что такой основой является материал художника – плоскость, линия, цвет...» [12, с. 27–33]. Первоэлементы художественного языка становятся содержанием произведения и обладают собственной пластической выразительностью. Освобожденное от прямого напоминания о действительности искусство действуют на зрителя очищенными от изобразительности композицией, структурой, порядком.

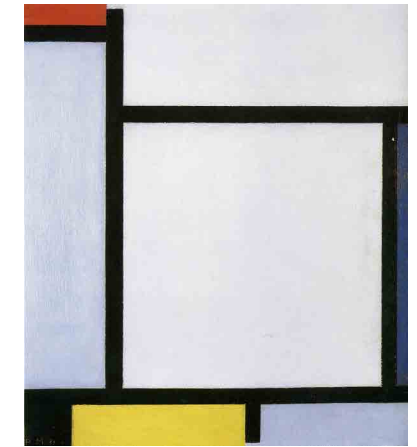


Рис. 3. Пит Мондриан. Композиция с синим, желтым, красным и серым. 1922

Идеальный мир, параллельный видимой действительности, хоть и создается абстракционистами энергетической направленности «с нуля», но в процессе создания используются глубинное понимание художниками природных созидательных процессов, «природных ценностей», опыт непосредственного художественного переживания реальности, поэтому форма в их работах, «если даже она остается вполне отвлеченной и уподобится геометрической, обладает своим внутренним звуком, есть духовное существо со свойствами, идентичными с этой формой» [9, с. 32].

Пит Мондриан (рис. 3), одновременно с российскими авангардистами открывающий строгую, математическую абстракцию, говорил о связи внешних и внутренних природных процессов, целостность которых открывается с помощью геометрических моделей: «... абстрактное искусство противостоит простому изображению вещей. Но оно не противостоит природе, взятой в целом. Оно противостоит грубой примитивной животной природе человека, но едино с его истинной природой. Оно противостоит общепринятым законам, созданным культурой частных форм, но едино с законами культуры чистых отношений» [14, с. 320].

Эту космическую связь с природой, которую приобретает «радикально» абстрактное творчество, подтверждает высказывание иссле-

дователя Евгения Ковтуна о творчестве Михаила Ларионова: «Несмотря на внешнюю беспредметность, лучистые работы Ларионова — с их движением к природе, светоносностью, сложно вибрирующей живописью — вызывают природные ощущения и ассоциации. Это совершенно беспредметная, но наполненная жизнью природы живопись. Здесь нет ни цветущих деревьев, ни пейзажных планов, но чистым цветом, прорывами глубокой синевы, непрерывными движениями микроструктур, прихотливым ритмом больших форм художник создает острое ощущение весеннего ликования природы» [10, с. 64].



Рис. 4. Клиффорд Стилл. РН-272. 1950

Спустя несколько десятилетий линию «чистой» абстракции, «освобождения» искусства от какого-либо контроля реальности, продолжили художники направления Абстрактный экспрессионизм (кон. 40–50-х гг. XX в.) — Марк Ротко, Джексон Поллок, Виллем де Кунинг, Клиффорд Стилл и др.

Отличительной особенностью творчества этих художников было свободное, произвольное нанесение красок на холст, спровоцированное не сюжетом, а скорее эмоциональным состоянием или настроением. Пространство работы в этом случае уже не конструируется, как у Малевича или Мондриана, а «живет». Главным пластическим мотивом становятся цвет и материал (краска). Смысл композиционной работы заключается теперь не в поиске абсолютных пропорций и отношений, а в точной передаче архетипических состояний с помощью пластических средств.

Язык абстрактного искусства, очищенного от присутствия действительности, сложен для восприятия, рассчитан на художественную развитость не только художника, но и зрителя. Такое искусство апеллирует преимущественно к дремлющим в душе зрителя способностям чувственного восприятия, к глубинным связям с природой, к опыту накопленных архетипических состояний действительности.

2. Второй заявленный метод абстрактной художественной работы основан на «преображении» видимой реальности, обнаружении и выявлении в ней характерных качеств и сущностей.

Поэтично об этом говорил Андре́ Базен, французский теоретик кино, объясняя характер отношений художника и окружающей реальности: «Подлинная чувствительность рождается тогда, когда художник открывает, что волнение древесной кроны и поверхности воды похоже, как похоже и камни и его лицо, и что мир, таким образом постепенно сжимающийся, возрождается в бесконечности внешних проявлений в виде великих основных знаков, обозначающих одновременно свою истину и истину вселенной» [1].

Этот подход представлен в искусстве XX века разнообразными «экспериментами» внутри единого принципа. Здесь опишем некоторые из них, наиболее характерные.

Основой «отступления» от реальности у художников направления Фовизм (от фр. *fauves* — «дикие») был цвет. «Они отказывались от имитационной функции краски, желая, чтобы она становилась светоносной... <...> Матисс и его друзья искали предельного красного, желтого, синего, зеленого и белого. От небольших мазков они шли к мощным цветовым аккордам, или “оркестровкам”, больших пятен, предельно обобщая форму. Интерес к цвету освобождал от необходимости передачи светотеневых отношений, от правильных пространственных построений» [15, с. 48].

Как и авангардисты, фовисты решили «изобретать реальность». «Художниками владело неистовое желание создавать заново мир, новый мир, собственный мир. Тем не менее, изобретая новые средства выражения, добываясь невиданной энергии краски, давая волю фантазии, фовисты находили возможность советоваться с натурой, занимаясь поисками эквивалента красок живописи краскам реальности и построениям самостоятельных художественных форм» [15, с. 52].

Матиссу важно непосредственное, чувственное впечатление от реальности, которое затем с помощью «конструктивных» элементов — рисунка, цвета и композиции — он приводит к новому художественному единству. Цвет у Матисса, «порожденный и вскормленный материей и воссозданный сознанием, может выражать сущность каждой вещи и в то же время вызывать у зрителя внезапные эмоции» [15, с. 58] (рис. 5). Рисунок он использовал в качестве инструмента освобождения от «вкуса природы», поиска «абсолютной простоты». Два основных выразительных средства — цвет и рисунок — соединялись в композиции, которая означала для художника «ясность видения целого» [15, с. 60].

В работах художников-кубистов реальность расщепляется, раскладывается на элементы, дробится, ломается и вновь собирается в бру-

тальную конструкцию, новую художественную действительность. Ключевым качеством мира, который создают кубисты, является изменчивость, динамика. Это достигается специальными приемами построения изображения — выявлением внутренней конструкции предмета, разложением объема на плоскости. Так же как в фовизме, в кубизме «материя живописи» доминирует над изображением. «Линии массивны, отчетливо видно направление движения кисти, степень ее давления на холст. <...> ... Прямые очертания созданы простейшим, неописательным жестом, они погружены в красочное вещество, не одушевлены изобразительным смыслом. Прямая линия беззначна, и основанная на ней кубистическая картина утверждает в первую очередь свою собственную материальность» [11, с. 28] (рис. 6).

Для создания более полной картины различных подходов к взаимодействию художника с реальностью следует описать еще одно направление, возможно, наиболее парадоксальным образом использующее абстрактное видение — «метафизическая живопись». Появившись в итальянском искусстве в начале XX века в сюрреалистических работах Джорджо де Кирико, это направление просуществовало затем «неофициально» еще несколько десятилетий. Это искусство едва ли можно причислить к формальным поискам, оно очевидно фигуративно. Но в работах Джорджо Моранди «фигуры» обладают такой степенью отстраненности, что создается ощущение общения с чистыми «сущностями», хотя сам Моранди не придает значения уникальным качествам предметов окружающей действительности: «Я считаю, что нет ничего абстрактнее, ирреальнее того, что мы видим. Нам известно: все, что мы, будучи людьми, можем увидеть в объективном мире, на самом деле существует не таким, как мы это видим и воспринимаем. Материя существует, безусловно, но она не несет никакого собственного внутрен-



Рис. 5. Анри Матисс. Открытое окно в Коллиуре. 1905



Рис. 6. Пабло Пикассо. Гитарист. 1910

него смысла, как тот, что мы приписываем ей. Мы можем только знать, что чашка — это чашка, а дерево — это дерево» [6, с. 161].

В творчестве Эндрю Уайета, еще одного «метафизического реалиста», намного более «реалистичного», чем Моранди, ощущение нереальности происходящего еще сильнее. Это достигается не фантастичностью сюжета, как в сюрреализме, а средствами композиции, колористики и точного рисунка, которыми художник обостряет восприятие обыденных ситуаций до состояния осязаемости тихой жизни людей, предметов и фрагментов природы. Привычный процесс созерцания сюжета заменяется ощущением присутствия зрителя «внутри картины», которое настолько реально, что поневоле воспринимается как чудо. Часто это достигается через взаимодействие с невидимым, но подразумеваемым героем, только что покинувшим залитую солнцем комнату или тенистый задний двор, оставившим приоткрытой дверь или одежду на стуле (рис. 7).

Этим парадоксальным примером отстранения от реальности через заостренное ощущение присутствия в ней, возможно, рожденное архетипическим обобщенным «воспоминанием» о ней, мы завершаем палитру возможностей абстрактного видения. Так крайняя степень удаления от реальности, выраженная в абстрактном искусстве, встречается с находящимся на другом полюсе гиперреальным ее отражением.

Заключение

Рассмотренные явления в изобразительном искусстве XX века позволяют сделать вывод об абстрактном видении как об уникальном способе не только открытия многообразия художественного содержания мира, но и рождения новых форм и языка, отличающихся, с одной стороны, «чистотой» и атомарностью, с другой — естественной цельностью форм природных творений. Этот язык становится универсальным для большинства видов искусств — абстрактные направления, возникшие в изобразительном искусстве в XX веке, «создали внутреннее пространство между произведениями искусства, поверх всех временных и пространственных границ». Исследователи сравнивают новую вселенную



Рис. 7. Эндрю Уайет. Пальто Уилларда. 1968

живописи с вселенной музыки, архитектуры, дизайна, с теми сферами, в которых абстракция является основой художественного устройства. Высказывание Артура Шопенгауэра, объясняющего суть музыкального творчества, может быть применено к работе живописца и скульптора: «Композитор открывает самую сокровенную сущность мира и выражает глубочайшую мудрость на языке, непонятном для его разума, он начинает блуждать, пытаясь перевести на язык наших понятий особенности языка, неподвластного разуму...» [17, с. 369].

Кроме формирования универсального языка с развитием абстрактного видения изобразительное искусство в XX веке приобрело проектную составляющую. Творческий процесс, неотделимый теперь от процесса разного рода абстрагирования, становится близок к проектному действию, ранее характерному для архитектуры и дизайна, а интуитивный художественный поиск включается в более сложный, многосоставной процесс проектного мышления. Это мышление, определенно оформившееся также в XX веке, в современном мире занимает ведущие позиции практически во всех областях человеческой деятельности. В работе художника проектное мышление, продолжающее абстрактное, открывает возможность осознанного и спланированного пути к творческому открытию, пути, соединяющего размышление и анализ с интуицией и импровизацией.

Практическая значимость нашего исследования заключается в возможности использования абстрактного видения не только как по-прежнему актуального инструмента художественного поиска, и открытия мироустройства, но и в освоении навыков работы с формой и пространством в архитектурной и дизайнерской педагогике. Характерно, что многие художники, занятые беспредметным искусством, тяготеют к абстрактным формам творчества: архитектуре, художественному конструированию, дизайну. Исключительную роль в этом сыграло абстрактное видение, связавшее практически все виды искусства на чувственном и проектном уровне, сформировав универсальный язык. Этот язык позволяет свободно говорить о композиции, форме, порядке, характере материала, пространстве, наполняя абстрактные формы творчества художественным, космическим смыслом.

Список литературы:

1. Библиотекарь.Ру: электронная библиотека. — URL: <http://www.bibliotekar.ru> (дата обращения: 02.11.2021).

2. Биография = Биография Кандинского // Сайт «Кандинский». — URL: <http://www.wassilykandinsky.ru> (дата обращения: 24.10.2021).

3. Ванеян С. Вильгельм Воррингер: чувствуя абстракцию // Вестник ПСТГУ. Серия V: Вопросы истории и теории христианского искусства. 2016. Вып. 1 (21). С. 123–164.

4. Васерчук Ю.А. Проектная культура командных стратегий // Дом Бурганова. Пространство культуры. — 2021. — № 2. — С. 138–150.

5. Волков И. Творческие методы и художественные системы. — Москва: Искусство, 1978.

6. Джорджо Моранди. 1890–1964: Работы из собраний Италии и России. [Текст]: каталог. — Москва: Арт Волхонка, 2017.

7. Дуглас Ш. Лебеди иных миров и другие статьи об авангарде / Ш. Дуглас; пер. с англ. — Москва: Три квадрата, 2015.

8. История философии: Запад-Россия-Восток (книга вторая: философия XV–XIX вв.). — Москва: «Греко-латинский кабинет» Ю.А. Шичалина, 1996.

9. Кандинский В. О духовном в искусстве / В.В. Кандинский; перевод с немецкого Н.И. Дружковой. — Москва: Издательство АСТ, 2018.

10. Ковтун Е. Третий путь в беспредметности // Великая утопия: русский и советский авангард 1915–1932: [каталог выставки]. — Москва: Галарт; Берн: Бентелли, 1993.

11. Крючкова В. Антиискусство: Теория и практика авангардистских движений. — Москва: Изобразительное искусство, 1985.

12. Левина Т. Возвышенное в абстрактном экспрессионизме // Диалоги о науке. — 2011. — Выпуск 3. — С. 27–33.

13. Малевич К. Чёрный квадрат. — Санкт-Петербург: Азбука, Азбука-Аттикус, 2012.

14. Мондриан П. Пластическое искусство и чистое пластическое искусство. Фигуративное и нефигуративное искусство / П.Мондриан; перевод и послесловие М. Балана // Метафизические исследования. Выпуск XIII: Искусство. — Санкт-Петербург: Лаборатория Метафизических Исследований философского факультета СПбГУ; Алетейя, 2000. — С. 308–330.

15. Турчин В. По лабиринтам авангарда. — Москва: Изд-во МГУ, 1993.

16. Человек и общество: Культурология. Словарь-справочник / под редакцией О.М. Штомпеля. — Ростов-на-Дону: Феникс, 1996. — URL: <http://cult-lib.ru/> (дата обращения: 05.11.2021).

17. Шопенгауэр А. О четвероюгом корне... Мир как воля и представление. Критика Кантовской философии. В 2 томах. Том 1. — Москва: Наука, 1993.

И.В. АКИЛОВ

*Старший преподаватель кафедры «Академическая живопись»
МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: akiloff@yandex.ru*

Н.В. АКИЛОВ

*Старший преподаватель кафедры «Академическая живопись»
МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: akilov.nik@yandex.ru*

I.V. AKILOV

*Senior lecturer of the Academic Painting Department of the Stro-
ganov Moscow State Academy of Design and Applied Arts
e-mail: akiloff@yandex.ru*

N.V. AKILOV

*Senior lecturer of the Academic Painting Department of the Stro-
ganov Moscow State Academy of Design and Applied Arts
e-mail: akilov.nik@yandex.ru*

DOI: 10.37485/1997-4663_2021_4_1_180_187

ВЛИЯНИЕ ИНДИВИДУАЛЬНОЙ ИЕРАРХИИ ВОСПРИЯТИЯ ЦВЕТА НА ТВОРЧЕСКИЙ ПОТЕНЦИАЛ УЧАЩЕГОСЯ

THE INDIVIDUAL COLOUR PERCEPTION'S HIERARCHY INFLUENCE ON THE STUDENT'S CREATIVE POTENTIAL

В статье рассматриваются субъективные иерархические отношения между основными цветовыми группами, складывающиеся в процессе эстетического становления личности художника и дизайнера, и их влияние на качество результата выполнения творческих учебных заданий.

The paper examines the subjective hierarchical relationships between the main colour groups developed in the artist's and designer's personality aesthetic formation process, and their influence on the quality of the implementing creative educational task's result.

Ключевые слова: иерархия цвета, эстетическое развитие, учебный процесс, творческий потенциал, индивидуальное восприятие, дизайн, живопись.

Keywords: colour hierarchy, aesthetic development, educational process, creativity, individual perception, design, painting.

В творческой и проектной деятельности будущего художника и дизайнера цвет выполняет наиболее ясно выраженную художественную функцию и зачастую формирует эмоциональный строй произведения. При этом его роль и выразительность прямо пропорциональны степени творческой трансформации зрительного опыта в новую индивидуально упрощенную изобразительную форму [4, с. 222–223].

Упрощение видимого неизменно ведет к абсолютизации одного из множества оттенков [9, с. 551–552], а иногда и к созданию не существующего в исходной ситуации цвета, призванного наиболее ярко отобразить ее авторское прочтение и сформировать узкий эмоциональный посыл от создателя к зрителю [8, с. 152]. Таким образом, чем активнее упрощение, тем более односложно и ясно звучит художественная ткань итогового произведения. Но поскольку авторское решение заведомо субъективно и обусловлено синтезом осознанного зрительного опыта индивида с проявлением его творческой воли [2, с. 192], то результат визуального упрощения не всегда бывает художественным, а иногда и вовсе рискует приобрести ярко выраженные антихудожественные качества.

Чтобы объяснить причины, влияющие на изобразительную ценность результата творческого упрощения цвета, необходимо понять его эмоциональную наполненность и место в иерархии субъективного восприятия индивида.

Цветовой спектр делится на три основные группы: желто-оранжевую, красно-фиолетовую и сине-зеленую. При этом, в зависимости от индивидуального художественного опыта, абсолютизация цвета в каждой группе доходит до трех основных цветов — простых в субтрактивном смешении [6, с. 22] или сложных в аддитивном [6, с. 18]. В творческой инструментальной деятельности художника и дизайнера избранная им в качестве главной одна из спектральных цветовых групп неизбежно выстраивает оставшиеся две группы цветов в иерархию.

Главный цвет становится таковым в силу своей избранности будущим художником в качестве исключительного выразительного изо-

бразительного средства на основе индивидуально сложившихся эстетических предпочтений. Чаще всего главный для него цвет характеризуется положительно, и зачастую на него проецируется наиболее ранний личный опыт цветовой гармонии. Оттенки этого цвета понимаются как наиболее важные в искусстве и дизайне [5, с. 26–27], и они способны заслонить все остальные цвета спектра. В этом случае субъективные сокровенность и красота избранного цвета настолько созвучны сложившемуся эстетическому воспитанию личности будущего художника, что не допускают в его творчестве никакого равноправия со стороны иных цветовых групп. В итоге для художественно неразвитого сознания такой цвет способен сформировать ложное представление о прекрасном и правильном.

Вторым в иерархии является цвет, который учащийся наделяет эмоционально негативной окраской, он раздражает его своей банальностью или же наоборот кажется ему недопустимым из-за эмоциональной избыточности, маргинальности и эпатажа. В понимании творческого индивида, это цвет его конкурента — главный цвет чужого искусства, а иногда и общества в целом. Данный цвет субъективно воспринимается противоположным главному цвету, хотя он почти никогда не является его прямой инверсией [3, с. 69–73]. Если будущий художник стремится отстаивать свою индивидуальность, которую он ассоциирует с главным для себя цветом [1, с. 16–19], то конкурентный цвет станет для него знаменем коллективного общества, массы. Если же, наоборот, он видит в индивидуализме тупик для развития своего творческого эго, то уже общественное окрасится главным цветом, а маргинальность — конкурирующим эстетически противоположным оттенком.

Третьим в иерархии является нейтральный цвет. Поскольку черно-белый градиент самодостаточно существует в изобразительном искусстве и дизайне без привлечения цвета, то его серые градации принято соотносить в цветовом круге лишь с проявлением тона. Однако понимание серого в искусстве значительно шире обозначения темного и светлого. Он эмоционально ровен и постоянен и поэтому незаменим в валёрной живописи. Однако спектральный серый в искусстве мертв, и для его жизни требуется придать ему цветовой оттенок. Индивидуальное восприятие каждого окрасит валёр в цвет из той группы в спектре, которая не является для него главной или конкурирующей с главной. Нейтральность валёра позволяет ему гармонично связывать между собою любые цвета и оттен-

ки, обеспечивая гармонию за счет благородства сдержанного колорита. Но эмоционально для учащегося он неинтересен и скучен, хотя и полезен своим созидательным и ненавязчивым потенциалом.

Таким образом, возможны лишь три степени иерархии цвета: главная, конкурирующая и нейтральная. Их абсолютное неравенство, собственно, и придает им иерархическую форму, которая, в свою очередь, наделяет их совершенно разными творческими потенциями. Чтобы лучше их понять, нами в течение нескольких лет регулярно проводились изобразительные опыты разработки однотипных сюжетов на разных по цвету основах. Данное исследование показало стабильную зависимость результата от цвета, причем художественная ценность работы каждого из нас напрямую зависела от того, какое место в личной цветовой иерархии занимал тот или иной оттенок основы.

Наиболее продуктивный и художественно выразительный результат получался, когда основа была окрашена в цвет, который каждый из нас считал конкурирующим с главным избранным цветом. Стабильно благополучное в художественном отношении произведение неизменно было связано с той частью спектра, отношение к которой была у нас нейтральным. А самый художественно спорный, неудачный и вялый рисунок неизбежно рождался на основе главного в личной шкале колористических ценностей. Однако если основа окрашивалась в валёрный оттенок данного цвета, то результат получался значительно более художественно здоровым, отчасти приближаясь к характеристикам рисунка на нейтральном цвете. При этом необходимо отметить, что у каждого из нас сложилась собственная иерархия спектральных цветовых групп, и результат зависел только от субъективного восприятия и отношения к цвету, а не от него самого.

Теперь требуется объяснить, почему использование главного цвета в качестве доминирующего художественного выразительного средства неизбежно приводит к изобразительной несостоятельности автора. На наш взгляд, причина кроется в слабости творческой позиции художника по отношению к данному цвету. Дело в том, что стереотип цветовой гармонии с участием оттенков избранного цвета складывается во время эстетического созревания личности, когда внешние проявления не поддаются анализу и являются незыблемым авторитетом. Их непреложность одновременно служит опорой и ориентиром для неокрепшего чувства прекрасного в самом начале художественного воспитания лич-

ности, не умудренной культурой изобразительного искусства и дизайна. В итоге начинающий художник попадает в эстетическое рабство по отношению к надуманной величине, которая является результатом чужого профессионального творчества, находящегося в недостижимой дали от его собственного изобразительного опыта. Это порождает позицию преклонения перед непостижимым авторитетом, зависимости, подчинения и служения надуманному цветовому кумиру. В таком положении невозможно полноценное творческое делание, поскольку в процессе отсутствуют какой-либо анализ и контроль со стороны художника, и сколько бы ему не было лет, в данной ситуации он всегда находится в положении начинающего и неумелого ребенка, ведомого неподконтрольной ему силой слепого эстетического ликования.

Наш опыт преподавания в МГХПА имени С.Г. Строганова показал, что цвета сине-зеленой группы доминируют в сознании 90 % учащихся. Авторитет красно-фиолетовой и желто-оранжевой групп встречается примерно в равной степени редкости, т. е. в 5 % случаев каждый. Из-за этого учебные постановки в холодной гамме с использованием цветов синего спектра не поддаются культурному художественному воспроизведению у 90 % студентов, абитуриентов, учащихся групп дополнительного профессионального образования и детской академии дизайна. Наиболее ярко художественная несостоятельность в работе с цветами сине-зеленого спектра проявляется в условиях онлайн образования и при декоративной трансформации учебных постановок, поскольку при этом творческая самостоятельность учащегося проявляется в большей степени, нежели при очной работе с преподавателем и при академическом решении видимых реалий учебных постановок. В сложившейся ситуации можно рекомендовать заменить в изобразительном инструментарии учащегося цвета доминирующей цветовой группы на их слабые сложносоставные аналоги и валёры, дабы повысить их живописную культуру и профессионализм.

Диаметрально противоположным образом зарекомендовало себя творчество, основанное на цветовой группе, которая в сознании учащегося является конкурентом доминирующей части спектра. Видимый профессионализм результата объясним тем, что восприятие цветов данной группы сформировано индивидом в зрелом возрасте и, чаще всего, в результате осознанного анализа и субъективного упрощения колористических особенностей мировой истории изобразительного ис-

кусства и дизайна. При этом внутренний эстетический баланс, основанный на главенстве совсем других цветов, вступает в сердце учащегося в непрерывный бой с этим новым агрессивно насаждаемым мировым эстетическим опытом. В такой ситуации каждое новое наблюдение заново порождает цепочку логических рассуждений и выводов, тем самым непрерывно обновляя и углубляя знания учащегося и его личные методы эстетического анализа. В итоге, при работе в этой изученной и упрощенной новой системе эстетических координат, он полностью контролирует творческий процесс, при этом, благодаря чувству притворства в подмене собственного эго чужим, в его действиях появляются артистизм и свобода.

Таким образом, та подавляющая часть учащихся, что абсолютизировала сине-зеленый спектр и не могла трансформировать краску в цвет, подчиненный колористическому строю постановки в холодной гамме, успешно работала с видимой действительностью, где отсутствовали предметы сине-зеленого спектра. 70 % из них проявили художественный артистизм в работе с красно-фиолетовой группой цветов, а 30 % — в работе с желто-оранжевой частью спектра. Тем самым они показали, что для них чужой эстетической ценностью явились различные проявления роскоши в искусстве, для большинства это был пурпур, для прочих же — золото.

Из меньшинства, которое не контролировало желто-оранжевые цвета, 60 % прекрасно себя зарекомендовали в сине-зеленой части спектра, особенно, в работе с изумрудными оттенками, а 40 % сумели раскрыть свой потенциал в красно-фиолетовой гамме. В другом меньшинстве, чьей ахиллесовой пятой были красно-фиолетовые оттенки, 70 % сумели выйти на профессиональный результат в желто-оранжевой части спектра, а 30 % реализовались в сине-зеленом колорите, при этом удачнее работая в тепло-зеленых оттенках.

Из этого следует, что наилучшим образом с синей частью спектра работают те, кто воспринимает его нейтрально. Это 70 % учащихся, не владеющих красно-фиолетовыми оттенками, и 40 % тех, кто пытался, но не совладал с желто-оранжевыми.

Специфика работы с субъективно нейтральной частью цветового спектра зачастую обусловлена творческой сдержанностью индивида. Наилучшим и наиболее стабильным образом работают с ней представители математического склада ума, не склонные к гуманитарному

фантазированию. Это обусловлено тем, что здраво оценивающий свои возможности учащийся не склонен к артистическим авантюрам проявления своего эго, он заведомо выбирает самый надежный и верный путь трансформации видимой действительности посредством сложного комбинирования валёрных отношений. Наилучшим образом такой индивид раскрывается в графике, альфрейной росписи или в искусстве гризайли. Чаще всего приверженность к нейтральным оттенкам приходит после крайне болезненного опыта работы с главным для себя цветом и из-за нерешительности попробовать себя в рамках чужой системы изобразительных ценностей. Из-за этого учащийся склонен познавать искусство посредством внимательного созерцания и наблюдения действительности, упуская возможность аналитического обобщения внешнего изобразительного опыта.

Из всего вышеизложенного следует, что удручающе низкий уровень отдельных учащихся в работе с цветом обусловлен исключительно двумя факторами, которые объясняют их заикленность на личной детской системе изобразительных ценностей.

Первый фактор, не позволяющий развиваться через чужой колористический опыт, — невежество в отношении мирового изобразительного искусства и дизайна и леность ума в выявлении новых для себя изобразительных художественных закономерностей.

Второй фактор, который не способствует приобщению к искусству валёров, — упрямое выпячивание собственного неполноценного творческого эго и неспособность к усидчивому изучению тоновых реалий видимой действительности.

Учащийся может считаться потерянным для искусства только тогда, когда его творчество сковано обоими факторами. Если же присутствует только первый фактор, то такого индивида можно направить по пути исследования тональных отношений и валёров в работе с натуры [7, с. 154–158]. В случае же преобладания второго фактора, эго учащегося можно направить в сторону приобщения к мировому изобразительному опыту ради развития аналитического мышления и художественного артистизма [4, с. 295–302]. Понимание же индивидуальной иерархии цвета в сложившейся системе эстетических ценностей учащегося позволит преподавателю наиболее эффективно направлять будущего художника по пути искусства через раскрытие дремлющих творческих изобразительных потенциалов.

Подводя итог, стоит отметить, что изложенные нами выводы способствует быстрому выявлению в процессе преподавания проблемной инерции незрелых эстетических стереотипов в творческой работе учащегося по цветовому упрощению, трансформации и стилизации видимых реалий учебной постановки, объясняют ее суть, помогают преодолеть ее и вывести учащегося на более высокий и зрелый художественный уровень.

Список литературы:

1. Браэм Г. Психология цвета. — Москва: Астрель, 2009.
2. Волков Н.Н. Цвет в живописи. — Москва: Искусство, 1965.
3. Гете И.В. Учение о цвете. — Санкт-Петербург: Азбука, 2019.
4. Дюбо Ж.-Б. Критические размышления о поэзии и живописи. — Москва: Искусство, 1976.
5. Иттен И. Искусство цвета. — Москва: Д. Аронов, 2008.
6. Сен-Клер К. Тайная жизнь цвета. — Москва: Бомбора, 2018.
7. Фромантен Э. Старые мастера. — Москва: Советский художник, 1966.
8. Hurlbert A., Ling Y. Understanding colour perception and preference // Colour Design: Theories and Applications. — Duxford: Woodhead Publishing, 2017.
9. Schloss K.B., Palmer S.E. Aesthetic response to color combinations: Preference, harmony, and similarity // Attention Perception & Psychophysics. — Springer Verlag, 2011. — № 73 (2).

А.В. ЛИХОВЦЕВА

*Искусствовед Ассоциации искусствоведов (АИС), главный хранитель фондов, Студия художников им. В.В. Верещагина МВД России
e-mail: likhovtsev@yandex.ru*

A.V. LIKHOVTSEVA

*The member of Association of art critics (AIS), The main curator of the art collection of the Ministry of Internal Affairs of Russia
e-mail: likhovtsev@yandex.ru*

DOI: 10.37485/1997-4663_2021_4_1_188_199

ОБРАЗ МИРА, КЛЮЧЕВЫЕ ЗАКОНЫ МИРОЗДАНИЯ И КОДЫ ДУХОВНОЙ КУЛЬТУРЫ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ МИРОВОГО ИСКУССТВА

THE IMAGE OF THE WORLD, THE KEY LAWS OF THE UNIVERSE AND THE CODES OF SPIRITUAL CULTURE IN THE WORKS OF WORLD ART

Статья посвящена вопросам выявления знаковых форм, выражающих универсальные законы существования Вселенной, концепций духовной культуры и алгоритмов личностного роста в произведениях мирового искусства. Анализ памятников и отдельных произведений разного времени позволил выделить общие характерные черты и закономерности системы в исторической ретроспективе, проследить всеобщую логику принципов знакообразования, выявить закономерности и общность черт, выделить набор ключевых идей, которые выступают отправными и приоритетными в системах духовной культуры на протяжении веков. Образы мира и концепции, заключенные в знаковую форму, позволяют постичь опыт познания мироздания разными культурами и консолидировать это знание. Зашифрованные в произведениях искусства знаки, выступая структурообразующими элементами, позволили создать уникальные системы координат, обладающие возможностями трансформации человеческого духа. Именно этот комплекс знаний исторически понимался как некий код миро-

здания и ключ мировоззрения, помогая приблизиться к постижению совершенства человеческой сущности.

The essay is devoted to the identification of iconic forms expressing the universal laws of the existence of the Universe, concepts of spiritual culture and algorithms of personal growth in works of world art. The analysis of monuments and works of fine arts of different times made possible to identify common characteristic features and patterns of the system in historical retrospect, to trace the general logic of the principles of sign formation, to identify patterns and common features, to identify a set of key ideas that act as starting points and priorities in the systems of spiritual culture for centuries. Images of the world and concepts enclosed in a symbolic form allow us to comprehend the experience of cognition of the universe by different cultures and consolidate this knowledge. The signs encrypted in the works of art, acting as structure-forming elements, made it possible to create unique coordinate systems with the possibilities of transforming the human spirit. It is this complex of knowledge that has historically been understood as a kind of code of the Universe and the key of the worldview, helping to approach the comprehension of the perfection of human essence.

Ключевые слова: образ мира, духовная культура, духовность, искусство, философия, культура, духовные ценности, идеология, культурный код, мироздание, построение личности, произведение искусства, иконология, культурные парадигмы, идеологическая модель, космологическая модель, герметизм, вселенная, универсум, дух.

Keywords: image of the world, spiritual culture, spirituality, art, philosophy, culture, spiritual values, ideology, cultural code, universe, personality building, work of art, iconology, cultural paradigms, ideological model, cosmological model, hermeticism, spirit.

Вопросы интерпретации образа Мира, Вселенной, понимание ее устройства и универсальных законов существования, поиск человеком места во вселенской иерархии и осознание своего предназначения нашли выражение и преломление в разных культурных традициях разного времени.

Опыт представлений о Вселенной сохранялся и передавался в разных культурах от поколения к поколению. В «промежуточном итоге» можно констатировать, что образ Мира, законы существования Вселенной, ключи к самоопределению и построению человеческой личности нашли отражение в комплексе символов, знаковых и образных системах произведений мирового искусства. Анализ памятников и отдельных произведений искусства позволяет выделить общие характерные черты и закономерности системы в исторической ретроспективе. Образы мира и концепции, заключенные зачастую в символы и знаки, не только позволяют постичь опыт познания мироздания разными культурами, но и консолидировать это знание, вследствие чего увидеть общность черт и выявить закономерности развития, а также выделить некий набор ключевых идей, которые выступают отправными и приоритетными для человека при построении личности на протяжении веков. Именно этот комплекс знаний исторически понимался как некий код мироздания и ключ мировоззрения, помогая приблизиться к постижению совершенства человеческой сущности.

Каждая эпоха, цивилизация и культура, аккумулируя в некотором временном отрезке свой духовный и культурный опыт, оставили в истории мирового искусства свое видение Образа Мира и понимание универсальных законов существования. В целях изучения обозначенных закономерностей и выявления специфических характерных черт, а также структурных особенностей был проведен анализ группы произведений искусства, изображающих Универсум и произведений искусства, которые представляют собой знаки, символы, схемы, заключающие универсальные принципы алгоритма жизни на макро и микроуровнях. Необходимо также отметить общее стремление разных культур найти формы выражения духовных идей через некие графемы, среди которых вполне очевидно выявляются структурные совпадения и аналогии.

Материальные объекты культуры всегда являются проявленной формой духовной жизни — в них отражена философская концепция, ориентированная на установление диалога и связей с духовной сферой представлений зрителя через различные формы восприятия посредством подтверждения или отрицания его личного духовного опыта. Отдельные произведения мирового искусства выступают концептуальными моделями таких представлений.

Небесный диск из Небры (Археологический музей, Галле), Галактический диск «Disco Colgante» (Музей Ларко, Лима), золотая сфера

— цельный золотой циферблат и дисковые пластины с концентрическими кругами культуры чиму (Музей золота Перу, Лима), китайские диски би в сочетании с предметами цун возможно отнести к числу примеров наиболее ранних абстрактных и концептуальных артефактов, которые соотносятся с небосводом и выступали не только знаком, но и моделью, а также, что вполне возможно, и инструментом для духовной трансформации в ходе духовных практик и ритуалов. Круг, окружность зачастую становились неким порталом в пространство тонкого мира. Неслучайно именно круг лег в основу планов древних капищ и кромлехов. В данном контексте в качестве одного из примеров также необходимо отметить круглый план города Багдада, основанного халифом Мансуром в 762 г. Архаическое мировоззрение древнего мира было абстрактно и обладало важным свойством обобщенного цельного восприятия мира, было ориентировано на ритмы природных циклов и проявлено в ритуалах [4]. С помощью знаков и моделей человек меняет не только себя, но и пространство вокруг себя — подобная практика широко распространена в народном и сакральном искусстве и вплоть до настоящего времени подтверждена многими примерами, в частности, в китайской культуре. Попытки анализа и интерпретации принципов глобальных процессов воплощены в загадочных артефактах — Пластина из Мальяно (Археологический музей, Флоренция), Фестский диск (Археологический музей, Ираклион) — подобные схемы коррелируются с рисунками одного из листов не менее загадочной рукописи Войнича более позднего времени. Поступательное развитие, согласно определенным циклам, связанное с изменением расположения небесных тел и течением природных явлений, отмечено во всех древних культурах. Условное разделение мира на несколько умозрительных уровней характерно для разных традиций — зороастризма, буддизма, ислама, иудаизма и др. Мировая иерархия наглядно отражена в памятниках искусства Древнего Египта, Китая, античной культуры, культуре цивилизаций инков, майя, ацтеков и др. Важная символическая роль с древнейших времен традиционно отводилась знаку спирали, заключающему динамическую систему, который получил развитую сложную интерпретацию, интегрирован и зашифрован в произведениях разных видов искусства. Также в произведениях искусства разных культур встречается не менее значимое изображение октаграммы — одного из древних знаков, символизирующего порядок, гармонию, равновесие, созидание.

Широкое распространение получили солнцепоклоннические культы в разных культурах, например, символ повелителя Вселенной — бога Солнца — Ашшур в Ассирии, египетский концепт солнца в трех ипостасях — с образами Атума и Хепри-скарабея [2] (например, роспись гробницы Рамзеса V и VI, 12 в. до н. э., рельеф могилы Сети I, 13 в. до н. э.), Камень Солнца культуры ацтеков (1479 г. Национальный музей антропологии, Мехико). Среди наиболее выразительных примеров образных интерпретаций цельной картины мира с символами и изображениями астральных божеств необходимо привести знаменитые памятники Древней Месопотамии и Ассирии — стела Мели-Шику (Мелишипак) (12 в. до н. э. Лувр, Париж), оттиски цилиндрических печатей (в частности, оттиск с цилиндрической печати VA243 2350–2150 гг. до н. э. Переднеазиатский музей, Берлин), стела с изображением Бога Солнца (Северный Ирак, Сиппар, 860–850 гг. до н. э., Британский музей, Лондон); карту Вселенной с богиней бескрайнего неба Нут (саркофаг жреца из Саккары, Древний Египет, XXX династия, IV в. до н. э. Метрополитен-музей, Нью-Йорк), многочисленные буддистские мандалы, Збручский идол (X–XIII вв. Археологический музей, Краков), скифскую пектораль из кургана Толстая Могила (IV в. до н. э. Музей исторических драгоценностей Украины, Киев), календарь древних славян и др. Щепетильная наблюдательность и последовательность сбора эмпирических данных позволяли народам древности проследить связь земной жизни с астрологией и астрономией — в качестве примеров: древнеегипетский астрономический барельеф Дендерский зодиак храмового комплекса Хатхор в Дендере (Древний Египет, эпоха Птолемея, 50 г. до н. э. Лувр, Париж), терракотовый астрологический диск (Древний Египет, эпоха Птолемея, Музей искусств округа Лос-Анджелес), памятники славянской культуры — круг Сварога, Коляды дар.

Большинство памятников, отражающих космогонические представления, связано с различными формами религиозных культов. В разное время разные культуры стремились выделить абсолютную суть Мира. Изобразительное искусство воплотило этот бесценный опыт представлений не только в образных, но, в том числе, и в пространственных решениях. Примечательно, что памятники искусства этой группы выражают сказанное и несказанное, моделируют и открывают возможности человека, показывают существование тонких миров, расширяют представления о пространстве, времени, формах жизни и коммуникации. Если произведения-объекты изобразительного искусства изменя-

ют пространство вокруг себя, то архитектура создает уникальные пространства. Обе категории произведений формируют сложные системы пространственных координат, которые изменяют своего зрителя, представляя своего рода модели для духовного совершенствования. Именно религия открывает перед нами всеобъемлемость мира, потенциал материи и раскрывает понимание сущности представлений о ключевых событиях для человека — рождении, жизни, смерти, духовной жизни, аккумулируя духовный и мистический опыт. Сакральное искусство в разных традициях всегда ставило задачи организации уникального сложного пространства (храм, базилика, мечеть, дацан, синагога и др.), в котором реализованы определенные программы и задаются алгоритмы поведения человека. Система координат и геометрия пространства, смысловые доминанты, звуки, запахи, освещение играют значимую роль и оказывают определенное воздействие на сознание и общее состояние человека. Купол Пантеона в Риме и купол Святой Софии в Константинополе соединили гений архитектурной и духовной мысли, накрывая архитектурное пространство, по сути, небесным куполом и объединяя под ним оказавшихся в нем, таким образом, материализуя идею всеобщего единения.

Концепции астрономического устройства мира развивали представления о сфере. Культура Древнего Египта подарила сокровищнице мирового искусства образы Анубиса со сферой в руках (например, рельеф одного из фиванских некрополей Дейр эль-Медины). Среди памятников культуры Античности необходимо выделить многочисленные интерпретации образа Зевса, со сферой в руках, и титана Атласа, с возложенной на его плечи непосильной ношей — небесной сферой. Прототип Атласа стоит отметить среди памятников Древнего Египта, в частности, иконографическое совпадение с рельефом из собрания Берлинского государственного музея. В византийской традиции Вселенная, в ее всеохватности, открывается перед прихожанином в фресках и мозаиках храма, например, мозаики собора Святого Марко в Венеции. В иконописной христианской традиции получил распространение вариант иконографии образа Архангела Михаила со сферой в руках. В XVI веке — в 1532 г. Лукас Кранах Старший создает философскую картину «Меланхолия» (Государственный музей искусств, Копенгаген), в которой художник изображает «игру» путти со сферой.

Держава, увенчанная крестом, как символ власти и владычества над миром впервые была использована в 1191 г. при вступлении на пре-

стол императора Священной Римской империи Генриха IV. Примечательно, что в плане крестово-купольного христианского храма крест вписан в круг, а круг — в квадрат, держава же сочетает фигуры шар-сферу и крест. Одна из древнейших регалий и символ самодержавия в России — Шапка Мономаха — конструктивно задумана как купол, вписанный в круг, — «под крестом». Согласно точке зрения исследователя В.В. Пузанова, «на Руси полусферическая форма шапки с опушкой символизировала небо и солнце. Устремлённый ввысь наконечник “соединял” носившего с предками и легитимизировал его власть через связь с божественным» [11].

Готическая оконная роза, украшающая величественные соборы, заключала глубокий религиозный смысл, интерпретируя образ Вселенной. Выдающимися примерами отображения иерархии божественного устройства Вселенной стали сюжеты мозаик базилики Сан-Витале в Равенне, знаменитый Гентский алтарь братьев ван Эйков в Соборе Святого Бавона в Генте, фреска «Диспута» Рафаэля Санти, выполненная для апартаментов папского дворца в Ватикане и др. Примечательно, что один из медальонов купола Станцы делла Сеньятура украсила фреска «Перводвигатель», изображающая музу в окружении амуров, вращающую небесную сферу. В эпоху Возрождения творчество понималось, в том числе, как создание духовных ценностей. Размышления, зашифрованные в символы, об устройстве мироздания и его универсальных законах заключает в себе философское произведение Альбрехта Дюрера «Меланхолия» — многие из подобных идей, интерпретированных в герметических схемах, получили продолжение в масонских символических схемах устройства мира. Философию ключевых событий жизни человека и их взаимосвязь раскрывает Ян ван Эйк в «Портрете четы Арнольфини» (Национальная галерея, Лондон).

Понимание, что духовный потенциал открывает новые сверхвозможности человека, а духовная сила может изменить материю, послужило стимулом в поиске совершенства человеческих качеств и их сочетаний. Традиционно произведение искусства, выступая считываемым знаком, вступает во внутренний диалог со зрителем, также оно изменяет пространство вокруг, структурируя и организуя его, согласно геометрии этого знака. Преимущество культур и непрерывность процесса познания позволили проследить закономерность подобного взаимодействия. Теоретические обоснования, раскрывающие принципы первоосновы бытия, ключевые формы, поведенческие алгоритмы, ценностные категории, характеристики и свойства личности отражены в священных книгах Би-

блии, Коране, Трипитаке (Типитаке), Торе, которые обрели вневременное значение и общекультурную значимость. Книги Нового и Ветхого Завета, Ганджура и Данджура, Сунна и Суры Корана, Танах и Талмуд представляют непоколебимый базис представлений духовной культуры. Алгоритм духовного взросления и личностного роста определяют 12 пунктов Символа Веры, 10 Заповедей, 7 Таинств и 7 Грехов в христианстве; Суры Корана и 5 Столпов ислама; 4 благородные истины, 3 и 8 драгоценностей буддизма; 8 основных положений и 7 законов «Ноевых Сынов» в иудаизме. Теоретические трактаты Древнего Египта, Ирана и Индии, философские поиски эпохи Античности, богословские откровения Средневековья и открытия эпохи Возрождения развили и дополнили комплекс представлений. Отдельный блок формируют комплексы духовных практик, изложенные, в том числе, в военных кодексах разных культур.

Понимание Абсолюта как первоосновы всего Сущего, вечного и неизменного, всеобщего и единого возможно через принятие целостности бытия. Понимание же универсальных законов устройства мира связано с идеей единства, доступного лишь немногим, проявленного в разных формах, начиная от единства божественных ипостасей, до единства природных стихий и единства тела, духа и души в человеке. Стремление к поиску различных проявлений абсолюта — абсолютного знания, красоты, силы, сочетания качеств человеческой личности, свойственно человечеству и подтверждено историей. Возможно, такая потребность объяснима разумностью и совершенством всеобщей системы Универсума, которая и требует от несовершенного человека, с заложенным в нем потенциалом мирового разума и божественной природы, искать подобные формы и подсознательно стремиться к ним в целях достижения всеобщей мировой гармонии.

Стремление к поиску и определению абсолютных универсальных истин прослеживается задолго до появления идеалистической философской концепции Платона и всегда оказывалось подкрепленным эмпирическим опытом познания и некими духовными практиками. Для египтян бог Атум воплощал первоначальное и вечное единство всего сущего, соединяя в себе и женское и мужское начало. Постепенно абстрактная идея, достигнув чистоты концепта, отделилась от образа, и уже для Пифагора абсолют представляет число — «единица», для Платона это Единое или Благо, для Аристотеля — «Перводвигатель», Конфуций понимает под абсолютном Поднебесную, Лао Цзы — дао (естественный

порядок всех вещей — чистое небытие), Шанкара — «Душу мира» — Брахмана, И. Фихте — абсолютное «Я», Гегель — абсолютную идею и т. д.

Трансформация и возможности преображения через самосовершенствование человеческой природы получили развитие и отражение в разных образах и концепциях изобразительного искусства, начиная со времен глубокой древности. Пентаграмма, соединяя пять элементов, вписанная в круг, означавшая совершенного преображенного человека, и звезда зороастризма, центром которой является человек, получили переосмысление спустя века во вселенском человеке миниатюры «Liber Divinorum Operum» Хильдегарды Бингенской 1165 г. и в пентаграмме «Оккультной философии» Корнелия Агриппы — в эпоху Возрождения эта идея достигла своего максимума в Витрувианском человеке Леонардо да Винчи (1492 г.). Египетский джед символизировал внутреннюю ось человека, выступал «колонной стабильности», позволяющей соединить в гармонии в человеке два противоборствующих начала — земное и небесное, аналогично даосскому знаку равновесия противоположностей «инь-ян». Нравственные идеалы во всех религиозных концепциях — Боги и Святые — наделены сверхспособностями и несут в мир добро, благо и свет. Все религиозные концепции указывают на необходимость воспитания и сохранения человеком духовности — «духовной тверди», которая определяет духовную силу и возможности человека. Духовность основана на традиционных нравственных ценностях, которые неслучайно стали традиционными — их благотворное влияние на развитие и самосохранение общества подтверждены тысячелетним опытом многих поколений людей. Вместе с тем, бесспорно, негибкой и неизменной константой — истинной твердью — является и остается «небо», Универсум, Вселенная — в ее цельности и незыблемости универсальных законов.

Варианты жизненного пути человека получили переосмысление в круговоротах Сансары, в концепциях духовных лабиринтов Античности, Средневековья, китайской культуры, воплотились в русской иконе (например, икона «Лабиринт духовный» XVIII в. из собрания Историко-архитектурного и художественного музея «Новый Иерусалим»). Крест — символ ключа жизни — таинства победы над смертью и преображения души, обозначая вертикальную связь человека с небом и с вечной жизнью, а в горизонтали — земную жизнь от рождения до смерти, показывает, что, соединяя божественное и человеческое, человеку дано достигнуть совершенства. В языческих традициях посох, жезл прорицателя или шамана связывал небо и землю. В китайской тради-

ции функцию связующей вертикали, трансформирующуюся в духовный стержень, выполняет цун. Античность понимала культуру как следование за космической упорядоченностью. Традиция иудаизма, во время празднования Хануки, вкладывает в руки ребенка четырехгранный волчок дрейдел — «Чудо великое было там», который через магию вращения соединяет душу, тело, разум и целое. Масоны разработали сложную систему символов, соответствующих человеческим качествам, постигая которые человек изменял себя. Тема преображения, имеющая глубокий философский подтекст, преображение природы и духа, преображение личности и знания, получила интерпретацию в разных культурных традициях разного времени. Примечательно, что в китайской традиции нефрит, в богатстве его качеств и характеристик, как и небесные диски би, соответствовал высоким моральным качествам владельца. Согласно богословскому толкованию христианской традиции, Преображение есть откровение всех Лиц Святой Троицы — высшего божественного проявления идеи единности и единения. Иконография Иисуса Христа имеет глубокий богословский подтекст, трактуя изображение Спасителя в круге света — сюжеты «Преображение Господне», «Ангел Великого света», «Спас в силах», «Всевидящее око», «Сотворение мира», «Вознесение Христово». Изображения божеств, источающих свет, прослеживаются в разных религиозных концепциях. Религиозные учения дают человеку знание, что именно через духовное и личностное преображение возможно «источать свет» и возвыситься — «вознестись».

Неслучайно гуманисты эпохи Возрождения Генрих Корнелий Агриппа (Агриппа Неттесгеймский), Марсилио Фичино, переосмысливший трактаты Гермеса Трисмегиста (14 трактатов, объединенных под общим названием «Пэмандр», переведены на латинский язык Марсилио Фичино изд. 1471 г.), указывают на три вида магии — небесная, или астральная, естественная, основанная на законах и силах природы, и церемониальная. Задачу поиска понимания принципа управления внутренними энергиями и объединения их с космическими токами ставили перед собой многие культуры.

Преклонение перед богосозданной красотой высшего порядка и стремление к ней как изменение человеческой природы, в соответствии с гармонией и упорядоченностью универсального порядка, дало понимание культуры как культа (лат. cultus — «культ») света-огня (аккад. иги — «свет, огонь») — культа божественного света [12], энергии, структурно преображающей и изменяющей человека.

Культура, в широком смысле термина (материальная и нематериальная), и культурное наследие, являются проекцией, историческим свидетельством и аргументом, овеществленным отражением духовной жизни конкретной общности. Система духовной культуры на микро- и на макроуровне влияет на все сферы жизни человека и государства и является показателем здоровья и потенциала общества, нации. Неизменно этот набор образов, символов и смыслов связан с вопросами духовной культуры человека. Во все времена человек задается вечными вопросами: что есть истина и что истинно, вопросами логики устройства мира, своего предназначения и места в нем, смысла человеческой жизни и поиска секрета бессмертия. Вопросы духовности включают этот многогранный и очень широкий спектр проблем. Ответы на многие из этих вопросов сохраняют концепции религиозных знаний. Базовые нравственные принципы и нравственные идеалы, комплексы духовных качеств составили духовную силу разных народов и показали свою витальность, сохраняясь как духовный иммунитет при самых сложных исторических событиях. Духовность является основой личности, семьи, общества, государства. Именно духовность определяет пути нации. Попытки исказить духовные ценности, деформировать и подменить нравственные идеалы изменяют иерархию приоритетов и вектор пути развития государства.

Духовно-нравственное и культурное наследие отражает разные формы духовного опыта разных культур, который показывает необходимость действовать в согласии с основами материи. Язык древних символов скрыт знаком, в котором сокрыты истины — первоосновы и универсальные законы. Образ Мира заключает мудрость Мира, показывает устройство Мира, единство элементов Мира. Универсум представляет единую целостную систему, элементы которой не только взаимосвязаны, но и имеют общий принцип строения. Существует Мир материальный и Мир духовный, которые соотносятся друг с другом. Знания, красота (пропорция и гармония), энергия (стремление и созидание), любовь (доброта и единение) остаются навечно — в этом преломляется Вечность и заключается секрет бессмертия. Достигнуть совершенства и единства знания — красоты — энергии — любви помогает развитие — совершенствование личности и духа. Духовная культура способствует укреплению как отдельного человека, так и общества в целом и открывает возможность длительного поступательного развития по невидимой спирали времени, обеспечивая витальность. Совершенство знания (разум) и чувствования (познание) позволяет приблизиться к пониманию

универсальных Законов Мира. Идея блага всегда выступала высшим ориентиром и объектом познания. Произведения искусства, заключающие мудрость веков, ценностные стандарты и законы существования Вселенной составили сокровищницу мировой духовной культуры.

Список литературы:

1. *Барле*. Оккультизм / перевод Д.И. Карабановича, под редакцией А.В. Трояновского. — Санкт-Петербург, 1911; Ленинград, 1991.
2. *Герман Те Велде*. Некоторые замечания о структуре египетских божественных триад // Журнал египетской археологии. — 1971. — Том 57 (август). — С. 81.
3. *Дворжак М.* История искусства как история духа. — Мюнхен, 1924; Санкт-Петербург: Гуманитарное агентство «Академический проект», 2001.
4. *Древние цивилизации* / под редакцией Г.М. Бонгард-Левина. — Москва: Мысль, 1989.
5. *Житие Сергия Радонежского* / подготовка текста Д.М. Буланина, перевод М.Ф. Антоновой и Д.М. Буланина, комментарии Д.М. Буланина. Памятники литературы Древней Руси XIV — сер. XV в. — Москва, 1981. — С. 256–429.
6. *Кошаев В.Б.* Декоративно-прикладное искусство. Понятия. Этапы развития. Учебное пособие для вузов (бакалавриат). — 2-е изд. — Москва: Владос, 2021.
7. *Кошаев В.Б.* Типология искусства // Теория и история искусства: Выпуск 3/4 / главный редактор А.П. Лободанов. — Москва: Издательство «БОС», 2020. — С. 42–73.
8. *Лиховцева А.В.* Иконология коллекций произведений искусства. // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. Московская государственная художественно-промышленная академия имени С.Г. Строганова. — 2020. — № 3. — Часть 1. — С. 210–223.
9. *Лободанов А.П.* Семиотика искусства. — Лондон: МАНВО, 2016.
10. *Лосев А.Ф.* Проблема символа и реалистическое искусство. — Москва: Искусство, 1995.
11. *Пузанов В.В.* Княжеские инсигнии в средневековой Руси и «Батыево знамение» // Учёные записки Казанского университета. — 2011. — Том 153. — Выпуск 3. — С. 102–111.
12. *Рерих Н.К.* Избранное / составитель В.М. Сидоров. — Москва: Советская Россия, 1979.
13. *Бояк Т.Н.* Содержание понятия «духовно-нравственные ценности» // Вестник Бурятского государственного университета. — 2015. — Выпуск 14А. — С. 42–45. — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/soderzhanie-ponyatiya-duhovno-nravstvennye-tsennosti/viewer> (дата обращения: 01.09.2021).

А.В. ЛИХОВЦЕВА

*Искусствовед Ассоциации искусствоведов (АИС), главный хранитель фондов, Студия художников им. В.В. Верещагина МВД России
e-mail: likhovtsev@yandex.ru*

A.V. LIKHOVTSEVA

*The member of Association of art critics (AIS), The main curator of the art collection of the Ministry of Internal Affairs of Russia
e-mail: likhovtsev@yandex.ru*

DOI: 10.37485/1997-4663_2021_4_1_200_206

КОЛЛЕКЦИИ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ИСКУССТВА — К ВОПРОСУ АНАЛИЗА ФЕНОМЕНА

COLLECTIONS OF FINE ART — ANALYZING THE PHENOMENON

Статья посвящена кругу теоретических вопросов и методологических проблем при изучении, анализе и осмыслении феномена коллекции произведений искусства и коллекционирования в ракурсе искусствоведческого исследования. Выдающиеся коллекции стали по праву парадигмами истории мировой культуры, связывая предметы стилистически, формируя уникальную предметно-пространственную среду. Коллекциям произведений искусства свойственна многомерность — строения и смыслов. Сохраняя произведения искусства, коллекции позволяют проследить способы взаимодействия видов искусств, а также синтез искусств с другими видами художественной деятельности, художественные приоритеты соответствующей эпохи, проявляют исторические и художественные связи произведений искусства в предметно-пространственной среде и раскрывают новые грани истории искусства и характерные черты мирового художественного процесса. В рамках статьи актуализирована проблема терминов «коллекция», «собрание», определена необходимость применения специфичной методологии исследования методологического процесса при исследовании коллекций произведений искусства.

The essay is devoted to a range of theoretical and methodological problems of the phenomenon of art collection and collecting in the study, analysis and understanding — from the perspective of art history research. Outstanding collections have rightfully become paradigms of the history of world culture, linking objects by style, forming a unique subject-spatial environment. Collections of art are characterized by multi-dimensionality — in their structure, symbol and token. The collections preserve the works of art and trace the ways of interaction of art forms, show the synthesis of art with other types of artistic activity, demonstrate the artistic priorities of the historical epoch, show the historical and artistic connections of works of art in the subject-spatial environment, reveal new facets of the history of art and the characteristic features of the world art process. The essay actualizes the problem of the terms collection. The study of art collections needs for the use of a specific methodology of the methodological process.

Ключевые слова: коллекция, коллекционирование, концепция, произведение искусства, история искусства, взаимодействие видов искусства, методология к методологии, собрание, предмет, вещь, предметно-пространственная среда, искусствознание.

Keywords: art collection, collecting, collectible, concept, fine art, art history, art forms interaction, methodology to methodology, object, thing, subject-spatial environment, theory of art history.

Коллекции произведений искусства — это культурный феномен и уникальное художественное явление, которое отличает богатство характерных черт и полифония признаков, особенность конфигурации образов, специфичная структурность и свойственная системность, сложная история, сотканная воедино из судеб произведений искусства и их владельцев, виртуозно переплетенная с историей государств. Коллекциям свойственны не только совершенно особая эстетическая выразительность и красота парадигм культуры, но и, что немаловажно, многомерность — строения и смыслов. При изучении и анализе коллекций произведений искусства эти аспекты оказывают влияние на стратегию и алгоритм исследования, адаптируя научные методы и подходы, требуя от искусствоведа осмысления и разработки совершенно особой специ-

фичной методологии исследования методологического процесса, которым, по сути, и является коллекционирование.

Выдающиеся коллекции стали по праву самостоятельными концепциями в истории мировой культуры, представляя сложный синтез редких исключительных отобранных произведений искусства, виртуозно соединенных в цельную единую симфонию, и квинтэссенцией эстетического вкуса, — яркими примерами могут послужить знаменитые коллекции семейства Медичи, Шипионе Боргезе, Франческо Барберини, Федерико Борромео и др.

Коллекция не только представляет произведения в контексте времени, но и в отдельных случаях связывает предметы стилистически — в качестве элегантного подтверждения могут выступить коллекции Ниссим-де-Камондо, С.И. Мамонтова, М.К. Тенишевой, музей Кольяк-Жэ, дом Гауди в парке Гуэль, вилла Керилос Болиё-сюр-Мер и др. Дворцы, замки, дома, виллы и усадьбы с их коллекциями, в свою очередь, стали не только выражением и проекцией эстетического художественного вкуса владельцев, но и сформировали уникальную предметно-пространственную среду (например, виллы Санто Соспир Ж. Кокто и Ф. фон Штук, Красный Дом У. Морриса, особняки А.А. Бахрушина, З.Г. Морозовой на Спиридоновке, «Чёрный лебедь» Н.П. Рябушинского — в Москве и др.). Именно предметно-пространственная среда создает и воссоздает некое оформленное, наполненное деталями-акцентами пространство, погружает зрителя в конкретный исторический и культурный контекст, формирует образ, отвечая законам театрального действия. Коллекция сохраняет исторический и культурный код времени через связи отобранных произведений искусства.

Коллекции позволяют проследить сферы и вектор научных интересов времени (коллекции М. Сеттала, Рудольфа II, Феррантэ Императо, Э. Гиме, Н.П. Лихачёва, П.И. Севастьянова, П.Д. Корина, А.П. Бахрушина, П.И. Щукина) и показывают динамику модификации эстетических пристрастий в художественной жизни (коллекции С.И. Щукина, И.А. Морозова, Г.Д. Костаки и др.).

Коллекция как художественное явление связана с разными видами деятельности человека. Выступая зачастую как элемент гносеологического процесса познания мира, коллекция овеществлено воплощает феномен творческой художественной деятельности коллекционера, что особенно ярко выражено в коллекциях XV–XVII веков (например, студи-

оло Изабеллы д'Эсте, кабинет Франческо I Медичи) и в умозрительных коллекциях — концепциях воображаемых музеев Я. Буркхардта [18], А. Варбурга [17], А. Мальро [16] и т.д. В ходе ретроспективного анализа этот аспект определяет ракурс взгляда на историю искусства, позволяет раскрывать новые грани и характерные черты мирового художественного процесса, выявлять специфику эстетики и художественной формы разных исторических периодов.

Творчество высшего порядка со времен Античности понималось не только как создание высокохудожественной формы, но и как создание духовных ценностей, что во многом отвечает деятельности коллекционеров разного времени, которые выступили основателями культурных центров и художественных музеев.

Коллекция как объект, а в отдельных случаях и как предмет изучения, оказалась на стыке разных наук — теоретические вопросы и методологические проблемы, возникающие при осмыслении феномена коллекционирования, носят междисциплинарный характер. Вопросы коллекционирования связаны с историей, искусствоведением, философией, социологией, психологией, культурологией, педагогикой, музееведением, архивоведением, охраной культурного наследия и т. д. В.П. Грицкевич в работах, посвященных истории музейного дела, справедливо замечает, что «различные научные дисциплины могут изучать один и тот же объект, но иметь различные к нему подходы, то есть различный предмет изучения» [8, с. 15], что имеет прямое отношение к изучению феномена коллекции и коллекционирования.

Изучение коллекций и вопросов коллекционирования способствовало также выявлению и актуализации проблемы терминов «коллекция» и «собрание». Несмотря на существующие определения и, казалось бы, очевидность смысла, подобная потребность существует ввиду широко распространенной практики называть любое собрание коллекцией или же, напротив, коллекцию — собранием. Предметы коллекции осознано выявлены, выбраны и специфично объединены по некоему конкретному признаку. Вместе с тем, морфология термина «коллекция» указывает на латинский корень *collectio* («собираение, сбор»). Однако сбор и, как следствие, «собрание», имеют гораздо более широкое значение термина, предполагая множественность чего-либо, — не каждое собрание является коллекцией, хотя коллекция представляет некое собрание. Понятие предмета и вещи оказывается гораздо шире. Феномен

вещи и ее функции обстоятельно изучены в работах культурологов Г.С. Кнабе [11], Р. Барта [2], К. Леви-Стросса [12], Ж. Бодрийяра [3, 4]. Платон в учении об идеях указывал на постижение идей, отражение которых заключалось в многообразии вещного мира. [15] Дж. Арган в «Истории итальянского искусства» отмечал, что «искомая значимость не в самой вещи как явлении, а в том, что разум выстраивает на её основе» [1, т. 1, с. 199]. А.Ф. Лосев в своей работе «Проблема символа и реалистическое искусство» говорит о «многомерности символа в связи с многомерной логикой самой жизни и в связи с той системной структурой, которую получает вещь как представитель объективного мира и вещь как символ этого объективного мира» [14, с. 189].

Предметно-пространственная среда выступает совокупностью со сложнейшей выстроенной структурой, и именно такого рода совокупность воспроизводит коллекция. Важно заметить, что объектом для историка искусств выступает не обычная вещь, а особая ее разновидность — произведение искусства, которое отвечает критериям качества и имеет ярко выраженную художественную форму. Предмет-вещь и произведение искусства различаются между собой еще более сложно, чем собрание и коллекция. Произведение искусства является предметом-вещью, но не каждый предмет может стать произведением искусства и предметом коллекции. В этом контексте актуален вопрос выявления критериев качества при анализе и оценке объекта искусства, художественного объекта классического искусства и современного, а также актуального искусства и задача адаптации классических методов работы искусствоведа, в зависимости от объекта исследования.

Произведения искусства, которые составляют историю мирового искусства, — это прекрасный букет смыслов и образов, чувств и эмоций, выраженный в высокохудожественных, уникальных, фантазийных формах. Многогранные по смыслу, образы вызывают к подсознанию человека, апеллируют не только к мировому художественному опыту, но и к человеческой памяти, откликаясь в мозгу и сердце сложнейшей полифонией ассоциаций, чувств и эмоций. Вместе с тем, произведения искусства обнаруживают между собой тесную взаимосвязь. При изучении произведений искусства коллекций, постижении природы и специфики их связей, метафоричность искусства становится очевидна для искусствоведа. Виды искусства взаимодействуют между собой, и коллекция выступает одним из способов их взаимодействия, которое проявляет в

предметно-пространственной среде. Произведения внутри коллекции вступают в исторические и художественные связи. Проявление и выражение стилистических, художественных, исторических и культурных связей дает уникальный синтез в контексте времени. Таковыми были легендарные коллекции Строгановых, Юсуповых, Демидовых и др.

Коллекции произведений искусства — это не только проекция художественных и эстетических вкусов, но и переосмысление, оценка искусства в художественном контексте, в соответствии с временем, художественные приоритеты соответствующей эпохи (коллекция П.М. Третьякова и др.). Безусловно, сформированные коллекции оказывают значительное влияние на формирование вкуса и развитие культурного и художественного контекста не только в своем времени, но и спустя века.

Анализ коллекций и вопросов коллекционирования помогает выявить художественно-творческую основу многих явлений истории искусства и позволяет проследить в образах ретроспективу эстетических пристрастий. Вместе с тем, Ж. Бодрийяр в своей работе «Система вещей» отмечает, что «организация коллекции подменяет собой время» [3]. Прослеживая внутренние связи произведений искусства на примере разных коллекций разных стран разного времени, можно отчетливо увидеть проявление единства особого художественного языка коллекций и закономерностей методологии их формирования, трансформаций образов исторических периодов, закодированных в таких необычных сочетаниях и формах, как коллекция произведений искусства.

Список литературы:

1. Арган Дж.К. История итальянского искусства. В 2 томах / перевод с итальянского / под научной редакцией В.Д. Дажиной. — Москва: Радуга, 1990.
2. Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика / перевод с французского, составление, общая редакция и вступительная статья Г.К. Косикова. — Москва: Прогресс, 1989.
3. Бодрийяр Ж. Маргинальная система: коллекция // Система вещей / Ж. Бодрийяр. — Москва, 1995. — С. 72–89.
4. Бодрийяр Ж. Симулякры и симуляция / перевод О.А. Печенкина. — Тула, 2013.
5. Бурганова М.А. Музей в современном культурном пространстве // В сборнике: Музеи декоративного искусства, художественной промышленности и дизайна: вчера, сегодня, завтра. Материалы международной научной конферен-

ции к 150-летию Музея декоративно-прикладного и промышленного искусства МГХПА им. С.Г. Строганова Опыт коллективного монографического исследования. 2018. — С. 25–31.

6. Бурганова М.А., Боровский А.Д. Интервью с заведующим отделом Новейших течений Государственного Русского Музея, искусствоведом и куратором Александром Давидовичем Боровским // Дом Бурганова. Пространство культуры. — 2020. — № 2. — С. 10–18.

7. Буркхардт Я. Культура Италии в эпоху Возрождения. Опыт. — Москва, 1996.

8. Грицкевич В.П. История музейного дела до конца XVIII века. — 2-е изд., исп. и доп. — Санкт-Петербург: СПбГУКИ, 2004.

9. Грицкевич В.П. История музейного дела конца XVIII — начала XX вв. 2-е изд., исп. и доп. — Санкт-Петербург: СПбГУКИ, 2007.

10. Грицкевич В.П. История музейного дела в новейший период (1918–2000). — Санкт-Петербург: СПбГУКИ, 2009.

11. Кнабе Г.С. Семиотика культуры: конспект учебного курса. — Москва: Российский государственный гуманитарный университет, 2005.

12. Леви-Стросс К. Структурная антропология. — Москва: Эксмо-пресс, 2001.

13. Лосев А.Ф. История античной эстетики. Итоги тысячелетнего развития. Книга II. — Москва: Искусство, 1994.

14. Лосев А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. — Москва: Искусство, 1995.

15. Платон. Диалоги / перевод с древнегреческого. — Харьков: Фолио, 1999.

14. Мальро А. Голоса безмолвия. — Москва: Наука, 2012.

16. Торопыгина М.Ю. Атлас «Мнемозина». Non finito в истории искусства. // Актуальные проблемы теории и истории искусства. — 2012. — № 2. — С. 314–320.

17. Jacob Burckhardt (the Younger). Kunstwerke der belgischen Städte. — Dusseldorf: Julius Buddeus, 1842. — URL: <https://books.google.ru/books?id=UbrBAAAACAAJ&hl=ru&pg=PA168#v=onepage&q&f=false> (дата обращения: 20.04.2021).

Е.Б. СОЛОДОВНИКОВА

*Соискатель Сектора древнерусского искусства Отдела изобразительного искусства и архитектуры Государственного института искусствознания
e-mail: cathyester@gmail.com*

E.B. SOLODOVNIKOVA

*Art researcher, Sector of Medieval Russian Art, Department of Fine Art and Architecture of the State Institute for Art Studies.
e-mail: cathyester@gmail.com*

DOI: 10.37485/1997-4663_2021_4_1_207_218

ОСОБЕННОСТИ ИКОНОГРАФИИ И СТИЛЯ ИКОНЫ-ПЯДНИЦЫ XV ВЕКА «БОГОМАТЕРЬ ОДИГИТРИЯ» («МОДЕНСКАЯ») ИЗ СОБРАНИЯ СЕРГИЕВО-ПОСАДСКОГО МУЗЕЯ-ЗАПОВЕДНИКА (1)

FEATURES OF THE ICONOGRAPHY AND STYLE OF A SMALL-SIZED 15TH C. ICON OF VIRGIN HODEGETRIA (OF MODENA) FROM THE COLLECTION OF SERGIEV-POSAD MUSEUM-PRESERVE

Статья посвящена проблемам датировки и атрибуции небольшой по размерам пядничной иконы с изображением Богоматери Одигитрии в рост из Сергиево-Посадского музея. Исследование редкой иконографии памятника во взаимосвязи с его стилистическими особенностями позволяет отнести его к кругу московских памятников начала XV в. Это подтверждают выявленные аналогии из числа произведений раннего творчества Андрея Рублева (Васильевский чин 1408 г.).

An article considers the problem of date and attribution of a small-size icon with the image of full-length Virgin Hodegetria from Sergiev-Posad Art and Historical Museum. A study of its rare iconography and stylistic peculiarities allows to attribute it to Moscow artistic school and to date by the beginning of the 15 c. The closest stylistic analogies are found in the early Art of Andrey Rublev

(Vasilievsky Deisis, 1408), although the master of the Hodegetria did not belong to his circle.

Ключевые слова: иконография, Богоматерь Моденская, Одигитрия, палеологовское искусство, Московская школа живописи, Андрей Рублев.

Keywords: Iconography, Virgin of Modena, Hodegetria, Palaeologan Art, Moscow painting, Andrey Rublev.

Икона «Богоматерь с Младенцем», или «Богоматерь Моденская» (29,5 x 23 x 2 см) была приобретена Загорским музеем в 1961 г. у В.В. Боброва, внука реставратора И.И. Сулова (ил. 1). Несмотря на деформацию основы, утраты левкаса на полях и золота на фоне, живопись имеет хорошую сохранность. Прослеживаются небольшие реставрационные вставки внизу на левой щеке Младенца, по контуру его левого плеча, и у левого локтя, а также лимонно-желтые тонировки на его хитоне — на груди, на рукавах и на подоле. Небольшие фрагменты золота просматриваются по краям фигур. На иконе был оклад, о чем свидетельствует множество следов от гвоздей на фоне и на полях.

Впервые икона была опубликована Т.В. Николаевой в каталоге Загорского музея 1977 г. под названием «Богома-



Рис. 1. Икона «Богоматерь Одигитрия». Начало XV в. Сергиево-Посадский государственный историко-художественный музей-заповедник.

терь Моденская» («Одигитрия в рост») как произведение XV в. со знаком вопроса [7].

Автор предположила, что эта икона прежде входила в состав коллекции Н.П. Лихачева [6]. Она была издана им в нереставрированном виде. При описании композиции исследователь сочла необходимым отметить трехчетвертной пространственный разворот фигуры Младенца, то, что он «изображен не спокойно сидящим, а как бы в движении», и отсутствие оживок в личном письме [7]. Несмотря на ряд довольно важных стилистических примет, редкий иконографический извод, хорошую сохранность живописи, икона «Богоматери Моденской» до сих пор не стала предметом специального монографического исследования. Знак вопроса, поставленный рядом с предложенной автором датой, указывает на сомнение автора в ее правильности.

С момента первой публикации икона лишь несколько раз оказывалась в поле внимания специалистов. Памятник упоминается авторами с широкой датировкой, как произведение XV в. (например, так он был представлен на выставке «*Державная заступница России*», проходившей в Музее «Коломенское» в 2017 г. [9]). Особняком стоит мнение С.П. Заиграйкиной, которая без дополнительной аргументации отнесла икону «Богоматерь Моденская» к XVI столетию [1].

В большей степени, чем стиль живописи и датировка памятника, ученых интересовала проблема иконографии, ее связь с образом «Богоматери Моденской-Косинской» первой половиной XVII в., хранящимся в церкви Успения Богоматери в селе Косино близ Москвы (2). По преданию, эта святыня была привезена графом Б.П. Шереметьевым из итальянского города Модена в 1717 г. и впоследствии была вложена в косинский храм Петром I. По мнению современных ученых, не следует отождествлять иконы, подобные памятнику из Сергиево-Посадского музея, с чтимой «Моденской-Косинской Богоматерью», поскольку она представляет собой другой иконографический извод ростовой «Одигитрии», изображающий Младенца обращенным не к Богоматери, а вправо, в сторону предстоящего [10]. Однако следует отметить, что в иконописной традиции 18–19 вв. название «Богоматерь Моденская» равно употреблялась также для идентификации интересующего нас более редкого иконографического типа, представляющего Богоматерь в рост в развороте вправо, с чуть выдвинутой вперед левой ногой и склоняющейся к Младенцу, которого она держит перед собой на некотором отдалении (3).

Икона из Сергиево-Посадского музея является самым ранним из известных нам примеров подобной иконографии. Следующие по времени сохранившиеся памятники того же иконографического извода относятся к более позднему периоду — это икона-пядница из монастыря Пантократор на Афоне, которую греческий ученый Титос Папамасторакис определил как произведение, созданное русским художником в начале 15 в. [13], но, не исключено, как предположил А.С. Преображенский (4), написанное около середины XVI в. (?); а также шитая подвесная пелена из ГИМ последней четверти XVI в. (инв. № ГИМ 53116 РБ-76) [11].

Исследователи полагают, что истоки данной композиции восходят к особым изводам Одигитрии (типа Перивлепты), или Елеусы [10], где Богоматерь, изображенная в рост, обращена к благословляющему ее Младенцу, которого держит не одной, а двумя руками, склоняя к нему голову. Таковы, например, мозаика из монастыря Хора 1316–1321 гг. и фреска из параклессиона того же храма, новгородская икона 1340-х гг. из Новгородского музея [2].

Однако указанные иконографические черты не раскрывают все нюансы смысла рассматриваемого произведения. Важной особенностью рассматриваемой иконы является жест правой руки Богоматери, прикасающейся к колену Христа (5). Не исключено, что здесь мы имеем дело с аллюзией на текст Послания апостола Павла к евреям: «Господь наш воссиял из колена Иудина» (Евр. 7:14). Вместе с тем, этот жест обращения к Отроку, торжественно восседающему на руках Богоматери, как на троне, полностью соответствует низкому склонению ее главы, исполненному глубокой почтительности. Соответствует ему и пространственная дистанция, их разделяющая, ненавязчиво акцентированная сильным движением фигуры, жестом простиертой вперед десницы Христа и Его направленным в даль взглядом. В известных нам изображениях той же иконографии столь внятно выраженная интонация обращения к миру, находящемуся за пределами пространства иконы, исчезает.

В изображениях Богоматери Одигитрии такие позы и жесты встречается не часто. Но всегда им придается особое значение. В иконе «Богоматерь Максимовская» рубежа 13–14 вв. (Владимиро-Суздальский музей-заповедник), например, подобный жест соединен с мотивом передачи омофора митрополиту Максиму [3].

В иконе из собрания Сергиево-Посадского музея значимость жеста руки Богоматери акцентирована расположенным в центре ком-

позиции широким золотым поручем, усиливающим звучание цвета ее темно-вишневого мафорий и вместе с тем отделяющим его от еще более насыщенного по тону цвета темно-синей туники.

Целый каскад наслаивающихся друг на друга, как будто наполненных воздухом, складок обширного темно-вишневого мафория Богоматери, со слегка развевающимися остроугольными концами, окаймленными золотой тесьмой, образует подобие сложных архитектурных кулис, через которые открывается глубина золотого фона (ныне полностью утраченного).

Сравнение иконы из Троице-Сергиевой лавры с афонской иконой той же иконографии позволяет увидеть, сколь по-разному они решены. В первой из них очертания широкого темного мафория Богоматери, рисунок контуров острых складок выделяют ее фигуру на золотом фоне, однако контурные описи не снижают выразительность пластической формы, не делают ее аппликативной, как это можно видеть во второй иконе.

Мастер троицкой иконы достигает впечатления пластической наполненности и одновременно непринужденной естественности поз Богоматери и Христа путем построения такой композиции, в которой гармонически сочетаются отличающиеся сдержанным характером, но по-разному направленные движения, заполняющие ее пространство и как будто расширяющие его границы. Тому же способствуют лишенная контрастности, мягкая светотеневая моделировка ликов и сложное решение колористической композиции иконы. Мастер исключительное внимание уделяет тонким вариациям сближенных по тону красочных созвучий. Особую тональную насыщенность звучанию цветовых аккордов придает поблескивание входящих в глубину красочной ткани тонких линий золотых узоров.

Насыщенные по тону одежды Богоматери, окружающие младенца Христа, создают тот фон, на котором Его фигура выделяется как, безусловно, главного действующего лица в этой композиции. Облаченный в сияющий золотой длинный хитон, Он восседает на руке Богоматери, через которую переброшен длинный край мафория, как на пышно драпированном троне. В Его облике подчеркивается царственное достоинство. Властный жест благословения, прямая постановка головы и шеи, фронтальный разворот плеч соответствуют образу Христа-триумфатора, перед которым склоняется даже Богоматерь.

В данном случае жест Богоматери отличается от тех, которые мы видим на мозаике и фреске из монастыря Хора или на иконе из Нов-

городского музея, где положение ее фигуры и ее рук, несущих Младенца, подчинено движению, направленному во внешнее пространство. В композиции рассматриваемой иконы она сама является центром и средоточием того пространства, в котором пребывает Спаситель мира.

Принятие на руки Христа Богородицею, мотив шествия, на который указывает шаг, который она делает в сторону Сына, напоминают изображение принесения Христа во Храм в сценах Сретения, в тех вариантах их иконографии, где Спаситель, слыша слова пророчества старца Симеона о грядущих страстях, устремляется в объятия Богородицы (6). Однако в рассматриваемой иконе пришествие в мир Спасителя, его ответ, следующий за молитвенным склонением Богородицы, представлены как действие, достигшее апогея, цель которого, хотя и полностью раскрыта, но оно находит продолжение в окружающем мире. Если искать соответствие представленной сцене в евангельском тексте, более всего ей отвечает свидетельство Симеона о Христе как спасителе мира — Мессии: «Видели очи мои Спасение Твое» (Лк. 2: 30). Это событие здесь трактуется как действие, которое вновь и вновь возбуждает ритмы движения, волнами расходящегося от центра в разные стороны. Импульс ему дают величественная, но совершенно естественная подвижная поза Христа, жест его простертой десницы, властный, но не застывший, левой руки, в которой он, как непреходящий атрибут царственного достоинства, держит свернутый золотой свиток. Активизируют зарождающийся здесь ритм движения спокойно свисающие ножки Божественного Младенца, волнообразно спадающие вниз складки его золотых риз и постепенно раскрывающиеся, расходящиеся в стороны складки мафория Богородицы.

К числу важнейших стилистических признаков рассматриваемого произведения можно отнести отчетливо выявленную пластику изображений, но лишенную подчеркнутой весомости, избыточности, характерной для произведений позднепалеологовской живописи, типа фресок церкви Св. Андрея на Треске в Македонии (1388–1389 гг.) или Раваницы, ок. 1387 г., в Сербии. Пластически осязаемые объемы фигуры Богородицы скрывают складки мафория, а Младенца — драпировки хитона, моделированного тонкими линиями золотого ассиста и коричневыми притенениями в его складках.

В рассматриваемой иконе каждый, даже сложный мотив пластической формы, соотношен с характером движения. Фигуры представлены в сложных ракурсах, позволяющих глазу, благодаря плавным

переходам от одного пространственного плана к другому, без усилия погружаться в их глубину. Вместе с тем уходит былое ощущение наличия границы, отделяющей своего рода сцену, на которой происходит представленное действие, от пространства, в котором находится зритель. Широкие, слегка колеблющиеся складки мафория Богородицы как будто наполняются воздухом, разворачиваются и способны принять под свою сень человека, поклоняющегося ее образу, как простертый над ним покров, создают образ надежной защиты, убежища спасения. При этом мотивы контуров складок мафория и отворотов его капюшона, с отчетливо читаемыми острыми краями, нигде не приобретают черты самоценной орнаментальности.

В равной мере красочная гамма иконы нигде не достигает чрезмерно эмоционального звучания и не приобретает декоративного характера. Несмотря на то, что в моделировках личного письма нет ярких контрастных бликов белил, пластический объем и здесь хорошо выявлен. Этот эффект достигается, благодаря тонким переходам от полупрозрачных зеленовато-серых теней, создающих широкие ореолы по краям ликов, к золотисто-желтым, постепенно уплотняющимся, охристыми высветлениями. Четкий и жесткий рисунок отсутствует, вместо него используются серо-коричневые мягко растушеванные линии-тени, описывающие нос, глаза, подбородок. Завершали моделировку тонкие малозаметные белильные движки. Лучше всего они различимы на ножках Младенца. Данная система исполнения личного письма создает впечатление слегка вибрирующего, не слишком яркого света, соответствующего эмоционально сдержанным выражениям ликов, но адекватно передающего тепло их внутренней жизни.

Главным источником света являются золото фона (как уже говорилось, почти полностью утраченное) и мягко сияющие ризы Христа, от которых золотые лучи расходятся в стороны, находят ответ в золоте, окаймляющем складки мафория Богородицы, и уходят в глубину красочных пятен ее драгоценных одежд.

Тема движения света из глубины композиции к переднему плану становится одним из основных мотивов византийской живописи конца XIV в. Так, главной темой икон Деисуса иконостаса Благовещенского собора, созданных в конце XIV в., становится явление света, подобно молнии, преображающего мир. В этом произведении, приписываемом Феофану Греку, действие разворачивается перед взором молящегося, словно внезап-

но. Движению фигур присуща незаконченность. Благодаря явлению света, они движутся навстречу ему. Интонации их молитвенного предстояния присущи напряженность и ожидание. Молящиеся обращены к Христу, окруженному ореолом света, исходящего из глубины композиции, но отделяющего его от предстоящих.

Новое решение темы Деисуса представлено в Васильевском чине, созданном около 1410 г. (ГТГ) (Ил.2). В нем, как и в иконе «Богоматери Одигитрии», позже получившей наименование «Моденская», пространство становится более обозримым, композиционное действие (Пришествие Христово) приведено к своему максимальному раскрытию и, одновременно, завершению. Крупная фигура Спасителя, в одеждах, излучающих тихий свет, выдвинута вперед, за ней, чуть дальше, изображены предстоящие в молении святые. По сравнению с иконами из Благовещенского собора, одежды становятся менее широкими и объемными (появляется мотив натянутой ткани — гиматий Иоанна Предтечи, мафорий Богоматери), которые требуют меньшего пространства, что соответственно, сокращает дистанцию, отделяющую образ от молящегося. Предстоящие обращены не в глубину композиции, а выходят на ее передний план. Как и в иконе из Троице-Сергиевой лавры, мы видим характерный ракурс плеча и лика Богоматери, которая словно немного поворачивается спиной к золотому фону. Главным мотивом ее движения является не напряженный жест ее рук, как в иконе «Деисуса» Благовещенского собора, а сдержанное, полное достоинства склонение ее фигуры, не отделенной от Спасителя, но находящейся внутри окружающего Его пространства. В этом памятнике, как и в других произведениях круга Андрея Рублева, мы находим те равновесие и гармоническую связь линии пластики и пространства, которые характеризуют стиль анализируемой нами иконы. Обращают на себя внимание точно



Рис. 2. Икона «Богоматерь» из «Деисуса» Успенского собора во Владимире (так называемого «Васильевского чина»). Ок. 1410 г. Андрея Рублев. ГТГ.

повторяющиеся мотивы свисающих, словно поставленных на позем, остроугольных краев мафория, которые придают устойчивость положению фигуры Богоматери. Шаг Архангелов в сторону Христа похож на шаг Богоматери к Младенцу, при котором тяжесть тела переносится на опорную ногу, что не встречается в Благовещенском Деисусе.

Основной темой Васильевского чина становится не вхождение в область света, а пребывание в ней. Именно поэтому изменяется общая образная интонация. Атмосфера живописи стала более мягкой, спокойной, созерцательной и умиротворенной. Ее создают не только более камерное пространство, движение, пришедшее к успокоению, но и колорит. Цвета становятся светлее, словно через них исходит мягкий неяркий свет, в личном нет резких вспышек.

Стилистическими аналогиями иконе «Богоматери Моденской» могут считаться и другие произведения «раннего рублевского времени». Тема установления Царства Божия, а не суда над грешными, звучит здесь, как и в росписи Успенского собора во Владимире 1408 г.

Еще одной близкой стилистической аналогией иконы из Сергиево-Посадского музея является, по нашему мнению, образ Богоматери Владимирской, созданный для этого же храма ок. 1408 г. (Владимиро-Суздальский музей-заповедник).

Композиционно сходство выражено не только в акцентировании молитвенного, деисусного жеста, которое появляется и ранее (Богоматерь Владимирская ок. 1400 г. ГММК). Здесь тема поклонения усилена, благодаря характерному изгибу шеи. Богоматерь словно немного отклоняется назад, благодаря чему между ней и Младенцем появляется большая дистанция, позволяющая более выраженное склонение. Фигура Богоматери оказывается немного позади. Младенец, изображенный в мягко сияющих одеждах на переднем плане, становится главным действующим лицом в этой композиции, в отличие от древнего прототипа.

Ее движение, как и в рассматриваемой иконе, также формирует пространство, в котором пребывает и молящийся (словно Младенец оказывается посередине, между ней и зрителем) [8, с. 64]. В этом памятнике встречается наиболее близкий иконе «Моденской Богоматери» способ изображения личного, передающий мягкий, дрожащий свет, соответствующий особой тонкости и нежности выражения ликов.

Весьма существенно данные художественные признаки будут значительно пересмотрены в искусстве следующего десятилетия [8, с.

83]. В «Деисусе» Троицкого собора Троице-Сергиевой лавры 1425–1427 гг. утрачивается значение общего композиционного пространства, движение теперь не существует в нераздельном единстве. Пластика фигур становится более условной, складки на гиматии Спасителя больше не обладают осязаемым объемом, усиливается роль силуэта. Действие становится напряженным: протяженное во времени, оно распадается на отдельные фазы. Оно уже не ориентировано на передний план — Христос несколько отделен от предстоящих, предоставляя им время на покаяние. Показательно, что значение силуэтности заметно возрастает и в упомянутой выше более поздней иконе из монастыря Пантократор того же иконографического извода, что и рассматриваемый образ. В ней движение переходит в жест, фигура Богородицы с золотым ассистным контуром словно озарена сильным мгновенным ярким внешним светом.

Таким образом, анализ стиля показывает, что икону «Богородица Одигитрия (Моденская)» следует отнести к числу редких памятников московского искусства раннего XV века.

Примечания:

1. Статья была написана как часть работы, ведущейся в Секторе древнерусского искусства Государственного института искусствознания под руководством доктора искусствоведения Л.И. Лифшица.

2. В 1939 г. из закрытой церкви Успения Богородицы в с. Косино икона «Моденской-Косинской Богородицы» была передана в Музей религии и атеизма, а затем в ЦМиАР, где она прошла реставрацию и некоторое время находилась в экспозиции. В 1991 г. икона была возвращена РПЦ и вновь хранится в косинском храме. См.: Припачкин И.А. О возможных источниках иконографии Богородицы «Моденская-Косинская» [Электронный ресурс] // Церковь и общество: история и современность: материалы IV научно-образовательных Знаменских чтений. В 2 томах. Том 1. — Курск, 2009. — С. 129–135. — URL: <https://deinekagallery.ru/sveden/publikatsii/stati-i-monografii-sotrudnikov/o-vozmozhnykh-istochnikakh-ikonografii-bogomateri-modenskaya-kosinskaya/> (дата обращения: 28.11.2021).

3. Упомянутая выше икона, опубликованная Н.П. Лихачевым и названная «Богородица Моденская», об этом наглядно свидетельствует. См.: Лихачев Н.П. *Материалы для истории русского иконописания: атлас снимков*. — СПб.: Экспедиция заготовления государственных бумаг, 1906. — Часть II. — Табл. ССXXIV; рис. 404.

4. Замечание было высказано А.С. Преображенским на заседании Сектора древнерусского искусства ГИИ в мае 2018 г.

5. Важное значение жеста Богородицы, прикасающейся к колену или голени Младенца в иконографии византийских поясных образов Одигитрии XIII–XIV вв., было отмечено греческими исследователями. См.: Цигаридас Е.Н., Ловерду-Цигарида К. Священная великая обитель Ватопед. Византийские иконы и оклады. — М.: ИП Верхов С.И., 2016. — С. 80, ил. 60; с. 108, ил. 85; с. 156, ил. 124. Этот же жест встречается на московской иконе «Богородица Одигитрия» первой трети 16 в. (ЦМиАР). Л.П. Тарасенко предполагает, что существует «донаторский аспект в почитании этого типа Богородицы». См.: Иконы Москвы XIV–XVI вв. Каталог собрания ЦМиАР. Выпуск II. — М.: Индрик, 2006. — С. 155–160. — Кат. 72.

6. Например, Менологий Василия II первой четверти XI в. (Библиотека Ватикана), фрески монастыря Дечаны в Косово второй четверти XIV в., церкви Св. Димитрия Маркова монастыря 1376 г. Коннотации на Сретение присутствуют также в иконографии «Богородицы Моденской-Косинской». См.: Припачкин И.А. О возможных источниках иконографии Богородицы «Моденская-Косинская» [Электронный ресурс] // Церковь и общество: история и современность: материалы IV научно-образовательных Знаменских чтений. В 2 томах. Том 1. — Курск, 2009. — С. 129–135. — URL: <https://deinekagallery.ru/sveden/publikatsii/stati-i-monografii-sotrudnikov/o-vozmozhnykh-istochnikakh-ikonografii-bogomateri-modenskaya-kosinskaya/> (дата обращения: 28.11.2021)., Заиграйкина С.П. Моденская-Косинская икона Божией Матери [Электронный ресурс] // Православная энциклопедия — URL: <https://www.pravenc.ru/text/2563910.html> (дата обращения: 28.11.2021).

Список литературы:

1. Заиграйкина С.П. Моденская-Косинская икона Божией Матери / С.П. Заиграйкина. — Текст: электронный // Православная энциклопедия / под редакцией Патриарха Московского и всея Руси Кирилла. — URL: <https://www.pravenc.ru/text/2563910.html> (дата обращения: 28.11.2021).

2. Иконы Великого Новгорода XI — начала XVI века. — Москва: Северный Паломник, 2008. — С. 153–165. — Кат. 10 (автор текста А.С. Преображенский).

3. Иконы Владимира и Суздаля. — Москва: Северный паломник, 2006. — С. 51–57. — Кат. 2 (авторы текста М.А. Быкова, А.С. Преображенский)

4. Иконы Москвы XIV–XVI вв. Каталог собрания ЦМиАР. Выпуск II. / редакторы-составители Л.М. Евсеева, В.М. Сорокатый. — Москва: Индрик, 2006. — 432 с.

5. Кондаков Н.П. Иконография Богородицы. В 2 томах. Том 2. / Н.П. Кондаков. — Москва: Паломник, 1998. — С. 146, 148.

6. Лихачев Н.П. *Материалы для истории русского иконописания: атлас снимков*. — Санкт-Петербург: Экспедиция заготовления государственных бумаг, 1906. — Часть II. — Табл. ССXXIV; рис. 404.

7. Николаева Т.В. Древнерусская живопись Загорского музея / Т.В. Николаева. — Москва: Искусство, 1977. — С. 91. — Кат. 125.

8. Остащенко Е.Я. Андрей Рублев. Палеологовские традиции в московской живописи конца XIV — первой трети XV века / Е.Я. Остащенко. — Москва: Индрик, 2005. — 414 с.

9. Полякова О.А. Державная Заступница России. К 100-летию отречения от престола императора Николая II и обретения в Коломенском иконы «Богоматерь Державная» / О.А. Полякова; Департамент культуры г. Москвы, Моск. гос. объедин. музей-заповедник Коломенское — Измайлово — Люблино. — Москва: МГОМЗ, 2016. — 75 с.

10. Припачкин И.А. О возможных источниках иконографии Богоматери «Моденская-Косинская» / И.А. Припачкин. — Текст: электронный // Церковь и общество: история и современность: материалы IV научно-образовательных Знаменских чтений. В 2 томах. Том 1. — Курск, 2009. — С. 129–135. — URL: <https://deinekagallery.ru/sveden/publikatsii/stati-i-monografii-sotrudnikov/o-vozmozhnykh-istochnikakh-ikonografii-bogomateri-modenskaya-kosinskaya/> (дата обращения: 02.12. 2021).

11. Уварова П.С. Каталог собрания древностей графа Алексея Сергеевича Уварова. Каталог собрания древностей Алексея Сергеевича Уварова. Отд. 1–11. Отд. 4–6: [Отд. 3] Предметы, добытые в курганах. Отд. 4. Иконы на досках. Отд. 5. Шитые иконы. Отд. 6. Финифтяные изделия / П.С. Уварова. — Москва: Тип. Воронова В.И., 1907. — С. 166.

12. Цигаридас Е.Н., Ловерду-Цигарида К. Священная великая обитель Ватопед. Византийские иконы и оклады / Е.Н. Цигаридас, К. Ловерду-Цигарида / перевод с греческого А.В. Захаровой. — Москва: ИП Верхов С.И., 2016. — 440 с.

13. Icons of the Holy Monastery of Pantokrator /Editor Yiannis Kouroudis. — *Ἱερα Μονή Παντοκράτορος*, 1998. — P. 78, 83; fig. 37.

Н.Л. БОРИСОВА

И. о. зав. кафедрой «Реставрация монументально-декоративной живописи» МГХПА им. С.Г. Строганова, профессор, художник-реставратор высшей категории, член Научно-методического совета МК РФ
e-mail: nat.bor1971@yandex.ru

N.L. BORISOVA

Acting Head of the Department of «Restoration of Monumental and Decorative Painting» of the Stroganov Moscow State Academy of Design and Applied Arts. Professor, artist-restorer of the highest category, member of the Scientific and Methodological Council of the MC of the Russian Federation
e-mail: nat.bor1971@yandex.ru

DOI: 10.37485/1997-4663_2021_4_1_219_241

ВИДЫ ДОРЕСТАВРАЦИОННЫХ СОСТОЯНИЙ ПАМЯТНИКА — ОДНО ИЗ ИССЛЕДОВАНИЙ ДЛЯ РАЗРАБОТКИ РЕСТАВРАЦИОННОЙ ПРОГРАММЫ (ИЗ ОПЫТА СТРОГАНОВСКОЙ ШКОЛЫ РЕСТАВРАЦИИ)

TYPES OF PRE-RESTORATION STATES OF THE MONUMENT ARE ONE OF THE STUDIES FOR THE DEVELOPMENT OF A RESTORATION PROGRAM (FROM THE EXPERIENCE OF THE STROGANOV SCHOOL OF RESTORATION)

В статье рассматриваются возможные классификации дореставрационного состояния памятника. Появившийся со временем и обстоятельствами комплекс изменений в авторском облике (состоянии) памятника необходимо рассмотреть для грамотной разработки программы реставрационных работ. Это входит в часть неотъемлемой концепции ведения работ на памятниках Строгановской школы реставрации.

The article discusses possible classifications of the pre-restoration state of the monument. The complex of changes that have appeared

over time and circumstances in the author's appearance (condition) of the monument must be considered for the competent development of a program of restoration work. This is part of the integral concept of conducting work on the monuments of the Stroganov School of Restoration.

Ключевые слова: исследование памятника, дореставрационные состояния памятника, категории памятников, степень изменения (искажения) памятника, предшествующие реставрационные вмешательства, опыт Строгановской школы реставрации.
Keywords: research of the monument, pre-restoration conditions of the monument, categories of monuments, degree of change (distortion) of the monument, previous restoration interventions, experience of the Stroganov School of Restoration.

Художник-реставратор, имея на руках данные всесторонних исследований памятника, уже может сложить в своем представлении основные черты авторского облика исследуемого произведения. Но сумеет он это сделать лишь тогда, когда будет способен выделить (опять же, в форме представлений) из объективного (реального) состояния произведения все те компоненты, которые отличают его авторское (оригинальное) состояние от объективного (т. е. состояния на момент исследования). Вот этот, появившийся со временем и обстоятельствами, комплекс изменений в авторском облике (состоянии) памятника мы и считаем нужным рассмотреть, разделив его по категориям и группам. За классификационные признаки мы, следовательно, берем не весь набор объективных данных о произведении (реальных или представляемых), а только те, которые помогут нам обеспечить определенность в установлении простой, но крайне важной истины: как характеризуется произведение в его изначальном (авторском) состоянии и каковы перечень и виды тех изменений, которые исказили этот оригинальный его облик. Мы должны определиться с набором классификационных признаков, позволяющим отнести те или иные произведения к соответствующим категориям и группам.

Категория недвижимых или движимых памятников. Стенописное произведение, по своей природе, является частью недвижимого архитектурного объекта. Эти произведения могут различаться по целому

ряду свойств, однако то, что их всех объединяет, — это принадлежность к недвижимому архитектурному объекту; методы их реставрации, следовательно, будут обусловлены этими обстоятельствами, а условия хранения и требования к экспозиционному показу — нормами современной музейной культуры. Главное отличие этой большой группы памятников живописи от других — это их зависимость от условий пребывания в зданиях, из-за чего на них может воздействовать множество негативных факторов.

Движимые памятники монументально-декоративного искусства — это снятые (по тем или иным причинам) со стен и потому приобретенные особые состояния произведения стенописей. Они могут быть демонтированы со стен в силу сложившихся обстоятельств или быть найденными в археологических завалах — причин и поводов для их переноса на новые основания может быть множество (войны, землетрясения, наводнения, смены династических эпох или религиозных систем и т. п.). В проблемах реставрации всех этих памятников есть много общего — в силу особых условий их последующего хранения (музейного). Отдельная группа таких памятников — это фрагменты стенописей, снятые со стен и после соответствующей обработки вновь установленные на свои места в памятнике архитектуры. По методикам их реставрации, а также по требованиям к их хранению и экспозиции они образуют отдельную подгруппу, так как по многим своим характеристикам отличаются и от недвижимых памятников, и от движимых.

Физическая сохранность живописного произведения. Отметим две крайние точки, характеризующие эти состояния памятников: первая — живопись никогда не теряла свой красочный слой, а, значит, ее не прописывали и, по счастью, не реставрировали; все, что отличает ее от оригинального (авторского) состояния, — это следы естественного старения (видоизменения) материалов живописи. Вторая — росписи имеют значительные утраты и относятся к категории руинированной или сильноруинированной живописи. Между этими крайними точками — множество состояний сохранности стенописей, вызванных рукотворными и нерукотворными причинами. Различия в реставрационных обработках на подобных произведениях будут обуславливаться как этими, так и другими видами состояний живописи. Археологическую живопись, следует, вероятно, отнести к особой подгруппе.

Степень изменения, искажения оригинального живописного слоя. По роли факторов, вызвавших эти перемены, следует разделить

их на два вида: а) вызванные естественными, природными процессами изменений и старений в материалах живописного слоя (пигментах, связующих, лаковых составах); б) происшедшими по причинам плохого хранения памятника (влага, соли, огонь, биодеструкторы и т. д.)

Наличие или отсутствие живописных поновлений, записей или прописей поверх авторской росписи. Это тоже вид изменения (искажения) живописного слоя, но он, в силу своего особенного значения для формирования реставрационной программы, требует отдельного рассмотрения. Такая категория состояния красочного слоя стенописей предполагает много видов воздействий на него. Но для простоты картины мы и здесь установим вначале два крайних состояния: а) стенопись не поновлялась и не прописывалась; б) стенопись полностью закрыта, поверх оригинальной живописи нанесены один или несколько слоев новой живописи, а также грунтов, покрасок, побелок, обоев и т. п. Эти оба состояния (как и все другие промежуточные) допускают большое количество вариантов и подвариантов, они и предполагают, следовательно, наборы работ, сильно различающихся между собой. Примеры такого рода из реставрационного опыта сотрудников нашей кафедры будут приведены ниже. Пока же уточним еще раз: такой вид состояний памятника нуждается во внимательном и осторожном к себе отношении, особенно он нуждается в ясном понимании свойств авторского слоя живописи; такие работы в значительной степени определяют характер программы реставрации произведения.

Сведения о предшествующих реставрациях. Под реставрацией (в отличие от поновления) мы понимаем вмешательство в произведение искусства, имеющие целью изменить или поддержать его объективное состояние, но такие вмешательства, которые происходили в эпоху развитой музейной культуры. Характеристика состояния, которое приобрел памятник в результате предшествующей реставрации, должна рассматриваться в современной реставрации как крайне важная позиция для составления программы предполагаемых работ. В настоящее время уже почти не сохранилось памятников, не побывавших в руках реставраторов (кроме археологических). Однако не все эти реставрации, особенно первой половины XX века, оставили после себя документальные отчеты. Раньше, когда в обиходе реставраторов был ограниченный набор природных материалов, повторные обработки, даже если они и не опирались на документы, не представляли такой трудности. Теперь же,

когда в руках реставраторов оказалось множество синтетических смол (отечественных и зарубежных), роль отчетной документации приобретает при составлении реставрационной программы решающее значение, так как по своему воздействию на памятник эти материалы более разнообразны. На кафедре РМДЖ установилась практика подвергать исследованию любое доставшееся нам в работу произведение, во-первых, на присутствие синтетических полимерных материалов в живописном слое и, во-вторых, на выявление его «поведения» в ходе предполагаемых реставрационных работ. Присутствие синтетических полимеров во многих случаях «сбивает» сложившиеся реставрационные методики.

Оценивать последствия предыдущих реставрационных вмешательств можно двояко: с технической точки зрения и с художественно-эстетической. В первом случае необходимо установить (документально или лабораторно), какие материалы и способы обработки были применены, каково их влияние на современное состояние памятника (позитивное или негативное), как их присутствие сказалось на декоративных качествах произведения, подвержены ли эти материалы процессам старения и распада (и с какой скоростью), способны ли они к повторному растворению (набуханию), а, значит, и к новым обработкам, какова их биоустойчивость и т. д. На все эти и подобные им вопросы необходимо искать (и находить!) ответы, однако надо иметь в виду, что мы задаем вопросы и исследуем не только реставрационный материал, а целый материальный комплекс, из которого состоит произведение и в который он (материал) был внедрен. Примеры из опыта работы кафедры мы приведем ниже, но для выразительности излагаемой нами проблемы можно вспомнить хотя бы истории, связанные с применением казеина и казеина-силиката, а также гипса для реставрации памятников XII–XVI вв. в 1930–50-х гг.; до сих пор продолжается негативное влияние этих материалов на состояние уникальных памятников.

Рассмотрение этой проблемы с художественно-эстетической точки зрения было бы уместным начать с примеров кафедральных реставраций, самый выразительный из них — это фрагменты калязинских стенописей, снятые П.И. Юкиным в 1940 г. и тогда же подготовленные к музейному экспонированию. Отчеты об этих работах сохранились, и они дают понимание технологической канвы произведенных тогда работ. Спустя 50 лет стало очевидно, что фрагменты стенописей нуждаются в дереставрации, а затем — в повторной реставрации. Но вот эстетиче-

ская сторона работ 1940 г. не была так однозначно последовательна, как техническая, да это и понятно: необходимо было спасти хоть какую-то часть росписей XVII в. и передать их в музей, но для этого нужно было придать им «благополучный» вид. Живопись, поновленную масляной краской в XIX в., а затем расчищенную и прописанную в начале XX в., реставраторы 1940 г. протонировали (с элементами реконструкций) до состояния, близкого к «безутратному». Материалы, собранные в процессе исследований современными реставраторами перед началом работ, позволили отделить в этих перемешанных живописных слоях участки (и слои), принадлежащие к авторскому периоду, от всех других, наслоившихся или оставленных от поновлений и реставраций. Большая работа реставраторов заключалась также в том, чтобы обнаружить изменения в изобразительных или иконографических свойствах живописи после реставрации 1940 г., а затем устранить эти «вольности и несуразности».

Характер использования памятника, виды его хранения. Стенописные произведения вместе с помещениями (зданиями), в которых они находятся, имеют утилитарное предназначение (храмы, дворцы, общественные здания, музеи, театры и т. п.). Температурно-влажностные режимы помещений, характер освещения, вентиляции, состояние кровли, фундаментов, прилегающей территории и многие другие факторы активно воздействуют на состояние росписей. Деструктивные процессы могут накапливаться в них долго, но затем способны перейти в фазу активных разрушений. В то же время, профилактические или консервационные работы обычно сопряжены со многими затруднениями — недоступностью для исследований, невозможностью прекратить социальное функционирование памятника и т. п. Реставраторы должны стремиться к максимально возможному продлению межреставрационных периодов в таких памятниках, а для этого — совершенствовать свои методики, подбирая соответствующие консервационные материалы и способы обработки. Имея в виду, что в архитектурных сооружениях разных эпох и культур характеры тепло-воздухо-влагообмена в отдельных зонах зданий будут сильно различаться, необходимо строить реставрационную программу с учетом этих обстоятельств.

Но вот фрагменты росписей, снятые со стен и находящиеся в условиях музейного хранения, не будут испытывать такие эксплуатационные нагрузки. Однако лишившись одних нагрузок, такие объекты нуждаются в защите от других. Например, во всех случаях их музейных и

внемузейных транспортировок они подвергаются различным рискам — опасности механических повреждений, деформаций и т. п. Однако при всем том этот вид стенописных объектов более защищен от превратностей судьбы, чем монументальные произведения, находящиеся на внутренних, а тем более внешних стенах зданий. Соответственно этому формулируются и программные установки для реставрации фрагментов стенописей. Методическому разбору всех возможных критериев для выработки таких установок посвящен один из разделов монографии, подготовленной и изданной на кафедре РМДЖ [1, с. 349–360].

Перемена в местоположении памятника меняет и многие другие, кроме технических, критерии оценки методических аспектов реставрации. Стенописное произведение есть часть большого архитектурно-декоративного целого, и мы воспринимаем его художественно-эстетические качества в неразрывной (ритмической) связи с пластическими элементами архитектурного сооружения — стенами, сводами, потолками и с образованными ими объемами пространства. Роспись, будучи снятой со стены, лишается такой естественной для нее декоративно-пластической среды. Следовательно, готовя программу реставрации фрагментов росписей, мы должны учитывать эти обстоятельства и не навязывать фрагменту живописи не свойственные ему качества станкового произведения. Набор средств для напоминания о стенописном происхождении фрагментов росписей невелик, но он есть, и при умелом их использовании такие важные качества бывшего стенописного произведения, проявятся.

Характер работ, обусловленный состоянием памятника. Действительно, то или иное состояние произведения стенописей может обуславливать и набор работ, необходимых для его сохранения и экспозиционного (музейного или какого-либо другого) использования. При этом важно отметить, что не вся шкала возможных консервационно-реставрационных работ при этом может быть применена. В некоторых случаях, например, в памятнике, имеющем слои поновлений и т. п. искажений авторского облика, идут активные процессы разрушений (любой природы). Разрабатываемая программа работ тогда может носить ограниченный характер и сводиться к сугубо консервационным задачам. Но и в таком, чисто консервационном варианте диагноз истинного состояния произведения необходим — и в техническом, и в эстетическом смысле, как необходимо иметь и общее представление (воз-

можно, пока еще гипотетическое) об авторском состоянии живописного произведения и о составе и свойствах слоев, его перекрывающих. А как необходима такая реставрационная подготовка в тех случаях, когда реставрационный объект содержит еще и следы предыдущих реставраций! «Вслепую», не обследовав и не прочувствовав памятник, реставратор не должен приступать даже к самым легким способам воздействия на него (возможно, кроме остроаварийного). Таким образом, выработка квалифицированного заключения о дореставрационном состоянии памятника стенописей и его консервационных потребностях должна предшествовать большинству видов консервационно-реставрационных вмешательств.

Этими общими суждениями мы предварили нижеследующие характеристики основных видов работ на памятниках монументальной живописи, которые приведены в «Инструкции» от 1987 г. и «Своде реставрационных правил» от 2011 г.

«Аварийным считается состояние, угрожающее физической сохранности памятника или отдельных его частей, при котором непрерывно идут процессы разрушения, видоизменения и потери материальных компонентов памятника...». «Противоаварийные работы на произведении монументальной живописи проводятся в целях устранения причин аварийного состояния». К ним относятся профзаклейки, различные виды локальных укреплений и другие мероприятия, устраняющие интенсивное разрушение живописи [2, с. 82]. «Профилактические работы на произведении монументальной живописи проводятся в целях предотвращения возможности повреждения и утрат живописи» [2, с. 83].

Характеризуя содержательную сторону консервационных и реставрационных мероприятий, авторы — разработчики положений «Инструкции» 1987 г., вошедших без изменений и в «рекомендации» 2011 г., — вначале оговариваются: «Основным правилом ведения таких работ является обоснованность каждого вмешательства в современное (читай — объективное — Н.Б.) состояние памятника. Во всех случаях обязательна консервация, все прочие операции вторичны» [3, с. 14; 2, с. 83]. Надо думать, что, употребляя определение «обоснованное вмешательство», авторы вкладывали в него не только технические смыслы; простые консервационные операции могут сильно повлиять на состояние объекта реставрации, изменяя его цвето-тональный строй или морфологические свойства его поверхности, а в целом — весь декоративный облик

произведения, следовательно, оказывая воздействие и на художественно-образное впечатление от него.

«Целью консервационных работ является сохранение материальной структуры произведения монументальной живописи. Консервация предусматривает укрепление всех составных элементов памятника: основания, грунта, красочного и защитного слоёв без раскрытия подлинной живописи..., а также без тонирования, воссоздания и других реставрационных операций» [3, с. 14; 2, с. 87]. Все же, нам представляется, в такой фразе есть смысловая неточность: «сохранение материальной структуры произведения» — после консервационных обработок произведение с рыхлым красочным слоем, насытившись новым связующим, а затем еще и будучи уплотненным (приглаженным), неизбежно изменит характер структуры своей поверхности; отдалится или приблизится при этом оно в своих новых характеристиках к авторскому состоянию — неизвестно. Но ясно, что даже после такой чисто консервационной операции произведение приобретет новые качества, а, значит, и свое новое объективное состояние. Дальнейшие реставрационные операции, если они когда-то последуют, будут актуализировать памятник, имеющий уже другое объективное состояние.

В этих документах отмечается, что в «реставрационном процессе самым ответственным является раскрытие авторской живописи из-под поздних записей, малярных покрасок и других наслоений». «При наличии нескольких разновременных слоёв записи раскрытие ведётся послойно с фиксацией и описанием каждого из слоёв...» [3, с. 16; 2, с. 88]. Также указывается, что «при приведении памятника к экспозиционному виду» (в стенописях до середины XVIII в.) на выдающихся по своим художественным качествам памятниках «воссоздание категорически запрещается, за исключением лёгких тонировок на штукатурных чинках или на местах полной утраты авторского красочного слоя». Особо оговаривается, что «при реставрации живописи XVIII–XX вв., использующихся под административные, зрелищные, торговые и другие учреждения, в культовых зданиях, когда сохранившаяся живопись не отличается высоким художественным уровнем, могут быть допущены элементы воссоздания и тонировки, в цвете и тоне приближенные к авторским слоям». «Метод воссоздания избирается, исходя из достоверных данных (архивных сведений, сохранившихся образцов, аналогий и проч.)» [3, с. 17, 18]. Ниже будут приведены примеры работ

Строгановской академии над памятниками, состояния которых было близко к описанным выше.

Особенности состава и структуры живописных слоев. Такое заглавие подразумевает не саму характеристику техники и технологии исполнения авторской живописи (мы их рассматривали выше), а ее аспекты, прямо относящиеся к описанию объективного (предреставрационного) состояния произведения стенописей и влияющие на ее художественно-эстетический облик. Другими словами, мы сосредоточимся на тех изменениях в составе и структуре живописных слоев, которые произошли в них, начиная с момента создания. Подобных перемен в физическом облике живописи может быть множество, как и причин, по которым они произошли. Разделим условно (по происхождению) все причины изменений на три большие группы: а) естественные; б) искусственные (рукотворные); в) смешанные; уточним: последнюю группу мы взяли потому, что во многих случаях естественные причины изменений есть следствие привнесенных человеком материалов и обработок.

К естественным причинам можно отнести перемены в молекулярном составе или в кристаллическом строении пигментов (например, изменение цвета в медных пигментах или в пигментах на основе органических красителей; переход одной кристаллической модификации киновари (HgS) в другую с потерей ярко красного цвета и т. п.). К естественным процессам мы должны отнести и изменения в цветовом составе росписей, происшедшим по причине утери ими связующего вещества (пример: утрата верхнего синего слоя с поверхности темно-серой подложки — рефти). Причин естественных изменений в состоянии живописи может быть и много других, например: влияние пожаров (меняется цветовой строй росписей), высаждение солей на поверхности и в глубине красочного слоя, губительное действие биодеструкторов и т. п. Все эти перемены должны быть «прочтены» исследователем, а затем учтены при выработке методических решений.

Причинами изменений в живописном слое, которые имеют искусственное происхождение, можно считать вмешательства человека непосредственно в живописный слой или в эксплуатационную надежность здания, в котором они находятся, и территории, которая окружает это строение. Вмешательство человека в живопись имело формы поновлений, записей, прописей, консерваций и реставраций. В процессе этих работ объективное состояние живописи того времени могло претерпеть изменения

разного характера: могло измениться кардинально (будучи переписанным или покрашенным), а могло сохранить, в большой мере, присущие ему качества выдающегося произведения монументального искусства. Следы реставрационных вмешательств разных лет также в сильной степени могли отразиться на состоянии памятника: его новое объективное состояние могло быть более подобно авторскому, но могло, в результате реставрационных действий, и отдалиться от него. Избыточные восполнения и прописи в сильной степени могут способствовать такому удалению.

Социальные и политические потрясения, которые переживала наша страна в XX в., привели к гибели или к неустойчивости и забвению множество памятников монументальной живописи. Многие процессы, разрушившие произведения стенописей, в то время также имели естественную природу, но вызваны к жизни они были именно человеком! К этому же разряду памятников мы должны отнести и те, которые были разрушены во время Великой Отечественной войны.

Итак, следующие особенности в состоянии живописных слоев памятника нужно учитывать при оценке его дореставрационного состояния: характер (и причины) изменений цветового строя в авторской живописи; эти изменения, в своем большинстве, необратимы и как таковые должны сохраняться в своем естественном состоянии; при оценке структуры живописного слоя произведения (его морфологической особенности) нужно отдельно оценить ее характер в объективном состоянии произведения и, насколько это возможно, выработать предположительное заключение о его характере в авторском состоянии. Морфологические свойства живописного слоя в стенописях также важны, как и цвето-тональные! В большинстве памятников древнерусской монументальной живописи оригинальные качества живописной поверхности уже потеряны, поэтому так важно находить их и предпринимать все усилия для их сохранения. Такой вывод относится ко всем техникам монументальной живописи: фреско-темперной, клеевой, масляной; в последнем случае было бы крайне важно понять характер и приемы нанесения красочных составов на грунты, особенно существенно понять приемы использования техники лессировок.

Перейдем к примерам работ из опыта реставрации Строгановской академии, подтверждающих некоторые из методических положений, рассмотренных в разделе «Виды дореставрационных состояний памятника».



Рис. 1. Фрагмент лёссовой полихромной скульптуры II в. до. н. э. «Голова в шлеме» из древнепарфянского городища Старая Ниса. Состояние в начале реставрации. Реставраторы: преподаватель кафедры РМДЖ В.П. Бурый (при участии Е.И. Желтова). 1985 г.



Рис. 2. Фрагмент лёссовой полихромной скульптуры II в. до. н. э. «Голова в шлеме» из древнепарфянского городища Старая Ниса. Состояние в начале реставрации. Реставраторы: преподаватель кафедры РМДЖ В.П. Бурый (при участии Е.И. Желтова). 1985 г.

Примером дореставрационного состояния памятника, обнаруженного при археологических работах, может послужить фрагмент лёссовой полихромной скульптуры II в. до. н. э. из Старой Нисы (Туркмения). Этот великолепный образец античного искусства пострадал сразу же при встрече с современным человеком. Слепой удар лопатой разрушил ее левую сторону. Затем началась кропотливая работа реставраторов (В.П. Бурый, Е.И. Желтов) по расчистке, укреплению и извлечению из лёссового завала найденной скульптуры. Следует заметить, что при полевой реставрации археологических находок складывается своя плановность в работе, так как произведения живописи и скульптуры обнаруживаются, как привило, внезапно и требуют незамедлительной работы реставратора, поэтому так важно реставратору владеть уже освоенным реставрационным методом, иметь навыки подобной работы и, кроме этого, чувствовать материал памятника, находящегося в беспомощном состоянии: лишенного связующего, без внутреннего каркаса (он сгнил), со сквозными трещинами. Как, все же, можно было бы квалифицировать такое дореставрационное состояние памятника?

Физическая сохранность этой скульптуры (до встречи с археологической лопатой) была очень хорошей, а ее отличия от авторского состояния, накопившиеся в ней с годами пребывания в дворцовом помещении, а затем тысячелетиями — под землей, не носили характера преднамеренных искажений. Это были, согласно принятой нами клас-

сификации, естественные изменения, и они говорили о долгой и непростой исторической жизни фрагмента скульптуры. Их нужно было реставраторам сохранить, придав им статус свидетеля исторической достоверности памятника. Но сохранению, вынужденному, подлежали и утраты, вызванные рукотворными причинами, — ударом лопаты, превратившим одну из сторон скульптурной головы в крошево. И этот досадный эпизод также вплелся в судьбу античного произведения и стал тоже свидетелем, но... — чего? Игры случая, профессиональной безответственности и равнодушия? Но, как бы то ни было, теперь уже навсегда в актуальном состоянии этого уникального произведения будут присутствовать два свидетельства: одно, утверждающее произведение в его высоком художественно-мемориальном качестве, другое — в непреодолимой силе хаоса (см. рис. 1, 2) [4, 5, 6, 7, 8, 9].

Изменение цвето-тональных и фактурных характеристик поверхности красочного слоя после укрепления ее лаковыми составами более всего относится к памятникам с клеевой живописью. Например, при современной реставрации фрагментов полихромной лёссовой скульптуры IV–VI вв. н. э. из буддийских монастырских комплексов Восточного Туркестана (Синьцзяна) было обнаружено, что на момент реставрации 2015 г. скульптура была покрыта сизо-грязной клеевой пленкой (полевая консервация в начале XX в.), искажающей эстетическую природу лёссовой полихромной скульптуры. Одна из главных задач при составлении программы реставрационных работ состояла в том, чтобы вернуть скульптурной поверхности колористические качества ее оригинального материала — лёсса [1, с. 186, 187].

Еще одним примером, из другого региона и более раннего времени, может служить фрагмент росписей I в. н. э. из Помпей (фонды ГМИИ им. А.С. Пушкина). Это один из 15 фрагментов помпеянской живописи, реставрацию которых проводили сотрудники и дипломники кафедры РМДЖ в 2005 г. Историческая судьба этих росписей была богата на события: извержение Везувия, две тысячи лет пребывания под толщей пепла, археологические работы, полевая консервация в 1930-х гг. с использованием гипса и растительного клея, пребывание в берлинском бункере в 1945 г., пожар, хранение в качестве «перемещенных ценностей» с 1945 по 2005 г. в фондах музея и, наконец, реставрация к юбилейной дате. Что можно сказать о предреставрационном состоянии этого памятника? Приходится удивляться тому, насколько хорошо его кра-

сочный слой смог вообще сохраниться, пройдя такой путь! Возможно, причины тому — и известковая штукатурка, и техника живописи, основанная на использовании воска (может быть, в виде какой-то темперы). Кроме того, живопись не имела никаких следов рукотворного вмешательства в красочный слой. Было очевидно: при таком состоянии живописного слоя реставраторы должны были приложить все усилия, чтобы сохранить его в том же виде, предприняв лишь сугубо консервационные действия и придав фрагменту (при помощи монтирования) вид музейного объекта с эстетически оптимальными качествами [1, с. 182, 183].

Самым древним примером из категории движимых памятников, реставрация которых выполнялась сотрудниками кафедры РМДЖ, может служить фрагмент росписей VIII в. до н. э. из Эребуни (фонды ГМИИ им. А.С. Пушкина). Состояние этого фрагмента живописи, поступившего на реставрацию в 2009 г., с трудом поддается однозначному определению. Он представлял собой, по сути, музейно-археологический композит, где тусклые остатки древней живописи соседствовали с большими участками цветной и яркой живописи, воссозданной по аналогии с сохранившимися на памятнике местами стенописей. Оба вида росписей — древний и вновь созданный — были закреплены на гипсовой основе, нанесенной на фанерный щит. Среди особенностей этого способа монтирования, предпринятого местными реставраторами в 1950–60-х гг., можно отметить большое количество гвоздей, вбитых в фанерную основу для более прочного закрепления гипсовой грунтовочной массы. Техническое состояние всех монтировочных материалов, включая гипс, было удовлетворительное, и разрушать такое монтировочное устройство смысла не имело. Не следовало бы разрушать такое сложившееся (исторически) новое состояние объекта реставрации еще и потому, что историко-эстетическое значение данного фрагмента как музейно-экспозиционного объекта можно было определить как памятник теперь уже двух эпох: древней и нынешней. Последняя здесь может выступать в роли носителя памяти историко-археологической и реставрационно-технологической культуры новейшего времени — так, как они сложились на середину XX в. Понимание всех этих нюансов, характеризующих данный памятник, позволило современным реставраторам поддержать такое, исторически уже сложившееся состояние фрагмента росписей, где древняя часть живописи соседствует, эстетически не конфликтуя, с новой (см. рис. 3) [1, с. 186–187, 97].

Но в наборе реставрационных работ кафедры РМДЖ встречались и памятники, имевшие относительно благополучное дореставрационное состояние, например, фрагменты стенописей XVIII в. из композиционного цикла «Битва новгородцев с суздальцами» придела Святой Варвары в церкви Знамения Пресвятой Богородицы г. Ярославля (фонды ГТГ), которые были отреставрированы сотрудниками и дипломниками кафедры РМДЖ в 1990 г. Композиция «Битва новгородцев с суздальцами» состоит из четырех отдельных фрагментов росписей, каждый из которых имеет размеры примерно 215 x 160 см. Они были сняты со стен памятника и подготовлены к музейной экспозиции в 1929–30-х гг. реставраторами Н. Брягиным и П. Догадушкиным, тогда же их и передали на хранение в ГТГ. Обследование, проведенное современными реставраторами, показало, что фрагменты, спустя 60 лет после их снятия, в целом, находились в удовлетворительном состоянии, хотя их демонтаж со стен и реставрационная обработка проводились в чрезвычайно сложных условиях, а использовались при монтировании на новое основание такие материалы, как гипс, мучной клей, дерево, фанера. Незначительные трещины и выпадения по краям фрагментов монтировочной гипсовой массы, неудаленные остатки клея на живописи и т. п. не требовали проведения на фрагментах, в целях их сохранения, кардинальных мероприятий, связанных с полной дереставрацией памятника. Таким образом, очевидно, что условия хранения музейных памятников прямо влияют на состояние их сохранности — даже в тех случаях, когда реставрационные материалы и технологии были далеки от совершенства (по



Рис. 3. Фрагмент росписей VIII в. до н. э. из Эребуни (фонды ГМИИ им. А.С. Пушкина). До реставрации 2010 г. Реставраторы: В.П. Бурый (руководитель), Е.А. Романова



Рис. 4. Фрагмент стенописей XVIII в. из композиционного цикла «Битва новгородцев с суздальцами» придела Святой Варвары в церкви Знамения Пресвятой Богородицы г. Ярославля. Фонды ГТГ. Реставрация: В.П. Бурый, С.К. Примачек, Д.И. Ковалёв (руководители), О.Л. Гончаров. 1990 г.

современным оценкам). Хотя, конечно, строго оценивая техническое и художественно-эстетическое состояние этого произведения, можно было бы поставить и проблему об избыточном реставрационном вмешательстве в это произведение в прошлую реставрацию. (см. рис. 4) [1, с. 176; 10].

В остроаварийном состоянии поступили на кафедру фрагменты орнаментальной росписи со столпа Грановитой палаты Московского Кремля, выполненные артелью Белоусовых из села Палех в 1882 г.

Росписи были сняты с четырех граней центрального столпа Грановитой палаты в 1968 г. в связи с обнаружением в запасниках БКД более ранних орнаментально-декоративных образцов гипсовых рельефов столпа, выполненных в начале XVIII в. Фрагменты стенописи были некачественно обработаны при снятии, хранились в очень плохих условиях и были предназначены к уничтожению как потерявшие какое-либо музейно-историческое значение. Работы по спасению этих росписей проводились в 1998 и 2003 г. сотрудниками кафедры РМДЖ. Катастрофическое дореставрационное состояние фрагментов росписей предопределило многие аспекты реставрационной программы, разработанной сотрудниками кафедры, в том числе способы консервационной обработки живописи и метод монтирования на искусственное основание. Принадлежность этой живописи XIX в. к такому исторически значимому месту, как Грановитая палата, а также драматическая судьба, выраженная в дореставрационном состоянии живописи, побудила реставраторов отказаться от каких-либо тонирувочных вмешательств в сохранившиеся росписи. Время и люди обошлись с ними немилосердно, следы этого и постарались сохранить реставраторы в конечном облике спасенной живописи (см. рис. 5) [1, с. 169, 170; 11; 12].

Переходя к недвижимым памятникам, сразу же отметим, что по своему дореставрационному состоянию они сильно различаются между собой. Росписи в памятниках XI – XVIII вв. имеют, обычно, не один слой поновлений различных периодов, повторяя (или не повторяя)



Рис. 5. Реставрация фрагмента орнаментальной росписи 1882 г. со столпа Грановитой палаты Московского Кремля. Артель Белоусовых, Палех. Реставраторы: В.П. Бурый (руководитель), Н.В. Комарова, И.В. Шелаев, П.А. Лебедев. 2002–03 гг.

иконографическую программу стенописей на момент их создания. Но бывают случаи, когда иконографическая схема росписей полностью изменялась. Нижние красочные слои, обычно фреско-темперные, поверх поновлялись масляными красками, но перед этим авторские росписи либо спемзовывались, либо зашпаклевывались, а затем по грунту (или прямо по росписям) авторы новой живописи проходились горячей олифой, в корне, тем самым, меняя их структуру и цвето-тональный строй.

Одним из примеров таких реставраций могут служить работы, проведенные сотрудниками и студентами кафедры РМДЖ на стенописях XVII–XIX вв. в алтарной части Спасо-Преображенского собора Новоспасского монастыря (г. Москва) в 1992 году. Стенописи XVII в., выполненные в технике фреско-темперной живописи, были поновлены в XIX в., сохранена авторская иконографическая программа. Раскрытие фреско-темперной росписи XVII в. от масляных записей XIX в. — долгий и очень трудоемкий процесс, требующий внимания, осторожности и высокой квалификации исполнителей. Но предварить эту работу должна программа, предусматривающая тщательное изучение дореставрационного состояния памятника: определение живописных техник авторского и поновительных слоев; подбор таких смесей растворителей для расчистки древних росписей от записей, которые бы не исказили цветовой строй живописи; набор укрепляющих составов, способных насытить оригинальную живопись новым связующим и не изменить колорит росписей и т. п. Все эти данные набираются при дореставрационном изучении состояния памятника (визуальном и лабораторном), а также при пробных работах реставраторов непосредственно на памятнике. Возникший опыт и приобретенные навыки, появление «чувства» авторской живописной поверхности — только такие качества помогут выполнить успешно эту работу (см. рис. 6) [13].

Незавидная судьба досталась стенописям XIX в. в действующих храмах. При «реставрациях» их нещадно переписывали, особенно



Рис. 6. Реставрация масляных стенописей XIX в. в жертвеннике алтарной части Спасо-Преображенского собора Новоспасского монастыря (г. Москва). Композиция «Страдание сорока Севастийских мучеников». Реставраторы: В.П. Бурый, С.К. Примачек (руководители), А. Гладов. 1992 г.

доставалось орнаментальным или альфрейным изображениям, обрамляющим композиции. Фигурные изображения также прописывали, зачастую, прямо по трудноудаляемой копоти, тем самым с каждым поновлением отдаляясь все дальше от авторского состояния живописи.

В храмах, закрытых после революции, а затем приспособленных под другие нужды, живопись покрывалась слоями малярных покрасок, побелок и т. п., которые в дальнейшем трудно удаляются с поверхности красочного слоя. Пример такого рода дореставрационного состояния памятника мы приводим ниже.

Катастрофическое состояние масляных стенописей XIX в. в храме Вознесения Господня на Гороховом поле (г. Москва) определило характер программы реставрационных исследований. Росписи этого храма были закрыты слоями обоев, шпаклевок и покрасок. Они содержали разновременные живописные участки, причем зачастую они могли соседствовать рядом в одной композиции. Анализ изобразительных особенностей росписей выполнялся реставраторами нашей кафедры как часть дореставрационных исследований. Следует заметить, что в данном памятнике реставраторы столкнулись с предельным по степени искажения живописи состоянием памятника: вся поверхность сохранившейся живописи была заклеена обоями со слоями покрасок, в купольной части росписи были почти полностью утрачены, обожжены во время пожара, а в нижней части храма закрашены в несколько слоев масляной краской (где находились служебные помещения). Таким же предельно сложным реставрационным процессом были и операции — далее мы цитируем документы: по «раскрытию авторской живописи из-под поздних записей, малярных покрасок и других наслоений». Что касается завершающего этапа работ, реставраторы также ориентировались на цитируемый выше документ: «...при реставрации живописи XVIII–XX вв. использующейся... в культовых зданиях, когда сохранившаяся живопись не отличается высоким художественным уровнем, могут быть допущены элементы воссоздания и тонировки, в цвете и тоне приближающиеся к авторским слоям» [2]. Такими были методические установки, на которых реставраторы выстраивали свою подготовительную и реставрационную работу в этом памятнике (см. рис. 7, 8, 9, 10) [14].

Отдельную группу памятников представляют собой стенописи, находящиеся на наружных стенах архитектурных сооружений. Они находятся в крайне плохих климатических условиях, на них могут воз-



Рис. 7. Масляные стенописи XIX в. в храме Вознесения Господня на Гороховом поле, г. Москва. До реставрации. 2002–03 гг. Реставраторы: Н.Л. Борисова, А.В. Курков при участии студентов кафедры РМДЖ МГХПА им. С.Г. Строганова



Рис. 8. Масляные стенописи XIX в. в храме Вознесения Господня на Гороховом поле, г. Москва. До реставрации. 2002–03 гг. Реставраторы: Н.Л. Борисова, А.В. Курков при участии студентов кафедры РМДЖ МГХПА им. С.Г. Строганова

действовать температуры от -30° до $+30^{\circ}$ C, на них, кроме этого, влияют и прямой солнечный свет, дожди, обледенение и т. п. Росписи, выполненные в обычных живописных техниках, почти не переживают отпущенный им век жизни. Их нужно было регулярно укреплять, воссоздавать утраты красочного слоя и т. п. В таких случаях предреставрационное состояние живописи почти всегда было аварийным, а способы реставрационного вмешательства должны быть особыми — в расчете на все негативные факторы, воздействующие на росписи. Другое дело — современные памятники, которые выполнялись художниками при помощи



Рис. 9. Масляные стенописи XIX в. в храме Вознесения Господня на Гороховом поле, г. Москва. До реставрации. 2002–03 гг. Реставраторы: Н.Л. Борисова, А.В. Курков при участии студентов кафедры РМДЖ МГХПА им. С.Г. Строганова

Рис. 10. Масляные стенописи XIX в. в храме Вознесения Господня на Гороховом поле, г. Москва. До реставрации. 2002–03 гг. Реставраторы: Н.Л. Борисова, А.В. Курков при участии студентов кафедры РМДЖ МГХПА им. С.Г. Строганова



Рис. 11. Панно «Земля» на фасаде корпуса № 4 Дворца пионеров и школьников на Ленинских горах. Авторы: Е. Аблин, А. Губарев, Г. Дервиз, И. Лаврова-Дервиз, И. Пчельников, В. Голубев, И. Дробышев. Москва. 1959–62 гг. Дореставрационное состояние панно «Земля». Фото 2015 г.
 Рис. 12. Панно «Земля» на фасаде корпуса № 4 Дворца пионеров и школьников на Ленинских горах. Авторы: Е. Аблин, А. Губарев, Г. Дервиз, И. Лаврова-Дервиз, И. Пчельников, В. Голубев, И. Дробышев. Москва. 1959–62 гг. Дореставрационное состояние панно «Земля». Фото 2015 г.
 Рис. 13. Панно «Земля» на фасаде корпуса № 4 Дворца пионеров и школьников на Ленинских горах. Авторы: Е. Аблин, А. Губарев, Г. Дервиз, И. Лаврова-Дервиз, И. Пчельников, В. Голубев, И. Дробышев. Москва. 1959–62 гг. Дореставрационное состояние панно «Земля». Фото 2015 г.



Рис. 14. Дореставрационное состояние белокаменного пояса с выгравированными именами героев Отечественной войны 1812 года на фасаде Бородинской панорамы. (г. Москва). Фото 1996 г. Деталь. (г. Москва). Фото 1996 г.
 Рис. 15. Дореставрационное состояние мозаичного панно «Народное ополчение и пожар Москвы» на фасаде Бородинской панорамы. (г. Москва). Фото 1996 г. Деталь. Деталь. (г. Москва). Фото 1996 г.

набора новых материалов, либо же — в технике мозаики. Сотрудники кафедры работали со всеми типами памятников, о которых мы упоминали, например: масляные стенописи XIX–XX вв. на наружных стенах

строений Саввино–Сторожевского монастыря (г. Звенигород) (реставрация 1992–96 гг.), стенописи середины XX в. на стенах Дворца пионеров и школьников на Ленинских горах (реставрация 2015 г.), мозаики и белокаменные обрамления Бородинской панорамы (реставрация 1996–97 гг.). Ясно, что лишь в последнем случае мы могли себе позволить приближаться в своей работе к состоянию (облику) памятника в его оригинальном состоянии (см. рис. 11, 12, 13, 14, 15).

Список литературы:

1. Бурый В.П. Реставрация фрагментов стенописей. История методов (монография). — Москва: МГХПА им. С.Г. Строганова, 2019. — 556 с.
2. МК РФ. Свод реставрационных правил. «Рекомендации по проведению научно-исследовательских, изыскательских, проектных и производственных работ, направленных на сохранение объектов культурного наследия (памятников истории и культуры) народов Российской Федерации». СРП -2007. Нормативно-методическое издание. 3-ья редакция. М- 2010.
3. Инструкция по ведению реставрационных работ на произведения монументальной живописи — памятников истории и культуры. — Москва: НМС МК СССР, 1987.
4. Бурый В.П., Жаренкова Е.А. Методы консервации и техника монументальной живописи на лёссовых основаниях и лёссовой полихромной скульптуры // Реставрация, исследование и хранение музейных художественных ценностей. Обзорная информация. — Москва: Информкультура, 1979. — 51 с.
5. Лелеков Л.А. Проблемы реставрации монументальной живописи на лёссе // Реставрация, исследование и хранение музейных художественных ценностей. № 2 (5). — Москва: Информкультура, 1974. — С. 24–26.
6. Иванова А.В. Укрепление фрагментов живописи на лёссовой основе сополимером БМК-5 // Сообщения ВЦНИЛКР. № 28. — Москва: Искусство, 1972. — С. 112–116.
7. Бурый В.П. Реставрация раннесредневековых стенописей в республиках Советской Средней Азии и Афганистане. Тезисы докладов // Информационный бюллетень. Специальный выпуск Международной ассоциации по изучению культуры Центральной Азии. — Москва: Наука, 1987. — С. 97–98.
8. Бурый В.П., Ярош В.Н., Бузкова Л.Г. Исследование и реставрация фрагментов росписей и скульптуры из Старой Нисы (по итогам археологических раскопок 1983–85 гг.) // Реставрация памятников истории и культуры. Экспресс-информация. Выпуск 8. — Москва: Информкультура, 1986. — С. 5–9.

9. Бурый В.П. Некоторые аспекты консервации археологической живописи и скульптуры на лёссовых основаниях // Новые методы исследования, консервации и реставрации художественных произведений. Тезисы докладов Всесоюзного семинара. — Ленинград: ВНИИР-ГосЭрмитаж, 1985. — С. 34–36.

10. Гончаров О.Д., Ефимов С.А., Липатов С.Ю., Севастьянов А.А., Студников А.Я. Отчёты о выполнении реставрационных заданий по реставрации 4-х фрагментов композиции XVIII в. «Битва новгородцев с суздальцами» из церкви Знамения Богородицы города Ярославля (фонды ГТГ). Руководители работ: Бурый В.П., Ковалёв Д.И., Примачек С.К. — Москва, 1990. Архив кафедры РМДЖ, инв. № 36/26–36/30.

11. Степанов А.П., Загородний С.О., Девятков А.А., Гузанов Ф.В. Отчёт о дипломных работах по реставрации и копированию произведений станковой и монументальной живописи. Паспорта реставрации фрагментов орнаментальных росписей из Грановитой палаты Московского Кремля (1882 г.). Руководитель научно-реставрационных работ Бурый В.П. — Москва, 1998. Архив кафедры РМДЖ, инв. № 36/178, 180, 186.

12. Комарова Н.В., Шелаев И.В. Отчёты о дипломных работах по реставрации и копированию произведений станковой и монументальной живописи. Паспорта реставрации фрагментов орнаментальной живописи из Грановитой палаты Московского Кремля (1882 г.). Руководитель работ Бурый В.П. — Москва, 2003. Архив кафедры РМДЖ.

13. Гладов А.К., Борисов М.В., Курков А.В., Чебан Е.Н., Медведев К.А., Лосев С.П. Отчёты о дипломных работах по реставрации стенописи XVII–XIX вв. в Спасо-Преображенском соборе Новоспасского монастыря (г. Москва). Руководители работ: Бурый В.П., Примачек С.К. — Москва, 1992. Архив кафедры РМДЖ, инв. № 36/41–36/46.

14. Борисова Н.Л., Курков А.В. Отчёт о проведении консервационно-реставрационных работ на масляных стенописях XIX века в храме Вознесения Господня на Гороховом поле (г. Москва). — Москва, 2004. Архив кафедры РМДЖ, инв. № 50/67 (1 экз.), Департамент культурного наследия города Москвы (1 экз.).

15. Бурый В.П., Борисова Н.Л. Реставрация монументального панно на наружной стене дворца пионеров на Ленинских горах в городе Москве // Материалы VII научно-практической конференции «Новгород и Новгородская земля. Искусство и реставрация». Великий Новгород, 27–29 сентября 2016 года. Великий Новгород, 2017. — 336 с.: ил. С. 115–128.

16. Бурый В.П., Борисова Н.Л. Исследование и реставрация декоративно-го панно «Земля» на наружной стене Дворца пионеров на Ленинских горах (г. Москва) // «Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник

МГХПА» / Московская государственная художественно-промышленная академия имени С.Г. Строганова. — 2019. — № 3. — Часть 1. — С. 37–52.

17. Борисова Н.Л. Научный отчет о выполненных работах на декоративном панно «Земля» на фасаде корпуса № 4, дома 17 по улице Косыгина, Дворца пионеров и школьников им. 40-летия Всесоюзной пионерской организации (г. Москва). — Москва, 2015. Архив кафедры РМДЖ, инв. № 87/64 (1 экз.), Департамент культурного наследия города Москвы (1 экз.).

18. Бурый В.П., Кулешова И.А. Отчёт о научно-исследовательских и консервационно-реставрационных работах на мозаичных панно и белокаменных обрамлениях Музея-панорамы «Бородинская битва». — Москва, 1997. Архив кафедры РМДЖ, инв. № 46/23 (1 экз.). Архив Музея-панорамы «Бородинская битва» (1 экз.).

19. Бурый В.П. Методика консервационно-реставрационных работ на масляной живописи XIX–XX вв. строений Саввино-Сторожевского монастыря города Звенигорода. Отчёт о реставрационных работах за 1989–1993 гг. — Москва, 1993. Архив историко-культурного музея-заповедника города Звенигорода.

Н.Л. БОРИСОВА

И.о. зав. кафедрой «Реставрация монументально-декоративной живописи» МГХПА им. С.Г. Строганова, профессор, художник-реставратор высшей категории, член Научно-методического совета МК РФ
e-mail: nat.bor1971@yandex.ru

N.L. BORISOVA

Acting Head of the Department of «Restoration of Monumental and Decorative Painting» of the Stroganov Moscow State Academy of Design and Applied Arts. Professor, artist-restorer of the highest category, member of the Scientific and Methodological Council of the MC of the Russian Federation
e-mail: nat.bor1971@yandex.ru

DOI: 10.37485/1997-4663_2021_4_1_242_255

ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНОЕ ИЗУЧЕНИЕ ПАМЯТНИКА КАК ОСНОВА В РАЗРАБОТКЕ РЕСТАВРАЦИОННОЙ ПРОГРАММЫ (ИЗ ОПЫТА СТРОГАНОВСКОЙ ШКОЛЫ РЕСТАВРАЦИИ)

HISTORICAL AND CULTURAL STUDY OF THE MONUMENT AS A BASIS IN THE DEVELOPMENT OF THE RESTORATION PROGRAM (FROM THE EXPERIENCE OF THE STROGANOV SCHOOL OF RESTORATION)

В статье рассматривается роль историко-культурного изучения памятника, его места в разработке реставрационной программы. Приводятся конкретные примеры историко-культурного изучения памятника из реставрационной практики Строгановской школы реставрации.

The article examines the role of historical and cultural study of the monument, its place in the development of the restoration program. Specific examples of historical and cultural study of the monument from the restoration practice of the Stroganov School of Restoration are given.

Ключевые слова: памятник, историко-культурное изучение, Строгановская школа реставрации, примеры изучения памятника.
Keywords: monument, historical and cultural study, Stroganov School of Restoration, examples of monument study.

В практической реставрации, очень медленном и многооперационном процессе, бывает трудно сохранить целостное отношение ко всему живописному убранству памятника — так много занимают времени и сил мелкие детали работы и методические частности, поэтому очень важно, чтобы, приступая к работе, реставратор, руководящий работами, был уже вооружен представлениями не только об отдельных качествах (эстетических и технических) произведения, но имел и целостное отношение к объекту как к реставрационной проблеме. Мы полагаем, что историко-культурное изучение памятника, иконографические исследования росписей, изучение стилистических особенностей произведений стенописей, а также технико-технологические характеристики живописных произведений составляют тот минимальный и достаточный набор искусствоведческих сведений, который поможет сформировать такое отношение.

Памятники, которые наследовала наша эпоха, все, но в разной степени, имеют свое прошлое. Прошедшие годы и века оставили на них свои следы — то в виде медленной деградации живописных материалов, то в виде разрушений или искажений их первоначального облика. Но чаще всего стенописи поновлялись: записывались, частично подправлялись или переписывались полностью. Как правило, перед этим мастера-поновители их усердно обрабатывали: удаляли отслоившуюся штукатурку, счищали (пемзовали) ослабленный красочный слой, пропитывали его клеями или горячей олифой и т. д. В наше время уже стало необходимым знать и историю предыдущих реставраций памятника, так как сроки между реставрационными вмешательствами не очень велики. Во многих случаях на одной стене древнего храма могут находиться участки стенописей, принадлежащие нескольким (двум, трем, четырем) эпохам. Вопросы совместимости их в техническом или эстетическом смыслах иногда представляет собой сложнейшую проблему.

Историко-культурное изучение памятника, согласно нормативным документам, есть обязательный этап в подготовке реставрационной программы [1]. Но, кроме соответствия формальным требова-

ниям, этот вид изучения памятника может порождать смыслы и факты, которые могут быть основополагающими для разработки методической программы реставрации. Например, часто бывает, что анализ причин непрерывно идущего разрушения живописи вызывает необходимость изучения архивных материалов с документально засвидетельствованными данными о ходе процессов таких разрушений, а, следовательно, и помогает затем сформировать представление об истинных причинах такого положения и путях вывода памятника из этого состояния.

Судьба монументального наследия в нашей стране драматична в силу различных событий и по разным причинам. В эпоху, когда стала обязательной систематическая научно-исследовательская работа, начинают проясняться многие детали, необходимые при реставрации, консервации или воссоздания памятников стенописей. Начиная такую исследовательскую работу, порой даже нельзя представить себе, какой важности факты могут быть обнаружены при этом и как они, эти факты, соединившись с данными других исследований, могут повлиять на степень обоснованности того методического выбора, к которому должен подойти реставратор при подготовке методической программы реставрации. Приведем несколько конкретных примеров таких работ и методических смыслов, заложенных в них.

Уникальный памятник XV века — росписи на алтарной преграде с изображением святых Преподобных Павла Фивейского, Арсения (?) и Антония Великих в Рождественском соборе Саввино-Сторожевского монастыря (г. Звенигород). Этот фрагмент был обнаружен в 1913 г. и затем медленно погибал в запущенном храме, отмечали многие исследователи, реставраторы и знатоки — поколение за поколением [2]. Но росписи все это время исчезали на глазах под действием солевой коррозии. Спасти их могло только снятие со стены и перенос на искусственное основание. Весомым аргументом в пользу такого кардинального решения было сравнительное изучение архивных фотографий, фиксирующих состояние этой живописи в разные годы. Они свидетельствуют: идет непрерывный процесс деградации и утрат росписей. В отчете Л.В. Бетина о работах бригады художников-реставраторов по реставрации росписей XVII в. в этом соборе в 1963–69 гг. указывалось, что Д.Е. Брягин неоднократно предлагал комиссиям НМС снять эту живопись со стены и тем спасти ее от окончательной гибели. Но эти предложения были отвергнуты. В.П. Бурый произвел эту работу в 1986 г., но перед этим изучил дан-



Рис. 1. Росписи XV в. на алтарной преграде Рождественского собора Саввино-Сторожевского монастыря г. Звенигорода. Изображение святых (слева направо): «Преподобный Павел Фивейский, Преподобный Арсений (?) Великий, Преподобный Антоний Великий». Состояние до реставрации 1985 г. Руководитель исследовательских и реставрационных работ преподаватель МГХПА им. С.Г. Строганова В.П. Бурый

Рис. 2.1. Изображение Св. Преподобного Павла Фивейского на фрагменте росписей XV в. алтарной преграды Рождественского собора Саввино-Сторожевского монастыря г. Звенигород. Фото 1913 г. (из публикации А.А. Глазунова)

Рис. 2.2. Изображение Св. Преподобного Павла Фивейского на фрагменте росписей XV в. алтарной преграды Рождественского собора Саввино-Сторожевского монастыря г. Звенигород. Фото 1960-х гг. (из публикации В.Н. Лазарева)

Рис. 2.3. Изображение Св. Преподобного Павла Фивейского на фрагменте росписей XV в. алтарной преграды Рождественского собора Саввино-Сторожевского монастыря г. Звенигород. Фото 1973 г.

Рис. 2.4. Изображение Св. Преподобного Павла Фивейского на фрагменте росписей XV в. алтарной преграды Рождественского собора Саввино-Сторожевского монастыря г. Звенигород. Фото 1985 г. (В.П. Бурый)

ные по контролю за ТВР этого памятника, которые свидетельствовали: регулярное прогревание храма весной-летом каждого года проходило непозволительно долго, выпадало очень большое количество конденсационной влаги, начиналось движение водорастворимых солей, а вслед за этим — их неумолимое разрушающее действие. Эти и подобные им результаты изучения памятника (химико-аналитические, климатологические и др.) легли в основу программы реставрации (см. рис. № 1, 2.1, 2.2, 2.3, 2.4). Работы по спасению фрагмента с перенесением его на искусственное основание были проведены в 1986–88 гг. под руководством преподавателя кафедры РМДЖ В.П. Бурого.

Большая роль была отведена историко-культурному изучению памятника — фрагментам стенописей XVII века из Троицкого со-

бора Макарьевского монастыря (г. Калязин) — при многолетних реставрационных работах, проводимых сотрудниками (при участии дипломников) кафедры РМДЖ с 1988 г. по настоящее время. Фреско-темперные росписи были исполнены в 1654 г. артелью из 16 «государевых кормовых» живописцев во главе с Симеоном Авраамовым. Росписи неоднократно поновлялись, а в лютую зиму 1940 г. в связи с тем, что монастырь был назначен к уничтожению, часть живописи из Троицкого собора была снята со стен бригадой реставраторов во главе с П.И. Юкиным (более 155 м², всего 126 фрагментов), а сам храм взорван. К осени того же года все снятые фрагменты росписей были подготовлены к музейному экспонированию и отправлены в Москву. Большая часть этих фрагментов (около 100 шт.) хранится в ГМА им. А.В. Щусева, часть из них (9 шт.) была передана на хранение в музей МГХПА им. С.Г. Строганова.

Изучение архивных (текстовых и фотографических) материалов позволило реставраторам более обоснованно подготовить программу предстоящих работ. Следующие главные вопросы решались или уточнялись в результате такого изучения: а) определялась «привязка» изображений на каком-либо фрагменте к месту на стене храма и к отдельной композиции; таким образом решался важный вопрос о возможной состыковке (в настоящем или будущем) соответствующих частей какой-либо композиции; б) уточнялись изобразительные и композиционные детали, которые были нарушены (искажены) при лихорадочном темпе работ в 1940 г. бригадой реставраторов под руководством П.И. Юкина; в) устанавливались подлинное положение снятого фрагмента (на стене), границы сохранившейся живописи и значение отдельных кусочков красочного слоя



Рис. 3. Архивное фото по состоянию росписей XVII в. в Троицком соборе Макарьевского монастыря (г. Калязин) из фондов ГМА им. А.В. Щусева. Фрагмент композиции из «Апокалипсиса» Иоанна Богослова. Фото бригады музея архитектуры 1940 г. Состояние интерьера собора в период демонтажа фрагментов стенописей

Рис. 4. Фрагмент стенописей XVII в. с изображением трех ангелов на красном фоне из композиции «Апокалипсис». После реставрации 2016–17 гг.

Реставраторы: В.П. Бурый, Н.Л. Борисова (руководители), К.Г. Мокрова

— остатков, например, разгранки или надписей. Таким образом, посредством этих, а также других (см. ниже) видов изучения калязинских стенописей, изобразительный строй участков живописи на сохранившихся фрагментах был проявлен полностью (см. рис. 3, 4).

В 2016–19 гг. силами сотрудников и студентов кафедры РМДЖ была проведена полная реставрация стенописей XIX в. в Вознесенском соборе Оршина монастыря Тверской области (памятник федерального значения). Изучение сохранившихся документов и свидетельств очевидцев о масляных росписях этого памятника помогло сотрудникам кафедры разработать программу предстоящих реставрационных работ, а также определить зоны поиска сохранившихся фрагментов стенописи под побелками и покрасками. Историко-культурное изучение памятника помогло установить и набор реставрационных операций, среди которых поиск сохранившихся под побелкой участков живописи, а также материалов и способов для расчистки забеленной живописи были одними из основных. Было также установлено, что главная причина происходивших утрат росписей — это отслоение и опадение штукатурки вместе с живописью. Все это помогло в дальнейшем обоснованно разработать последовательность реставрационных операций и методику раскрытия сохранившихся участков стенописей XIX в. (см. рис. 5, 6).

Интересным примером историко-культурного изучения памятника, которое легло в основу разработки реставрационной программы, является реставрация (точнее — воссоздание интерьеров на момент их создания в 1849 г.) помещений Большого Кремлёвского дворца, переделанного в Зал заседаний Верховного Совета СССР в 1933–34 гг. по проекту архитектора И.А. Иванова-Шица. Андреевский и Александровский



Рис. 5. Северо-западная часть интерьера храма Вознесения Господня Оршина монастыря (Тверская обл.) с масляными стенописями XIX в. Фото А.А. Галашевич. 1975 г.

Рис. 6. Реставрация сохранившихся фрагментов масляных стенописей XIX в. композиции «Крещение Господне» в северо-западной части храма Вознесения господня Оршина монастыря. Реставраторы: Н.Л. Борисова (руководитель), А.В. Бузылёва, К.Г. Мокрова. 2017–18 гг.

залы БКД создавались по повелению императора Николая I в 1838–49 гг. под руководством академика К.А. Тона группой русских архитекторов: Н.И. Чичаговым, Ф.Ф. Рихтером, П.А. Герасимовым, В.А. Бакарёвым и Н.А. Шохиним. При перестройке этого помещения в зал заседаний Верховного Совета СССР в начале 1930-х годов роскошное убранство обоих залов было уничтожено. Архитектура и декор Андреевского и Александровского залов воссоздавались в 1996–99 гг. Отдельные элементы декора — двуглавые орлы с изображением распятого Святого Апостола Андрея Первозванного, орденские гербы, звезды — воссоздавались сотрудниками кафедры РМДЖ Н.Л. Борисовой и А.В. Курковым. В этих работах им помогли данные по историко-культурному изучению памятника, такие, например, как акварели К.А. Ухтомского 1849 г., а также фотографии 1869 г. и конца XIX в. Были установлены цветовая гамма скульптурных элементов, приемы окраски и степень их моделирования, примененные для этого материалы (краски, золото) и способы обработки поверхностей. Цветовые выкраски и эскизы изображений (в колерных раскладках) были следующей ступенью к формированию программы реставрации декора Александровского и Андреевского залов (см. рис. 7, 8, 9, 10, 11).

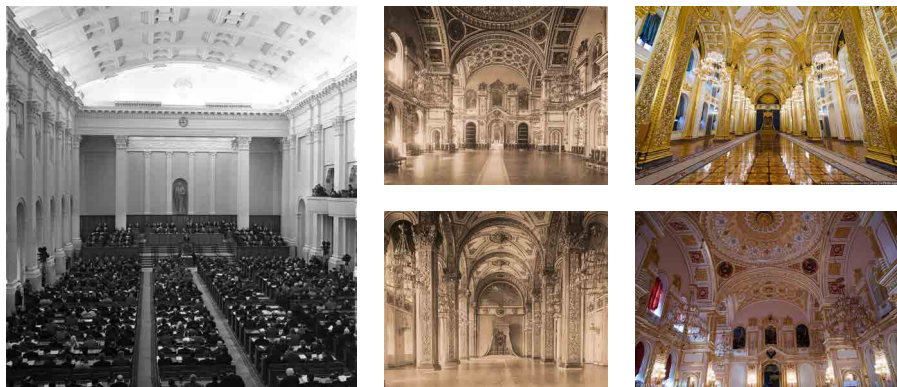


Рис. 7. Зал заседаний Верховного Совета СССР, переделанный в 1933–34 гг. по проекту архитектора И.А. Иванова-Шица из Александровского и Андреевского залов Большого Кремлёвского дворца. Фото 1970-х гг.

Рис. 8. Александровский зал Большого Кремлёвского дворца. Интерьер XIX в. Фото 1869 г.

Рис. 9. Андреевский зал Большого Кремлёвского дворца. Интерьер XIX в. Фото 1869 г.

Рис. 10. Воссозданный интерьер Андреевского зала Большого Кремлёвского дворца. Фото 1999 г.

Рис. 11. Воссозданный интерьер Александровского зала Большого Кремлёвского дворца. Фото 1999 г.



Рис. 12.1. Фото интерьера молитвенного зала Московской хоральной синагоги. Фото 1911 г.

Рис. 12.2. Фото интерьера молитвенного зала Московской хоральной синагоги. Фото 1911 г.

Рис. 13. Эскиз молитвенного дома. 1906 г. Архитектор Р. Клейн

Рис. 14. Интерьер молитвенного зала (балкон 2 яруса) Московской хоральной синагоги. Архитектор Р. Клейн. После реставрации 2001–02 гг. Авторы методики В.П. Бурый, Н.Л. Борисова. 2001 г.

Примером деятельности по сбору архивных материалов, давших конкретные методические результаты, могут служить итоги научно-экспериментальных работ по подготовке методики реставрации в интерьерах Московской хоральной Синагоги (архитекторы С.С. Эйбушиц, С.К. Родионов, 1891 г.; перепланировка помещений в 1906 г. сделана Р.И. Клейном). Авторы-разработчики методики реставрации и исполнители экспериментально-поисковых работ — В.П. Бурый, Н.Л. Борисова (2001 г.) провели изучение архивных фотографий 1911 г. с интерьера молитвенного зала Московской хоральной синагоги, а также чертежей, эскизов и пояснительных записей 1906 года архитектора Р.И. Клейна, что позволило авторам, опираясь и на другие виды исследований (см. ниже), обоснованно выработать программу работ и концепцию реставрации, максимально приблизив декоративный строй интерьера к первоначальному замыслу автора (см. рис. 12.1, 12.2, 13, 14).

Можно посчитать нерядовой работой, которая была проведена сотрудниками и студентами-дипломниками кафедры реставрации Строгановской академии по реставрации стенописной композиции «Индустриализация», исполненной художником Василием Масловым для дома Стройбюро в Болшевской трудовой коммуне в 1930 г. Детали истории

создания этого произведения, а также трагической судьбы его автора, все еще близки нам и не могли не взволновать воображение тех, кто работал над реставрацией этого памятника. Кратко изложим его историю.

С августа 1924 г. по январь 1939 г. просуществовала Болшевская трудовая коммуна, которая располагалась на территории города Королева Московской области. Этот уникальный социальный и педагогический эксперимент был создан для борьбы с малолетними правонарушителями. Доверие к воспитанникам, свобода, самоуправление, труд и учеба — основные принципы, на которых строилась и жила коммуна. Все это, а также талантливые педагоги М.С. Погребинский, С.П. Богословский, Ф.Г. Мелихов, М.М. Кузнецов и другие, творило чудеса. В 1935 г. поселок коммунаров насчитывал уже три тысячи человек. Выросло и производство в коммуне, начинавшееся в 1924 г. с кустарных мастерских. Однако в 1937–38 гг. все руководители, а также большинство воспитателей и десятки воспитанников коммуны были арестованы и расстреляны. После репрессий коммуна распалась. Но остались десять зданий поселка в стиле конструктивизма, построенных в первой половине 1930-х годов по проекту известных архитекторов А.Я. Лангмана и Л.З. Чериковера. Особое место в архитектурном комплексе занимает дом «Стройбюро», построенный в 1928–30 гг. для руководителей и инженерно-технических работников коммуны. Сейчас этот памятник архитектуры находится в состоянии развалин, его пытаются снести, а на его месте построить многоэтажные дома. За сохранение дома вступились активисты ВООПИиК и сотрудники кафедры РМДЖ МГХПА им. С.Г. Строганова, дело получило широкий резонанс. Но затем в доме произошел организованный погром, после этого — пожар. Случайно в разрушенном доме были обнаружены росписи Василия Маслова, которые давно считались утраченными.

Художник Василий Николаевич Маслов родился в 1906 г., в 1925–26 гг. учился в высшей Государственной Художественной Школе в Баку, а в 1926–27 гг. был студентом II курса Горьковского художественного техникума. После этого он попал в Москву, где ему стал помогать А.В. Луначарский. В 1928 г. Василия Маслова командировали на учебу в рабфак искусств. Знакомство с А.М. Горьким приводит Василия Маслова в Болшевскую трудовую коммуна. В 1930–32 гг. В.Н. Маслов создает серию стенописей в Трудкоммуне (фабрика-кухня, дом «Стройбюро»). Он работал в разных жанрах, техниках и стилях, имел персональные выставки. Основная часть его сохранившихся работ в настоящее время

находится в Нижегородском музее. В июне 1937 г. Василия Маслова арестовали на даче руководителя БТК М.С. Погребинского, который незадолго до этого покончил с собой. Художника обвиняли в личной связи с врагами народа, в террористических настроениях и в том, что он с неизвестной целью вел наблюдения как охраняются тт. Сталин и Ворошилов. Расстрелян он был на Бутовском полигоне 2 января 1938 г. В августе 1955 г. дело было прекращено за отсутствием состава преступления, и только в октябре 1959 г. В.Н. Маслов был полностью реабилитирован.

В ноябре-декабре 2013 г. сотрудником нашей кафедры Ф.В. Гузановым, при участии К.И. Маслова и студентов кафедры, одна из найденных росписей Василия Маслова («Индустриализация») была спешно снята со стены разрушенного здания и в виде двенадцати отдельных частей (с небольшими обломками) привезена на кафедру реставрации. Полная реставрационная обработка фрагментов большевских стенописей была проведена студентами-дипломниками кафедры РМДЖ в 2015–16 гг. под руководством В.П. Бурого и Н.Л. Борисовой.

Документы, фотографии и беседа с дочерью художника помогли реставраторам найти методический подход к выбору меры восполнения утрат росписей и к допустимой степени вмешательства в красочный строй произведения — при выборочном тонировании мест утрат живописи. История страны, история художника и его произведения — в их мрачных и светлых проявлениях — стали ощущаться реставраторами вполне конкретно, они прикоснулись к ней и не могли не проникнуться образами недавней эпохи — великой и трагичной. В какой-то мере это нашло выра-



Рис. 15. Стенопись «Индустриализация» в клубе Болшевской коммуны, нач. 1930-х гг. Фото из личного архива Н.В. Масловой (дочери художника)

Рис. 16. Реставрация композиции «Индустриализация» (1930 г.), исполненной художником Василием Масловым для дома Стройбюро Болшевской трудовой коммуны. Реставраторы: В.П. Бурый, Н.Л. Борисова, (руководители работы) Д. Пронин, А. Потехин, С. Градова, Л. Кузнецов, В. Галицкий, М. Мардахаева. 2015–16 гг.

жение (средствами реставрации) и в конечном облике памятника (см. рис. 15, 16).

В качестве последнего примера роли историко-искусствоведческого изучения памятника в подготовке реставрационной программы приведем некоторые особенности методики реставрации панно «Земля», исполненном на фасаде корпуса Дворца пионеров и школьников на Ленинских горах (г. Москва). Монументальный триптих под общим названием «Покорение природных стихий» был создан группой художников-монументалистов под руководством Е.М. Аблина на торцевых фасадах трех зданий в 1958–62 гг. [27].

После изучения цветных и черно-белых фото 1950-х гг. реставраторам стало очевидно, что на момент начала реставрационных работ на панно «Земля» в 2015 г. многие его композиционные элементы оказались измененными по цвету и тону, а ряд изобразительных деталей и совсем потеряли свою окраску. Реставраторы были поставлены перед задачей: необходимо было устано-

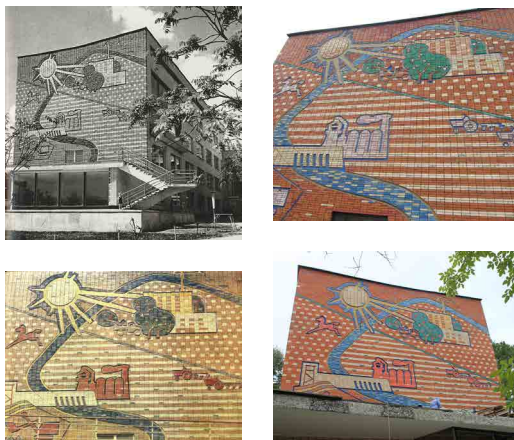


Рис. 17. Панно «Земля» на фасаде корпуса № 4 Дворца пионеров и школьников на Ленинских горах. Авторы: Е. Аблин, А. Губарев, Г. Дервиз, И. Лаврова-Дервиз, И. Пчельников, В. Голубев, И. Дробышев. Москва. 1959–62 гг. Фото А.А. Александрова середины 1960-х гг.

Рис. 18. Панно «Земля» на фасаде корпуса № 4 Дворца пионеров и школьников на Ленинских горах. Авторы: Е. Аблин, А. Губарев, Г. Дервиз, И. Лаврова-Дервиз, И. Пчельников, В. Голубев, И. Дробышев. Москва. 1959–62 гг. Фото 1963 г.

Рис. 19. Реставрация панно «Земля» на фасаде корпуса № 4 Дворца пионеров и школьников на Ленинских горах. Авторы панно: Е. Аблин, А. Губарев, Г. Дервиз, И. Лаврова-Дервиз, И. Пчельников, В. Голубев, И. Дробышев. Москва. 1959–62 гг. Состояние до реставрации, 2015 г.

Рис. 20. Реставрация панно «Земля» на фасаде корпуса № 4 Дворца пионеров и школьников на Ленинских горах. Авторы панно: Е. Аблин, А. Губарев, Г. Дервиз, И. Лаврова-Дервиз, И. Пчельников, В. Голубев, И. Дробышев. Москва. 1959–62 гг. Состояние после реставрации, 2015 г.

Реставраторы: В.П. Бурый, Н.Л. Борисова (руководители), студенты кафедры РМДЖ МГХПА им. С.Г. Строганова. 2015 г.

вить первоначальный колористический и композиционный облик панно, понять причины цвето-тональных искажений и сформулировать методическую программу предстоящих реставрационных работ. Для этого круг источников был расширен, что позволило более уверенно сформировать дальнейшую программу исследований (см. рис. 17, 18, 19, 20).

Как можно увидеть из этих примеров, опыт реставрационных работ кафедры РМДЖ всегда базировался на тщательном изучении истории создания и последующего бытования памятника и старался уловить малейшие методические нюансы, следующие из этих историко-культурных исследований.

Список литературы:

1. МК РФ. Свод реставрационных правил. «Рекомендации по проведению научно-исследовательских, изыскательских, проектных и производственных работ, направленных на сохранение объектов культурного наследия (памятников истории и культуры) народов Российской Федерации». СРП -2007. Нормативно-методическое издание. 3-ья редакция. М- 2010. СРП-2007. «Рекомендации по ведению реставрационных работ на произведениях монументальной живописи (2011 г.).
2. Андрей Рублев. Подвиг иконописания. К 650-летию великого художника: [Каталог-альбом] / составители Г.В. Попов, Б.Н. Дудочкин, Н.Н. Шередега. — Москва: Красная площадь, 2010. — 624 с.: 611 ил.
3. Отчёт о научно-исследовательских и практических работах по реставрации фрагментов росписей XV в. в Рождественском соборе Саввино-Сторожевского монастыря г. Звенигорода (руководитель работ Бурый В.П.). — Москва, 1988. Архив ГосНИИР. — 30 м/п с., 39 ил., приложение.
4. Ковалёв Д.И. Консервационные работы в Рождественском соборе Саввино-Сторожевского монастыря г. Звенигорода // Консервация и реставрация музейных художественных ценностей. Проблемы реставрации монументальной живописи. Выпуск 2. — Москва: Информкультура, 1989. — С. 46–48.
5. Архитектура и фрески б. Калязинского монастыря. Сборник под редакцией Н.Н. Соболева, М.П. Цапенко (машинопись). — Москва, 1941. Архив ГНИ-МА им. А.В. Щусева. Инв. № РУ 2914/1–328.
6. Киселёва С.Н. Исторические сведения о памятнике. История реставрации росписей Троицкого собора Макарьевского монастыря // Отчёт о НИР по теме «Исследования и реставрация фрагментов стенописей XVII в. в Музее архитектуры им. А.В. Щусева». — Москва, 1995. Архив кафедры РМДЖ.

7. Кузнецов А.С. Отчёт о проведении реставрационных работ на фресках Троицкого собора б. Троице-Макарьевского монастыря г. Калязина (снятых в 1940 г.). — Москва, 1974. Архив быв. в/о «Союзреставрация», СНРПМ-2, инв. № 447 (текст), № 522–524 (фото).

8. Кузнецов А.С. Методы снятия и монтирования фрагментов росписей. Обзорная информация // Реставрация, исследование и хранение музейных художественных ценностей. — Москва, 1978. — 47 с.

9. Веригин Е.А. (составитель). Оршин Вознесенский монастырь. Историческое описание. Издание Тверской ученой архивной комиссии. — Тверь, 1913.

10. Вознесенские монастыри // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона: в 86 томах (82 т. и 4 доп.). — Санкт-Петербург, 1890–1907.

11. Черышев М. Материалы по реставрации памятников архитектуры XVI в. Вознесенского собора Оршина монастыря Калининской области, 1967 г. // Архив Государственного научно-исследовательского музей архитектуры им. А.В. Щусева. ОФ-5816/21.

12. Вознесенский Оршин монастырь. Документация предварительного обследования, 1975 г. // Архив Центральных научно-реставрационных проектных мастерских. Ф. 172. Д. 545; Вознесенский Оршин монастырь. Пояснительная записка к проекту реставрации, 1978 г. // Архив Центральных научно-реставрационных проектных мастерских. Ф. 172. Д. 821.

13. Ведомость о Вознесенском женском монастыре за 1903 г. Государственный архив Тверской области. Ф. 160. Оп. 3. Д. 16591. С. 121.

14. Материалы по охране памятников архитектуры. Дела по церквям Тверской губернии // Центральный государственный архив города Москвы. Отдел хранения документов до 1917 года. Ф. 454. Оп. 3. Д. 92.

15. Ефремова Ю.В. Алтарная преграда Вознесенского собора Оршина монастыря // Вестник славянских культур. — 2011. — Том 1. — Выпуск 19. — С. 81.

16. Бузылёва А.В. Современные реставрационные работы на живописи собора Вознесения Господня Вознесенского Оршина монастыря в Тверской области // Реставрация и исследование памятников культуры. Выпуск 10. — С.П.: Коло, 2019. — С. 81–89.

17. Романюк С.К. Сердце Москвы. От Кремля до Белого города. — Москва: Центрполиграф, 2013. — С. 124–135. — 908 с. — (Москва и Подмосковье. История. Памятники. Судьбы).

18. Бартнев С.П. Большой Кремлевский Дворец. Дворцовые церкви и придворные соборы / редакция журнала «Иллюстрированный мир». — Москва: Синодальная типография, 1916. — С. 45–49. — 172 с.

19. Историко-архитектурные исследования. Объект: «Комплекс зданий Московской хоральной синагоги 1886–1915 гг.». Адрес: Москва, Б. Спасоглинцевский переулок, д.10, стр. 1 и 3. Заказчик: Дирекция Московской хоральной синагоги. — Москва, 2000. Согласование с Главным Управлением Охраны памятников Москвы от 23.05.2000 г., № 16–03/746.

20. Позамантур Р. О коммунаре-большевце Василии Маслове — художнике (рус.) // Калининградская правда. — Королёв, 2010. — 18 февраля (№ 18 (17589)).

21. Киселёва М.И. К истории художественной жизни страны конца 1920–1930-х гг. В.Н. Маслов (1905–1937) — (дипломная работа). — Ленинград, 1990/91.

22. Бутовский полигон. Книга памяти жертв политических репрессий. Выпуск 2. — Москва, 1998. — С. 210.

23. М. Горький, К. Горбунков, М. Лузгин. Болшевы. Очерки по истории болшевской имени Г.Г. Ягода трудкоммуны НКВД. — Москва: гос. издательство «История заводов», 1936. — 587 с. Выпуск 50 тыс. шт.

24. Погребинский М.С. Трудовая коммуна ОГПУ (другое название этого же труда при переиздании — «Фабрика людей») / под редакцией М. Горького // Библиотека «Огонёк». № 454. — Москва: Огонёк, 1929. — 34 с.

25. Бурый В.П., Борисова Н.Л. Реставрация росписей болшевской трудовой коммуны. Возвращение из небытия // Материалы VII научно-практической конференции «Новгород и Новгородская земля. Искусство и реставрация». Великий Новгород, 27–29 сентября 2016 года. — Новгородский музей - заповедник. - Великий Новгород, Виконт, 2017. — Вып. 7. — 335 с. С. 93–105.

26. Бурый В.П., Борисова Н.Л. Реставрация росписей «Индустриализация» — памятника великой и беспощадной эпохи // Уральский государственный архитектурно-художественный университет. Архитектон: известия вузов. — 2019. — № 3 (67), сентябрь.

27. Архитекторы: — Виктор Егерев, Владимир Кубасов, Феликс Новиков, Борис Палуй, Игорь Покровский, Михаил Хажакян; Конструктор — Юрий Ионов. Московский дворец пионеров / Гос. ком. по гражд. строительству и архитектуре при Госстрое СССР. ЦНИИЭП учеб. заведений. — [Москва]: [Стройиздат], [1964]. — 102 с.: 3 л. ил.

Д.Ю. ПОЗДНЯКОВА

Магистрант факультета реставрации МГХПА им. С.Г. Строганова

e-mail: d.tardi@yandex.ru

D.Yu. POZDNYAKOVA

Master student of the faculty of restoration of the Stroganov Moscow State Academy of Design and Applied Arts

e-mail: d.tardi@yandex.ru

DOI: 10.37485/1997-4663_2021_4_1_256_265

О СЮЖЕТАХ ЯПОНСКОГО ФАРФОРА КОНЦА 1930-х – ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ 1940-х гг.: АГИТФАРФОР, ОЛИМПИЙСКАЯ СИМВОЛИКА И ДЕТСКИЕ КАРТИНКИ

IMAGES ON JAPANESE PORCELAIN BOWLS LATE 1930s – FIRST HALF OF 1940s: MILITARY SYMBOLS, OLYMPIC SYMBOLS, PICTURES FOR CHILDREN

В статье характеризуются предметы из низкопробного японского фарфора, рассматриваются сюжеты с военной символикой, с олимпийской символикой, с картинками для детей.

The article describes items made of low-grade Japanese porcelain. It analyzes plots with military symbols, with Olympic symbols, with pictures for children.

Ключевые слова: Япония, Сахалин, Карафутто, японский фарфор, контролируемая керамика Tousei Touki, японский агитационный фарфор, фарфор Гифу, Олимпийские игры в Японии 1940 г., «Момотаро лучший в Японии», «Красный лещ Медетай», «Битва между крабом и обезьяной».

Keywords: Japan, Sakhalin, Karafuto, Japanese porcelain, ceramic Tousei Touki, Japanese propaganda porcelain, the Olympic Games in Japan in 1940, Momotaro, Medetai, the battle between the crab and the monkey (Go-dai Mukasi banashi).

Среди предметов японского фарфора, который известен как фарфор наилучшего качества: белоснежен, просвечивающ и тонок, особняком стоит группа предметов совсем другого характера. Это предметы из толстостенного фарфора сероватого цвета, чаще всего с необработанной грубой ножкой, печными дефектами в виде пузырей, темных точек и ямок, а также неравномерными наплывами глазури или незаглазурованными фрагментами. При внешней схожести на фаянс, этот фарфор остается просвечивающим, на просвет он желтоватого оттенка. По форме предметы сходны: это чашки для риса, имеющие форму пиал, и крышки к ним в виде небольших блюдец. По изображениям определяются три темы: военная тематика со средствами транспорта или военной агитацией, олимпийская символика и картинки на тему известных сюжетов детских книжек или мультфильмов. По аналогии с советским фарфором, милитаристский фарфор с картинками можно назвать агитфарфор, по аналогии с германским — военной пропагандой.

Если сопоставить японскую агитационную посуду с японскими плакатами пропаганды военного времени, с начала Японо-китайской войны в 1937 г. до конца Второй мировой войны в 1945 году, то очевидно, что плакаты были нацелены на широкую географию: Манчжурия, Филиппины, США, Советский Союз, в то время как посуда была обращена к внутреннему пользователю [2]. При совпадении терминов «агитация» и «пропаганда» в английском языке, оттенок смысла на русском языке в отношении посуды более близок к «агитации» — побуждению, чем к «пропаганде» — смещению воззрений.

О точных границах датировок и места изготовления пока трудно что-либо сказать из-за отсутствия маркировок на большинстве предметов. На одном предмете — доньшке пиалы с кавалерией, взрывами, авиацией и армейским флагом, стоят знак маркировки Гифу (Мино) и номер, сделанные зеленой надглазурной краской. Японская посуда, на доньшке которой рядом со знаком маркировки присутствует номер, называется «Контролируемая (контрольная) керамика» Tousei Touki [1]. Маркировка контролируемой керамики относится к военному периоду эпохи Сёва с 1941 г. по 1946 г. Эта керамика контролировалась японским правительством во время нехватки материалов, из предметов оставались только самые необходимые для жизни, а многосложные декоративные предметы исчезли; контроль был связан с расходом топлива для печей. Слово «керамика» в данном случае обобщающе и условно, без разделения на «фарфор» и «керамику».



Рис. 1. Маркировка Гифу (Мино), контролируемая керамика. Пиала с кавалерией, взрывами, авиацией и армейским флагом



Рис. 2. Пиала и крышка с олимпийской символикой, 1940 г.



Рис. 3. То же, крышка с символикой олимпиады и государственным флагом Японии

Другим предметом из этой группы, который можно датировать, является пиала с крышкой с изображением олимпийской символики. Летние Олимпийские игры должны были пройти в Японии в 1940 году, но были отменены из-за начавшейся в сентябре 1939 года Второй мировой войны, а выпущенная к Олимпийским играм сувенирная посуда осталась в бытовании.

Агитационные предметы отличаются от другого вида милитаристского фарфора — наградного. Наградной фарфор обычно — высшего качества, без дефектов, как правило, адресный: на нем указаны род войск, дата демобилизации, надписи чаще всего сделаны золотом. На предметах с агитацией золото не используется, рисунок сделан деколью и раскрашен поверх кистью надглазурной краской, иногда использована люстровая надглазурная краска оранжеватого цвета с перламутровым блеском.

В сравнении с наградными военными сакедзуками, где рисунок наносился на внутреннюю поверхность чаши, на пиалах с агиткартинками рисунок нанесен снаружи; при невысокой стойкости росписи это позволило ему сохраниться, так как наружная стенка меньше подвержена воздействию температуры и влаги, чем внутренняя.

Емкость пиал, по сравнению с другими японскими фарфоровыми предметами, довольно большая — от 120 до 175 мл (емкость детских пиал немного меньше: 80–100), емкость крышек для пиал — около 47–48 мл.

На предметах с военной агитацией определяются модели танков, самолетов и оружия, по соотношению со временем бытования этих видов вооружения можно с большой долей определенности датировать этот фарфор.



Рис. 4. Пиала с танком и двумя самолетами. Танк по модели больше всего похож на многобашенный японский тяжелый танк Тип 91



Рис. 5. То же. Справа от танка — свободно летящие самолеты, больше всего похожие на модель биплан Каваасаки Тип 92



Рис. 6. Пиала с автомобилями и японскими флагами



Рис. 7. То же, два японских флага: государственный флаг Японии и армейский флаг Восходящего Солнца (с лучами)



Рис. 8. Пиала с самолетами и армейским флагом. По модели самолет похож на японский истребитель биплан Ki-10-11



Рис. 9. То же, флаг Восходящего Солнца с бахромой

На большей части военных агитпредметов изображаются два флага: это государственный флаг Японии и японский армейский флаг Восходящего Солнца. Флаг Японии — белый с красным кругом в середине, означающим солнце. Флаг Восходящего Солнца — белый, на нем изображен солнечный диск с 16 расходящимися от него расширяющимися лучами; это военный флаг Императорской армии Японии. Он был принят в качестве национального флага Японии в 1870 году и существовал до 1945 года. Исходя из этого, фарфоровые предметы с изображением флага Восходящего солнца можно атрибутировать временем до 1945 года.

Флаги могут изображаться с бахромой или без нее. Также может быть изображен один из этих флагов, может быть орнамент из чередования флагов.



Рис. 10. Пиала с пограничником, собакой и двумя самолетами



Рис. 11. То же. По модели самолеты похожи на палубный пикирующий бомбардировщик Аичи D1A



Рис. 12. Пиала с кавалерией, взрывами, авиацией и армейским флагом



Рис. 13. То же, авиация. Модель первого самолета похожа на японский истребитель биплан Ki-10-11. Модель второго самолета похожа на моноплан Накадзима Тип 91 (Кьючи-Сики Сентоки)



Рис. 14. То же, флаг Восходящего Солнца с бахромой. Аналогичное изображения флага на «Пиале с самолетами и армейским флагом»



Рис. 15. Пиала с взрывом, солдатом, надписью и армейским знаменем



Рис. 16. Пиала (с клеймом) с военными кораблями, самолетами, надписью, островами Японии в круге и флагом. Боевые корабли: японские тяжелые крейсера типа «Мёко»



Рис. 17. То же, армейское знамя и острова Японии на карте в круге



Рис. 18. То же, авиация. Модели самолетов более всего похожи на двухмоторный легкий самолет — бомбардировщик Ки-2-II



Рис. 19. То же, надпись «Блеск императорской армии»



Рис. 20. То же, маркировка дна



Рис. 21. Пиала с Момотаро и флагом «Первый в Японии»

Композиционно различаются два типа: предметы, на которых изображение чередуется и дублируется на обратной стороне: например, флаг-самолет-флаг-самолет. На других предметах чередования и повтора нет, сюжет комбинируется из отдельных частей: например, всадник-самолеты-флаг, часть поля может оставаться не заполненной.

На пиале со взрывом, солдатом и армейским знаменем, на голове военного — фуражка образца 30-х гг., китель со стоячим воротником, без пояса, с нашивками на рукавах в несколько рядов, крупными пуговицами и карманами. Штаны до колена, военные ботинки и обмотки до колен. Может быть, это форма кадета военного училища, кадеты носили фуражки в виде головного убора в 40-е гг. Слева от военного, поодаль, — взрыв разорвавшегося снаряда, слева — фрагментарное знамя — армей-

ский флаг Восходящего солнца. На обратной стороне — часть огромного круга оранжевого цвета, похожего на половину восходящего солнца.

В той же технике, что и посуда с военной агитацией, декорированы предметы с рисунками для детей. В этих рисунках использованы сюжеты популярных детских сказок и легенд, в которых акцентируется героическая тематика.

«Момотаро лучший в Японии», второй вариант названия — «Момотаро в Японии номер 1». Часто на пиалах и крышках изображен мужественный самурай, в головной повязке («хатимаки») и с веером, за его спиной флаг — с иероглифами «Ни хон один» или с флагом Японии. Эти узкие высокие флаги находились позади плеча, они крепились следующим образом: их древко привязывалось поясом к спине, тогда руки оставались свободными. Рядом могут изображаться большой персик и полукруг, подобный части большого круга солнца.



Рис. 22. Пиала с сюжетом «Битва между крабом и обезьяной»



Рис. 23. Пиала с красным морским лещом, креветкой и орнаментом из флагов. Лещ Медетай



Рис. 24. То же, креветка

Сюжет восходит к сказке «Лучший Момотаро Японии» (имя переводится как «Персиковый мальчик»), на тему сказки в 1928 был снят один из первых, очень популярный в Японии мультфильм [3]. Сюжет истории следующий: дед идет в горы за хворостом, а бабушка идет к реке стирать. Бабушка приносит домой приплывший персик, и из него выходит веселый мальчик Момотаро, который наказывает демонов, поражающих жителей деревни. Аналог немаркированных пиал с Момотаро, размещенный на японском сайте [4], имеет маркировку контролируемой керамики мастерских Гифу, по этому аналогу можно приблизительно атрибутировать время выпуска пиал: 1941–1945 гг.

Рисунки на пиалах и крышках пиал, изображающие краба с обезьяной относятся к сюжету японской сказки, одной из «Пяти великих сказок» (Go-dai Mukasi banashi) «Битва между крабом и обезьяной» (сару кани гассен); на тему этой сказки был снят популярный мультфильм 1927 года «Обезьяна и крабы» [5].

Изображение на внешней стороне пиалы: сидящая обезьяна и недовольный краб, с гримасой от полученного удара плодом хурмы. Обезьяна — в жилете с узором из квадратиков. На внешней стороне крышки краб протягивает обезьяне рисовый шарик, обезьяна дает крабу косточку хурмы. Краб изображен в виде головы человека, у которого синяя куртка и желтые штаны, обезьяна — в красно-коричневатой жилетке с нашивками. Наверху висят два плода хурмы. Атрибуция: приблизительно 1930–40-е гг.

Частый сюжет на пиалах тьяванах и других предметах — изображение веселой рыбы, словно сидящей на хвосте на волнах. Это красный морской лещ, его название по-японски звучит как «Медетай», что оз-

начает «Благословение удачи», игра слов японского языка [6]; изображение его популярно как талисман на удачу.

На внешней стороне пиалы изображен забавный красный лещ, сидящий на спине, с поднятым плавником, рядом — несколько листков бамбука. На обороте: веселая креветка и листки бамбука. Изображения разделены орнаментом оранжевого цвета, представляющим собой чередование японского государственного и военного флага в три ряда и два столбца. На внешней стороне крышки: морда и хвост веселой рыбы, по сторонам — две ветки с листьями бамбука.

Пиалы с изображениями зайца. На нескольких пиалах и крышке для пиалы изображен заяц как герой сюжета: это заяц, побеждающий лиса, заяц-перевозчик на лодке, заяц и черепаха.

Чтобы сделать точные выводы и обобщения из исследования японской посуды сероватого цвета невысокого качества с рисунками на внешней стороне, сделанными деколью и поверху раскрашенными, недостает фактов и исследований, на которые можно опереться. Тем не менее, можно говорить о следующем.

1. Вся публикуемая посуда датируется временем до 1945 года включительно: по месту бытования на острове Сахалин во время губернаторства Карафуту.

2. Предметы с изображением флага Восходящего солнца датируется временем до 1945 года включительно.

3. Пиала с олимпийской символикой датируется временем до лета 1940 года.

4. Знак на пиале префектуры Гифу с цифрами контролируемой керамики ограничивает датировку с 1941 по 1946 год. Такой знак стоит на одной из пиал и на аналоге пиалы с Момотаро.

Неизвестными остаются следующие вопросы:

1. С какого времени начали выпускать подобный фарфор.
2. Какие мастерские соотносятся с маркировкой доньшка пиалы с военными кораблями, самолетами, надписью, островами Японии в круге и флагом.



Рис. 25. Пиала с изображением зайца-перевозчика на лодке и орнамента из флагов



Рис. 26. То же, орнамент из японского государственного и японского армейского флагов

Возможные предположения:

1. Японские пропагандистские плакаты бытовали с 1937 года (начало войны с Китаем) (см. прим. 2) до 1945 г. (окончание Второй мировой войны). Может быть, пропагандистская посуда выпускалась одновременно с плакатами.

2. Немаркированная посуда могла быть выпущена на местных фарфоровых фабриках на Сахалине периода губернаторства Карафуто.

3. В то же время, похожесть всех предметов на предмет с маркировкой Гифу позволяет предположить, что все эти предметы были изготовлены в мастерских Гифу, где в первой половине XX века было налажено производство массовой тиражной посуды.

4. Кроме того, немаркированная и нерасписанная посуда могла поступать на Сахалин из Японии и расписываться местными художниками, обжигаясь на низких температурах обжига.

Примечания:

1. Сведения об этом виде маркировки было сложно найти, в старинных книгах этой маркировки нет. Информация была взята из статьи «Tousei Touki — Керамика времён Второй мировой войны (домашняя)»: «Во время Второй мировой войны экспорт из Японии не производился. Большая часть производства была сосредоточена на военных действиях. Однако отечественные керамические изделия производились в 1941–1946 гг. (Сёва 15–21). Их производили на различных территориях, находящихся под контролем правительства. Обычно они помечаются первым символом кандзи для области, где они были произведены и номером». Номер указывает на печь. Один из самых популярных сайтов в определении керамики, произведенной во время войны, по номерам, — это блог господина Рикосена «Иллюстрированная книга контролируемой глиняной посуды», см.: <http://modernjapanesepottery.com/search/label/Tousei%20Touki?m=1>, статья от 4 июля 2016 г. (дата обращения: 10.09.2021).

2. Исследование довоенного и военного плаката в Японии занимается Д-р Нацуко Таджима, в 2016 году ею была издана книга «Японская война в пропагандистском плакате» с описанием 135 плакатов с начала японо-китайской войны в 1937 г. до конца войны в 1945 г.

3. См.: сказка «Лучший Момотаро Японии» на японском сайте «Классика анимационных фильмов» <http://animation.filmarchives.jp/works/view/41087> (дата обращения: 20.09.2021).

4. Аналог изображения: фото и статья под названием «Контрольная керамика, чаша Момотаро» (на яп. языке), см. <https://ameblo.jp/gallery-hisako/entry-12268687410/html> (дата обращения: 10.09.2021).

5. См.: сказка «Обезьяна и крабы» на японском сайте «Классика анимационных фильмов» <http://animation.filmarchives.jp/works/view/43683> (дата обращения: 20.09.2021).

6. См., например, <http://mercari.com/item/m77463474920> (дата обращения: 17.12.2021).

С.А. СОРОКОУМОВА

*Аспирант факультета теории и истории искусства МГАХИ
им. В.И. Сурикова
e-mail: steshasorokoumova1996@gmail.com*

S.A. SOROKOUMOVA

*Postgraduate student at the Faculty of Theory and History of Art
Moscow State Academic Art Institute named after V.I. Surikova
e-mail: steshasorokoumova1996@gmail.com*

DOI: 10.37485/1997-4663_2021_4_1_266_275

МОСКОВСКОЕ ВИТРАЖНОЕ ИСКУССТВО КОНЦА XIX — НАЧАЛА XX ВЕКА И ТВОРЧЕСКИЕ ИДЕИ Ч.Р. МАКИНТОША

MOSCOW STAINED GLASS ART OF THE LATE 19th — EARLY 20th CENTURIES AND THE CREATIVE IDEAS OF C.R. MACINTOSH

Статья посвящена рассмотрению становления московского стиля модерн, вобравшего в себя многие интернациональные особенности искусства конца XIX — начала XX века. В качестве обоснования вышеизложенного тезиса в статье представлен анализ витражных произведений в архитектуре московского модерна в контексте влияния на их художественное своеобразие творческих идей Чарльза Ренни Макинтоша. В качестве памятников московского витражного искусства были выбраны сохранившиеся до наших дней витражные произведения в городских особняках и общественных сооружениях.

The article is devoted to the consideration of the formation of the Moscow Art Nouveau style, which incorporated many international features of the art of the late 19th — early 20th centuries. As a substantiation of the above thesis, the article presents an analysis of stained glass works in the architecture of Moscow Art Nouveau in the context of the influence of the creative ideas of Charles Rennie Mackintosh on their artistic originality. Stained glass works in city

mansions and public buildings that have survived to this day were selected as monuments of Moscow modern stained glass art.

Ключевые слова: витраж, московское витражное искусство, монументально-декоративное искусство, дизайн.

Keywords: stained glass, Moscow stained glass art, monumental and decorative art, design.

Московский модерн — это достаточно характерная и индивидуальная вариация стиля конца XIX — начала XX века. Стоит отметить, что прежде всего, проявившись практически во всех видах искусства, данный стиль отразил в необычайной полноте специфику русской культуры. Так, первоначально в ведущем виде искусства, таком как архитектура, четко прослеживается, с одной стороны, традиционная пестрота русского быта, с другой же — тяготение к новизне, выраженной в виде перенимания элементов архитектурно-художественного языка стиля из Европы.

Неоднократно в отечественном искусствознании вставал вопрос о соотношении национального и интернационального в искусстве модерна, а именно — как традиционное соседствует с доступными русским художникам коннотациям европейского стиля. Однако кажется большим упущением, что такой вид искусства, как московский витраж, остается до сих пор за рамками научных интересов. Несправедливым будет не сказать, что московский витраж рубежа XIX–XX веков зачастую входит в научные работы, посвященные витражному искусству России. При всем том, на сегодняшний день в отечественном искусствознании не существует единого всестороннего исследования, которое бы в полной мере отражало неповторимое витражное искусство московского модерна, его стилистическую специфику и силу художественной выразительности, а потому кажется необходимым обозначить важность и значение данного вида искусства в контексте эпохи.

Став неотъемлемой частью оформления интерьеров (будь то особняк или общественная постройка), на рубеже XIX–XX веков витраж в московской архитектуре приобретает одно из важных и одновременно ведущих значений.

Именно в эпоху модерна витражное русское искусство переживает важный этап своего развития. В это время роль витражной композиции в пространстве меняется из-за новых принципов, которые провозгласил

модерн. Казалось бы, нерушимая взаимосвязь архитектуры и такого вида монументальной живописи, как витраж, в эпоху модерна рушится. Новый стиль придал витражной композиции иное «звучание» и «значение» в архитектурном пространстве, сделав ее самостоятельным и не зависимым по отношению к архитектуре элементом. В новой пространственной среде витраж, органично войдя в синтез пластических видов искусств, стал восприниматься как важный функциональный объект, способный быстро переносить внимание зрителя на значимые композиционные доминанты интерьера. Еще одним приобретением эпохи модерна стало переосмысление свойства витражного стекла. После эпохи Средневековья и Ренессанса было заново открыто эмоциональное воздействие цветной, собранной из многочисленных стеклянных фрагментов, витражной композиции посредством ее цвето- и светонасыщенности. Во многом этому способствовал технический прогресс в легкой промышленности, благодаря которому обогатилась палитра цветного стекла и способы его обработки [7, с. 204–208]. Не последней причиной, в связи с которой произошел пересмотр эмоционального воздействия витража в архитектуре модерна, по праву можно считать появление электрического освещения, позволившего по-новому взглянуть также на место и расположение витража в интерьере [1, с. 39].

Все отмеченное выше привело к тому, что круг изобразительных мотивов, используемых в витражном искусстве Москвы, в это время стал достаточно широк. Именно в эпоху модерна появляются современные композиционные принципы построения стеклянной картины, а многие мотивы и сегодня находят широкое применение в витраже. Соседствующие на равных правах с хорошо знакомыми традиционными композициями, в эпоху модерна появляются удивительные орнаментальные растительные стилизации, геометрические мотивы, уникальные бессюжетные и абстрактные композиции. Именно анализируя эту сторону витражного искусства, прежде всего можно увидеть влияние Европейских стилей конца XIX — начала XX века, включая влияние творчества известного шотландского архитектора и дизайнера Чарльза Ренни Макинтоша (1868–1928).

Дабы обозначить круг памятников для рассмотрения, необходимо обратиться к предложенной автором статьи классификации. Дошедшие до нас памятники витражного искусства позволяют разделить московские витражи эпохи модерна на три группы: сюжетные, пейзажные и орнаментальные. В рамках рассмотрения данной темы особую

ценность представляют именно орнаментальные мотивы, прошедшие за период существования стиля свою эволюцию: от флорального, реалистически трактованного «готического» орнамента — к растительному, имеющему мягкий, плавный абрис объемов, состоящему из локальных цветковых пятен и объединенному, как правило, длинной линией стебля; до геометризованного орнамента и мотива розы Ч.Р. Макинтоша. Как становится понятно из приведенной трансформации, интерес для изучения в данном контексте представляет именно третья группа орнаментальных витражных композиций.

Тенденция к упрощению и рационализму рисунка проявляется ранее всего в трактовке флорального орнамента. В гармонии природы модерн находит соразмерность пропорций, ритм, симметрию, он «творит новую форму или конструкцию по образу и подобию природной, выделяя в ней основные конструктивные элементы», но стилизаторский поиск «не задается целью воспроизвести нечто подобное природе» [4, с. 210], в связи с чем дальнейшее развитие орнаментальных мотивов идет по пути выявления все большего локального цветкового пятна в витраже, а также его сочетания с изысканной и строгой графичностью линии свинцовой протяжки. Возникает геометрическая трактовка орнаментального мотива. Именно поэтому, наверное, благодаря стильному геометрическому абрису, такие цветы, как розы Макинтоша, а также сам дизайн и стиль художника приобрели в эпоху модерна в Москве необычайную популярность.

Безусловно, самыми общеизвестными путями получения информации о новом искусстве Европы и его идеях были, с одной стороны, многочисленные периодические издания рубежа XIX–XX веков, с другой — международные и всемирные выставки [5, с. 63]. Не последнюю роль в распространении творчества Ч.Р. Макинтоша сыграла «Выставка архитектуры и художественной промышленности нового стиля» 1902–1903 гг., организованная в Москве архитектором И.А. Фоминым. В оргкомитете масштабного мероприятия был представлен и Ф.О. Шехтель [6, с. 2]. Это была первая выставка современного дизайна в Москве, и именно на ней были представлены интерьеры и мебель Чарльза Ренни Макинтоша, украшенные знаменитыми, столь любимыми им розами.

Прежде всего отклик в витражном искусстве нашли идеи рациональности и симметрии, а также выраженный вертикальный ритм макинтошевских интерьерных (мебельных) произведений. Безусловно,

данные идеи были подсказаны самому Макинтошу, с одной стороны, Средневековым искусством, с другой — японской архитектурной практикой — это является общеизвестным фактом, подтвержденным многими исследователями творчества шотландского дизайнера [3, с. 386–387]. Ради справедливости стоит отметить, что московские художники следовали не слепому копированию дизайнерских находок упомянутого художника, но и, в силу различия видов искусства, привносили сугубо национальное решение.

В качестве примера можно привести витражные композиции в особняке В.Д. Носова (арх. Л.Н. Кекушев, 1903) (рис. 1, 2). Витражные вставки в межкомнатных дверях, безусловно, напоминают по своему геометрическому строю стиль шотландского дизайнера, которым характеризуются созданные им многочисленные стулья. Но, благодаря особой декорировке стекла, создающей характерный для московского витража узор «мороз», витражные композиции остаются в рамках стиля национального модерна. При прохождении света через такое фактурное стекло витраж начинает мерцать, а в памяти сразу возникают строки из стихотворения К. Бальмонта «Узорное окно», 1897 г.

И, тем не менее, в данном случае говорить о сокрытом символическом смысле не приходится — в интерьере названного московского особняка данные произведения призваны выполнять функцию организации движения. Подобно цветовым акцентам, в дополнении с электрическим освещением, эти композиции способствуют не столько созданию особой атмосферы, сколько быстрому переносу внимания, находящегося внутри зрителя.

В свою очередь, произведения Ч.Р. Макинтоша, в частности, стулья и их геометрические формы, ровно так же, как симметрия и стро-

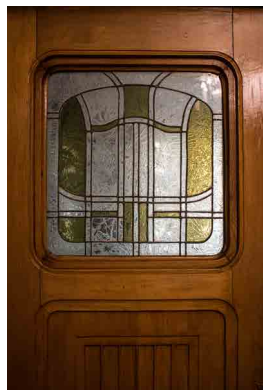


Рис. 1. Архитектор Л.Н. Кекушев. Витражная вставка в двери особняка В.Д. Носова в Москве, 1903 г.

Рис. 2. Архитектор Л.Н. Кекушев. Витражная вставка в двери особняка В.Д. Носова в Москве, 1903 г.

гое рациональное построение, имели глубокую символическую трактовку. Важность же открытия дизайна Макинтоша московскими художниками модерна заключается в том, что его произведения показали красоту симметрии, порядка и гармонии, которые, в тоже время не противоречили идее подражания природе и поиска в ней вдохновения. Все это побудило художников модерна создать в архитектурных сооружениях уникальные произведения витражного искусства, построенные исключительно на соотношении геометрических форм, однако полные скрытых растительных и флоральных прототипов.

Одним из примеров, который иллюстрирует данную тенденцию, может служить витражное окно главной лестницы, спроектированное Л.Н. Кекушевым для особняка И.А. Миндовского (1903–1904) (рис. 3, 4). Стилизованное дерево, с округленной кроной и удивительными, не имеющими аналогов в природе, листьями, становится стержнем всей трехчастной композиции. Отдельные клейма внизу изобилуют близким к геометрическим фигурам узором, вторящим лейтмотиву главного орнамента — фантастического дерева в верхней части. Роль объединяющего элемента выполняют ритмика и колористическая гамма витража, собирающие самостоятельные фрагменты в единое целое.

Продолжая вопрос о влиянии творчества Макинтоша, нельзя не назвать мотив, который, по-видимому, более всего запомнился московским зрителям, архитекторам и художникам, — это «Роза Макинтоша», мотив, который характеризует игривое сочетание острых углов и мягких изгибов [2, с. 91].



Рис. 3. Архитектор Л.Н. Кекушев. Витраж главной лестницы особняка И.А. Миндовского в Москве, 1903–1904 гг.

Рис. 4. Архитектор Л.Н. Кекушев. Витраж главной лестницы особняка И.А. Миндовского в Москве, 1903–1904 гг.

Неправильным будет говорить, что символика, заложенная шотландским дизайнером в данный цветок, была полностью перенята или понята московскими художниками. До наших дней дошло достаточное количество памятников, чтобы утверждать, что зачастую роза как символ не использовалась в витражных произведениях московского модерна, однако была введена в качестве модного орнаментального мотива, который отсылал бы смотрящего к современным тенденциям, царящим в Европе. Так произошло, допустим, в гостинице Метрополь, которая на тот момент являлась самой богатой, популярной и красиво декорированной гостиницей в Москве. Лестничное пространство упомянутого сооружения украшено витражным окном, в орнаменте которого можно наблюдать воспринятые московскими архитекторами стилизованные розы Макинтоша (рис. 5, 6).

Однако существуют витражные произведения, символическая роль которых говорит о более глубоком понимании идей Макинтоша.

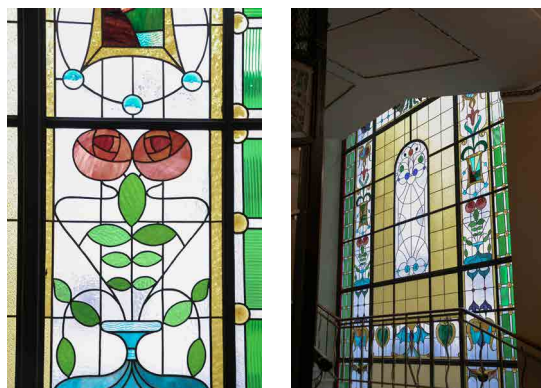


Рис. 5. Архитекторы Л.Н. Кекушев, В.Ф. Валькот, П.П. Висневский. Гостиница «Метрополь». Витраж лестничного пространства. 1899–1905 гг.

Рис. 6. Архитекторы Л.Н. Кекушев, В.Ф. Валькот, П.П. Висневский. Гостиница «Метрополь». Витраж лестничного пространства. 1899–1905 гг.

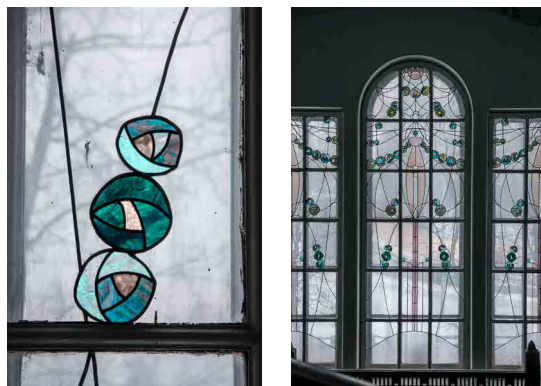


Рис. 7. Архитектор Ф.О. Шехтель. Витраж парадной лестницы в усадьбе С.П. Патрикеева в Москве, 1907 г. Фрагмент

Рис. 8. Архитектор Ф.О. Шехтель. Витраж парадной лестницы в усадьбе С.П. Патрикеева в Москве, 1907 г.



Рис. 9. Архитектор Л.Н. Кекушев. Витраж в вестибюле в особняке И.А. Миндовского в Москве, 1903–1904 гг.



Рис. 10. Архитектор Л.Н. Кекушев. Витраж в вестибюле в особняке И.А. Миндовского в Москве, 1903–1904 гг.

Самая важная функция витражей московского модерна в архитектуре и интерьере здания заключалась в создании так называемой чуть видимой грани двух миров, объединении внешнего и внутреннего и, как следствие, преобразование последнего. Примером к данным рассуждениям может служить главное витражное окно в холле усадьбы С.П. Патрикеева (арх. Ф.О. Шехтель, 1907). Рисунок витража, выполненный в сложной пастельной цветовой гамме, изображает провисающие розы Макинтоша на нитях-гирляндах, тянущихся будто со стен самого интерьера и обволакивающих окно, подобно паутинке (рис. 7, 8). Тем самым достигнут эффект исчезновения массива стены и ее трансформации в нечто легкое и эфемерное. Витраж становится тонкой преградой между внешним и внутренним, с одной стороны, пропуская естественное освещение, преобразовывая внутреннее пространство и создавая особую фантастическую атмосферу волшебства, красоты и совершенства, с другой — дематериализуя стену, становясь, собственно, самим внешним, вбирая в себя тени расположенной за пределами усадьбы природы.

Не менее интересным примером применения мотива розы может служить сохранившийся витраж в вестибюле особняка И.А. Миндовского (Л.Н. Кекушев, 1904) (рис. 9, 10). На первый взгляд витраж может показаться неприметным и совершенно не интересным для рассмотрения. И все же данная витражная композиция является отражением, с одной стороны, дизайна Чарльза Макинтоша, а с другой — примером введения мотива розы в витражную композицию. По существу, само витражное окно кажется пустым, не заполненным орнаментальными

композициями, однако это соответствует принципу Макинтоша — использование белых стен или же белой мебели, которые становятся фоном для цветного, орнаментального акцента. В центре окна находится геометрическая вертикальная композиция, которая может напомнить внимательному зрителю знаменитые высокие спинки стульев шотландского дизайнера. «Спинки», которые внизу и сверху деликатно украшены хорошо знакомым орнаментом — геометризированной розой.

В данном произведении, как и в предыдущем, прекрасно отразилась идея «пустоты», глубоко любимая и применяемая Ч.Р. Макинтошем в группе интерьеров, названных исследователями «белыми интерьерами» (1900–1906 гг.).

Резюмируя все вышесказанное, отметим, что витражи московского модерна, подобно архитектуре того времени, отражают интернациональные влияния стиля рубежа веков, при этом сохраняя особую, индивидуальную художественную выразительность.

Касаясь непосредственно творчества Ч.Р. Макинтоша и его воздействия на витражное искусство московского стиля конца XIX — начала XX века, можно отметить два пути обращения московскими витражистами и архитекторами к творчеству упомянутого художника.

Во-первых, перенимание видимых принципов промышленного дизайна Ч.Р. Макинтоша, таких как графичность, рациональность, симметрия, вертикальная ориентация композиционного построения предметов, в связи с чем появились графические мотивы в украшении витражных окон. Хочется также отметить, что графическая структура стилизованных и декоративных рисунков модерна хорошо укладывается в требования техники витража с их металлическими конструкциями.

Во-вторых, внедрение мотива геометризированной розы Макинтоша в витражи Москвы. Зачастую данный мотив цветка вводился в виде причудливой диковинки, говорящей об общеевропейском тренде причастности к творчеству дизайнера. Но, будучи наделенным глубокой символической трактовкой, данный символ был также воспринят и понят московскими архитекторами, переработан и подчинен главным задачам сооружения, в которое он помещался. Более того, данный мотив способствовал тому, что художники-витражисты приобрели геометризированное мышление и стали обращаться не просто к уже существу-

ющему мотиву, но и к популярной на тот момент флоральной тематике, наделяя изображение флоры обобщением и геометризированной стилизацией. Можно предположить, что данный факт мог подготовить художников и общественность к восприятию искусства авангарда и, в частности, абстракционизма.

Список литературы:

1. *Борисова Е.А.* Русская архитектура второй половины XIX века. — Москва: Наука, 1999.
2. *Горюнов В., Тубли М.* Архитектура эпохи модерна. — Москва: Стройиздат, 1992.
3. *Федотова Е.* Интерьеры Чарльза Ренни Макинтоша // Европейский символизм / ответственный редактор И.Е. Светлов. — Санкт-Петербург: Алетейя, 2006.
4. *Кириченко Е.И.* Русская архитектура 1830–1910-х годов. — Москва: Искусство, 1978.
5. *Нащокина М.В.* Московский модерн. Проблема западноевропейских влияний. — Москва: Биоинформсервис, 1999.
6. Положение о Первой Московской Выставке Архитектуры и Художественной Промышленности 1902–1903 года, состоящей под Августейшим Покровительством Ее Императорского Высочества Великой Княгини Елизаветы Федоровны. Утверждено 7 июня 1902 г. - Москва: [б. и.], 1902.
7. *Тодэ Э.* Стекольная живопись. Краткий очерк ее истории и технического развития // «Зодчий». Архитектурный и художественно-технический журнал № 23. — СПб: С.-Петербургское Общество Архитекторов, 1908.

А.В. АФИНОГЕНТОВА

*Доцент кафедры «Художественное стекло» МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: aanna@bk.ru*

Е.В. ВАСИЛЕНКО

*Кандидат педагогических наук, доцент кафедры «Дизайн и прикладное искусство» МГУТУ имени К.Г. Разумовского (ПКУ), магистрант кафедры «Художественное стекло» МГХПА имени С.Г. Строганова
e-mail: elenalopasova@mail.ru*

П.Г. ВАСИЛЕНКО

*Кандидат педагогических наук, доцент кафедры «Дизайн и прикладное искусство» МГУТУ имени К.Г. Разумовского (ПКУ), магистрант кафедры «Художественное стекло» МГХПА имени С.Г. Строганова
e-mail: pavelvasilenko@list.ru*

A.V. AFINOGENTOVA

*Associate Professor of the Art Glass Department of the Stroganov Moscow State Academy of Design and Applied Arts
e-mail: aanna@bk.ru*

E.V. VASILENKO

*Candidate of pedagogical Sciences, associate Professor of the Department design and applied arts Federal State Budget Educational Institution of Higher Education «K.G. Razymovsky Moscow State University of technology and management (the First Cossack University)», master's student of the Stroganov Moscow State Academy of Design and Applied Arts
e-mail: elenalopasova@mail.ru*

P.G. VASILENKO

Candidate of pedagogical Sciences, associate Professor of the Department design and applied arts Federal State Budget Educational Institution of Higher Education «K.G. Razymovsky Moscow State

*University of technology and management (the First Cossack University)», master's student of the Stroganov Moscow State Academy of Design and Applied Arts
e-mail: pavelvasilenko@list.ru*

DOI: 10.37485/1997-4663_2021_4_1_276_284

СОВРЕМЕННЫЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ВИТРАЖИ В ДИЗАЙНЕ МЕТРОПОЛИТЕНА НЬЮ-ЙОРКА

MODERN ART-STAINED GLASS WINDOWS IN THE DESIGN OF THE NEW YORK SUBWAY

В статье проводится исследование применения стекла в современном дизайне интерьеров архитектурных объектов на примере использования витражей в дизайне метрополитена Нью-Йорка. Витражи уже много столетий украшают культовые сооружения (храмы, соборы), а также общественные здания и частные дома. Не только религия способствовала украшению зданий и публичных мест особенно сложными витражами, но и идеология. Среди архитектурных объектов, которые традиционно украшаются витражами, есть и станции метро по всему миру. Часто эти монументальные произведения соответствовали времени и существующей идеологии. В наше время витражи мастеров другой идеологии не мешают современникам и не требуют замены, остаются частью истории, уникальной стилистики. Современные художники применяют новые технологии, композиционные решения и синтез различных материалов для решения современных эстетических задач, которые отвечают требованиям новому времени, — новой эпохе.

The article investigates the use of glass in modern interior design of architectural objects, using the example of the use of stained glass in the design of the New York subway. Stained glass windows have been decorating religious buildings (temples, cathedrals), as well as public buildings and private homes for many centuries. Not only religion contributed to the decoration of buildings and public places

with especially complex stained-glass windows, but also ideology. Among the architectural objects that are traditionally decorated with stained glass windows, there are metro stations around the world. Often these monumental works corresponded to the time and the existing ideology. Nowadays, stained glass windows of masters of a different ideology do not interfere with our contemporaries, and do not require replacement, remain part of history, a unique style. Modern artists apply new technologies, synthesis of materials and compositional solutions to solve modern aesthetic problems characteristic of a new time — a new era.

Ключевые слова: художественное стекло, витражи, современное искусство, дизайн средового пространства, оформление станций метрополитена.

Keywords: art glass, stained glass, modern art, environmental space design, metro station design.

Стекло — это уникальный материал, абсолютно прозрачный, пропускающий и улавливающий в себе свет. Благодаря стеклу, наши дома залиты солнечным светом, защищены от снега и дождя, ветров и непогоды. Стекло не только функционально, но и очень красиво. Благодаря разнообразию форм и богатству цветовой палитры, стеклянные предметы не только удобны в быту, они являются его украшением. Со временем развития технологий стеклоделия и архитектуры стекло стало символом божественного проявления благодати в религиозном искусстве — появились невероятно яркие и красивые витражи в храмах [2].

У большинства людей витражи ассоциируются с готическими храмами, в окнах которых красуются сложные и величественные витражи средневековья. Витражи продолжали использовать в архитектуре и других, более поздних эпох.

Не только религия способствовала применению витражей в украшении зданий и публичных мест, на эстетическое оформление среды влияла общая идеология, культура. Среди архитектурных объектов, которые традиционно украшаются витражами, есть и станции метро, по всему миру. Мы можем наглядно убедиться в красоте витражного искусства, спустившись в метро Москвы и Санкт-Петербурга, где витражными композициями украшены около пятидесяти станций. Витражи

делались на века, демонстрируя идеологию того времени, воспевая эстетику и красоту в художественных произведениях из стекла. В Москве и Санкт-Петербурге большие витражные композиции можно встретить на многих станциях [14].

К примеру, станция «Трубная» в Москве, украшена витражами, которые иллюстрируют 12 городов России (Москва, Коломенское, Ярославль, Переславль-Залесский, Псков, Палех, Боголюбково, Владимир, Кижи, Ростов Великий, Новгород Великий, Суздаль), а также двумя живописными панно.

Станцию метро «Новослободская» архитекторы А. Душкин и А. Стрелкова украсить витражами решили сразу, их планировали сделать из уранового стекла. Его таинственное зеленое свечение придавало бы станции оригинальности. От этой идеи отказались, и витражи пришлось придумывать заново. Художник Павел Корин в то время работал над эскизами плафонов станции «Комсомольская» Кольцевой линии; взявшись за эскизы «Новослободской», он достаточно быстро придумал решение. Вдохновили его одежды из парчовых тканей, которые были представлены на выставке в Грановитой палате.

В Санкт-Петербурге в 1970-х годов в подземном пространстве метрополитена часто применялся один из самых популярных видов монументального искусства — витраж. Таким примером служит - станция метро «Гостиный двор» — стеклянное панно «За власть советов» А. Королева.

Менялось время, менялись взгляды на искусство, витражисты стали изображать геометрические узоры, такие как на станции «Лиговский проспект» (мастерская А. Мыльникова). Сказочно-мифологическая тематика служит концепцией красочного стиля витражей на станциях «Волковская», «Парнас», «Адмиралтейская» (мастерская А. Быстрова).

Развитие творческой мысли дизайнеров и художников всегда опиралось на существующий политический и идеологический строй и текущие тенденции в искусстве. В советское время интерьеры метрополитена украшались произведениями искусства, которые имели просветительский и пропагандистский характер. Современное искусство является наглядным «пульсом» города. Это звено, которое объединяет историческое культурное наследие и современные промышленные технологии [8].

В наше время витражи прошедшей эпохи поражают своей масштабностью и уникальностью, это — часть нашей истории [3].

В последнее время принято использовать витражи как способ выражения философской мысли или определенной концепции. Часто декорирование основывается на тематике названия станции метро или другого архитектурного объекта, находящегося вблизи станции. Обращаясь к практике декорирования витражами метрополитена, можно найти множество известных примеров самых разнообразных витражей во всем мире [5; 10].

В тайваньском городе Гаосюн выполнен самый большой в мире витраж «Купол света». Он установлен на станции метрополитена «Formosa Boulevard». Этот витраж является произведением публичного искусства и повествует о различных периодах жизни человека [1].

В канадском Монреале на станции «Place-Des-Arts» также установлен масштабный витраж, на котором изображены различные композиции, иллюстрирующие историю музыки в Монреале.

На станции метро «Мадлен» в Париже — витраж «Куручка Ряба». Это художественное произведение является подарком Московского метрополитена парижскому общественному транспорту. Двухтонный витраж с размером шестьдесят квадратных метров был выполнен на заводе города Гусь-Хрустальный, автор витража Иван Лубенников. В композиции витража была взята основа тема русского лубка, а само произведение символизируют Россию и Москву (храм Василия Блаженного, кремлевские звезды, самовар, спутник, пейзажи, двуглавый орел, серп и молот, цитаты из сказки «Куручка Ряба», написанные на русском и французском языках).

Монументальные витражи размещены в вестибюле токийской станции метро Fukutoshin Line Shinjuku-Sanchome (Линия Фукутосин, Синдзюку-Санчоме, Токио, Япония).

Но самые многочисленные витражные экспозиции находятся в метрополитене Нью-Йорка. Над украшением архитектуры железной дороги (линия надземного варианта метро) The E1 работали около двадцати пяти дизайнеров и художников. Часто авторы, выполняющие проекты витражей, по своей профессии не имели отношения к стеклу, но каждый из них был известным деятелем в области искусства Америки. Именно это обстоятельство обогатило техники выполнения и композиции витражей, каждая из которых по-своему интересна и уникальна [9; 11].

Многие художники и дизайнеры трудились над созданием витражей метрополитена США, каждый из них отражал свои мысли, свой

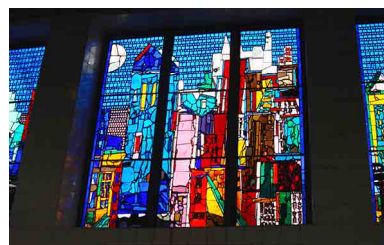


Рис. 1. Витраж по эскизам Ромаре Бирдена



Рис. 2. Витраж Юми Хео

творческий потенциал, применяя профессиональный опыт других сфер и областей изобразительного искусства.

The E1 (надземная линия метро), в основном, знаменита витражами Ромаре Бирдена. Витражи по эскизам художника были установлены в метро через несколько лет после его смерти. Он был художником-коллажистом и писателем. Вдохновение художник черпал в образах изменяющегося города, в его достопримечательностях.

В 1988 году газета New York Times назвала Бирдена «главным коллажистом страны» [15]. Ромаре Берден часто сотрудничал с афроамериканским сообществом, что отразилось на его искусстве.

Художник Юми Хео была автором и иллюстратором детских книг с картинками. Она сделала тридцать витражей под названием «Q для королей» на станции «33 Street-Rawson Street» (Квинс, линия 7). В двадцати шести витражах Юми использовал по одной букве алфавита, изображая различные районы, достопримечательности или праздники в Квинсе. Также интересна серия витражей Квинса «redbirds».

Крис Вейд Робинсон сделал серию из шестнадцати витражей на платформе станции «Gates Avenue» (Квинс, линии J, Z). В знакомых и понятных каждому сценах из жизни метро изображены платформы и составы вагонов.

Аннетт Давидек — художник по росписи ваз, оформила витражи на станции «Lorimer Street» (Бруклин), линии J, M. Витражи расположены на стене так, что в окне проезжающего поезда они мелькают и создают эффект калейдоскопа.

Мария Домингес — графический дизайнер. Витражи, украшающие станцию «Chauncey Street» (Бруклин, линии J, Z), были выполнены по мотивам шестнадцати картин автора, в основной теме которых опи-

сывается городская жизнь. За свою работу «ЕI-виды» Мария Домингес в 2003 году получила номинацию «Excellence in Design».

Художник и графический дизайнер Беатрис Корон — автор знаменитого постера метро «Всё вокруг города». Её творения из бумаги отличаются оригинальностью и высокой эстетичностью и своим неповторимым подчерком. В аналогичной манере «вырезания» она работает и с другими материалами (стекло, железо, дерево). Беатрис отражает в произведениях свое восприятие мира. Ей доверили оформить станцию «Burke Avenue» (Бронкс, линии 2, 5). Витражи Беатрис Корон «Литература Бронкса» оформлены в честь четырех писателей, живших в разное время в Бронксе или писавшие о нем: Эдгара Аллана По, Джеймса Болдуина, Николаса Мора и Шолома-Алейхема. На витражах изображены иллюстрации к их произведениям.

Станция метро «177th Street East Tremont Avenue» в Бронксе украшена тринадцатью витражами под названием «Тропы животных». На них изображены обитатели самого большого в Америке зоопарка Bronx Zoo.

Кэрол Сан, используя в своих витражах гусеницу, как метафору — хотел показать, что Бронкс это постоянно меняющееся место и эти изменения часть его истории — станция «167th Street» (Бронкс, линия 4).

Сол Сакс, станция «Halsey Street» (Квинс/Манхэттен), линия L — на витражах художника городская символика объединена с изображениями древней африканской культуры [4; 12].

Микела Броди, работающая в своеобразном стиле «мандалы», создала четыре витражные работы «Allerton».

Ноела Копеланда на станции Nereid Avenue изобразил цветы, деревья и насекомых как олицетворение сада, где выращивают экологически чистые овощи

Андреа Арройо сделала витраж с изображением танцующих «огненных» девушек, который был установлен на станции Gun Hill Road.

Такаё Нода — японский иллюстратор, гравер. В витраже на станции «Sutter Avenue» (Бруклин) он изобразил несколько подсолнухов.

На станции «Fordham Road» в Бронксе установили восемь витражей «Патрисияна, Прекрасная страна» художника Мосеса Роса, на которых изображены предметы, которые выставлены на продажу в расположенных рядом магазинах. Художник и архитектор из Бронкса создал витражи с использованием многослойно склеенного цветного

стекла. Яркие витражные панели, установленные внутри окон, выходящих на торговую улицу, стилизованно изображают различные предметы гардероба, которые можно купить в близлежащих магазинчиках. В фигурах людей, размещенных в центре композиции, можно уловить намек на эмоции покупателей. Стилистика витражей очень напоминает печатные рекламные плакаты [6].



Рис. 3. Витражи художник Мозес Рос

В создании витражей метрополитена США участвовало большое количество художников, чаще всего эти художники в своем творчестве не использовали художественное стекло, но обратившись к искусству витража, нашли особые решения. Каждый из них отражал в витражных композициях свои мысли, свой творческий потенциал, применяя профессиональный опыт других сфер и областей изобразительного искусства, который позволил обогатить и украсить новыми гранями художественное стекло.

На примере метрополитена Нью-Йорка мы видим, что красочные и богатые своими композиционными решениями, смысловыми сюжетами, витражи формируют общую концепцию решения эстетических задач современного общественного пространства. Выполненные в стилистике, характерной новому времени, новой эпохе, они стали центром композиционного решения дизайна интерьера каждой станции метрополитена [7; 13].

Многообразии стилей и технических подходов в выполнении витражей метрополитена США говорит о новом взгляде на применение художественного стекла в монументальном искусстве. Главным в этом художественном творчестве становится свобода в выборе темы, сюжета и композиционного решения [15]. Художники, являющиеся изначально профессионалами в других сферах изобразительного искусства, смогли передать и сохранить свой почерк в витражах, тем самым обогатив искусство стеклоделия, учитывая все возможности и преимущества стекла. Опыт американских художников демонстрирует, что дизайнеры и художники продолжают развивать и совершенствовать витражное ис-

кусство, находя новые концептуальные решения для применения его в архитектуре общественных пространств.

Список литературы:

1. Аль-Нуман Л.А. Витраж: волшебное окно в мир // Тёплый дом. — 2001. — № 1.
2. Аронов В.Р. Художник и предметное творчество. — Москва, 1987.
3. Аль-Нуман Л.А. Витраж в архитектуре. — Москва: АМА-Пресс, 2006. — С. 208.
4. Батракова С.П. Современное искусство и наука. Место человека во вселенной. — Москва, 2018 — С. 188.
5. Богданова В.В., Василенко Е.В. Художественные особенности витража в современной архитектуре // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. — 2021. — № 1-2. — С. 54-59.
6. Богданова В.В., Василенко П.Г. Дизайн современного художественного стекла и его технологии // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. — 2021. — № 2-1. — С. 318-322.
7. Васьков М.Е. Отделка фасадов жилых и гражданских зданий: монография / М.Е. Васьков, А.Л. Губенко, А.П. Баглай. — Киев: Будівельник, 1979. — С. 118.
8. Казакова Л.В. Стекло в открытом пространстве // Стекло и керамика в пейзаже. 2013. — Санкт-Петербург, 2014 — С. 10.
9. Казакова Л.В. Мировое художественное стекло XX века. Основные тенденции. Ведущие мастера. — Москва, 2007.
10. Казакова Л.В. Стекло в открытом пространстве // Стекло и керамика в пейзаже. 2013. — Санкт-Петербург, 2014 — С. 20.
11. Матосян Л.С. Дизайн и современное художественное стекло // Стекло и керамика. — 2000. — № 8. — С. 27-28.
12. Соловьев С.П. Стекло в архитектуре / С.П. Соловьев, Ю.М. Динева. — Москва: Стройиздат, 1981. — 191 с.
13. Шелби Дж. Структура, свойства и технология стекла / перевод с английского Е.Ф. Медведева. — Москва: Мир, 2006. — 288 с.
14. Шиффман Х.Р. Ощущение и восприятие. — Санкт-Петербург: Питер, 2003. — 928 с.
15. https://mixi.wiki/blog/ru/Romare_Bearden

Е.А. СЕМЕНОВА

*Доцент кафедры «Художественное стекло», МГХПА имени С.Г. Строганова
e-mail: kato.semenova@mail.ru*

Е.В. ВАСИЛЕНКО

*Кандидат педагогических наук, доцент кафедры «Дизайн и прикладное искусство» МГУТУ имени К.Г. Разумовского (ПКУ), магистрант кафедры «Художественное стекло» МГХПА имени С.Г. Строганова
e-mail: elenalopasova@mail.ru*

П.Г. ВАСИЛЕНКО

*Кандидат педагогических наук, доцент кафедры «Дизайн и прикладное искусство» МГУТУ имени К.Г. Разумовского (ПКУ), магистрант кафедры «Художественное стекло» МГХПА имени С.Г. Строганова
e-mail: pavelvasilenko@list.ru*

Е.А. SEMENOVA

*Associate Professor of the Department of «Art Glass», of the Stroganov Moscow State Academy of Design and Applied Arts
e-mail: kato.semenova@mail.ru*

Е.В. VASILENKO

*Candidate of pedagogical Sciences, associate Professor of the Department design and applied arts Federal State Budget Educational Institution of Higher Education «K.G. Razymovsky Moscow State University of technology and management (the First Cossack University)», master's student of the Department of «Art Glass», of the Stroganov Moscow State Academy of Design and Applied Arts
e-mail: elenalopasova@mail.ru*

Р.Г. VASILENKO

Candidate of pedagogical Sciences, associate Professor of the Department design and applied arts Federal State Budget Educational Institution of Higher Education «K.G. Razymovsky Moscow State

*University of technology and management (the First Cossack University)», master's student of the Department of «Art Glass», of the Stroganov Moscow State Academy of Design and Applied Arts
e-mail: pavelvasilenko@list.ru*

DOI: 10.37485/1997-4663_2021_4_1_285_294

ДИЗАЙН АВТОРСКОГО СТУДИЙНОГО СТЕКЛА АЛЕКСА ГАБРИЭЛЯ БЕРНШТЕЙНА

DESIGN OF THE AUTHOR'S STUDIO GLASS BY ALEX GABRIEL BERNSTEIN

В статье представлен анализ современного студийного стекла на примере работ и творческого поиска художника Алекса Габриэля Бернштейна. Универсальные свойства стекла, его прозрачность, цветовое многообразие, гибкость и пластичность позволяют использовать множество техник и технологий работы с ним. Авторское стекло имеет свое незаменимое место в интерьере и экстерьере. Стиль, почерк автора-художника формируют узнаваемость изделий и позволяют подчеркнуть индивидуальность. Стекланные скульптуры Алекса Бернштейна являются уникальными произведениями, со своим художественным замыслом и технологическими приемами, его произведения вызывают образы текущей воды, ледяных кристаллов, горных вершин и зубчатых каньонов — все структуры, которые кажутся твердыми и неподатливыми, но на самом деле находятся в постоянном движении. Художественные работы из стекла — это исследования, психологические восприятия различных процессов, стихий, воплощенные в форму. Все эти исследовательские работы в изготовлении изделий из цветного стекла есть результат воплощения лучших традиций мастеров - стеклоделов всего мира и отражение его чувств и отношению к природе.

The article presents an analysis of modern studio glass on the example of the works and creative search of the artist Alex Gabriel Bernstein. The universal properties of glass, its transparency, color

diversity, flexibility and plasticity allow the use of many techniques and technologies for working with it. The author's glass has its irreplaceable place in the interior and exterior. The style and handwriting of the author-artist forms the recognition of products and allows you to emphasize individuality. Alex Bernstein's glass sculptures are unique works, with their artistic design and technological technique, his works evoke images of flowing water, ice crystals, mountain peaks and jagged canyons — all structures that seem solid and unyielding, but in fact are in constant motion. Glass art works are studies, psychological perceptions of various processes, elements, embodied in a form. All these research works in the manufacture of colored glass products are the result of the embodiment of the best traditions of glass masters around the world, reflecting his feelings.

Ключевые слова: авторское студийное стекло, прозрачность, цветовое многообразие, почерк автора-художника, стиль, универсальные свойства стекла.

Keywords: author's studio glass, transparency, color diversity, handwriting of the author-artist, style, universal properties of glass.

Авторское студийное стекло — это художественные произведения из стекла, которые выражают определенные смысловые и фантазийные высказывания художника в этом материале. Можно сказать, что любое изделие, выполненное по замыслу художника, уже авторское.

Благодаря универсальным свойствам стекла, его прозрачности, цветовому многообразию, гибкости и пластичности, существует множество технологий работы с ним. Это и «лэмпворк», «фьюзинг», «моллирование», «травление» и много других техник. Каждый художник по стеклу ищет свои креативные композиционные решения, индивидуальные подходы в способах обработки и применения стекла. Создание художественного изделия из стекла ручной работы — процесс сложный, но захватывающий, позволяющий творить и экспериментировать.

Делать произведения из художественного стекла люди начали еще в XIII веке. Свидетельства работы со стеклом мы находим у древних шумеров, египтян, у которых впоследствии переняли и усовершенствовали навык римляне и венецианцы. Стекло может быть «острым» или «провокационным», «возвышенным» или «остроумным» Количество ху-

дожников, замороженных его возможностями и невероятными эффектами, неизменно растет [6].

Стекло для большинства современных людей стало обычным материалом, его свойства и сложность получения уже почти не осознаются. Воспринимается оно только как твердая прозрачная толща или масса. Между тем оно — результат сложных химических и физических процессов. Для физика стекло представляет собой переохлажденную жидкость с высокой степенью вязкости, что придает ему характер твердой массы, поэтому оно не относится к веществам твердого агрегатного состояния. Для мастера-стекольщика именно это свойство стекла представляет наибольший интерес: оно позволяет придавать изделиям из стекла любую, даже самую замысловатую, форму.

Прозрачность и сильный блеск стекла делают его материалом с единственными в своем роде свойствами, по которым в этом отношении с ним не сравнится ни один другой. Его воспевали многие писатели и поэты. При всей своей хрупкости, оно является очень трудным для работы материалом. Работа с ним требует колоссального напряжения, внимания и знания множества технических характеристик. Есть мастера, которые создают потрясающие стеклянные шедевры и открывают новые технологические приемы в обработке этого материала [8].

Авторское стекло ручной работы имеет свое незаменимое место и значение в формировании дизайна интерьера и экстерьера. Стилль, почерк автора-художника характеризуются узнаваемостью изделий и отображают его индивидуальность.

Одним из современных авторов художественного стекла является Алекс Габриэль Бернштейн — это удивительный художник, со своим индивидуальным подчерком в изобразительном искусстве.

«С каждым произведением я готовлюсь к путешествию, намереваясь открыть для себя что-то новое и захватывающее. Объясняя свою работу, я использую метафору поэта. Талантливые поэты не пишут одни и те же стихи снова и снова, но они могут использовать одну и ту же лексику в разных стихах. Это относится и к моей скульптуре», — так говорит Бернштейн [12].

Алекс Бернштейн вырос в идеальных условиях для того, чтобы стать художником по стеклу. Пенленд, штат Северная Каролина, — всего в нескольких минутах от дома детства Алекса, является домом для Пенлендской Школы ремесел и художника по стеклу Алекса Бернштей-

на, который рано начал свою карьеру, познакомившись с некоторыми ведущими художниками по стеклу 1970-х и 1980-х годов. Его родители, Уильям и Кейт Бернштейн, оба мастера по выдувному стеклу, а также ряд других ведущих художников по стеклу, таких как Харви Литтлтон, Марк Пейзер и Ричард Риттер, также жили неподалеку и оказали влияние на его дальнейшую судьбу в творчестве.

Красивые окрестности гор Блу-Ридж в западной части Северной Каролины, где они жили, играли почти такую же большую роль в его формировании, как личности и художника, как и творчество вокруг него.

Он изучал психологию в Университете Северной Каролины в Эшвилле и работал в детской психиатрической больнице, прежде чем принять решение полностью посвятить себя творчеству. Получив степень магистра изящных искусств в школе американских ремесел Рочестерского технологического института, художник продолжил в нем преподавать, а также Кливлендском Институте искусств, Пенлендской Школе ремесел и студии в Музее стекла Корнинга. Алекс также работал заведующим отделом стекла в Вустерском Центре ремесел в Массачусетсе, прежде чем в 2007 году принял решение вернуться на родину, чтобы создать студию-частную школу и сосредоточиться на создании собственных работ [1].

Студию открылась - в его родном городе Эшвилле, штат Северная Каролина, — с видом на французскую широкую реку. Из заброшенного бильярдного зала под названием «Sharkey'S», он создал яркое и открытое пространство для творчества.

В своем творчестве Алекс работает над воплощением идеи о передаче смысла течения времени и процессов творения и трансформации. Он представляет смелое исследование визуальной формы и повествования, сочетает метафору с силой и чувственностью скульптуры. Формы его произведений, а также методы, которые он использует для обработки стекла, отражают процессы в природе, такие как окисление, эрозия, рост и распад [2].

В результате многие из его произведений вызывают у зрителей образы текущей воды, ледяных кристаллов, таинственных горных вершин и причудливых каньонов. Образы, которые он выражает в своих стеклянных скульптурах, используя свои методы и техники работы, дают возможность созерцать метафорические преобразования природных явлений, их движение и трансформацию, анализировать и фантазировать.

Структуры, которые кажутся твердыми и неподатливыми, на самом деле находятся в постоянном движении. Все произведения художника отражают его чувства и желание исследовать - синтез материалов и применение различных техник. Изысканно вырезанная геометрическая хрустальная скульптура, установленная на грубом, ржавом стальном фоне, вулканические всплески граненого стекла, извергающиеся из инкрустированного сталью основания, слои прозрачного цвета, смешивающиеся с окружающим светом. В его художественных произведениях — глубокая чувственность сочетается с экспериментом привнесения новых измерений в скульптуру.



Рис. 1. Алекс Бернштейн «Утренние Весы» (литое и граненое стекло, плавленая сталь)

Его литые, резные и полированные стеклянные скульптуры представляют неповторимые пейзажи, которые созданы из света, формы и цвета, отражают любопытство исследователя и энтузиазм. Его методы, очень индивидуальные, помогают достичь ему глубины экспрессионизма, позволяют использовать все способности изображать эмоции и реакции, которые вызывают в нем предметы и события – в этом и заключается основная творческая сила его работы в стекле, психологическое восприятие различных процессов, стихий, воплощенные в форму [5].

Все творчество Алекса Бернштейна – это результат воплощения лучших традиций художественного стеклоделия всего мира и отражение чувств художника. Алекс исследует стекло и другие материалы, совмещает свои концептуальные идеи, синтезируя и используя все качества материалов.

Одним из творческих успехов Алекса Бернштейна было открытие способа нанесения металла на стекло, он начал использовать его в качестве зазубренной непроницаемой корки для своих стеклянных отливок. Художники-последователи стали применять этот способ, открыто копировать — в результате появилось новое название техники «Бернштейн-Инг». Но ни одному из них не удалось достичь той глубины чувств и эмоций, присущих скульптуре Бернштейна.

Искусство литого стекла этого художника довольно легко идентифицировать, но трудно классифицировать. Основная техника художника — литое стекло, и его формы, как правило, органичны по своей природе. Удостоенный награды, Алекс Габриэль Бернштейн представляет смелое и новаторское исследование визуальной формы.

Художественное стекло Алекса Бернштейна входит в многочисленные коллекции, в том числе — Музей стекла Корнинга, Glasmuseum Frauenau в Германии, Mellon Financial Corporation, Музей изящных искусств в Бостоне, художественный центр Берчфилд-Пенни в Буффало, Рочестерский технологический институт, Mellon Financial Corporation, Wachovia Corporation, Vascom Fine Art Center и художественный музей Палм-Спрингс.

Абстрактные стеклянные скульптуры, вдохновленные природой, характеризуют творчество художника Алекса Габриэля Бернштейна как творчество, которое способно выразить различные образы и стихии с помощью абстракций из стекла. Стеклянные поверхности создают фантастический мир, притягивая зрителя к себе и отталкивая его, даря различные эмоции.

В настоящее время Алекс продолжает работать в своей студии в западной части Северной Каролины, организывает персональные выставки в галерее Джорджа Биллиса в Нью-Йорке, галерее Хукса Эпштейна в Хьюстоне, галерее Хабатат в Ройал-Оук, штат Мичиган, и Галерее Уильяма Трэвера в Сиэтле. Его работы находятся в многочисленных коллекциях, в том числе в Музее стекла Корнинга, Glasmuseum



Рис. 2. Скульптурная композиция Алекса Габриэля Бернштейна



Рис. 3. Скульптура Алекса Габриэля Бернштейна

Frauenau в Германии, финансовой корпорации Mellon, Музее изящных искусств в Бостоне и художественном музее Палм-Спрингс [10].

Выставки в Bernstein включают Habatat Prime Chicago, всплывающую галерею, расположенную в трех милях от Военно-морского пирса и открытую вовремя Sofa Chicago. Пространство площадью 7500 квадратных футов предлагает невероятную коллекцию лучших образцов современного стекла, включая новейшие работы Бернштейна [11].

Художник воплощает в стекле практически любой элемент, любую форму.

Скульптуры художника по стеклу Алекса Бернштейна являются уникальными произведениями, со своим художественным замыслом и технологическими приемами. В руках этого художника рождаются настоящие «жемчужины», благодаря мастерству и художественному таланту.

Авторское стекло Алекса — способ самовыражения художника. Его индивидуальность не достижима для других. Глубина экспрессионизма и его способности изображать эмоции и реакции, которые вызывают в нем предметы и события, — это и есть сила его творчества в стекле [7].

Студийное стекло становится авторским штрихом, персональным стилем, выглядят изящно, легко и наполняет эмоциями и красками. Воплощение фантазии зависит от конкретной задачи — это могут быть монументальные скульптуры, миниатюрные арт-объекты и прочие декоративные изделия. Важным является применение колористических предпочтений в реализации замысла художественного произведения, которая будет выражать концепцию мысли художника [4]. Выбор способа формования изделий (вытягивание, прокат, выдувание, прессование, отливка) влияет на характер, форму и масштабность произведения. Совмещая в художественном произведении из стекла принцип концептуальности, колорита, технику обработки, художник может достичь воплощения индивидуального авторского замысла.



Рис. 5. Алекс Габриэль Бернштейн в мастерской

Авторское стекло во всех его проявлениях (витраж, скульптура и т.д.), установленная в помещении или в ландшафтной среде, выполняет чаще всего декоративные функции, она всегда становится центром внимания; этот предмет обстановки способен раскрыть все тайны внутреннего мира художника [9].

Современное студийное стекло — неизменно привлекают интерес своей индивидуальностью, призвано изменить обычное представление о художественном стекле и о дизайне с его применением, а также передать замысел автора, интерактивно вовлекая зрителя в процесс восприятия.

Собственный дизайнерский и технологический прием автора — это главная характеристика авторского произведения из стекла. Каждая творческая работа — это принципиально новое и неповторимое исполнение, новый подход и свежее видение [3].

Художественное произведение из стекла — это один из важных и желаемых объектов декора в интерьере и в экстерьере архитектурного пространства, а также выставочный экспонат. Прозрачность, цвет и пластичность стекла определяют важное место произведения искусства в современной архитектуре. Во всем мире создается много невероятно красивых форм и конструкций из стекла. Авторская студийная работа, созданная вручную, прекрасна по-своему и уникальна сама по себе, является элементом дизайна и дает возможность для формирования средового дизайна в целом.

Список литературы:

1. Богданова В.В., Василенко Е.В., Василенко П.Г. Дизайн Тапио Вирккала // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. — 2021. — № 2-1. — С. 267-274.
2. Некрасова М.А. Стеклопластика в искусстве ансамбля. К вопросу о формировании художественных принципов жанра // Искусство ансамбля. Художественный предмет, интерьер, архитектура, среда. — Москва, 1988. — С. 414-449.
3. Николаева М.В., Кузьмина Р.Ф., Кусаинова К.М. Стекло — современный конструкционный материал // Научно-методический журнал «Химия в школе». — 2004. — № 4. — С. 48-54.
4. Пермьякова Т.А., Василенко Е.В. Применение витража в современном средовом дизайне // Дизайн и искусство — стратегия проектной культуры XXI

века. Сборник по материалам Всероссийской научно-практической конференции в рамках Всероссийского форума молодых исследователей. 2019. — С. 82–85.

5. Семенова Е.А. Китайские флаконы — миниатюрные шедевры стеклотделия // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. — 2014. — № 3. — С. 285–297.

6. Три взгляда на стекло. «Сезоны». — Москва, 1995. — С. 162–163.

7. Forms of Glass and Cloth. The Fluid. The Fragile. The Solid. UNESCO. — Florence, 1991. — P. 23–26, 39–40.

8. Glass and textile in decorative art. The Tale of Bread and Tears. — Ljubljana, 1992. — P. 21–32.

9. Forms of Glass and Cloth. The Fluid. The Fragile. The Solid. UNESCO. — Florence, 1991. — P. 23–26, 39–40.

10. Glass and textile in decorative art. The Tale of Bread and Tears. — Ljubljana, 1992. — P. 21–32.

11. <http://alexbernsteinglass.com/studio> (дата обращения 15.10.2021).

12. <https://www.behance.net/alexbernstein> (дата обращения 15.10.2021).

Г.А. ПУДОВ

*Кандидат искусствоведения. Государственный Русский музей.
Старший научный сотрудник отдела народного искусства
e-mail: narodnik80@list.ru*

G.A. PUDOV

*Candidate of art history. State Russian Museum. Senior researcher
of the Department of folk art
e-mail: narodnik80@list.ru*

DOI: 10.37485/1997-4663_2021_4_1_295_303

ВОПРОСЫ ИСТОРИОГРАФИИ МАКАРЬЕВСКОГО СУНДУКА

ISSUES OF THE HISTORIOGRAPHY OF THE MAKARYEV CHEST

Статья представляет обзор основной литературы по истории макарьевского сундучного производства XIX–XX веков. Автор проанализировал главные особенности различных работ. В число рассмотренных вошли путевые записки, газетная заметка, статьи в земской литературе, каталоги выставок, издания Нижегородской ярмарки, а также современные научные труды. Сделан вывод, что историография макарьевского сундука не соответствует его значению в истории русского народного искусства.

The paper is an overview of the main literature on the history of the Makaryev chest production of the XIX–XX centuries. The author analyzed the main features of various works: travel notes, newspaper article, papers in zemstvo literature, exhibition catalogues, publications of the Nizhny Novgorod fair, as well as modern scientific works. The author concludes that the historiography of the Makaryev chest does not correspond to its significance in the history of Russian folk art.

Ключевые слова: макарьевский сундук, историография сундука, лысковская шкатулка, Нижегородская ярмарка.

Keywords: chest of Makariev, historiography of the chest, casket of Lyskovo, Nizhny Novgorod fair.

Макарьевские сундуки были известны не только в России, но и далеко за ее пределами. Особого расцвета этот сундучный центр достиг во II половине XIX — I четверти XX века. Мастера делали огромное количество сундуков и шкатулок, продаваемых на Нижегородской ярмарке. Яркой росписью, блеском «мороженой» жести они производили неизгладимое впечатление на современников. Неслучайно макарьевские сундуки изображались на полотнах известных художников, описывались в трудах путешественников.

Со временем сложилась литература по истории этого промысла. Однако до настоящего времени не было предпринято ни одной попытки классификации и анализа работ, посвященных сундучным изделиям города Макарьева и его округи. В публикациях даже возникла путаница, какие сундуки можно относить к произведениям макарьевских мастеров.

Цель настоящей статьи — систематизация и анализ работ по истории макарьевского сундучного центра, выявление основных особенностей историографии.

Литература по истории производства сундуков в городе Макарьево и уезде бедна, но при этом весьма разнообразна. Она состоит из путевых записок, газетной заметки, земских изданий, публикаций, связанных с Нижегородской ярмаркой, и современных научных статей. Рассмотрим эти работы в хронологической последовательности (1).

Первая по времени публикация — рассказы П.И. Небольсина об его путешествиях по Заволжью, Уралу и по Волге, вышедшие в свет в 1853 году [6, с. 158, 159]. Несмотря на публицистический характер, эта работа имеет большое значение для исследователей сундучного дела Макарьева. Она содержит ценное указание на давнее и общее существование производства сундуков в селе Лысково и Макарьево, это — один сундучный центр. Изделия разделены П.И. Небольсиным на два вида: большие, продающиеся отдельно, и маленькие, продающиеся в виде вставленных одно в другое. Также интересна информация об использовании макарьевских сундуков купцами в заграничной торговле, жителями стран Востока в домашнем быту, о широком распространении сундучных изделий в России и о значительном производстве их.

Следующая работа — статья А.С. Гациского [3, с. 65–83], секретаря Нижегородского статистического комитета, видного историка и земского деятеля. Несмотря на то, что она посвящена истории села Лысково (автор увлекательно повествовал об участии жителей в речных разбоях, в крестьянской войне на стороне Степана Разина, упорном противостоянии Москве, указал на значительную роль села Лысково как хлебной пристани в экономике края и т.д.), в ней содержится интересная информация о макарьевских сундуках. А.С. Гациский опубликовал сведения о материале, этапах производства сундуков, местах их сбыта и ценах. В работе отсутствует описание собственно сундуков и, уж тем более, их художественный анализ. Это и не было характерно для литературы того времени, к тому же автор преследовал другие цели.

В 1889 году была опубликована заметка неизвестного автора в газете «Вятские губернские ведомости» [2, с. 4]. Она содержит краткие сведения по истории и экономике макарьевского сундучного промысла: указаны места сбыта изделий, особенности их изготовления и украшения. В работе отмечено: «Рисунки и разные украшения на сундуки готовятся...самими мастерами. Технических приспособлений, в виде машин... не было и нет...», в год делалось до 14 000 сундуков [2, с. 4].

Пожалуй, основной публикацией по истории макарьевского сундука до сих пор остается солидная статья В.М. Федорова, изданная в 1890 году в Нижегородском сборнике [14, с. 191–207]. Она не потеряла актуальность до настоящего времени. Работа В.М. Федорова содержит подробный рассказ по истории промысла. Автор неспешно повествовал о зарождении и развитии «дела» сундуков, его связях с ярмаркой, условиях жизни мастеров, видах их изделий («брусковые», «глухие» и «простые») и местах их сбыта, возможных перспективах промысла, его материалах и технологии. Заслуживает внимания несколько замечаний В.М. Федорова: о том, что жители Макарьева начали делать сундуки под влиянием уральских изделий, привозимых в XVIII веке на местную ярмарку [14, с. 193]; о том, что сундучный промысел в Казани появился под влиянием макарьевских мастеров, которые переселились в этот город [14, с. 195]; о том, что клейм на макарьевских сундуках никогда не было [14, с. 205]. Также примечателен факт поставки сундучного «белья» (2) в Макарьево из деревни Ликеево Нижегородского уезда. Художественная сторона производства в рассматриваемой статье почти не затронута, основное внимание

уделено экономическому, техническому и организационному аспектам промысла. В.М. Федоров ограничился лишь замечанием, что «сундуки, вырабатываемые здесь (в Макарьеве — Г.П.), вообще прочны, высшие сорта отличаются чистотой отделки, хотя несколько и тяжелы по весу» [14, с. 203]. Однако описания различных видов сундуков, представленные исследователем, сегодня имеют немалое значение при атрибуции. Таким образом, статья В.М. Федорова в настоящее время стала важным источником по истории макарьевского промысла.

Ценная информация о макарьевских сундучных заведениях и их хозяевах содержится в изданиях, связанных с Нижегородской ярмаркой. Это, в первую очередь, «Адрес-календарь Нижегородской ярмарки». Как правило, макарьевские сундуки рассматривались здесь в ряду продукции других центров: подчеркивалось огромное число привезенных и проданных сундуков, дано краткое описание их внешнего вида.

Среди работ, касавшихся ярмарки, следует назвать публикацию П.И. Мельникова, вышедшую в 1846 году [7]. Он разделил продаваемые на ярмарке сундуки на три вида: керженские или макарьевские, павловские и сибирские. Автор указал на зависимость возникновения макарьевского сундучного промысла от ярмарки при Макарьевском монастыре. Далее он привел краткое описание местных сундуков. Примечательно, что макарьевские и павловские изделия он описывал одинаково: «Сундуки макарьевские и павловские — деревянные, окрашенные красной или голубой краской и окованные полосами листового железа, иногда просто покрытые лаком, иногда же грубо разрисованные разными цветными узорами» [7, с. 90]. С обозначением росписи как «грубой» сегодня вряд ли можно согласиться, да и появление чемоданов не могло оказать «дурное влияние на эту промышленность» (сундучное производство — Г.П.). Причины упадка были иные.

Статья Н.Н. Овсянникова [8, с. 150–153] интересна в другом отношении. Исследователь привел информацию о количестве привозимых макарьевских сундуков, их краткие описания и цены. Интересны его рассуждения о причинах высокого спроса на сундуки и успеха торговли ими со странами Средней Азии.

В статистической литературе II половины XIX века, например, в «Перечне фабрик и заводов» (1897), указаны объемы производства макарьевских сундучных «фабрик», их местонахождение и даты основания, количество работающих мастеров и проч. (3). Значение подобных

изданий переоценить трудно — они дают представление о масштабах сундучного промысла в Макарьеве и уезде, проясняют его роль в производстве сундуков и шкатулок в России. Множество конкретных имен хозяев мастерских и даты существования заведений стали известны только благодаря этим публикациям.

В известной книге Д.В. Прокопьева, посвященной промыслам Горьковской области, есть сведения о макарьевских сундуках [10, с. 82–88]. Причиной появления производства сундуков исследователь считал необходимость упаковки ярмарочных товаров. Д.В. Прокопьев привел общие сведения о материале, из которого делались сундуки, художественных особенностях росписи, технологии изготовления «мороза» по жести и печатных узоров. Заслуживает особого внимания указание Д.В. Прокопьева на то, что макарьевские сундуки не отличались от павловских. При этом исследователь совершенно справедливо уточнил, что павловскими надо считать сундуки из близлежащих деревень Муромского уезда (хотя их названия сообщены ученым не совсем точно). Это замечание Д.В. Прокопьева свидетельствует о тесных связях между сундучными центрами России.

В 2017 году была опубликована статья О.И. Александровой и О.Н. Ляпаевой [1, с. 31–35]. Она посвящена сундучной росписи села Раскаты, ранее относящегося к Макарьевскому уезду. Роспись пережила расцвет во II половине XX века. Авторы описали ее технологию, проанализировали художественные особенности и попытались выявить значение изображения куста (дерева), к которому постоянно обращались раскатовские мастера. Исследователи справедливо связали его с нижегородской свадебной обрядностью.

С производством сундуков в Макарьеве был тесно связан промысел в селе Лысково, которое находилось на другом берегу Волги. Мастера изготавливали замки для макарьевских сундучников, делали цельнометаллические шкатулки-сейфы. С давних пор между Макарьевым и селом Лысково существовали отношения притяжения-отталкивания. А.С. Гациский писал о селе Лысково: «Давно уже перещеголявшее свой несчастный уездный город Макарьев, убого съезжившийся на противоположной луговой стороне Волги и с самого своего дня рождения завистливо поглядывающий и на хлебные амбары лысковские, и на богатые церкви его, и на все мужицкое превосходство перед ним Лыскова» [3, с. 65].

В настоящее время о лысковском промысле существует множество упоминаний в литературе. Однако обобщающего труда, в котором была бы представлена полная картина развития производства, не существует.

Некоторые сведения можно почерпнуть в каталогах и указателях выставок рубежа XIX–XX веков. Например, в указателе Всероссийской кустарно-промышленной выставки, проходившей в Санкт-Петербурге в 1902 году, встречается информация о лысковских мастерах И.П. Ермакове, Ф.А. Пивоварове, В.С. Блинове, Е.И. Тюрине и А.В. Чуркине [13, с. 116, 119, 123, 140, 143]. Указаны количество мастеров, сумма годового производства, места сбыта и проч. В частности, об Иване Петровиче Ермакове: «Мещанин. Сундуки. Годовое производство до 5000 рублей. Работает 14 наемных рабочих. Материал приобретает на Нижегородской ярмарке и в Макарьевском лесничестве. Изделия сбывает на Нижегородской ярмарке» [13, с. 116]. Примечательны сведения о наградах В.С. Блинова: серебряная (Нижний Новгород, 1896) и бронзовая медали (Киев, 1897) [13, с. 123].

Одной из самых значительных публикаций о «делании» шкатулок в селе Лысково является раздел в книге М.В. Савельева о металлических промыслах Нижегородской губернии [12, с. 103–112]. Автор обобщил информацию по истории зарождения производства, роли в нем владельца села и приглашенного тульского ремесленника, назвал количество мастеров-шкатулочников, виды их продукции («обыкновенная», «с секретом», «с двойным дном», «обитая внутри материей»), цены на нее. Также М.В. Савельев привел данные о технологии и организации промысла, инструментах мастеров. Интересны его рассуждения о причинах упадка производства. Особого внимания заслуживает замечание исследователя о том, что «окрашивание» шкатулок происходило не в селе Лысково, а в Макарьево [12, с. 107]. Это приводит к предположению об исключительно тесном взаимодействии мастеров в производстве сундуков и шкатулок. Возможно, следует именовать этот центр «макарьевско-лысковским» (по аналогии с «тагило-невьянским»). В работе М.В. Савельева, как во всех других земских изданиях, основное внимание уделено экономической, организационной и технологической сторонам промысла. Раздел о шкатулках завершен пессимистическим выводом о том, что спасти промысел могло бы только изменение технологии, но для этого нет «ни достаточных капиталов, ни надлежащих сил». Время показало справедливость этих слов исследователя.

Важная информация о лысковских мастерах содержится в названной книге Д.В. Прокопьева [10]. Исследователь подчеркнул значительную роль металлических произведений Нижнего Тагила в сложении искусства мастеров из села Лысково, привел факты о весьма широком распространении макарьевских сундуков с лысковскими замками (встречались даже на границе с Афганистаном), раскрыл особенности декоративного оформления шкатулок [10, с. 206–207].

Из современных работ о лысковском промысле следует назвать следующие. Первая — статья М.Н. Косаревой о «персидских» шкатулках, опубликованная в сборнике научных трудов Государственного Эрмитажа [4, с. 179–185]. В публикации речь идет о трех произведениях лысковских мастеров из этой музейной коллекции (Александра Пустобаева, Ивана Гурьянова и неизвестного мастера). Дано краткое описание истории и «промышленности» села, приведен анализ шкатулок как произведений прикладного искусства. В завершении работы автор сделал удачную попытку проследить основные закономерности в конструкции и декоре лысковских шкатулок. Исследователем отмечено: «конструктивные особенности предмета диктовались их функциональным использованием», «выбор орнаментального мотива, его расположение, соотношение элементов, а также характер колорита несет признаки определенной местной художественной традиции» и «тип декора с некоторой вариативностью передавался из поколения в поколение, становясь определенным каноном для мастеров этого центра» [4, с. 184]. Утверждение М.Н. Косаревой, что «в литературе о ремесленниках этого села можно встретить совсем немного сведений» [4, с. 179], не совсем верно. Информацию о мастерах можно нередко найти в различных публикациях. Для примера — названный выше указатель петербургской выставки (1902) и книга краеведа А.Н. Мясниковой под названием «Это знаменитое село Лысково», вышедшая в свет в 2010 году [5]. Кроме того, вопреки замечанию М.Н. Косаревой, металлические шкатулки делали в селе Лысково и после I четверти XX века (в частности, произведения артели «Металлист» 1930-х годов). Тем не менее, названные неточности не лишают статью М.Н. Косаревой научной ценности, это — значительный вклад в изучение народных промыслов Нижегородской губернии.

Вторая работа — это раздел о нижегородских металлических изделиях в каталоге выставки «Народное искусство Нижегородского края», проходившей в Русском музее в 2017 году [11]. Вкратце

изложена история лысковского промысла, описана шкатулка мастера Ивана Гурьянова (1889), которая была представлена на выставке [11, с. 110–111, 114]. Автор раздела подчеркивал, что между производством сундуков в Макарьево и металлическим промыслом в селе Лысково существовала неразрывная связь.

Краткий обзор историографии макарьевского сундучного центра приводит к следующим выводам.

Литература по истории макарьевского сундука крайне бедна и не соответствует его значению для истории русского народного искусства; тем не менее, она отличается жанровым разнообразием.

В статистической и краеведческой литературе сведения о промыслах, развивавшихся в Макарьево и Лыскове, сухи и отрывочны.

В земских публикациях мало затронута художественная сторона производства, чаще всего рассматриваются его технические, организационные и экономические аспекты.

В литературе о макарьевско-лысковском центре явно недостаточно научных публикаций, в которых бы сундуки и шкатулки анализировались как произведения прикладного искусства.

В настоящее время назрела необходимость создания общей картины развития этого сундучного центра, с привлечением историй различных мастерских, анализом связей промысла с другими очагами сундучного производства, уточнением карты распространения макарьевских сундуков и шкатулок.

Примечания:

1. Работы, опубликованные на электронных площадках, в статье не рассматриваются — они вторичны по отношению к публикациям, о которых пойдет речь.

2. «Белье» — сундуки до их художественного оформления: росписи, окраски, обивки жестяными полосами и т.д., лишённые ручек и петель. Нередко «белье» поставлялось из небольших мастерских в крупные, где и происходило их окончательное оформление.

3. Например, об И.П. Аникине (II половина XIX века) указано: «Макарьевский мещанин, хозяин сундучного заведения (осн. в 1875). Г. Макарьев, ул. Гостинодворская». 15 наемных рабочих и 13 мастеров «на стороне», работали 220 дней в году, делали сундуков на 15 000 руб. [9, с. 278 (отд. VII)].

Список литературы:

1. *Александрова О.И., Ляпаева О.Н.* Некоторые особенности раскатовской росписи сундуков // Краеведческие находки и открытия. Материалы межрайонной краеведческой конференции. 28 октября 2016 года. — Красные Баки: Вариант, 2017.

2. Б/а. «Главным занятием некогда...» // Вятские губернские ведомости. — 1889. — № 68.

3. *Гациский А.С.* Село Лысково в нижегородском Приволжье // Сборник в память первого русского статистического комитета 1870 г. / составитель А.М. Семеновский. — Санкт-Петербург: тип. М. Хана, 1872.

4. *Косарева М.Н.* «Персидские» шкатулки села Лысково // Труды Государственного Эрмитажа. — Санкт-Петербург, 2016. — Том 82: Из истории русской культуры XII–XX веков/ [научный редактор С.В. Томсинский].

5. *Мясникова А.Н.* Это знаменитое село Лысково. — Нижний Новгород: Книги, 2010.

6. *Небольсин П.И.* Рассказы проезжего о странствованиях по Заволжью, Уралу и по Волге: ст. 5 // Отечественные зап. — Санкт-Петербург, 1853. — Том 87, апрель.

7. Нижегородская ярмарка в 1843, 1844 и 1845 годах / соч. П. Мельникова. — Нижний Новгород: Губ. тип., 1846.

8. *Овсянников Н.Н.* О торговле на нижегородской ярмарке // Нижегородский сборник. Том I, часть II. — Нижний Новгород, 1867.

9. Перечень фабрик и заводов / Департамент торговли и мануфактур. — Санкт-Петербург: тип. И.А. Ефрона, 1897.

10. *Прокопьев Д.В.* Художественные промысла Горьковской области. — Горький: Горьковское областное издательство, 1939.

11. *Пудов Г.А.* Изделия из металла // Народное искусство Нижегородского края / Альманах. Выпуск 514. — Санкт-Петербург: Palace Editions, 2017.

12. *Савельев М.В.* Кустарная промышленность Нижегородской губернии. Выпуск 1 / издание Кустарного отдела Нижегородского губернского земства. — Нижний Новгород: типо-лит. «Нижегородское печатное дело», 1916.

13. Указатель ... Всероссийской кустарно-промышленной выставки 1902 г. — Санкт-Петербург: тип. В.С. Балашева, 1902.

14. *Федоров В.М.* О производстве сундуков в городе Макарьево // Нижегородский сборник, издаваемый Нижегородским губернским статистическим комитетом под ред. А.С. Гациского. — Нижний Новгород, 1890. — Т. 10.

Г.А. ПУДОВ

*Кандидат искусствоведения. Государственный Русский музей.
Старший научный сотрудник отдела народного искусства
e-mail: narodnik80@list.ru*

DOI: 10.37485/1997-4663_2021_4_1_304_319

О МАРКИРОВКЕ МУРОМСКИХ СУНДУКОВ (ТИПЫ, ОСОБЕННОСТИ, ЭВОЛЮЦИЯ)

Статья посвящена вопросам маркировки сундуков, которые изготавливались во II половине XIX — I четверти XX века мастерами Муромского уезда Владимирской губернии. Автор выделяет несколько типов маркировки, их основные особенности и эволюцию. Делается вывод, что изучение клейм и рекламных этикеток крайне важно при исследовании истории сундучного производства Муромского уезда.

Ключевые слова: муромский сундук, клеймо, сундучная мастерская, артель, кустарное производство.

В настоящее время интерес к истории муромского сундука возрастает: вкратце освещены ее основные периоды, рассмотрены некоторые виды сундуков, проведены параллели с другими центрами сундучного дела, опубликованы биографические сведения о мастерах (это публикации Н.Г. Добрынкина, Д.В. Прокопьева и Г.А. Пудова).

Весьма перспективным направлением работы является исследование особенностей маркировки муромских сундучных изделий. Но эта тема почти не получила освещения в литературе. Лишь в монографии автора настоящей статьи затрагивались особенности маркировки сундуков [6, с. 15–17, 57–64]. Однако информация об этом имела исключительно вспомогательный характер — данные о клеймах и этикетках были приведены в целях лучшего освещения истории промысла, многие частности остались вне обзора, поэтому сегодня назрела необходимость дополнить сведения, приведенные в названной книге.

Цель настоящей статьи — определение особенностей маркировки сундуков Муромского уезда, уточнение ее эволюции. К задачам относятся: анализ конкретных видов маркировки и определение их вза-

GLEB PUDOV

*Candidate of art history. State Russian museum. Senior researcher
of the Department of folk art
e-mail: narodnik80@list.ru*

DOI: 10.37485/1997-4663_2021_4_1_304_319

ABOUT MARKING OF THE MUROM CHEST (TYPES, FEATURES, EVOLUTION)

This paper deals with the issues of the markings of chests, which were made within the second half of the XIXth — the first quarter of the XXth century by the masters of the Murom district of the Vladimir province. The author defines several types of markings, their main features and evolution. It is concluded that the research of stamps and labels remains an extremely important means in the study of the history of the chest production in the Murom district.

Keywords: Murom chest, brand, chest workshop, artel, handicraft production

The history of the Murom chest production has not been sufficiently studied. Its main periods are briefly highlighted in several works, some types of chests are considered, parallels with other centers of chest work are drawn and biographical information about the masters is published.

A very promising area of work is the study of the marking features of Murom chest products. But this topic received almost no coverage in the literature. Only in the monograph of the author of this paper the peculiarities of marking of chests were touched upon [6, p. 15–17, 57–64]. However, the information about it was only of an auxiliary nature — the data on the stamps and labels were given in order to better illuminate the history of the production, many particulars were left out of the review. Therefore, today there is a need to supplement the information given in this book.

When working on this article materials of statistical and local history literature were used, as well as products from the collections of various museums, in particular, the museum of the history of art crafts (Nizhny Novgorod), the Vologda historical, architectural and art museum, the Murom

имосвязей с художественными явлениями, развивавшимися в России во II половине XIX — I четверти XX века.

При работе использовались материалы статистической и краеведческой литературы, а также изделия из коллекций различных музеев, в частности, Музея истории художественных промыслов Нижегородской области, Вологодского историко-архитектурного и художественного музея-заповедника, Муромского историко-художественного музея, Владимиро-Суздальского музея-заповедника, Российского этнографического музея и других.

Хронологические рамки исследования: II половина XIX — I четверть XX века. Этот период стал временем расцвета муромского сундучного промысла, поэтому некоторые аспекты его истории выглядят более отчетливо и ясно, чем в другие периоды.

В производстве сундуков во Владимирской губернии во II половине XIX — начале XX века господствовала мануфактура. Она по своей сути была промежуточным звеном между мелким ремеслом и фабрикой. После революции 1917 года мануфактура была заменена артелью, хотя попытки организовать артель предпринимались и значительно раньше. Артели в уезде были организованы на основе частных заведений (использовали их помещения и материалы). Некоторое время они существовали параллельно, отношения между ними были весьма напряженными.

Частные мастерские и артели придерживались одинаковых принципов клеймения. В целом маркировка сундуков Муромского уезда отвечала дореволюционному законодательству [4, с. 156–163]. В «Уставе о промышленности фабричной и заводской» указано (изд. 1857 г., ст. 74, 77): «Клеймение или неклеймение российских разного рода фабричных и мануфактурных изделий предоставляется на волю каждого производителя», «Клеймо должно содержать в себе означение имени и фамилии фабриканта, хотя начальными буквами, и места, где фабрика находится. Клеймо должно быть означено прочно и явственно: буквы на оном должны быть непременно российские...» [3, с. 52, 53]. Маркированным изделиям предоставлялись льготы при прохождении через таможеню.

В настоящее время выявлено более тридцати клейм и рекламных этикеток на муромских сундуках (это значительно больше, чем на изделиях других центров [5, с. 128–132]). Несмотря на то, что среди сун-

музей истории и искусства, Владимир-Суздальский музей, Русский этнографический музей (Санкт-Петербург) и другие. Хронологический рамок исследования: вторая половина XIX — первая четверть XX века. Этот период был расцветом муромского сундучного производства, поэтому некоторые аспекты его истории выглядят более отчетливо и ясно, чем в другие периоды.

Целью данной работы является определение особенностей маркировки сундуков Муромского уезда. Задачами являются анализ конкретных типов маркировки и определение их отношения к художественным явлениям, развивавшимся в России в то время.

Мануфактура доминировала в производстве сундуков и сундучного промысла в Владимирской губернии во второй половине XIX — начале XX века. Она была промежуточным звеном между мелким ремеслом и фабрикой. После революции 1917 года мануфактура была заменена артелью, хотя попытки организовать артель предпринимались и значительно раньше. Артели в Муромском уезде были организованы на основе частных заведений (использовали их помещения и материалы). Некоторое время они существовали параллельно, отношения между ними были весьма напряженными.

Частные мастерские и артели придерживались одинаковых принципов маркировки. В целом маркировка сундуков Муромского уезда отвечала дореволюционному законодательству [4, с. 156–163]. В «Уставе о промышленности фабричной и заводской» указано (изд. 1857 г., ст. 74, 77): «Клеймение или неклеймение российских разного рода фабричных и мануфактурных изделий предоставляется на волю каждого производителя», «Клеймо должно содержать в себе означение имени и фамилии фабриканта, хотя начальными буквами, и места, где фабрика находится. Клеймо должно быть означено прочно и явственно: буквы на оном должны быть непременно российские...» [3, с. 52, 53]. Маркированным изделиям предоставлялись льготы при прохождении через таможеню.

В настоящее время выявлено более тридцати клейм и рекламных этикеток на муромских сундуках (это значительно больше, чем на изделиях других центров [5, с. 128–132]). Несмотря на то, что среди сун-

дуков местных мастеров часто встречаются немаркированные, количество изделий, так или иначе свидетельствующих о принадлежности какому-либо заведению или артели, весьма велико. Наличие большого числа клейменных изделий облегчает изучение промысла, ибо в некотором смысле «материализует» информацию, содержащуюся в статистической и краеведческой литературе. При сопоставлении сохранившихся сундуков со сведениями из различных источников возможно не только расширить представление о конкретных сундучных мастерских, но и представить общую картину развития промысла во II половине XIX — I четверти XX столетия.

Различные виды маркировки, как правило, соответствовали конкретным типам сундуков (можно предположить, что клейменные изделия предназначались для заграничного покупателя). На изделиях муромских мастеров встречается несколько видов маркировки.

1. Клейма, нанесенные белой краской с помощью трафарета.
2. Прямоугольные бумажные этикетки.
3. Чернильные клейма.
4. Клеймо, награвированное на жестяном листе (это, скорее, исключение, чем правило).
5. Буквенные обозначения, выполненные в технике тиснения на внутренней стороне крышки сундука.

Рассмотрим их по порядку. Клейма, нанесенные на сундуки трафаретом и краской, — самые распространенные в промысле. Они встречаются на крышках и боковых стенках сундуков среди розеток, также нанесенных трафаретом или штампом, поэтому клейма не сразу заметны. Они бывают разной формы, широко распространен круг, составленный из точек и/или изображений лавровых листьев, внутри которого под буквой Ф («фабрики») помещены инициалы и фамилия хозяина заведения. В качестве примеров можно указать на клейма мастеров Петра Трофимовича Дворянкина, Александра Ивановича Желтикова, Ивана Васильевича Овсова (ил. 1) и других. Иногда в круг помещались не только инициалы и фамилия хозяина, но и слово «завода» и краткий адрес заведения. Пример — клеймо мастерской Надежды Семеновны Тебекиной: «завода Н.С. Тебекиной», «адрес озьябликово». Не исключено, что изображение лаврового венка, которое можно усмотреть при анализе внешнего вида этого типа муромских клейм, имеет своим истоком один из декоративных мотивов классицизма. Вероятно, имен-

with information from various sources, it is possible not only to expand the understanding of specific chest workshops, but also to present a general picture of the development of the craft in the second half of the XIX — the first quarter of the XX century.

Different types of markings, as a rule, corresponded to specific types of chests (it can be assumed that the branded items were intended for a foreign trade). There are several types of markings on the products of Murom craftsmen:

1. stamps applied with white paint using a stencil;
2. rectangular paper labels;
3. ink marks;
4. a stamp engraved on a tin sheet (this is more an exception than a rule);
5. letter designations made in the technique of embossing on the inner side of the chest lid.

Let's consider them in sequence. Stencil and paint stamps on chests are the most common in the craft. They are found on the lids and side walls of chests among rosettes, also stenciled or stamped. So these marks are not instantly noticeable. They come in different shapes, a widespread circle made up of dots and / or images of laurel leaves, inside which under the letter F («factory») the initials and surname of the owner of the workshop are placed. For example, marks of the workshops of Pyotr Trofimovich Dvoryankin, Alexander Ivanovich Zheltikov, Ivan Vasilyevich Ovsov (Fig. 1) and others.

Sometimes the circle contained not only the owner's initials and surname, but also the word «factory» and the short address of the workshop. An example is the mark of the workshop of Nadezhda Semyonovna Tebekina from Solovyovo village: «the plant of NS Tebekina», «the address of ozyablikovo». It is possible that the image of a laurel wreath, which can be found when analyzing the exterior of this type of Murom stamps, has its origin in one of the decorative motifs of classicism. The history of Murom chests marking probably began with such marks after 1830.

Equally, marks, the shape of which depends on what the owner wanted to indicate about himself and his «commercial and industrial establishment» are widespread: a line of dots (or triangles and other geometric



Рис. 1. Клеймо сундучной мастерской Ивана Овсова
Fig. 1. The stamp of chest workshop of Ivan Ovsov

но с таких клейм после 1830 года началась история маркировки муромских сундуков.

Не менее широко распространены клейма, форма которых зависит от того, что именно хозяин хотел указать о себе и своем «торгово-промышленном заведении»: линия из точек (или треугольников и других геометрических фигур) просто обводит строки той или иной длины. Вследствие этого форма такого вида клейм бывает довольно сложной. Например, в клейме Семена Васильевича Рудакова указано: «С.В. Руд сплемяни» («С.В. Рудаков с племянниками»), а в клейме Акима Савельевича Ягунова — «Ф старшаго А.С. Ягунова». Еще раз подчеркнем, что этот вид маркировки сегодня встречается чаще других. Его же после 1917 года использовали местные артели: «Приокский прогресс», «Чулковская сундучная артель» и проч.

Наряду с ним (порой — вместо него) хозяева заведений использовали прямоугольные бумажные этикетки, которые помещались на внутренней стороне крышки сундука. Такие этикетки, которые, по сути, были рекламой, по сравнению с вышерассмотренными клеймами, предоставляли возможность дать более расширенную информацию о мастерской. Например, на сундуках А.И. Желтикова встречается большая наклейка с тремя печатными надписями, обрамленными изящными виньетками: «Заведение разных сортов сундуков Александра Ивановича Желтикова», «Адресь село Павлово Нижегород.г. съ передачею въ дер. Кріуши, А.И. Желтикову», «Торговля въ Нижегородской ярмарке, близъ шоссе, Сундучный рядъ, и торговля и приемъ заказовъ при заведеніи» (ил. 2). Хозяин использовал и другие варианты рекламных этикеток, но информация, которая в них содержалась, была почти неизменна. Хозяин другого сундучного заведения Егор Николаевич Малышев указывал: «Е.Н. Малышев в с. Варезь Владимірской губер. Муромск. уезда», «Основныя правила моей торговли: лучший товар, недорогія цены, аккуратное исполнение заказовъ», «Адрес: село Павлово Нижегород. губ.». Третий, Василий Иванович Смолин, считал необходимым указать в этикетке среди гирлянд цветов (кроме адреса мастерской): «Товарь работаю собственноручно. Все заказы исполняются добросовестно и по самымъ дешевымъ ценамъ». Не менее содержательные этикетки были у заведений Дмитрия Михайловича Корешкова и Николая Васильевича Маркова. Их орнаменты целиком выдержаны в стиле модерн и могут рассматриваться в контексте истории прикладного искусства.

shapes) simply encircles lines of one length or another. As a result, the shape of this type of stamps can be quite complex. For instance, the mark of Semyon Vasilyevich Rudakov. It is written in his brand: «S.V. Rud splemiani» («SV Rudakov with his nephews»). In the mark of Akim Savelyevich Yagunov is written: «F starshago A.S. Yagunova» («The old Yagunov's factory»). So once again we emphasize that this type of marking is more common today than others. It was used after the 1917 revolution by local artels: «Prioksky progress» («The development by Oka river»), «Chulkovskaya chest artel» etc.

Along with this type of mark (sometimes instead of it), the owners of workshops used rectangular paper labels, which were placed on the inside of the chest lid. Such labels, which were actually advertising, in comparison with the above-discussed stamps, gave an opportunity to provide more extensive information about the workshop. On the chests of Alexander Zheltikov, for example, there is a large sticker with three printed inscriptions framed by graceful vignettes: «Establishment of different varieties of chests by Alexander Ivanovich Zheltikov», «Address Pavlovo village Nizhegor. with transfer to der. Kriushi, A.I. Zheltikov», «Trade in the Nizhny Novgorod fair, near the highway, Sunduchny ryad, and trade and taking orders at the establishment» (Fig. 2). The owner used other variations of the advertising labels, but the information they contained was almost unchanged. The owner of another chest workshop, Yegor Nikolaevich Malyshev, pointed out: «E.N. Malyshev in the village of Varzkh in Vladimir province of Murom district», «The basic rules of my trade: the best product, inexpensive prices, accurate execution of orders», «Address: the village of Pavlovo Nizhegor. prov.». The third owner, Vasily Ivanovich Smolin, considered it necessary to indicate in the label (except for the address of the workshop): «I work with my own hand. All orders are executed in good faith and at the cheapest prices». This inscription was placed among the garlands of flowers. «Factories» of Dmitry Mikhailovich Koreshkov and Nikolai Vasilyevich Markov had no less meaningful labels. Their ornaments are entirely in the Art Nouveau style and can be viewed in the context of the history of applied art.



Рис. 2. Рекламная этикетка сундучного заведения Александра Желтикова
Fig.2. The label of chest workshop of Alexander Zholtikov

Представляется, что одним из главных источников декоративных мотивов муромских рекламных этикеток был русский плакат конца XIX — начала XX века, который, в свою очередь, испытал разнообразное влияние. Е.Д. Климова писала: «На процесс эволюции этого вида прикладной графики оказывали влияние самые разнообразные факторы, как из области изящных искусств, так и из сфер, казалось бы, далеких от нее...»; и далее: «Плакаты стиля модерн были адресованы, в основном, привилегированной части общества. Однако многие композиционные приемы, выработанные в ту эпоху, нашли впоследствии широкое применение в графической рекламе, независимо от того, к какому социальному слою общества она была обращена» [2, с. 6, 9] (1). Надо отметить, что заимствовались лишь орнаментальные рамки рекламных плакатов, а изображения внутри них исключались [8, с. 18, 30, 46, 55, 104, 156–157, 208–209]. Возможно, некоторую роль здесь также сыграло декоративное оформление и клеймение русской жестяной упаковки рубежа XIX–XX веков. Просматривается общность композиций и декоративных мотивов [7, с. 43, 45, 46, 48, 54, 109].

В рекламной этикетке важны художественная и коммерческая составляющие. Крайне редко муромская этикетка ориентируется на равное сочетание этих двух принципов или, тем более, на превалирование первого — в большинстве случаев она нацелена на решение чисто коммерческих задач, поэтому надо указать на подчеркнуто практическое отношение к этикетке со стороны сундучников как к средству эффективного привлечения покупателей, а также исключительно «поверхностное» — использование нового, престижного на тот момент стиля (что представляет собой обычную попытку «облагородить» свой товар). Именно здесь кроется причина удручающего однообразия муромских этикеток. Например, этикетка заведения В.И. Смолина аналогична одному из видов этикетки А.И. Желтикова (различаются только тексты). Этот случай не единичный: этикетка мастерской Д.М. Корешкова подобна этикетке Е.Н. Малышева. Не исключено, что они печатались в одной и той же типографии (2).

Отметим, что оформление не только этикеток, но и непосредственно сундуков (особенно отдельных их видов, предназначенных для состоятельного покупателя) соответствовало основным стилевым тенденциям эпохи. Например, многие орнаментальные мотивы сундуков заведения А.И. Желтикова явно вдохновлены утонченной декорацией модерна. Воз-

It seems that one of the main sources of decorative motives for Murom advertising labels was the russian poster of the late 19th — early 20th centuries, which, in turn, experienced various influences. Ekaterina Klimova wrote: «The process of evolution of this type of applied graphics was influenced by a variety of factors, both from the field of fine arts and from spheres seemingly far from it ...» and further: «Posters of the Art Nouveau style were mainly addressed to the privileged parts of society. However, many compositional techniques developed in that time were subsequently widely used in graphic advertising, regardless of which social stratum of society it was addressed to» [2, p.6, 9] (1). It should be noted that only the ornamental frames of advertising posters were borrowed, and the images inside them were excluded [8, p. 18, 30, 46, 55, 104, 156–157, 208–209]. Perhaps a certain role here was also played by the decoration and branding of russian tin packaging at the turn of the 19th and 20th centuries. The generality of compositions and decorative motives are obvious [7, p. 43, 45, 46, 48, 54, 109].

In an advertising label artistic and commercial components are very important. It is extremely rare when the Murom label focuses on an equal combination of these two principles, or especially on the prevalence of the first — in most cases it is aimed at solving purely commercial problems. So it is necessary to point out the emphatically practical attitude of the masters to the label as a means of effectively attracting customers, as well as the extremely «superficial» — the use of a new, prestigious at that time style (which is a common attempt to «refine» the product). It probably accounts for the depressing monotony of Murom labels. The label of V.I. Smolin for example is similar to one of the types of the Zheltikov's label (the texts differ only). This case is not an isolated one: the label of D.M. Koreshkov is similar to the label of E.N. Malyshev. It is possible that they were printed in the same printing house (2).

It should be emphasized that such decorative design of labels was not exclusively the property of the Murom chest center. It is known similar



Рис. 3. Рекламная этикетка сундучной мастерской Ивана Платонова и Ивана Семишина
Fig. 3. The label of chest workshop of Ivan Platonov and Ivan Semishin

можно, что золотой цвет жестяных листов и фигурные ножки муромских сундуков есть не что иное, как подражание дворянской мебели.

Следует подчеркнуть, что подобное декоративное оформление этикеток не было принадлежностью исключительно муромского сундучного промысла — оно встречается на рекламных этикетках заведений, располагавшихся в других губерниях России и торговавших не сундуками, а другим товаром (например, заведение А.Н. Белоусова-Хорева из г. Устюжны, специализировавшегося на торговле хлебными, колониальными и прочими товарами).

Особого внимания заслуживает рекламная этикетка товарищества Ивана Федоровича Платонова и Ивана Матвеевича Семишина из д. Лохани Арефинской волости. Хозяева использовали привычные декоративные мотивы, однако изображение звездочек выполнено неуверенно. Вероятно, в ту пору оно еще не вошло в арсенал широко распространенных орнаментальных мотивов.

Такие же этикетки (но несколько более простые) использовали после революции артели Муромского уезда. Мастера Полянкой сундучной артели указывали на своих этикетках: «Полянская сундучная артель принимает заказы на выработку сундуков всех сортов и размеров и исполняет скоро и аккуратно», «Почтовый адрес: Озябликово Владимирской губ., Полянская сундучная артель». Артельщики «Приокского прогресса» просто указывали название организации и ее адрес.

На некоторых муромских сундуках встречены редкие на настоящий момент типы маркировки. Речь идет о клейме, награвированном на жестяном листе сундука заведения П.Т. Дворянкина, который является, скорее, исключением, чем правилом. Также надо упомянуть о буквенных обозначениях, выполненных в технике тиснения и встречающихся на внутренних крышках сундуков. Примером может служить сундук из коллекции Муромского историко-художественного музея.

В постреволюционную эпоху и далее, вплоть до 1950-х годов, получили распространение обыкновенные чернильные штампы, в которых указывалось название организации, ее адрес и год создания сундука. В качестве примера можно привести изделия артели «Знамя труда» (ил. 3). Иногда вместо этикетки просто приклеивался прямоугольный кусок бумаги, на котором были напечатаны название артели, тип и размеры сундука, планы производства, а также стояла печать организации и ниже — подписи ее руководителей.

labels of establishments located in other Russian provinces and selling not chests, but other goods (for example, A.N. Belousov-Khorev's «factory» from Ustyuzhna, it specialized in the trade in grain, colonial and other goods).

The advertising label of the partnership of Ivan Fedorovich Platonov and Ivan Matveyevich Semishin from the village of Lokhani is especially interesting (Fig. 3). The owners used the usual decorative motifs, but the image of the stars is made tentatively. At that time «stars» probably had not yet entered the arsenal of widespread ornamental motifs.

The same labels (but a little simpler) were used after the revolution by the artels of the Murom district. The masters of the Polyanskaya chest artel indicated on their labels: «The Polyanskaya chest artel accepts orders for the production of chests of all types and sizes and executes them quickly and accurately», «Postal address: Ozyablikovo, Vladimir province, Polyanskaya chest artel». Masters of artel called «Prioksky Progress» simply indicated the name of the organization and its address.

There are rare types of marking on some Murom chests. This is a stamp engraved on a tin sheet of the chest of Pyotr Dvoryankin. It is the exception. It is also necessary to mention the letter designations made using the embossing technique and found on the inner lids of chests. An example is a chest from the collection of the Murom history and art museum.

In the post-revolutionary time and beyond, up to the 1950s, ordinary ink stamps became widespread, which indicated the name of the organization, its address and the year the chest was created. An example is the products of the artel called «Znamya Truda» («The flag of labor») (Fig. 3). Sometimes a rectangular piece of paper was simply glued instead of a label. It contained the following information: the name of the artel, the type and size of the chest, production plans, the seal of the organization and the signatures of its leaders.

As we can see from this brief overview, the marking of the Murom chest has undergone significant changes over time. The attention to artistry gradually gave way to meaningfulness, i.e. it was not the beauty of the label as a part of applied art that came to the fore, but the «technical» information about the chest and the organization that created it. The dependence on the style tendencies of the time, which previously manifested itself in the design of stamps and labels (which, of course, did not always provide them with the status of works of graphic art), gradually disappeared and was replaced exclusively by «passport» information. The emphasis on the number of prod-

Как видно из этого краткого обзора, маркировка муромского сундука претерпела со временем значительные изменения: внимание к художественности постепенно уступило место содержательности, т. е. на первый план вышла не красота этикетки как части прикладного искусства, а «технические» сведения о сундуке и организации, выпустившей его. Зависимость от стилевых тенденций времени, которая ранее проявлялась в оформлении клейм и этикеток (что, разумеется, далеко не всегда обеспечивало им статус произведений графического искусства), постепенно исчезла и была заменена исключительно «паспортной» информацией. Упор на количество изделий, имеющий место после 1917 года и зачастую обезличивающий продукцию муромских сундучников, проявился и здесь. «Добрая патриархальность» этикеток и клейм дореволюционного времени, предназначенная для посетителей Нижегородской ярмарки, была вытеснена бездушными ярлыками всеобщего «план-вала».

Роль клейм и этикеток в атрибуции сундучных изделий Муром представляется несколько ограниченной, по сравнению с другими центрами (например, уральским). На них отсутствуют изображения выставочных медалей и прочих элементов, свойственных маркировке сундуков названного центра (муромские сундучники, в отличие от уральских, не были завсегдатаями различных выставок). По этой причине для атрибуции муромских изделий немалое значение приобретают дополнительные данные, почерпнутые из архивов, статистической и краеведческой литературы.

Несмотря на то, что в некоторых заведениях встречаются разные варианты клейм, проследить их эволюцию, а, тем более, использовать эти изменения как датирующий признак, в настоящее время не представляется возможным. Причина этого — «застылость» и обезличенность форм и орнаментов муромских сундуков в рассматриваемый период. Тем не менее, исследование клейм и этикеток остается крайне важным подспорьем при изучении истории сундучного промысла Муромского уезда.

Примечания:

1. См. также статью А. Боровского [1, с. 116 – 126].
2. На рекламной этикетке заведения Е.Н. Мальшева обнаружена надпись, указывающая, что она была напечатана в типографии Я.М. Сорокина. Эта

ucts, which took place after 1917 and often depersonalizing the products of Murom chest center, manifested itself here as well. The «good patriarchal» labels and stamps of the pre-revolutionary period, intended for visitors to the Nizhny Novgorod fair, were supplanted by the soulless labels of the universal «plan-val» (soviet gross product standards).

The role of stamps and labels in attribution of Murom's chest products seems to be somewhat limited in comparison with other centers (for example, the Ural one). They lack images of exhibition medals and other elements that are characteristic of marking the chests of the Ural center (Murom chest masters, unlike those in the Urals, were not regulars at various exhibitions). For this reason the additional information received from archives, statistical and local history literature is of considerable importance for the attribution of Murom products.

Despite the fact that in some workshops there are different variants of the marks, it is currently not possible to trace their evolution, and even more so, to use these changes as a dating feature. The reason for this is the «stiffness» and impersonality of the forms and ornaments of the Murom chests in the period under review. Nevertheless, the study of stamps and labels remains an extremely important means for the study of the history of the chest industry in the Murom district.

Notes:

1. See also an article of A. Borovsky: [1, p. 116–126].
2. On the label of E.N. Malyshev was found an inscription indicating that it was printed in the printing house of Yakov Mikhailovich Sorokin. This printing house was located in Pavlovo village (Gorbatovsky district). Its existence is documented throughout the first decade of the 20th century (since 1897). I am grateful for the assistance to N.B. Fedotov, the director of the Pavlovo historical museum.

Bibliography:

1. *Borovskij A.D.* Plakat moderna. Na materiale muzejny`x sobranij // Muzej 10. Xudozhestvenny`e sobraniya SSSR: Sb. st. Sost. A.S. Loginova. — M.: Sov. Xudozhnik, 1989 [Borovskij A.D. Art nouveau poster. On the material of museum collections // Museum 10. Art collections of the USSR: Sat. Art. Compiled by A.S. Loginova. — M.: Sov. Artist, 1989]. In Russian.
2. *Klimova E.* Russkij reklamny`j plakat: stanovlenie zhanra // Reklamny`j plakat v Rossii. 1900–1920-e / Al`manax. Vy`p. 275. SPb.: Palace Editions, 2010

типография находилась в с. Павлово (Горбатовский уезд Нижегородской губернии). Ее существование документально зафиксировано в первом десятилетии XX века (с 1897 года). Благодарю за содействие Н.Б. Федотова — директора Павловского исторического музея.

Список литературы:

1. Боровский А.Д. Плакат модерна. На материале музейных собраний // Музей 10. Художественные собрания СССР: Сб. ст. / составитель А.С. Логинова. — Москва: Советский художник, 1989.
2. Климова Е. Русский рекламный плакат: становление жанра // Рекламный плакат в России. 1900–1920-е / Альманах. Выпуск 275. — Санкт-Петербург: Palace Editions, 2010.
3. Неболсин А.Г. Законодательство о фабричных и торговых клеймах в России и за границей. — Санкт-Петербург: тип. В.Ф. Киршбаума, 1886.
4. Панкова М.Н. Эволюция и развитие законодательства о средствах индивидуализации в России // Вестник Военного университета. — 2011. — № 3 (27).
5. Пудов Г.А. О клеймах и надписях на уральских сундуках и шкатулках // Антиквариат. Предметы искусства и коллекционирования. — 2014. — № 9.
6. Пудов Г.А. Сундучный промысел Муромского уезда Владимирской губернии (II половина XIX — I половина XX века). — Санкт-Петербург: Специальная литература, 2017.
7. Сладкая жизнь. Жестяная упаковка кондитерских фирм России. Конец XIX — начало XX века: [каталог / Музей хлеба; автор-составитель Л.Ю. Березовская]. — Санкт-Петербург: Арт-Палас, 2006.
8. Снопков А.Е., Снопков П.А., Шклярук А.Ф. Русский рекламный плакат. 1868–1917. — Москва: Контакт-культура, 2014.

[Klimova E. Russian advertising poster: the formation of the genre // Advertising poster in Russia. 1900–1920s / Almanac. Issue 275.SPb.: Palace Editions, 2010]. In Russian.

3. *Nebolsin A.G. Zakonodatel'stvo o fabrichny'x i togovy'x klejmax v Rossii i zagraniceyu.* — SPb.: tip. V.F. Kirshbauma, 1886 [Nebolsin A.G. Legislation on factory and trade marks in Russia and abroad. — SPb.: type. V.F. Kirshbaum, 1886]. In Russian.

4. *Pankova M.N. E'voluciya i razvitie zakonodatel'stva o sredstvax individualizacii v Rossii* // Vestnik Voennogo universiteta. — 2011. — № 3 (27). [Pankova M.N. Evolution and development of legislation on means of individualization in Russia // Bulletin of the Military University. — 2011. — No. 3 (27)]. In Russian.

5. *Pudov G.A. O klejmax i nadpisyax na ural'skix sundukax i shkatulkax* // Antikvariat. Predmety` iskusstva i kollekcionirovaniya. — 2014. — № 9 [Pudov G.A. On the brands and inscriptions on the Ural chests and boxes // Antiques. Objects of art and collectibles. — 2014. — No. 9]. In Russian.

6. *Pudov G.A. Sunduchny`j promy'sel Muromskogo uezda Vladimirskoj gubernii (II polovina XIX – I polovina XX veka).* — SPb.: Special'naya literatura, 2017 [Pudov G. A. Chest industry in the Murom district of the Vladimir province (II half of the XIX – I half of the XX century). — SPb.: Special literature, 2017]. In Russian.

7. *Sladkaya zhizn`. Zhestyanaya upakovka konditerskix firm Rossii. Konecz XIX – nachalo XX veka:* [katalog / Muzej xleba; avt.-sost.: L. Yu. Berezovskaya]. — SPb. : Art-Palasy, 2006 [Sweet life. Tin packaging of confectionery firms in Russia. Late 19th – early 20th century: [catalog / Museum of Bread; author-comp .: L. Yu. Berezovskaya]. — SPb. : Art-Palace, 2006]. In Russian.

8. *Snopkov A.E., Snopkov P.A., Shklyaruk A.F. Russkij reklamny`j plakat. 1868–1917.* — M.: Kontakt-kul'tura, 2014 [Snopkov A.E., Snopkov P.A., Shklyaruk A.F. Russian advertising poster. 1868–1917. — M.: Kontakt-culture, 2014]. In Russian.

М.В. БОНДАРЕНКО

Преподаватель кафедры «Искусство костюма и моды» РГУ им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)
e-mail: maria.bondarenko@mail.ru

О.В. КОВАЛЕВА

Кандидат технических наук, доцент РГУ им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)
e-mail: ovkovaleva2005@mail.ru

M.V. BONDARENKO

Teacher of the department «The art of costume and fashion» of the Kosygin University (RSU)
e-mail: maria.bondarenko@mail.ru

O.V. KOVALEVA

Candidate of technical sciences, associate professor of the Kosygin University (RSU)
e-mail: ovkovaleva2005@mail.ru

DOI: 10.37485/1997-4663_2021_4_1_320_328

ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ: ТРАДИЦИОННЫЙ ТРИКОТАЖ В XXI ВЕКЕ

HISTORY AND MODERNITY: TRADITIONAL KNITWEAR IN THE XXI CENTURY

В статье рассматриваются факторы формообразования традиционного трикотажа северных стран, основанные на особенностях конкретной культуры и технологиях вязания; определена взаимосвязь функциональности и эстетики изделий. Изучены причины возникновения спроса на традиционный трикотаж во второй половине XX века, и дан анализ места традиционного трикотажа в модной индустрии XXI века.

The article examines the factors of shaping the traditional knitwear of the northern countries, based on the characteristics of a particular culture and knitting technologies; the relationship between functionality and aesthetics of items is determined. The article studied the reasons for the emergence of demand for traditional knitwear in the second half of the XX century and an analysis of the place of traditional knitwear in the fashion industry of the XXI century is given.

Ключевые слова: традиции, культурный код, вязание, трикотаж, мода, дизайн.

Keywords: traditions, cultural code, knitting, knitwear, fashion, design.

Предпосылки к формированию трикотажа как самостоятельного элемента гардероба появились еще в эпоху Средневековья, однако наиболее активный темп развития начался только в конце XIX века [1, с. 136]. В течение XX века одежда из трикотажа получила развитие как в кроёном, так и вязаном сегменте, постепенно приняв свой современный облик. Несмотря на то, что в настоящее время вязаная одежда производится преимущественно на промышленном трикотажном оборудовании, она, тем не менее, имеет тесную связь с образом ручного вязания в культуре.

Вязание, в зависимости от контекста, может ассоциироваться с традиционностью, преемственностью поколений, каноничными формами, оригинальностью, самовыражением, творчеством, часто воплощая в себе образ уюта и заботы [2]. Данные закономерности можно проследить в направлении традиционного трикотажа и в том, как он интерпретируется в современности. Рассмотрим некоторые виды традиционного трикотажа, принципы его формообразования и популярность использования или цитирования в современных моделях.

Определим под термином «традиционный трикотаж» связанное вручную изделие, внешний вид которого сформировался в конкретной местности под воздействием особенностей местной культуры, климата и техник вязания. В рамках исследования будут проанализированы вязаные плечевые изделия (свитеры).

География различных существующих видов традиционного трикотажа, в основном, приходится на северные регионы, где, во-первых, у людей была потребность в теплой одежде, а во-вторых, было

развито овцеводство. Внешний вид традиционного трикотажа каждого региона формировался, помимо непосредственно особенностей местной культуры, в зависимости от технологий вязания, доступного сырья и красителей. Так, например, особенностью распространенного на территории Альп тирольского вязания был способ петлеобразования на спицах, в результате которого петли перекручивались и образовывали таким образом более плотное полотно [3, с. 10].

Активный интерес к традиционному трикотажу возник после Второй мировой войны. Производство свитеров и вязаных аксессуаров стало источником дохода у жителей северных островов в период восстановления экономики. Вязаные изделия находили свой спрос как оригинальные аутентичные предметы, которые, во-первых, ассоциировались с прошлым, спокойным стабильным временем, вызывая чувство светлой ностальгии, а во-вторых, выступали в качестве сувениров или туристических объектов, отражающих особенности региональной культуры [4, с. 59].

В ключе образа «свитер-сувенир» наиболее интересным объектом для исследования является рыбацкий аранский свитер. Он получил свое название от островов Аран, принадлежащих Ирландии. Отличительной особенностью свитера является использование сложных крупных узоров, связанных из толстой пряжи натурального цвета: разнообразных вариаций кос и других рельефных переплетений («жгуты», «ромбы», «соты», «корзинка», «ежевика», «древо жизни»), которым приписывали обереговые свойства. По легенде, рисунок узоров на свитере рассказывал о семейной принадлежности и происхождении рыбака, носившего его [4, с. 67]. Другая легенда говорит о древнем происхождении свитера. Немецкий историк текстиля Хайнц Киве обнаружил в книге Келлс (790 г. н.э.) иллюстрацию, напоминающую аранские узоры, в результате он начал связывать их с древней кельтской культурой. Однако в итоге было установлено, что аранский свитер вовсе не является традиционным рыбацким свитером, его история началась лишь после 1946 года, а толчком к этому послужил коммерческий интерес [3, с. 58]. Несмотря на свое не столь древнее происхождение, аранский свитер стал очень востребованным на экспорт и стал полноценной частью ирландской культуры.

Традиционным рыбацким свитером является свитер с британского острова Гернси. Он наиболее полно показывает закономерности

формообразования традиционного трикотажа, в зависимости от окружающей среды и назначения изделия. Во-первых, вязание осуществлялось из тонкой пряжи мелкими петлями, чтобы получить плотное ветропродуваемое полотно. Для увеличения толщины полотна использовались переплетения на основе сочетаний лицевых и изнаночных петель. Во-вторых, технология вязания исключала наличие в свитере швов: вязание осуществлялось по кругу снизу-вверх, в области проймы перед и спинка вывязывались отдельно друг от друга и затем соединялись по плечам. Рукава вязались от проймы до манжет. Данный алгоритм вязания распространен в других примерах традиционных свитеров: вязание основы снизу-вверх, а затем рукавов сверху-вниз применялось для аранских и норвежских свитеров. Наиболее примечательной особенностью гернсийского свитера являлось наличие цельновывязанной ластовицы. Также вязание рукавов сверху-вниз позволяло распускать и перевязывать изношенные манжеты. В-третьих, форма свитера учитывала особенности его использования. Рукава вязались укороченными, чтобы они не намокали. Рисунчатые переплетения располагались в верхней части свитера, так как нижняя часть заправлялась в брюки. Это также сокращало расход пряжи и время вязания. При этом существовала версия свитера для торжественных случаев, в ней узоры выполнялись практически по всему изделию. Однако, так как внешний вид рабочего рыбацкого свитера был более оригинальным, именно он чаще изготавливался на экспорт [3, с. 46].

Традиционный трикотаж, отличающийся своей конструкцией и последовательностью вязания относительно рассмотренных примеров, — свитер с круглой кокеткой. Отдельно по кругу снизу-вверх вязались основа и рукава, которые собирались вместе в начале проймы и продолжали вязаться по кругу со сбавками до горловины. Появление такой модели было обосновано необходимостью поддержать ручное вязание в период развития машинного производства: простая основа вязалась на машине, а затем вязание кокетки продолжалось на спицах [3, с. 54]. Наиболее известная в настоящее время вариация свитера — исландская лопапейса. Название переводится как «свитер, сделанный из лопы» — особого вида ровницы из шерсти исландских овец.

Проанализированные примеры традиционных свитеров (рис. 1) показывают процесс формообразования, основанный на гармоничном соотношении стремления удовлетворить утилитарные потребно-

сти максимально рациональным способом и потребности в эстетичности изделия. Технологические и композиционные решения изученных примерах ориентированы на улучшение теплоизоляционных свойств изделия, на оптимизацию расхода пряжи, на увеличение производительности. Конструкция плечевых изделий отличается лаконичностью: формы деталей представляют собой преимущественно прямоугольники или трубы (при круговом вязании). Все это, в свою очередь, определяет художественные особенности локации орнаментов и распределения композиционных акцентов внутри формы. При этом также важно отметить причину популяризации традиционного трикотажа во второй половине XX века: обращение к народным промыслам в период экономического упадка и конкуренции с промышленным производством нашло свою нишу в сфере туристической направленности. Традиционный свитер как воплощение культурного наследия конкретной местности представлял собой аутентичное изделие, передающее атмосферу ностальгии.

Современный человек продолжает испытывать потребность в получении эмоций: ощущении уюта, эмоционального тепла, чувства ностальгии, поэтому и в XXI веке традиционный трикотаж остается актуальным и востребованным сегментом вязаной одежды. С одной стороны, продолжают существовать локальные местные фирмы, занимающиеся производством традиционного трикотажа в его классическом виде: с соблюдением технологий производства, выбора сырья и цветовой гаммы. Например, на острове Гернси фабрика Le Tricoteur Guernsey уже более 50 лет производит традиционные гернсийские свитеры [5]. С другой стороны, традиционный трикотаж цитируется в промышленном производстве: сохраняется структура переплетения, определяющая внешний вид свитера, но технологии вязания и конструкция адаптированы под возможности вязального оборудования. Так, все детали вяжутся снизу-вверх, отвязываются по отдельности и собираются на кеттельной машине. Конструктивные основы строятся по современным принципам конструирования трикотажных изделий для обеспечения лучшей посадки.



Рис. 1. Традиционные свитеры: аранский, гернсийский, лопапейса

Но также традиционный трикотаж представляет собой богатую историческую базу и является творческим источником для создания современных моделей костюма. Рассмотрим подходы в создании оригинальных вязаных моделей на основе изученного трикотажного наследия аранского, гернсийского свитеров и свитера лопапейса.

Анализ современных трикотажных моделей показал, что наиболее популярными для интерпретации являются аранский свитер и свитер лопапейса, в то время как свитер Гернси сохраняет свой классический вид.

Аранское вязание — пример традиционного трикотажа, в котором на первый план выходит структура переплетений и рельефные эффекты, поэтому оно является достаточно выразительным творческим источником, дающим идеи как для оформления полотен, так и для организации формы (рис. 2). Художественные приемы, используемые при трансформации аранского свитера в современную модель, рассмотрены автором в статье «Аранское вязание как основа современного проектирования трикотажных изделий» [6]. Среди них можно отметить использование аранских мотивов в современной форме модели, гиперболизацию трикотажного орнамента с помощью толстой пряжи или через увеличение раппорта узора, использование нетрадиционной цветовой гаммы и декоративной отделки, а также комбинирование с другими переплетениями и материалами. Отдельным принципом работы по созданию современных моделей трикотажа, вдохновленных аранским вязанием, отметим работу с косами, которая позволяет не только находить оригинальные решения в оформлении полотна, но и определять новую форму изделия на основе конфигурации кос.

При использовании для создания современной модели свитера лопапейса в качестве источника его круглая кокетка, оформленная трикотажным орнаментом, является композиционным центром всего изделия. Способы современной интерпретации рассматриваемых свитеров



Рис. 2. Современные интерпретации аранского свитера: Partow Tae Ashida, Fendi

опираются на работу с данным элементом (рис. 3).

Наиболее распространенным подходом в создании современной трикотажной модели с круглой кокеткой является использование в композиционном решении кокетки новых орнаментальных элементов, отличных от традиционных: растений, животных, текстовых фрагментов, а также геометрических мотивов. Часто модели выполняются в нестандартной цветовой гамме или с использованием фасонной пряжи. Также орнаментальная кокетка может дополняться орнаментальным решением остальной модели. Другим распространенным художественным приемом является изменение конфигурации кокетки: она может быть повернута на 90°, увеличена в размере, использована в другом ассортиментном ряду.

Технологически более сложным вариантом интерпретации традиционной круглой кокетки является ее выполнение рельефными переплетениями. В большом количестве проанализированных моделей используется декор. Вышивка нитями, бисером или бусинами используется для подчеркивания узора или имитации трикотажного орнамента на гладком полотне.

Также следует отметить прием комбинирования в одной модели разных видов традиционного трикотажа. Трикотажные орнаменты могут вывязываться в едином полотне, разными переплетениями могут быть оформлены разные детали изделия, частным случаем отсюда выделим разделение целой детали на части (например, разделение детали переда пополам).

Выполненный анализ способов интерпретации традиционного трикотажа в современных моделях показал общие закономерности в подходах к разным видам традиционного трикотажа. Основная часть изделий, созданных на основе исторического трикотажа, сохраняет простоту форму, лаконичность кроя. Основной акцент делается на оформлении внутреннего содержания модели. Выявлены следующие приемы



Рис. 3. Современные интерпретации свитера лопатейца: Stella Jean, Acne Studios, DSQUARED2

работы с традиционным трикотажем в современной моде, которые могут быть также комбинированы между собой:

- перенос исторического мотива вязания на современную форму изделия, в соответствии с модными тенденциями;
- смена местоположения переплетения, направления вязания или ассортиментного ряда модели;
- трансформация мотивов узора (гиперболизация, искажение);
- использование нетрадиционной цветовой гаммы или фасонной пряжи;
- комбинирование искомой структуры с другими переплетениями, материалами;
- выполнение изделия с использованием фурнитуры и отделки, декора.

На традиционный трикотаж обратили внимание во второй половине XX века. Несмотря на то, что его производство было направлено на выживание в условиях спада экономики и конкуренции с промышленностью, традиционные свитеры стали восприниматься как уникальные аутентичные изделия, отражающие романтический образ прошлого и особенности национальной культуры конкретной местности.

В XXI веке актуальным остается спрос на вязаный трикотаж как на предмет гардероба, вызывающий чувства, основанные на ностальгии, и обеспечивающий физический и психологический комфорт. На сегодняшний день традиционный трикотаж не только продолжает существовать в своем классическом виде, но и адаптирован под массовое производство, а также используется как источник для создания современных оригинальных моделей. Таким образом, традиционный трикотаж одновременно сохраняет и переосмысляет прошлое, стирая временные границы. Он представляет собой статичное (сохранение традиций) и динамичное (современная интерпретация) явление в постоянно видоизменяющемся мире моды.

Список литературы:

1. Donofrio-Rerezza L., Heffren M. Designing a knitwear collection from inspiration to finished garments. — NY, Fairchild books, INC. — 300 p.
2. Бондаренко М.В., Ковалёва О.В. Современные представления о трикотаже и художественный образ в арт-проектах с использованием вязания // «Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА» /

Московская государственная художественно-промышленная академия имени С.Г. Строганова. — 2020. — № 1. — Часть 2. — С. 95–101.

3. Lambert G.A. The taxonomy of sweater structures and their origins. A thesis submitted to the Graduate Faculty of North Carolina State University In the partial fulfilment of the Requirements for the Degree of Master of Science. — Textile Management Technology, Raleigh, 2002. — 168 p.

4. Тёрни Дж. Культура вязания / Джоан Тёрни / перевод с английского Е. Кардаш. — Москва: Новое литературное обозрение, 2017. — 288 с.: ил. (Серия «Библиотека журнала “Теория моды”»).

5. Гернсийские свитеры Le Tricoteur Guernsey Ltd. — URL: <https://letricoteur.co/> (дата обращения: 05.12.2021).

6. Бондаренко М.В., Кудрявцева Е.И., Ковалёва О.В. Аранское вязание как основа современного проектирования трикотажных изделий // Научный журнал «Дизайн и технологии» РГУ им. А.Н. Косыгина. — 2019. — № 73 (115). — С. 14–22.

С. М. ВАНЬКОВИЧ

Кандидат искусствоведения, зав. кафедрой истории и теории искусства, Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна
e-mail: smvan2000@gmail.com

S. M. VANKOVICH

Associate Professor, Head of the Department of History and Theory of Art, Saint-Petersburg state University Industrial Technologies and Design
e-mail: smvan2000@gmail.com

DOI: 10.37485/1997-4663_2021_4_1_329_337

ЭВОЛЮЦИЯ ЖЕНСКОГО КОСТЮМА В ЕВРОПЕЙСКОЙ МОДЕ 1900–1920-х гг.

EVOLUTION OF WOMEN'S COSTUME IN EUROPEAN FASHION OF 1900–1920s

В статье рассматривается развитие европейской женской моды первых десятилетий XX века в комплексном восприятии стилеобразующих и средообразующих факторов этого периода. Автором исследуются социально-исторические предпосылки и особенности формирования предметно-художественной среды, активно влияющие на формирование нового женского образа 1900–1920-х гг.

The article examines the development of the European women's fashion in the first decades of the twentieth century, within the complex perception of the style-forming and environment-forming factors of this period. The author investigates the socio-historical prerequisites and features of the formation of the art environment, which actively influence the formation of a new female image of the 1900–1920s.

Ключевые слова: стиль, мода, костюм, эволюция, ар нуво, ар деко, война, стилеобразование, средообразование.

Keywords: style, fashion, costume, evolution, art nouveau, art deco, war, style formation, environment formation.

Становление стиля модерн в архитектурных искусствах вообще и в развитии моды в частности связано с разнообразными художественными предпосылками и социально-общественными факторами. В эстетической привлекательности ар нуво сложно было рассмотреть признаки надвигающихся исторических перемен глобального масштаба. Но уже в первые десятилетия XX века в мировоззрении и психологии людей произошел перелом, повлекший за собой глубокие изменения в общественном жизненном укладе, что, в свою очередь, не могло не сказаться на моде всего XX столетия. Ведь именно она зачастую является самым точным отражением меняющейся действительности, своеобразным индикатором эпохи.

В истории развития женского европейского костюма XX век можно считать революционным, как и рубеж XVIII–XIX вв., когда события 1789 года во Франции буквально в считанные годы перевернули представление об идеале женской красоты, и мода изменилась кардинальным образом, чтобы затем, в эпоху эклектики, вновь вернуться к историческим прототипам прошлых стилей [1, с. 162–165].

Эпоха модерна представила дамскому костюму как будто последнюю возможность казаться нереально изысканным, неестественно утрированным в стремлении подчеркнуть символический идеал красоты, граничащий с демонической «болезненной» притягательностью женского образа. Этот период неслучайно называли «прекрасной эпохой». Идеальным образом женщины ар нуво была «неземная», далекая от реальной жизни недосыгаемая красавица. Она, по мнению современников, должна была напоминать прекрасный цветок, экзотическое эфемерное создание. Неслучайно художники ар нуво часто изображали женщину в образе сказочной ундины, колдовской русалки, воздушной феи. Создавалось двойное впечатление от подобного женского образа: бесстрастной неприступной красавицы и одновременно волшебницы-колдуньи, расточающей губительные волны очарования и соблазна.

Модный S-образный силуэт формировался при помощи особой формы корсета, который утягивал талию до 50–55 см, утрировал овальную линию груди, максимально уплощая живот, и подчеркивал

прогиб спины в области талии, выделяя «волную» линию бедер. Но спустя всего несколько лет под влиянием неоклассицистических тенденций появляются дамские модели, стилизованные под ампирные силуэты, с завышенной линией талии, без каркасных конструкций и жесткого корсета.

Эта мода не успела стать массовой, как разразилась Первая мировая война, которая оказала огромное влияние на ход истории и образ жизни миллионов людей, внося коррективы не только в геополитическую ситуацию, но и в процесс эволюции модных форм женской одежды. Сегодня можно лишь догадываться о возможных вариантах развития европейского женского костюма в XX веке в условиях мирных и стабильных международных отношений. Но военные события поистине глобального масштаба потребовали от представительниц «слабого пола» активных и решительных действий в социальной сфере, которые не были им свойственны ранее. Неспешная и, в определенном смысле, «теоретическая эмансипация» конца XIX — начала XX в. выразилась в эти годы отчетливо и стремительно, порой вопреки желанию самих женщин, призвав их на арену социальной и общественной деятельности. Волей судьбы женщинам пришлось частично заменить ушедших на фронт мужчин, что стало, пожалуй, по-настоящему значительным шагом женщин на пути к социальному равенству и смене их общественной роли в XX столетии. Дамы были вынуждены взять на себя ответственность не только за свою семью, но и за многие социальные процессы. Во время военных действий в тылу трудились как те, кому заработок был необходим, так и обеспеченные женщины, представительницы высшего социального сословия, которые служили сестрами милосердия в госпиталях. Это было вызвано широкой волной патриотического движения, особенно в России.

В начале Первой мировой войны деятельность некоторых модных Домов в Европе была приостановлена, многие мужчины-кутюрье были призваны в армию. Мануфактурная промышленность этого времени ориентировалась на военные нужды, поэтому не производила предметы роскоши, в том числе, дорогие ткани и различные дамские аксессуары. «Тогда спонтанно возникла так называемая “мода улицы”, впервые столь активно проявившая себя в радикальных преобразованиях костюма. Сами женщины стали изменять

свой костюм в соответствии с гораздо более суровыми жизненными обстоятельствами. Они действовали безошибочно, отказываясь от лишних украшений, сложных причесок, от всех форм костюма, сковывающих свободу движений. Новые социальные роли дали женщинам почувствовать уверенность в своих силах, в интеллектуальных возможностях, ощутить общественную значимость и, наконец, сбросить с себя груз неравноправия и зависимости» [2, с. 36, 37].

Многие дамы, отправившись на службу, впервые были вынуждены выбрать одежду, приспособленную к тому или иному виду деятельности, или униформу. И в это непростое для них время модный Дом «Redfern», ранее уже внесший вклад в демократизацию дамского костюма, должным образом отреагировал на сложившиеся обстоятельства, создав в 1916 году специальную интернациональную униформу для медсестер Красного Креста.

Итак, время и обстоятельства изменились, и женщины в ответ на происходящие перемены предъявили новые требования к своему внешнему виду. Они не побоялись упрощать существующие формы костюма и коротко стричь волосы. Последнее обстоятельство зачастую носило скорее вынужденный характер, по ряду причин: работа в госпиталях подразумевала особые гигиенические нормы и требования; дефицит средств для ухода за волосами; отсутствие горячей воды; распространение тифа и т. д. И хотя в начале XX столетия были известны единичные примеры женских причесок с короткой стрижкой, но впервые в истории моды европейские женщины массово расстались с длинными волосами — предметом роскоши и особой гордости леди Belle Epoque, ухившей безвозвратно.

Менялись не только внешний облик, но и место женщины в обществе. Чтобы лучше понять отношение к столь разительным изменениям, можно обратиться к воспоминаниям современников: «Наша раба, наша половина сделалась нашей ровней, нашим товарищем. Оказалось достаточно преходящей моды — нескольких движений ножницами и, главное, открытие, что женщина может заниматься делами, считавшимися до того исключительно уделом сеньора и господина — чтобы было навсегда разрушено социальное здание, терпеливо возводимое мужчинам в течение тысячелетий» [3, с. 298].

Безусловно, эти кардинальные перемены в облике и поведении не могли затронуть всех представительниц «прекрасного пола» однове-

менно. Для того чтобы подобные нововведения были восприняты широкой общественностью и обрели статус модных тенденций, должен был пройти еще не один год. Но, тем не менее, серьезный шаг на пути к утверждению абсолютно нового, революционного женского образа был сделан.

Женский костюм в военный период претерпел ряд коренных изменений. Прежде всего, это длина юбки, которая сократилась сначала до щиколотки, а к 1920-м годам уже могла достигать уровня колена. В меру свободные укороченные юбки в складку, со сборкой или покроя клеш уже не скрывали дамскую обувь и чулки. В силу своей практичности особой популярностью тогда пользовались высокие ботиночки и туфли на шнуровке или с ремешком через подъем. Обувь традиционно предпочитали на невысоком каблукке, хотя в некоторых случаях в дамской прогулочной обуви можно было встретить так называемый «мужской каблук» высотой 2–3 см.

Еще одной приметой времени стало большое количество вязаных предметов гардероба. Текстильные мануфактуры в военное время выпускали только те материалы, которые были востребованы для изготовления военной формы. Помимо несомненного удобства и практичности, причина популярности трикотажных изделий также могла быть связана с тем, что многие женщины с помощью такого рода рукоделия пытались скоротать время в длинных очередях, ставших нормой в тяжелые военные годы. Но была и другая сторона увлечения трикотажем — новаторские модели уже известной портнихи, деятельность которой в послевоенное время очень быстро развивалась. Это была Габриэль Шанель, дерзнувшая создавать из мужского бельевого трикотажного полотна джерси женские повседневные костюмы. Ее творчество раньше других модельеров-современников перестало вдохновляться идеями эстетики модерна и предвосхитило предпосылки появления нового стиля ар деко в женских костюмах предвоенного времени. В этом заключались ее уникальность в предвидении моды будущего и дальнейший неоспоримый профессиональный успех. Подобные примеры свидетельствуют о взаимодействии и взаимовлиянии стилеобразующих и средоопределяющих факторов в моде первых десятилетий XX столетия.

Как антитеза новому явлению, в самый разгар военных действий (1915 год) в моду вернулся X-образный силуэт с широкой юбкой, так называемый «военный кринолин». Он существенно отличался от своих исторических предшественников XIX века относительно корот-

кой длиной (до линии икры) и отсутствием жесткого корсета. Это был пример неожиданного возрождения женственного исторического образа, вопреки существующим обстоятельствам, как реакция на возможность забыть о том, что происходит вокруг. Таким образом, спасительный эскапизм лишь подтверждал стилиобразующие тенденции дамской моды в контексте стиля ар нуво. Но, спустя всего пару лет, непрактичная модная ностальгическая «забава» была оставлена и забыта, уступив место более функциональным моделям.

Вместе с тем, вопреки эстетике модерна, женская одежда с 1914 года активно начинала осваивать элементы мужской военной униформы. В конструкциях дамских жакетов с поясом и накладными карманами явно читалось влияние мундиров; верхняя одежда своей формой напоминала шинели; особую актуальность в цветовом решении приобрели оттенки цвета хаки. Отдельные элементы и детали военной одежды также находили применение в модном повседневном костюме: головные уборы, воротники-апаш, пояса-португали, бриджи, юбки-брюки, галифе, краги, напоминающие голенища сапог, головные уборы, обувь и т. п. «Дамы носили пальто... к примеру, а la Наполеон: колоколообразное пальто с высоким стояче-отложным воротником эпохи французской Директории, пристроенным кушаком, с одной или двумя пуговицами и двумя большими накладными карманами по бокам. На плечах дам появились погончики и даже эполеты, талию охватывал широкий кушак-триколор с маскарадными кистями и вился по лифу, рукавам и подолу, сплетаясь в сложные венгерские узлы» [4, с. 138]

Примечательно, что подобные заимствования элементов военного костюма не потеряли своей актуальности и в мирное время. Так, к примеру, модный «бестселлер» 1920-х гг. (шляпка клош) воспринимался как отсылка к военной окопной каске, а популярный шарф, закрывающий лоб и повязанный низко до линии глаз, ассоциировался с перебинтованной головой раненого воина. С другой стороны, прообразом плотно задрапированного вокруг головы шарфа могла служить стилизованная восточная чалма, столь актуальная еще в 1910-е годы благодаря ориентальным костюмам Леона Бакста для зарубежных балетов Дягилевской антрепризы.

В данном контексте нельзя не отметить отдельно предмет военной формы, перешедший в гражданский мужской, а позже и женский гардероб, практически без изменений. Тренкот (англ. trench coat) пред-

ставлял собой плащ, сшитый из водонепроницаемой ткани — габардина. Эта одежда получила распространение в качестве альтернативы тяжелым военным шинелям из шерстяного сукна. Томас Берберри, изобретатель новой ткани габардина, в 1901 году представил проект офицерского плаща Военному министерству Соединенного Королевства. Название произошло от английского «trench coat», где «trench» переводится как «окоп». Тысячи офицеров в Англии в период Первой мировой войны были одеты в тренкоты, сшитые из габардина фирмы «Burberry». За военный период конструкция плаща претерпевала некоторые изменения, в частности, добавлялись D-кольца и функциональные лямки. Последние были необходимы для эполетов или других знаков отличия; D-кольца использовались для крепления к поясу карт, холодного оружия или другого снаряжения.

Кроме новой ткани, отличительными особенностями тренкота, характерными для его более позднего гражданского варианта, являлись: прямой силуэт, покрой рукава «реглан», отложной воротник, отлетная кокетка на спинке, пояс из основной ткани, паты на рукавах, глубокие прорезные вертикальные карманы, погоны, высокая шлица и асимметричная кокетка-клапан на полочке. Данный предмет одежды, благодаря высокой степени практичности, а также соответствующим эстетическим качествам, проделав путь непосредственно с линии фронта в гражданский гардероб, получил широкое признание как среди мужчин, так и среди женщин. Плащ, созданный первоначально для военных нужд, пережил десятилетия и стал сегодня одной из самых актуальных моделей. В истории костюма это не единичный пример «перевоплощения» функциональной (специальной или форменной) одежды в модный предмет гражданского ассортимента. Интересен тот факт, что английская компания «Burberry» в 1920-е годы определила будущую судьбу своего новаторского создания на столетие вперед — классические модели «Burberry» не утратили популярности до настоящего времени.

Таким образом, в первые десятилетия XX века отдельные рациональные элементы военного костюма оказали значительное влияние на существующую моду. Сформировался новый образ женского эстетического идеала красоты. В этот период ассортиментный ряд дамского гардероба обогатился новыми нетрадиционными формами костюма. Проверенные в условиях суровой военной действительности, эти новшества укрепили свои позиции и нашли широкое применение в повседневном женском костюме следующих десятилетий.

«Главной причиной коренного изменения кроя и формы женского платья в 1920-е годы стала эмансипация женщин... Женщины активно вовлекались в общественно-трудовую деятельность. И это неизбежно отразилось на силуэте костюма... Такой силуэт спрямлял женскую фигуру, скрадывая грудь, талию и бедра, и придавал женщине, как тогда казалось, большую молоджавость» [5, с. 19]. Но еще более важной причиной выглядеть молодо, задорно и жизнеутверждающе была демографическая ситуация. В европейских странах Первая мировая война изменила ее не в пользу женщин. Миллионы мужчин погибли на полях сражений, еще больше вернулись домой ранеными. Женщины в конкурентной борьбе должны были сражаться за внимание. «Годы перестали быть цифрами в личном деле. Они стали проклятием времени. Все хотели быть молодыми.... Девственная красавица, граничащая с откровенной сексуальностью, протест — с вульгарностью» [6, с. 51].

Так, Первая мировая война, разрушив привычную, устоявшуюся жизнь европейского общества и трансформировав сознание и мироощущение миллионов людей, произвела своего рода революцию в женской моде. Военные годы, привнеся в жизнь представительниц «слабого пола» огромные тяготы и лишения, тем не менее, на время освободили большинство из них от диктата моды, предоставив право разумного выбора. В изменившихся, часто тяжелых, условиях многие дамы уже не могли позволить себе такую «роскошь», как эффектный, но при этом совершенно не практичный костюм. По этой причине новый женский гардероб дифференцировался строго по назначению и складывался из вещей, отличающихся определенной степенью функциональности и удобства (повседневных), и моделей, вовсе не лишенных декоративной составляющей (нарядных). Одежда повседневная и нарядная с этого времени в еще большей степени отличались по всем критериям (ткань, крой, отделка, аксессуары), что свидетельствовало о значительном влиянии на моду фактора восприятия новой предметной среды, с условиями которой было необходимо считаться. Эти обстоятельства были сильнее ностальгических реминисценций уходящей «прекрасной эпохи».

До начала Первой мировой войны модные женские силуэты не сменяли друг друга так стремительно, а конструктивные формы и пропорции одежды не претерпевали столь кардинальных перемен. Военная ситуация, безусловно, повлияв на женский костюм, была лишь стремительным импульсом, придавая моде нового художественного

направления облик ар деко, который именно в это время спешил сменить уходящий со сцены стиль модерн. Видоизменения в ходе эволюции женского костюма рассматриваемого времени зависели как от художественно-стилистических причин, так и от конкретных исторических процессов, происходящих в обществе. Таким образом, в первые десятилетия XX века стилеобразование и средообразование в предметно-художественном мире моды пребывали в состоянии постоянного взаимодействия и взаимовлияния, иногда противопоставляя, а чаще дополняя друг друга, создавая новый образ женского костюма конкретного исторического периода.

Список литературы:

1. *Ванькович С.М.* Костюм в плену эклектики: архитектурно-стилистические ассоциации. — Москва: АВАТАР, 2015. — 180 с.: ил.
2. *Косарева Е.А.* Мода. XX век. Развитие модных форм костюма. — Санкт-Петербург: Издательство «Петербургский институт печати», 2006. — 465 с.: ил.
3. *Ренуар Ж.* Огюст Ренуар. Жизнь в искусстве. — Москва: Искусство, 1970. — 310 с.
4. *Хорошилова О.А.* Война и мода: от Петра I до Путина. — Москва: Этерна, 2018. — 528 с.: ил.
5. *Васильев А.А.* Этюды о моде и стиле. — Москва: Fashion Books Глагол, 2007. — 560 с.: ил.
6. *Хорошилова О.А.* Молодые и красивые: Мода двадцатых годов. — Москва: Этерна, 2016. — 424 с.: ил.

Ф.Ю. КАНОКОВА

Доктор искусствоведения, доцент кафедры архитектурного проектирования, дизайна и декоративно-прикладного искусства КБГУ им. Х.М. Бербекова
e-mail: f.kanokova@mail.ru

А.А. КАБАРДОВА

Старший преподаватель кафедры архитектурного проектирования, дизайна и декоративно-прикладного искусства КБГУ им. Х.М. Бербекова
e-mail: amina.kabardova@yandex.ru

F.Yu. KANOKOVA

Doctor of Arts, associate professor of the Department of Architectural Design, Design and Decorative Arts of KBSU named after H.M. Berbekova
e-mail: f.kanokova@mail.ru

А.А. KABARDOVA

Senior Lecturer of the Department of Architectural Design, Design and Decorative Arts of KBSU named after H.M. Berbekova
e-mail: amina.kabardova@yandex.ru

DOI: 10.37485/1997-4663_2021_4_1_338_351

ХУДОЖЕСТВЕННО-КОНСТРУКТИВНЫЕ И ТЕХНОЛОГИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ТРАДИЦИОННЫХ АДЫГСКИХ ЖЕНСКИХ ГОЛОВНЫХ УБОРОВ XIX — НАЧАЛА XX В.

ARTISTIC, CONSTRUCTIVE AND TECHNOLOGICAL FEATURES OF TRADITIONAL ADYGHE WOMEN'S HEADDRESSES OF THE 19TH — EARLY 20TH CENTURIES

В настоящем исследовании с позиций искусствоведческой науки рассмотрены традиционные адыгские женские головные уборы в хронологических рамках XIX — начало XX в. На основе обширной источниковой базы выявлены место, роль и функции головных уборов, выделены их группы и типы, изучены и описаны ху-

дожественные, конструктивные и технологические особенности изготовления и декоративного оформления.

In the present study, from the standpoint of art criticism, traditional Adyghe women's headdresses are considered in chronological framework the 19th — early 20th centuries. On the basis of an extensive source base, the place, role and functions of headdresses have been identified, their types and subtypes have been identified, the artistic, constructive and technological features of their manufacture and decoration have been studied and described.

Ключевые слова: адыги, головной убор, девичья шапочка, галунная шапка, шаль, накосные подвески, золотная вышивка, ба-сонные плетения.

Keywords: Circassians, headdress, maiden cap, galloon hat, shawl, hanging pendants, gold embroidery, trimmings.

Традиционный адыгский женский костюм, поражая своей неповторимостью, строгостью линий кроя, качеством и богатством декоративной отделки, по праву закрепил за адыгами звание законодателей моды на Кавказе. Многопредметные ансамбли завершали головные уборы, которые могли многое рассказать о своих обладательницах. По ним можно было отличить девочку от просватанной девушки, невесту



Рис. 1. Традиционные адыгские женские шапочки из коллекции Российского этнографического музея: а) Галунная шапка «щагъэ пылэ». Адыги. Конец XIX — начало XX века; б) «Золотая» или галунная шапка «дыщэ пылэ», «щагъэ пылэ», изготовленная для подношения императрице Марии Федоровне. Адыги. 1888 г.

от замужней женщины, представительницу высокого сословия от девушки из простой семьи.

Значимость адыгских женских головных уборов как этнографического источника неоднократно подчеркнута в трудах исследователей материальной культуры народов Северного Кавказа — С. Броневского [4], О.В. Маргграфа [10], Е.Н. Студенецкой [13], Г.Х. Мамбетова [9] и др. Художественные особенности фрагментарно рассмотрены в искусствоведческих изданиях Б.Х. Мальбахова [8], М.М. Иваноковой [5; 6], Н.К. Теучеж и М.Г. Хабаху [14; 15], Ж.А. Шогеновой [17], коллектива авторов Российского этнографического музея [12]. Значение орнаментального декора описано в исследованиях Е.М. Шиллинга [18], М.-К.З. Азаматовой [1], Ф.Р. Накова [11], Л.А. Аслановой-Ханфеновой [2]. Отдельным видам головных уборов посвящены статьи Л.М. Ашхаматовой [3], А.С. Хачиевой [16].

Аутентичные образцы адыгских женских головных уборов представлены в Государственном историческом музее, Государственном Музее Востока, Российском этнографическом музее (рис. 1), Национальном музее Республики Адыгея (рис. 2), Национальном музее Кабардино-Балкарской Республики, Карачаево-Черкесском государственном историко-культурном и природном музее-заповеднике, в частных коллекциях исследова-



Рис. 2. Традиционные адыгские женские шапочки из коллекции Национального музея Республики Адыгея: а) Золотошвейная шапка «дыщэ пылэ». Адыги. Конец XIX — начало XX века; б) Галунная шапка «щэгъэ пылэ» с серебряным навершием. Адыги. Конец XIX — начало XX века



Рис. 3. Кабардинки из семьи князей Баташевых. Адыги. XIX век

телей и реконструкторов адыгского костюма М. Саралып, М. Хацуковой и др. Бесценным источником служат зарисовки путешественников, гравюры и фотоснимки XIX — начала XX в. (рис. 3).

Наличие обширной источниковой базы дает возможность комплексно рассмотреть вопрос о традиционных адыгских женских головных уборах не только с позиции этнографии, но и с позиций искусствоведения.

Основываясь на общих и частных методах искусствоведческого исследования, возможно последовательно:

— выявить место, роль и функции головных уборов в системе «традиционный адыгский женский костюм»;

— выделить группы и типы традиционных адыгских женских головных уборов XIX — начала XX в.;

— изучить художественно-конструктивные и технологические особенности традиционных адыгских женских головных уборов XIX — начала XX в.

Традиционный адыгский женский костюм как сложившаяся на протяжении многих веков система не мыслится без головного убора. Именно головной убор, выполняя свою основную — защитную функцию, защищая от холода, дождя, ветра или солнечных лучей, в гораздо большей степени, чем другие части одежды, выполняет и ряд других функций: эстетическую, магическую, возрастную, социальную, обрядовую.

Комплектация и способы ношения головных уборов адыгскими девушками или женщинами были строго регламентированы. Так, Г.Х. Мамбетов отмечает: «...девочки могли ходить с непокрытой головой до 10–12 лет. Когда наступал период полового созревания, и девушка “начала ходить на танцы”, она должна была носить высокую шапочку “дыщэ пылэ” (золотая шапочка) различных видов» [9, с. 123]. У адыгов бытовало и другое название шапочки «дыщэ пылэ» — «щэгъэ пылэ» (галунная шапочка).

Изучая дошедшие до нас образцы «золотых» и «галунных» шапок, можно отметить, что их основу изготавливали из кожи «саур» (позднее — из картона — К.Ф., К.А.). Составными компонентами были высокий (до 35 см) околыш цилиндрической формы и донышко полусферической или конической формы. Сверху основу обтягивали бархатом или сукном красного, бордового, зеленого, синего или черного цвета. Изнутри, подшивали сафьяновой кожей. Околыш декорировали галунами «ща-

гъэ», сотканными вручную на дощечках «щагъэ пхъэбгъу» и выложенными кабаньим клыком. Толщина галунов варьировалась от 1,5 до 2,5 см. Количество достигало 9 шт. Выкладывали галуны, чередуя полосы, сотканные из серебряных и золотых нитей. В большинстве рассмотренных образцов галуны на околыше были без рисунка, только нижний галун декорировали двумя-тремя полосками, квадратиками, нашитой сверху плетеной тесьмой или позолоченными бусинами. Выложенные по низу шапочек полосы галунов имели обереговое значение. В головных уборах, как и в одежде, все «входы» (т. е. края) были закрыты, что, по древним верованиям адыгов, препятствовало «входу» в эту область злонамеренных сил.

Различными способами адыгские мастерицы украшали донышко шапочек. Самым распространенным способом была радиальная выкладка галунов, таким образом, что, если смотреть на шапочку сверху, полосы галунов семантически напоминали солнечные лучи. Отражение солнечного культа в различных солярных знаках было каноничным в орнаментальном искусстве адыгов. Символом Вселенной, солнца, света и жизни у адыгов считается и расположенный на вершине шапочки (в месте пересечения галунов) плетеный шарик «дэнлгъэч» [2, с. 31]. Навершие являлись обязательным компонентом шапочки. Их изготавливали как из тесьмы, так и из серебра в форме шара, ромба, фигурки птички или полумесяца. Встречаются и серебряные навершия-начельники, покрывающие донышко целиком.

Еще одним способом декорирования донышка шапочек являлось заполнение пространства настилом из золотых нитей. Именно золотое шитье «вприкреп» — «дыщэ идэ» — считалось наиболее древним видом вышивки у адыгов. Его отличало использование трафарета только для контура узора, который заполнялся на ткани шелковыми счетными нитями, а поперек, настилом, выкладывались золотые или серебряные нити. В результате получался мелкий внутренний геометрический узор. Такая вышивка требовала предельной точности и длительности исполнения. Отдельные элементы вышивки так же, как и ее край (для предотвращения видимости стежков), на готовом изделии оформляли при помощи шнура в виде орнамента или галуна. Если внимательно рассмотреть технику «вприкреп», то можно заметить, что вышивка состояла из часто и мелко переплетенной сеточки, которой также приписывали магическую силу. Л.А. Асланова-Ханфенова, основываясь на наблюдениях ряда авто-

ров, отмечает: «... сеть обозначает земледелие, изобилие, растительность и саму судьбу. В черкесской традиции женщина носит золотую шапочку “дыщэ пылэ”, волосы покрывает наконником “щхъэцэль”. Один из вариантов наконника — прямоугольная сеточка, которая прикреплялась сзади к шапочке ... здесь, очевидно, что сеть служит оберегом, так как волосы на Востоке и в других регионах, рассматривались в связи с растительностью, а значит с плодородием и с женским началом» [2, с. 31].

Дополнительными декоративными элементами в шапочках служили басонные изделия — сплетенные из тесьмы многолепестковые розетки, шарики, плетенки и кисточки, украшенные на концах мелким бисером. В каждый узел мастерицы вкладывали благие пожелания.

Во второй половине XIX в. девушки начали отдавать предпочтение невысоким шапочкам. Они носили цилиндрические (4–6 см в высоту), плоскодонные шапочки. По мнению Е.Н. Студенецкой, «такие шапочки называли “тэтэр пылэ” (татарская шапка), “крым пылэ” (крымская шапка), “кьушхъэ пылэ” (балкарская, горская шапка)» [13, с. 196]. Исходя из названия, можно предположить, что шапочки подобного типа бытовали у соседних народов. К примеру, у ногайцев, «девушки носили матерчатые шапочки “тахия” — неглубокие полусферические шапочки из сукна или бархата красного цвета, украшенные аппликативными нашивками, выполненными золотыми нитями в технике “вприкреп” или из вырезанных серебряных накладок» [7, с. 34]. «Тэтэр пылэ» адыгских девушек также обтягивали сукном или бархатом темно-красного цвета. Их каркас изготавливали из плотной кожи или картона. Украшали шапочки по околышу и верхушке галунами, золотой вышивкой в технике «гладь» или «вприкреп», басонными плетениями. На донышке, в центре, крепили серебряное навершие в форме сферы, фигурки птички или басонный шарик, от которого спускалась длинная сплетенная тесьма с кистью на конце (рис. 4).

Адыгейки и черкешенки носили низкую (2–3 см в высоту) плоскодонную шапочку «пылэ кьуанцэ» (кривая шапочка). Ее носили, немного скошенной на бок и фиксировали на голове при помощи шнурка, завязывающегося под подбородком.



Рис. 4. Шапочка «тэтэр пылэ». Коллекция Российского этнографического музея. Адыги. Конец XIX — начало XX века

Кабардинки, проживающие по соседству с осетинами, носили схожие с осетинскими шапочки в виде усеченного конуса «дыгъор пыIэ» (рис. 5). Такие шапочки богато декорировали растительным орнаментом вышивкой в технике «гладь».

Встречаются в музейных коллекциях и весьма интересные формы головных уборов. Так, в Национальном музее Республики Адыгея имеются два редких экспоната — это шапочка на твердой основе в форме «пилотки» и шапочка на мягкой основе в виде удлиненного конуса.

Еще одной интересной формой шапочки является форма митры. Сегодня она не представлена ни в музейных, ни в частных коллекциях, а ее изображение можно встретить лишь на старинных гравюрах и в описаниях путешественников и этнографов. К примеру, подобной формы головной убор изображен на гравюре Х.Г. Гейслера «Черкешенка-княжна и знатный черкес» (рис. 6). По мнению Е.Н. Студенецкой, «... шапочка в виде митры или дыни состояла из отдельных набитых ватой выпуклых вертикальных долек, швы между которыми прикрыты галунами. По низу шапочки проложена полоса галуна или вышивки, на верхушке какая-то шишечка. Шапочка надевалась неглубоко и очень увеличивала рост» [13, с. 56].

Молодые или просватанные девушки могли покрывать голову или накидывать поверх шапочек легкие шифоновые платочки красного цвета или шелковые шали белого цвета, декорированные яркой вышивкой и бахромой. Изобразительные источники дают нам возможность описать способы их ношения, к примеру, сложенную углом шаль накидывали на голову или шапочку, углом на спину, два других конца свешивали спереди на грудь. В других случаях правый конец проводили под подбородком и закидывали на спину через левое плечо.



Рис. 5. Шапочка в форме усеченного конуса «дыгъор пыIэ». Коллекция Российского этнографического музея. Адыги. Конец XIX — начало XX века



Рис. 6. Черкешенка-княжна и знатный черкес. Х.Г. Гейслер. Акватинта, раскрашенная от руки

Магическую силу адыги придавали женским волосам. До замужества девушкам разрешалось показывать челку и косы. Оберегая свои косы от воздействия злонамеренных сил, девушки, украшали их концы накосными подвесками или вплетали в них белую материя (рис. 7). Е.Н. Студенецкая свидетельствует о существовании у кабардинок и адыгеек накосников в виде узкого длинного мешочка или полоски ткани, украшенных вышивкой и бахромой. Описывая способ их ношения, автор отмечает: «Косы закладывали внутрь мешочка или просто покрывали полоской. Такие накосники были сравнительно редко, носили их, по словам информаторов, те “у кого были средства”» [13, с. 198]. О существовании повязок для кос, широкой полосы белой ткани, иногда на концах украшенной вышивкой, которой плотно обматывали косы, сообщает и Л.М. Ашхамахова: «...подобные накосники носили и пожилые женщины, но делали их короче и концы заправляли за пояс» [3, с. 91].

С большой любовью и мастерством адыгские женщины изготавливали свадебные головные уборы. Шапочки невесты отличались высотой околыша и богатым убранством. В декоративном оформлении использовали широкие галуны ручного плетения, вышивку, басонные плетения и ювелирные украшения, инкрустированные бирюзой и рубином.

После свадьбы женщины носили высокие галунные шапки, обязательно покрытые широким белым шелковым платком или вязаной шалью. Платки и шали адыгские женщины изготавливали сами, либо приобретали изделия кустарной работы или фабричного изготовления.

«Шапочка с молодой снохи снималась после рождения ею первого ребенка, когда она надевала на свою голову специальную небольшую повязку “щхъэфIэпхыкI” темного цвета. При этом квадратную по-



Рис. 7. Накосники: а) Накосник «щхъэпыщIэ». Коллекция Национального музея Кабардино-Балкарской Республики. Адыги. Конец XIX — начало XX века; б) Накосник «щхъэпыщIэ». Коллекция Национального музея Республики Адыгея. Адыги. Конец XIX — начало XX века

вязку складывали двойным треугольником и повязывали на голову так, что концы платочка пропускали сзади под косы, делали один узел, затем протягивали вперед вокруг головы и снова завязывали их на лбу, а концы прятали. Третий же конец спускали на спину так, что они прикрывали волосы» — отмечает Г.Х. Мамбетов [9, с. 123].

Эту повязку женщины не снимали ни днем, ни ночью. При выходе из дома они накидывали на голову большую вязаную шаль или шерстяной платок. Женщины из состоятельных семей могли позволить себе приобрести привозные тонкие шелковые платки с узорами «гъуэл-мэдин» или шелковые разноцветные платки «бухъар кӀупец», украшенные по краям массивной бахромой. В исследовании Е.Н. Студенецкой встречаем интересные сведения о способах декорирования бахромы серебряными бусинами, нанизанными на ее концы, или фигурными серебряными подвесками, укрепленными по углам платка. «Чаще бусины на бахромке платков плели из золотых шнурков и нитей. Подобные украшения использовались обычно для обогащения покупных фабричных платков. Иногда при этом имевшаяся на платках бахрома заменялась более длинной, сделанной из крученых шелковых нитей. Платок, украшенный металлическими бусинками и подвесками, становился более нарядным, при каждом движении раздавался мелодичный серебряный звон» — пишет автор [13, с. 201].

В начале XX в. девушки из состоятельных семей стали носить газовые шарфики, кружевные косынки и шарфы вологодской работы, но уже к середине XX в. они, наравне с большими шалями, вышли из обихода. Только замужние женщины по-прежнему покрывали голову платком. Перестали адыгские девушки носить и шапочки, их, в комплекте с белым платком, использовали только в качестве свадебного головного убора.

Проследив путь формирования комплекса традиционных адыгских женских головных уборов XIX — начала XX в., можно провести их классификацию, разделив:

По группам:

- девичьи головные уборы;
- свадебные головные уборы;
- головные уборы замужней женщины (до и после рождения первого ребенка).

По типам:

- головные уборы типа шапок;

- головные уборы типа шалей, платков и шарфов;
- головные уборы типа накошников.

Анализ художественно-конструктивных и технологических особенностей изготовления и декоративного оформления традиционных адыгских женских головных уборов дает возможность выявить форму, цвет и качество используемого материала, орнамент и техники декора каждого типа. Результаты анализа вынесены в таблицы (табл. 1–3).

Таблица 1. Художественно-конструктивные и технологические особенности традиционных адыгских женских головных уборов XIX — начала XX в. типа шапок

1. Художественное оформление					
1.1. Материал			1.2. Цвет		
1.1.1. Каркас	1.1.2. Основа	1.1.3. Декор		1.2.1. Основа	1.2.2. Декор
кожа картон	бархат шелк сукно	твёрдый	мягкий	красный бордовый чёрный синий зелёный коричневый	серебряный золотой
		металл камень стекло	нити (металлизированные, шелковые) картон кожа		
1.3. Орнамент			1.4. Техники декора		
1.3.1. Космогонический	1.3.2. Растительный	1.3.3. Зооморфный	1.3.4. Геометрический	1.4.1. Твёрдые материалы (навершия)	1.4.2. Мягкие материалы
солнце полумесяц звезда	трилистник цветы листья веточки	рогообразные завитки птички	линия ромб круг треугольник зигзаг квадрат точка	литье гравировка чернение зернение филигрань золочение инкрустация	тканье галунов басонные плетения вышивка в технике «гладь» вышивка в технике «вприкреп»
2. Конструктивные особенности					
2.1. Составные компоненты			2.2. Особенности формообразования		

2.1.1. Околыш	2.1.2. Донышко	2.2.1. Мягкая форма	2.2.2. Твердая форма
По форме		форма конуса	форма мигры форма полусферы форма цилиндра форма пилютки
Высокий низкий	митрообразное полусферическое конусообразное скошенное		

Таблица 2. Художественно-конструктивные и технологические особенности традиционных адыгских женских головных уборов XIX – начала XX в. типа шалей, платков и шарфов

1. Художественное оформление					
1.1. Материал			1.2. Цвет		
1.1.1. Основа		1.1.3. Декор		1.2.1. Основа	1.2.2. Декор
полотно	бахрома	твердый	мягкий	твердый	мягкий
шелк шерсть шифон	шелковые нити шерстяные нити	металл стекло	нити (металлизи- рованные, шелковые)		
1.3. Орнамент			1.4. Техники декора		
1.3.1. Рас- тительный	1.3.2. Геометри- ческий	1.4.1. Твердые материалы		1.4.2. Мягкие мате- риалы	
трилистник цветы листья веточки	линия ромб треугольник зигзаг	литье золочение инкрустация		плетение бахромы филейное плетение басонные плетения вышивка в технике «двухсторонняя гладь»	
2. Конструктивные особенности					
2.1. Составные компоненты			2.2. Особенности формообразования		
2.1.1. Основа	2.1.2. Бахрома	2.2.1. Основа		2.2.2. Бахрома	

По форме		сплошное полотно полотно, сшитое из двух частей треугольник, образованный путем складывания квадратного полотна по диагонали пополам	сплетенная простыми ромбами сплетенная сложными ромбами
квадрат прямоугольник	длинная короткая без бахромы		

Таблица 3. Художественно-конструктивные и технологические особенности традиционных адыгских женских головных уборов XIX – начала XX в. типа накосников

1. Художественное оформление						
1.1. Материал			1.2. Цвет			
1.1.1. Основа		1.1.3. Декор		1.2.1. Основа	1.2.2. Декор	
х/б ткань бархат шелк сукно	твердый	мягкий		красный бордовый черный синий зеленый коричневый	твер- дый	мяг- кий
	металл камень стекло	нити (металлизи- рованные, шелковые)			серебряный золотой	
1.3. Орнамент			1.4. Техники декора			
1.3.1. Космого- нический	1.3.2. Растите- льный	1.3.3. Зоомор- фный	1.3.4. Геометри- ческий	1.4.1. Твердые материалы	1.4.2. Мягкие материалы	
солнце полумесяц звезда	трилистник цветы листья веточки	рогообразные завитки птички	линия ромб круг треугольник зигзаг квадрат точка	литье золочение инкруста-ция	тканье галунов басонные плетения вышивка в технике «гладь» вышивка в технике «впикреп»	

2. Конструктивные особенности	
2.1. Составные компоненты	2.2. Особенности формообразования
2.1.1. Основа	2.2.1. Основа
вытянутый прямоугольник трапеция	узкая длинная

Исходя из вышеизложенного, можно отметить, что проведенный в настоящем исследовании анализ доступных источников, содержащих сведения о традиционных адыгских женских головных уборах XIX — начала XX в., позволил, с позиций искусствоведческой науки, выявить роль женских головных уборов в системе «традиционный адыгский женский костюм», их функции, способы ношения, группы, типы, художественно-конструктивные, технологические особенности декоративного оформления и изготовления.

Список литературы:

1. *Азаматова М.-К.З.* Адыгейский орнамент. Альбом. — Майкоп: Адыгейское книжное издательство, 1960. — 148 с.
2. *Асланова-Ханфенова Л.А.* Черкесский орнамент: сакрально-культурные основы формирования. Монография. — Черкесск: Издательство КЧИГИ, 2013. — 159 с.
3. *Ашхамахова Л.М.* Адыгские женские головные уборы // Сборник статей по этнографии Адыгеи. — Майкоп, 1975. — С. 84–112.
4. *Броневский С.* Новейшие географические и исторические известия о Кавказе, собранные и пополненные Семеном Броневским. — Москва, 1823. Том 2. — 466 с.
5. *Иванова М.М.* Адыгские (черкесские) золотошвей из Причерноморской Шапсугии. — Нальчик: Полиграфсервис и Т (Котляровы М. и В.), 2012. — 96 с.
6. *Иванова М.М.* Адыгэ идэ. Золотое шитьё черкесов. — Нальчик: Издательство М. и В. Котляровых (Полиграфсервис и Т), 2018. — 472 с.
7. *Канокова Ф.Ю.* Комплексы традиционных женских головных уборов ногайцев // Культура и искусство. — 2018. — № 4. — С. 33–38.
8. *Мальбахов Б.Х.* Черкесское (адыгское) декоративно-прикладное искусство. — Нальчик: ООО «Тетраграф», 2012. — 333 с.

9. *Мамбетов Г.Х.* Традиционная культура кабардинцев и балкарцев. — Нальчик: Эльбрус, 2011. — 349 с.

10. *Маркграф О.В.* Очерк кустарных промыслов Северного Кавказа с описанием техники производства (по материалам собр. А.В. Золоторевым и др.). — Москва, 1882. — 288 с.

11. *Наков Ф.Р.* Адыгская (черкесская) знаковая система. — Нальчик: издательство М. и В. Котляровых, 2010. — 166 с.

12. Предметы культуры адыгов в собрании Российского этнографического музея. Каталог / под редакцией О.А. Федосеенко. — Санкт-Петербург: Славия, 2016. — 267 с.

13. *Студенецкая Е.Н.* Одежда народов Северного Кавказа XVIII–XX вв. — Москва: Наука, 1989. — 288 с.

14. *Теучеж Н.К.* Адыгейский орнамент в золотошвейном искусстве // Культура и быт адыгов. — Майкоп, 2001. — Выпуск 9. — С. 208–224.

15. *Теучеж Н.К., Хабаху М.Г.* Золотое шитьё адыгов (черкесов). Художественный альбом из серии «Бесценное наследие адыгов» / на русском и английском языках. — Майкоп, 1998.

16. *Хачиева А.С.* Адыгская женская шапочка / Проблемы филологии, культурологи и искусствоведения в свете современных исследований // Сборник материалов 4 Международной научно-практической конференции. — Махачкала: «Аппробация», 2014. — С. 45–50.

17. Черкесы. Воины и мастера / составитель Ж.А. Шогенова. — Нальчик: Издательство М. и В. Котляровых, 2012. — 325 с.

18. *Шиллинг Е.М.* Адыгейский национальный узор // Искусство. — 1940. — № 3. — С. 155–160.

Г.Г. ДОБРЫНИНА

Профессор кафедры дизайна и технологии ВГУЭС

e-mail: dobraya54@mail.ru

G.G. DOBRYNINA

Professor of the Department of Design and Technology of VSUES

e-mail: dobraya54@mail.ru

DOI: 10.37485/1997-4663_2021_4_1_352_365

ВЛАДИВОСТОКСКИЙ ФАРФОР КАК УНИКАЛЬНОЕ ЯВЛЕНИЕ ОТЕЧЕСТВЕННОГО ФАРФОРА ПОСЛЕДНЕЙ ТРЕТИ XX ВЕКА

VLADIVOSTOK PORCELAIN AS A UNIQUE PHENOME- NON OF DOMESTIC PORCELAIN IN THE LAST THIRD OF THE TWENTIETH CENTURY

Статья посвящена одному из крупнейших в России фарфоровому производству, появившемуся на Дальнем Востоке в 1971 году, — Владивостокскому фарфоровому заводу. Исследуется художественное направление в работе предприятия. Анализируются этапы становления, роста, зрелости владивостокского фарфора. Рассмотрены его тематические и стилистические особенности, формирующие собственное лицо продукции, художественные и технические приемы выполнения декора. Представлен краткий анализ творчества ведущих скульпторов и художников предприятия.

The article is devoted to one of the largest porcelain production in Russia, which appeared in the Far East in 1971 — the Vladivostok Porcelain Factory. The artistic direction in the work of the enterprise is being investigated. The stages of formation, growth, maturity of Vladivostok porcelain is analyzed. Considered are its thematic and stylistic features that form the product's own face, artistic and technical techniques for making decor. A brief analysis of the work of the leading sculptors and artists of the enterprise is presented.

Ключевые слова: владивостокский фарфор, ВФЗ, приморский фарфор, художники-фарфористы.

Keywords: Vladivostok porcelain, Primorsky porcelain, porcelain painters.

Актуальность статьи состоит в том, что в ней впервые сделан анализ продукции ВФЗ с художественной точки зрения, рассматриваются все методы декорирования изделий, применявшиеся на производстве, прослеживаются этапы развития владивостокского фарфора, формирования его индивидуального стиля.

Предприятие прекратило выпуск продукции более 20 лет назад, и сегодня когда-то многочисленный владивостокский фарфор постепенно уходит из обихода, становится антикварной ценностью. Исследователи и коллекционеры, в свою очередь, крайне нуждаются в информации, связанной с технологическими, историческими, художественными вопросами при классификации данных изделий.

Наиболее ценными печатными источниками исследования стали каталоги продукции завода разных лет: 1978, 1981, 1982, 199... (год издания не обозначен). Их данные позволили отследить этапы развития владивостокского фарфора от простейших образцов до высокохудожественных уникальных изделий. Ценнейшая информация получена от самих скульпторов и художников, создавших это уникальное явление — владивостокский фарфор. Также, использованы материалы личного архива автора, художника ВФЗ (1978–1997 гг.).

Статья может быть полезна и интересна исследователям, коллекционерам, любителям фарфора и тем, у кого до сих пор сохранилась посуда с клеймом предприятия.

ВФЗ — крупнейший в России фарфоровый завод-полуавтомат, «построен по чешскому проекту в 1971 году, рассчитан на выпуск 24 млн. штук изделий в год» [2]. Основное сырье предприятия — уникальный фарфоровый камень — дацит, добывался на Гусевском месторождении в Хасанском районе Приморского края. Крупное производство и новый жилой микрорайон возведены в пригороде Владивостока, в районе бухты Тихой. Первые специалисты-фарфористы были приглашены с разных производств Союза — Краснодар, Песочное, Туймазы, Зугдиди, Хайта и т. д.

Возглавить художественное направление нового производства приглашается опытный скульптор с Краснодарского фарфорового за-

вода Шаповалов Николай Алексеевич. Творческим центром предприятия стала художественная лаборатория, в штате которой трудились 2–3 скульптора, 7–8 художников, 4–5 живописцев-исполнителей, 2 модельщика, 1 литейщик.

В должности главного художника в разные периоды работали: Шаповалов Николай Александрович (1971–1975 гг.) [1], Клячко Валентина Павловна, Рыбалочко (Смирнова) Людмила Васильевна (1975–1980 гг.) [1], Прочко Анатолий Иванович (1980–1989 гг.), Сулова Тамара Михайловна (1997–1998 гг.).

Скульпторы, в разные годы трудившиеся в художественной лаборатории: Шаповалов Николай Алексеевич, Григорьев Олег Петрович, Калюжный Анатолий Гаврилович, Шаповалов Григорий Петрович, Калита Александр Михайлович. Художники, много лет проработавшие на предприятии: Клячко Валентина Павловна, Калюжная Ольга Георгиевна, Лимоненко Татьяна Глебовна, Максимюк Галина Михайловна, Сулова Тамара Михайловна, Добрынина Галина Германовна, Прочко Анатолий Иванович, Прочко Валентина Ивановна, Канаева Лариса Алексеевна [8].

Готовили образцы для цеха бессменные живописцы-исполнители: Волкова Нина Николаевна, Старжинская Нина Владимировна, Голик Татьяна. Гипсомодельным делом в разное время занимались опытные мастера: Горяев Сергей, Гук Анатолий, Коновалов Геннадий, Губочкин Евгений. Вновь созданные образцы отливала литейщик Мороз Людмила А. [8].

За 30 лет существования завода прослеживаются кардинальные изменения в облике продукции, в формах и росписи посуды, Условно развитие владивостокского фарфора можно разделить на три периода: 1971–1979 — становление, 1980–1995 — расцвет, зрелость, 1996–2001 — поздний период.

В начале 70-х годов ассортимент был достаточно прост и универсален. Преобладали несложные формованные изделия, унифицированный и простейший декор, т. к. необходимо было в кратчайшие сроки вывести предприятие на запланированную мощность. Внедрение новых форм для массового производства, учитывая технологические особенности материала, связано с определенными сложностями, поэтому внедренная в производство форма разнообразилась множеством вариантов декора. Впрочем, эта практика на фарфоровых предприятиях существует и сегодня.

Можно сказать, что 70-е годы — это период освоения художниками и скульпторами ВФЗ нового для себя материала, приемов росписи и декора. Если первый главный специалист лаборатории Шаповалов Н.А. (1971–1976) был фарфористом со стажем, то художники, пришедшие на новое предприятие, не имели опыта работы с фарфором. Приходилось срочно осваивать специфику работы с этим материалом: учиться выполнять выразительные мазки в одно движение кисти, работать с керамическими красками, которые кардинально меняют свой цвет после обжига; некоторые краски до обжига совсем не видны на поверхности изделия, каждая краска имеет свой номер и состав, не все краски смешиваются и т. д., поэтому все работники лаборатории прошли стажировку на известных российских заводах: Ленинградском, Дулевском, Хайтинском и др.

На примере первого каталога завода 1978 года можно проследить тенденцию к расширению и усложнению ассортимента выпускаемой продукции. В начале 70-х годов в производстве, в основном, — унифицированные формовочные изделия с простейшим оформлением такой же унифицированной деколью дулевского производства. Затем появляются первые литые чайные сервизы «Капля», «Уютный», чайно-кофейный гарнитур [2, с. 68, 80]. Такие сервизы расписываются вручную, художники и живописцы освоили мазковую роспись, она применяется в сочетании с дорисовкой золотом, крытьем, отводками. Традиционной для ручной росписи этого периода была цветочная тематика, выполненная в стиле «агашка».

Наиболее заметными работами этого периода можно назвать вазу «Тюльпан» (авт. формы А.Г. Калюжный, авт. росписи Г.И. Максимюк) [2, с. 64] — это классика раннего владивостокского фарфора, простая лаконичная форма прекрасно сочетается с кобальтовым рисунком. В рисунке присутствуют элементы восточного стиля, но выполнен он с преобладанием авторского почерка. Ваза много лет шла в производстве, что свидетельствует о популярности этого изделия. Также к знаковым можно отнести чайную пару «Восход» (авт. А.Г. Калюжный) [2, с. 61] — это первый тонкостенный фарфор, форма чашки полностью соответствует изяществу и тонкости материала. Это задел на будущее направление художественного развития.

Итак, к концу 1970-х годов появляется первый литевой фарфор, новые изящные формы чайных и кофейных сервизов, художники и жи-

вописцы в цехе достаточно виртуозно владеют традиционной техникой мазковой росписи, активно ею пользуются, совмещая с крытьем, дорисовкой золотом, пестрением, отводками. Появились несложные деколи собственного производства [2, с. 10, 61]. В росписи фарфора 70-х преобладают яркость, размахистость рисунков, по стилистике близкие к дулевскому фарфору. Тематика росписей остается традиционно цветочной.

К началу 80-х годов в продукции завода начали появляться наиболее востребованные покупателем тематические направления: морские и городские пейзажи, изображения флоры и фауны Приморья. К 90-м годам такое направление зазвучало в полную силу. Это логично, ведь Владивосток стал открытым городом, восточными морскими воротами России, а владивостокский фарфор — визитной карточкой города. В этот период «изделия ВФЗ поставляются в 23 области и края Сибири, Крайнего Севера и Дальнего Востока» [5, с. 2].

С восьмидесятых годов в производстве появляются малые скульптурные формы: фигурки в стилистике малых народностей, морячки, олимпийский мишка, анималистическая пластика [3, с. 38, 39]. А тема «сувенир года» — фигурки зодиакальных животных — станет традиционной на все последующее время. Растительная тема в росписи остается, но в ней присутствует больше разнообразия и выразительности.

Следует обратить внимание на механизм внедрения новых изделий, бытовавший в данный период. Все вновь созданные изделия российских заводов утверждались (или отклонялись) на художественно-техническом совете Росфарфора Минлегпрома в Москве. Приморская тематика, а также стилистические эксперименты стали выгодно отличать приморский фарфор от продукции заводов европейской части России, он стал легко узнаваем и часто отмечался оценкой «отлично». Так, согласно сводным таблицам к протоколу художественного Совета Роспромфарфора от 23.06.1986, ВФЗ показал наилучшие результаты по количеству представленных на рассмотрение и принятых образцов по первой категории, в том числе рекомендованных на индекс «Н», с резолюцией «отметить работу художника» [6]. Художники использовали свежие композиционные приемы, красители и их сочетания. Например, ВФЗ один из первых в России начал использовать в производстве люстровые составы — ирризирующие краски и вначале был обвинен московским худсоветом в «японщине» — в то время были популярны японские сервизы «Мадонна». Но художники ВФЗ много эксперименти-

ровали и предложили массу свежих авторских приемов использования люстровых красок.

В этот период были запущены в производство и выпускались долгое время такие известные и популярные изделия: кофейный набор «Тет-а-тет» (авт. А.Г. формы Калужный) [3, с. 31], ваза формы «Заря» (авт. Г.П. Шаповалов) с росписью «Август» (авт. Т.М. Суслова) [3, с. 45], чайный сервиз «Пословицы» (авт. формы «Залив» Г.П. Шаповалов, авт. росписи Г.Г. Добрынина) [8], вазы, сервизы, бокалы с приморскими и городскими пейзажами. Выполнялись интересные по форме нестандартные комплекты: туалетный набор «Лотос» (авт. Т.М. Суслова), набор «Флора» (авт. Л.В. Смирнова).

В этот период творческий коллектив завода был стабилен. Мастера, создавшие художественный почерк владивостокского фарфора, проработали на предприятии не один десяток лет. Известно, что фарфор — материал особенный, рафинированный, не переносит небрежного отношения к себе. Чтобы получить результат от работы, необходимо не только понять материал, но и почувствовать. На это уходят годы.

С каждым годом уровень профессионализма и мастерства художников возрастал, решались более сложные творческие задачи. Лучшие изделия завода неоднократно отмечались дипломами Всемирных выставок-ярмарок: Дрезденской разных лет, XV Всемирной Токийской ярмарки 1983 г., представлялись на международных, всесоюзных, российских, региональных выставках. Все художники и скульпторы лаборатории стали членами Союза художников России.

Все это подтверждает высокий уровень профессионализма, которым владели ведущие скульпторы и художники завода к середине 1990-х годов.

Конечно, основное рабочее время скульпторов и художников занимает работа над образцами для массового производства. Для этого требуются не только творческие способности, но и понимание технологических и экономических задач производства. Перед художником-производственным (дизайнером) всегда стоит триединая задача: изделие должно быть привлекательным для покупателя, технологичным и экономичным для производства, поэтому творческие работники трудились в строгих рамках нормативных документов, ГОСТов: изделия должны были иметь определенный объем, количество цветов, мазков, в соответствии с группой сложности и т. д. Например, группа № 6 — самая простая

в исполнении, № 9 — сложная, существовало понятие — индекс «Н», новинка, им отмечались изделия, выполненные нестандартно, с использованием новых композиционных приемов, мотивов.

Поскольку данное исследование касается художественной части фарфора, есть необходимость подробнее остановиться на способах декорирования, применяемых на производстве.

Декор — важная составляющая в создании фарфорового изделия, и наносился он различными способами. Простейший и, вместе с тем, производительный — аэрографное покрытие поверхности изделия надглазурной краской; а простейший рисунок для этого способа — «горох». Так декорировались изделия, в основном, 3-го сорта, с недостаточной белизной, или на поверхности которых обнаруживались дефекты, «мушки». Надо отметить, что такого сорта изделий было достаточно много, так как в фарфоровом производстве выход изделий первого сорта составлял в среднем всего 30–35 % [8]. Слой яркой надглазурной краски позволял скрыть эти недостатки «белья».

Шелкография — популярный способ декора массовой недорогой посуды, когда рисунок быстро наносится на поверхность через шелковый трафарет, что позволяет часто менять рисунок, разнообразить внешний вид изделия. Обычно изображение выполнялось в одном цвете. В живописном цехе существовал шелкотрафаретный участок, рисунки для которого выполнялись заводскими художниками, поэтому мобильно готовились заказные и тематические рисунки к праздничным датам.

Изготавливалась, также шелкотрафаретная деколь, где можно было использовать два-три цвета. Деколь — переводная многоцветная картинка, напечатанная на бумаге и покрытая слоем специального клея. Замоченная в воде картинка легко отделяется от бумаги, и ее наклеивают на поверхность изделия, тщательно притирая резиновым шпателем и избавляясь от пузырьков воздуха под пленкой. После высушивания и обжига на 800°C пленка сгорает, а изображение прочно держится на фарфоровой поверхности.

Большая часть продукции завода декорировалась с помощью привозной деколи. Крупнейший ее производитель — Дулевский красочный завод — выполнял многоцветные деколи, в том числе и методом офсетной печати, по своим рисункам, а также по рисункам художников российских заводов. Этими деколями пользовались все предприятия России.

Плюсом этой технологии была возможность быстро и цветно декорировать большое количество массовой продукции. Минус в том, что этим способом декора пользовались все российские заводы, что обезличивало большую часть продукции, да и сюжеты изображений в основной массе были стандартно-цветочные.

Наиболее ценным видом красочного декора посуды была, конечно, ручная, кистевая роспись. Ею расписывались литые, тонкостенные малосерийные сервизы и комплекты, заказные, подарочные изделия, авторские произведения художников-фарфористов.

Эталоны изделий, которые выпускались в разное время в массовом и малосерийном производстве, хранились в ассортиментном кабинете. Это была рабочая коллекция, с которой выполнялись образцы изделий для живописного цеха [8].

Вершину искусства владивостокского фарфора составляют авторские изделия художников и скульпторов, выполненные вручную в единственном экземпляре. Эти изделия долгое время хранились в музее ВФЗ, сейчас в неполном объеме это собрание находится в музее ДВФУ. Ценная коллекция владивостокского фарфора разных лет хранится в музее им. Арсеньева и Приморской картинной галерее.

Итак, производственные художники занимаются не только образцами серийных изделий. Они постоянно работают над авторскими произведениями, в которых в полной мере проявляется их творческий потенциал, не скованный рамками массового производства. Более того, по сути, для художника первично авторское произведение, а на базе его возникают варианты предложений для массового производства. В Минлегпроме РСФСР понимали это, и поэтому раз в год художники могли ездить в творческие командировки в любом направлении Советского Союза, в том числе на любой фарфоровый завод страны, посещать лучшие российские музеи. Это была неоценимая возможность общения с коллегами, творческой подпитки на целый год.

Безусловно, творчество каждого художника фарфора заслуживает отдельного внимания, здесь же предпринята попытка кратко проанализировать основные направления творческой и производственной деятельности скульпторов и художников ВФЗ.

Клячко Валентина Павловна работала на ВФЗ в 1971–1991 годах, выпускник художественно-графического факультета Хабаровского пединститута, прошла стажировку по росписи фарфора на Хайтинском

фарфоровом заводе, мастерски владела кистевой росписью в стиле «агашка»; цветочные композиции, выполненные ею, легки и изящны; опытный производственник, продуктивно работала с живописным це-хом; внедряя рисунки в массовое производство, находила золотую се-редину между выразительностью и технологичностью. В производстве успешно шли ее рисунки, предназначенные для всех способов нанесе-ния. Наиболее ценные работы хранятся в Приморской картинной гале-рее: чайный сервиз «Лесная поляна» (роспись В.П. Клямко, форма Г.П. Шаповалов) — роспись отличается гармоничным жемчужно-серебри-стым колоритом, свободным композиционным расположением, ма-стерским исполнением вручную. В наборе «Маки», где форма и роспись авторские, сочетание алых оттенков с черной графикой создает ощущение пышного цветения, свободные сочные мазки отсылают зрителя к технике росписи дулевского традиционного фарфора.

Калюжный Анатолий Гаврилович — один из ведущих, продук-тивный, опытнейший скульптор завода. Приехал в 1971 году во Влади-восток после окончания Одесского художественного училищ им. Гре-кова. Формы его работ отличаются лаконичностью, чистотой силуэта, дизайнерским подходом к конструкции, чувством стиля. Калюжный внимательно следил за тенденциями развития зарубежного фарфора, в частности, европейского, японского, но формы его фарфора всегда име-ют свой почерк. С успехом работал как над образцами массовой посуды, так и над уникальными, выставочными. В производстве многие годы шли формы его сервизов, вазы, единичные изделия. Работал над скла-дируемой, дизайнерской посудой. Наиболее известные формы, которые многие годы тиражировались и узнаваемы потребителем: чашка «Ап-петитная», ваза «Тюльпан», чайный сервиз под формовку «Восточный», кофейный набор под литье «Тет а тет» и многие другие.

Калюжная Ольга Георгиевна работала на заводе с 1971 по 1977 год после окончания Одесского художественного училища им. Грекова. Прекрасно владеет техникой кистевой росписи, в которой присутству-ет легкость и живость красочного мазка. Работы отличаются новизной и смелостью композиции, некоторые из них можно назвать, своего рода, дальневосточным «агитационным фарфором» — сервизы «Юность БАМа», «Комсомольск-на-Амуре», композиция «Комсомольская песня».

У А.Г. Калюжного (скульптор) и О.Г. Калюжной (художник) сложил-ся замечательный творческий тандем. За годы работы на ВФЗ они создали

множество великолепных авторских произведений, таких как чайный сер-виз «Праздник в городе» (кобальт, надглазурная роспись), «Мир детства», композиция «Театр» и другие: авторы — члены Союза художников России.

Шаповалов Григорий Петрович — бессменный скульптор ВФЗ, проработал на заводе с 1972 по 2007 год. Выпускник Миргородско-го керамического техникума им. Горького. Это профессионал высшей категории, универсальный мастер, которому подвластны как унифи-цированные посудные группы под формовку, авторские, сложные по исполнению сервизы и наборы, малая пластика, так и архитектурный декор. Автор форм чайных сервизов «Хризантема», «Залив», «Подснеж-ник», наборов чайников «Дружба», «Лель», вазы «Заря» и многих других. Участник международных, республиканских, региональных выставок. Член союза художников России.

Калита Александр Михайлович — выпускник Владивостокского художественного училища, пришел на ВФЗ со Спасского керамического завода, где работал скульптором. Занимался, в основном, декоративной пластикой и малыми формами. Среди них — набор декоративных ваз «Прибой», сувениры года «Змейка», «Сэр» и другие изделия.

Максимюк Галина Михайловна работала на ВФЗ с 1974 по 1995 год, выпускник Владивостокского художественного училища. Один из самых опытных художников лаборатории. Мастер красочных свободных композиций на фарфоре, искусно владеет кистевой росписью, много и успешно экспериментирует с люстровыми красками, кобальтом, цвет-ными фарфоровыми массами. Успешно внедряет рисунки в массовое производство. Множество работ посвящено городу, морю, приморской природе. Росписи отличаются яркостью, экспрессией, чувственностью, почерк мастера всегда узнаваем. Известные работы автора: чайные сер-визы «Праздник осени», «Мирные поляны», «Лотосы», композиция «Мир в дождевой капле», ваза «Владивосток» и множество других. Участник международных, всесоюзных, российских, региональных выставок. Член союза художников России [8].

Лимоненко Татьяна Глебовна работала на ВФЗ с 1972 по 1996 год, выпускник керамического отделения Иркутского художественного училища. Новатор в выборе тематики и композиции. Легко справлялась с любым производственным заданием. В рисунках, наряду с цветовым пятном, всегда присутствует выразительная графика. Часто в работах применяется непривычная цветовая гамма. Смело использует в росписи

экзотические мотивы, напоминающие восточные, но исполнение — авторское, самобытное. Стилистика ее работ легко узнаваема. Наряду с росписью, занималась разработкой авторских форм, например, набор ваз с резным краем. Среди известных работ: чайные сервизы «Лазурный», «Экзотический», «Приморские берега» [4] и множество других. Участник международных, всероссийских, региональных выставок. Член союза художников России.

Суслова Тамара Михайловна работала на заводе с 1976 по 1998 год, выпускник Владивостокского художественного училища, один из самых продуктивных художников завода, имеет множество внедренных в массовое производство образцов. Ее работы технологичны, экономичны и пользовались устойчивым спросом у покупателей. Внимательно изучала технику росписи лучшей школы российского фарфора — ленинградской, прошла стажировку на ЛФЗ им. Ломоносова и, вдохновленная работой лучших мастеров, сама создавала уникальную живопись на фарфоре. Кроме росписи, Тамара Михайловна успешно работала с формой. Среди работ наиболее известны: ваза «Август», туалетный набор «Лотос», чайный сервиз «Маргарита», декоративное блюдо «Пейзаж» [5] и множество других. Участник международных, республиканских, региональных выставок. Член союза художников России.

Прочко Валентина Ивановна, работала на ВФЗ с 1980 по 1989 год, закончила Гжельский силикатно-промышленный техникум, отделение художественной керамики. Трудясь ранее на Артемовском фарфоровом заводе, имела опыт росписи тонкостенного фарфора, возможно, оттуда — филигранная отточенность в подходе к росписи, тонкая вязь орнамента, деликатные раскидные мотивы, сдержанная серебристо-жемчужная цветовая палитра. Художник бережно поддерживает лучшие традиции российского фарфора. Известные работы: кофейный набор «Жемчужный», чайный сервиз «Ажурный» и многие другие. Участник международных, региональных выставок. Член союза художников России

Добрынина Галина Германовна работала на ВФЗ с 1978 по 1997 год, выпускник Московского технологического института. Основные творческие интересы: Приморье и темы, связанные с русской народной культурой, — лубок, ярмарки и т. д. В музее им. Арсеньева хранится авторский сервиз «Морские просторы» [5] — форма и роспись стилистически представляют единый ансамбль, в форме присутствуют стили-

зованные элементы портовой атрибутики — кнехты, канаты. При всей торжественности, форма строга и лаконична, а пейзажная роспись, подчиненная ей, также расположена в строгих рамках. Среди работ автора — чайный сервиз «Пословицы», выполненный в стилистике русского лубка, набор чайников «Чаепитие» (авт. формы Г.П. Шаповалов) набор для сока «Жар-птица» (авт. формы В.П. Клямко) и другие. Участник международных, всероссийских, региональных выставок. Член СХ России.

Таким образом, каждый художник в разное время привнес в приморский фарфор свое видение материала, свой творческий подход к нему, индивидуальное композиционное и цветовое решение. Все вместе привело к созданию уникального лица владивостокского фарфора.

Следует отметить, что бессменным летописцем прикладного искусства Приморья и, в частности, творчества художников ВФЗ является старший научный сотрудник Приморской картинной галереи Людмила Ивановна Варламова, которая более сорока лет по крупицам собирает материал обо всех художниках, когда-либо работавших на заводе. Такие данные становятся наиболее ценными сейчас, когда утрачены производственные связи, уходят специалисты уникального производства.

Роль художественного фарфора исторически связана не только с убранством стола, значением его в качестве представительских подарков, сувениров, но и с использованием этого материала в интерьере.

Художники-фарфористы ВФЗ не ограничивались работой с посудными формами. С 80-х годов, в связи с увеличением городского строительства, появлением новых общественных мест, появился большой спрос на использование фарфоровых элементов в интерьерах. А учитывая факт, что массовое строительство 80-х годов прошлого века не отличалось изысканностью и изяществом, художники выполняли множество работ, связанных с архитектурным декором. Такие известные в городе объекты, как подземные переходы в центре города (тематический фарфоровый фриз, авт. А.Г. Калужный), Дом переговоров на ст. Санаторной (декор стен, фарфоровые модули, авт. Г.П. Шаповалов), фирменный магазин «Фарфор» на Океанском проспекте (интерьер и витрины с элементами фарфорового декора, авт. Г.Г. Добрынина, магазин «Океан» на ул. Светланской (авт. А.Г. Калужный, О.Г. Калужная), аптека № 33 (роспись панно надглазурными красками, авт. Т.М. Суслова) и множество других уникальных объектов были разработаны и выполнены художниками-фарфористами в разные периоды времени [8].

Поздний период завода (1996–2001) тесно связан с социальными, экономическими, производственными проблемами своего времени. Существенно, в десять раз, уменьшился объем производства. Ассортимент выпускаемой продукции также изменился. Завод выполнял долговременный заказ «Уссурийского бальзама» по изготовлению штофов и подарочных емкостей для продукции этого предприятия.

В этот период многие художники и скульпторы уже не работали на предприятии. Не стало профессионального контроля за художественным качеством изделий, его уровень неуклонно падал. Крупное предприятие превратилось в маленький цех, работающий с сувенирами и небольшими заказами.

В 2001 году ВФЗ прекратил свое существование, но оставил наследие, которое требует сохранения, осмысления, искусствоведческого изучения.

Важно отметить, что история фарфорового производства на русском Дальнем Востоке берет начало с конца 19 века. Завод А.Д. Старцева, сына декабриста Николая Бестужева, появился на о. Путятин в 1895 году. Просуществовал недолго, до 1903 года, но оставил яркий след в истории приморского фарфора. Второе фарфоровое производство — Артемовский экспериментальный завод (1964–2004), продукция его отличалась высоким качеством, интересными художественными разработками. ВФЗ (1971–2001) — третье дальневосточное фарфоровое производство — прозвучал красиво, самодостаточно, звонко.

Несомненно, что фарфор ВФЗ в условиях массового производства сохранил национальное своеобразие русского фарфора, развивался в его лучших традициях. Российский фарфор — явление яркое и самобытное, в свою очередь, продолжал традиции русского фарфора. В продукции ВФЗ прослеживается эта связь, хотя существуют свои региональные признаки в тематике: морская атрибутика, приморская флора, фауна и т. д. Следует подчеркнуть, что фарфор ВФЗ, избежав тотального влияния таких могущественных «фарфоровых» соседей, как Китай и Япония, остался самобытным, российским по форме и по содержанию.

Список литературы:

1. Варламова Л.И., ст. н. сотр. ПКГ, личный архив: Биографии художников декоративно-прикладного искусства Приморья.
2. Владивостокский фарфоровый завод. Каталог. — М., 1978.

3. Владивостокский фарфор. Каталог. — М., 1981.
4. Владивостокский фарфоровый завод. Каталог. — Владивосток, 1982.
5. Приморский фарфор. Каталог. — Владивосток, 199(?).
6. Протоколы художественно-технического Совета Минлегпром РСФСР. Гос. Архив Приморского края (фонд 1669, опись 1, дело 79).
7. Осипов Б. Проблемы адаптации фарфорово-фаянсовой промышленности Приморского края // Вестник ДВГАЭУ. — 2004. — № 2. — С. 47–52.
8. Личный архив автора.

Г.А. КРИВОЛАПОВА

*Старший преподаватель кафедры «Художественное стекло»
МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: gala.krivolapova2011@yandex.ru*

А.Н. КРИВОЛАПОВ

*Старший преподаватель кафедры «Академический рисунок»
МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: andrey.krivolapov75@gmail.com*

G.A. KRIVOLAPOVA

*Senior lecturer of the department «Art glass» of the Stroganov Moscow State Academy of Design and Applied Arts
e-mail: gala.krivolapova2011@yandex.ru*

A.N. KRIVOLAPOV

*Senior lecturer of the department «Academic drawing» of the Stroganov Moscow State Academy of Design and Applied Arts
e-mail: andrey.krivolapov75@gmail.com*

DOI: 10.37485/1997-4663_2021_4_1_366_374

СТИЛЕВОЕ РАЗНООБРАЗИЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЙ ТЕМАТИКИ ПРЕДМЕТОВ ДЕКОРАТИВНОГО ИСКУССТВА СОВРЕМЕННОГО МОЗАИЧНОГО СТЕКЛА

STYLISH VARIETY OF VISUAL THEMES OF DECORATIVE ART OBJECTS OF MODERN MOSAIC GLASS

В статье рассматривается изобразительная тематика мозаичного стекла, характерная для современного искусства, способы использования, сохранение технологии и технические условия, необходимые для традиционных методов обработки стекла.

The article examines the pictorial theme of mosaic glass, characteristic of contemporary art, the preservation of technology and technical conditions necessary for traditional methods of glass processing.

Ключевые слова: стекло, музей, современное стеклоделие, миллифиори, мозаичное стекло, искусство стеклоделия, муррина.

Keywords: glass, museum, modern glass, millifiori, mosaic glass, glass art, murrina.

В истории человечества изобретение стекла, без сомнения, является благодатной темой для развития науки, декоративного искусства и архитектуры. Драгоценная нить стекла тянется из глубин древности. Стекланная нить являлась и основным техническим приемом, и средством для декорирования, в виде полосок разного цвета. «Рассмотрение материала декоративного искусства в исторической ретроспекции дает нам немало примеров того, как открытие новых материалов, технический эксперимент определяли и изменяли художественный путь его развития. Такой взгляд на развитие декоративного искусства представляется нам новым и весьма современным» [1].

Пожалуй, к одним из самых выдающихся, необычных ремесел в стеклоделии можно отнести создание мозаичного стекла, в дальнейшем получившим два новых термина, таких как «муррини», «миллифиори». Появление этой техники произошло до революционного открытия выдувания стекла. «При изготовлении муррин вытянутые нити складывались в пучки, образующие в сечении задуманный рисунок, после чего эти пучки спекались в огне и затем охлаждались» [2]. После стекло постепенно вытягивается, а при разрезании на пластины, сохраняет изображение. Техника мозаичного стекла позволяет создавать многократные изображения, независимо от площади стеклянной пластины. Был широко распространен также и другой способ изготовления муррин: на полосу цветного стекла в горячем состоянии наносился тонкий слой молочного стекла, после чего полоса сворачивалась в рулет, который потом растягивался вдоль своей оси. Чтобы миниатюризировать рисунок, уменьшив диаметр заготовки, последний, все еще горячий, вытягивают, затем разрезают под прямым углом, где поперечные сечения цветных стержней демонстрировали эффект со сложным и разнообразным цветовым рисунком. Для формирования чаши, детали располагаются рядом друг с другом и сплавляются вместе во время нагревания в печи.

Самые ранние фрагменты стеклянных чаш датируются концом второго века до нашей эры. «Эти небольшие фиалы не только восхищали своих современников, но уже в те далекие времена были драгоценным по-

дарком и предметом коллекционирования» [3]. Плиний Старший в «Естественной истории» пишет: «Помпей после победы над персидским царем Митридатом привез в Рим 2000 муррин и подарил их Юпитеру» [4]. Самыми известными эллинистическими мозаичными стеклянными сосудами являются полусферические чаши со спиральным или звездчатым рисунком. Они были найдены в Греции, Италии, Египте и Сирии. Чаши были сформированы путем спекания отдельных муррин и опускания диска на форму. Большинство из этих предметов имеют ободки, которые были изготовлены из спирально закрученных нитей разных цветов. Размер не превышает 12 см в диаметре. Типичными рисунками являются спиральные и лучистые узоры, также небольшие квадратные монохромные сегменты, которые были перемежены между секциями мозаичного стекла. Начиная с середины первого века до н. э., узоры дополняются новыми и очень разнообразными видами орнамента, значительным увеличением прозрачных и непрозрачных цветов и более широким разнообразием форм сосудов. Лучистые узоры исчезают и уступают место более сложным, цветочным, геометрическим узорам. «Антон Киза в своем 3-томном труде посвятил мурринам более 60 страниц» [5].

Одним из самых восхитительных из всех античных стекол является инкрустация с использованием технологии мозаичного стекла, выполненного в мастерских Александрии, датируемая ранним римским периодом 100 г. до н. э. – 100 г. н. э. Инкрустации были найдены исключительно в Египте и широко известны как изделия высочайшего качества. Инкрустации мозаичного стекла представляют собой кусочки от 2 см до 12 см. Эти изображения полуфантастических фигур и портретов поражают необыкновенной фантазией изобразительной тематики и точностью исполнения рисунка. Разнообразная цветовая палитра стекла имеет большую роль для изобразительности рисунка. Инкрустации применялись для украшения мебели, в сочетании с резьбой по кости. Примером высокого мастерства являются произведения, созданные в Александрии: тонкая прямоугольная пластина головы крокодила, размером около 2 см, которая состоит из полихромных живописных деталей, изображающих рисунок кожи. Муррина с изображением быка на синем фоне, стоящего на пьедестале, украшенном чередующимися желтыми растительными мотивами, и муррина, изображающая театральную маску, обрамленную цветами, отличаются высоким исполнительским уровнем детализации. Симметричное изображение портретов создавалось посредством выпол-

нения только одной половины лица, после муррины складывались, образуя левую и правую часть изображения, таким же образом составлялись сложные растительные и геометрические орнаменты.

Исключительная трудоемкость выполнения инкрустаций не позволила сохранить этот вид искусства. Последовал длительный перерыв, за которым наступило возрождение техники. Эпоха технического ренессанса создания мозаичного стекла кратковременно наступила в девятом веке в Ираке при изготовлении предметов для халифов в Самарре. «Археологические раскопки, проведенные в Самарре немецкой экспедицией под руководством Эрнста Герцфельда в 1911 и 1912–1913 годах открыли обширные архитектурные украшения дворцов» [7]. Появление исламской техники технически основано на подражании римским образцам. Мозаичное стекло использовалось при изготовлении декоративных панелей; а также найдены фрагменты, которые принадлежали более крупным плиткам вместе с непрозрачными плитками из черного стекла и фигурными бесцветными золочеными стеклянными инкрустациями. Столица халифата Аббасидов между 836 и 892 годами н. э., Самарра представляет окно в раннее исламское искусство и архитектуру. Это указывает на существование развитой стекольной промышленности, а также на импорт особых стеклянных предметов для процветающей новой столицы, предназначенного для украшения знаменитых стеклянных стен дворцов Аббасидов таких как византийская мозаика.

Наиболее ранним центром производства мозаичных бус принято считать 1 век н. э. — Александрия, Египет. Это один из самых сложных типов бус, производимых из стекла. Техника изготовления этих изделий предполагает составление орнамента из множества элементов-муррин. Орнаментированные портретным или растительным мотивом, стеклянные украшения тоже составлены из большого количества элементов, но они соединены непосредственным спеканием друг с другом или спаяны на стеклянной основе.

В музее стекла в Мурано проходила выставка «Женщина огня. Мариетта Баровье, пионер венецианского бисера»; мероприятие проходило 2019 года, посвящено местной женщине — предпринимателю 15 века. Мариетта была дочерью мастера стеклодува Анджело Баровье, которому приписывается изобретение чистого и прозрачного стекла *cristallo*. Она разработала новые модели стеклянных бусин, которые побудили дожа Агостино Барбариго разрешить ей использовать неболь-

шую печь для своих украшений. Дизайнер запомнилась созданием бусин «Розетты» (маленькая роза) в 1482 году, представляющей выдувную стеклянную трубочку с разрезе представляющую звезду с двенадцатью лучами, включающую различное количество слоев стекла белого, красного и синего цветов. Мариетта была не просто первой женщиной — хранительницей секретов стекловаренного дела, почти на 200 лет она стала ключевой фигурой в международной торговле, благодаря бусинам Розетта, которые использовались в качестве торговых бусин в Азии, Африке и Северной и Южной Америке в обмен на золото, драгоценные камни, слоновую кость, специи. Бусины Розетта появляются даже на марке 2010 года, посвященной истории Канады.

В начале 19 века возродился интерес к мозаичному стеклу. Барон Генрих фон Минутולי провел экспедицию в Египет в 1821 году. «Минутולי готовился к своему, пожалуй, величайшему приключению: опасной для того времени экспедиции в Египет. Он усердно изучал античных авторов (Геродота, Страбона) и писателей-путешественников нового времени (Нибура, Денона) и даже выучил арабский язык. Непосредственно перед его отъездом из Берлина, который состоялся 23 мая 1820 года, Берлинская академия наук назначила его своим почетным членом» [4]. Его попытка изготовить муррины в Мурано после возвращается из поездки в Египет не удалась. Он описывает это в отчете «О производстве и использовании цветных стекол» 1836 года. Однако в нем он сообщает, что в Силезии химик Вильгельм Фусс (Wilhelm Fuss). «Фуссу действительно удалось летом 1833 года при поддержке прусского правительства в Хоффнунгстхале изготовить миллифиори».[4]

В первой половине девятнадцатого века стеклоделы на Мурано переживали трудный период кризиса. Виченцо Дзанетти стал важной фигурой в возрождении древних техник и сохранении исторического наследия остова Мурано. Виченцо Дзанетти работал в качестве ученика на стекольной фабрике, потом он учился в семинарии, где был рукоположен в сан священника. В 1861 году основал городской музей стекла и библиотеку, в 1862 получил разрешение открыть школу рисования и стеклоделия. Дзанетти впервые использовал термин «муррина», чтобы определить вазы и чаши, римскую стеклянную мозаику, используя фрагменты пучка мозаики, что по всей длине сохраняет изображение. Благодаря ему, был создан Музей стекла Мурано, экспонаты были переданы в дар от потомственных семей стеклоделов.

Apsley Pellat в своей книге *Curiosities of Glass Making* был первым, кто использовал термин «миллифиори» для мозаичного стекла, который также присутствует в *Oxford English Dictionary* в издании 1849 года.

Одной из ключевых фигур возрождения Мурано второй половины девятнадцатого века является знаменитый техник Винченцо Моретти. Он начинал как простой работник на фабрике Бигалья. «Именно благодаря ему в 1876 году, после нескольких попыток, удалось воспроизвести римское стекло миллефиори. Большой успех Всемирной выставки в Париже 1878 года пришел благодаря созданию орнаментально украшенных чаш, имеющих рисунок тюльпанов, после чего они были названы “стекло Муррини”, слово, которое навсегда останется в словаре муранского стекла для обозначения любого стекла, составленного путем плавления стеклянных нитей.»[7]. В XXXVII книге естественной истории Плиния Старшего, указывается на таинственный минерал *murrha* предположительно плавиковый шпат который добывали в Парфии. В текстах Проперция встречаются упоминания о том что название минерала, возможно, возникло от слова «*murga*», сока дерева мирры, которым пропитывали минерал для прочности при обработке.

Изобретение портретной живописной художественной муррины с использованием методов пластического решения форм и тончайшей моделировки тонов принадлежит *Giovanni Battista Franchini*. «Большинство пластин датируются 1847–1850 годом. Создание входящих в состав палитры портретов связывается с именем Джакомо Франкини и датируются около 1862 г. На ряде пластин изображены достопримечательности Венеции: гондолы и один из самых знаменитых мостов города — мост Риальто. На портретах представлены политические деятели, боровшиеся за объединение Италии в 19 столетии: граф Камилло Бенсо ди Кавур (*Camillo Benso Conte di Cavour*, 1810–1861) — премьер министр страны в 1861 г.; Джузеппе Гарибальди (*Giuseppe Garibaldi*, 1807–1882) — народный герой Италии, полководец и литератор, Виктор Эммануил II (*Vittorio Emanuele II*, 1820–1878) — с 1861 г. Первый король единой Италии» [10]. Муррины использовались для украшения флаконов, пресс-папье и рукояток ножей, часто в сочетании с авантюриновым стеклом.

Новый вид декоративного предмета появился в 1845 году на Венской промышленной выставке. Пьетро Бигалья представил пресс-папье в виде шара около 5 см в диаметре, где сочетались текстовые и орнаментальные миллифиори, покрытые слоем прозрачного стекла, что

придавало ему особый оптический эффект увеличительного стекла. Эта комбинация обеспечила прорыв в технике пресс-папье. Эжен Пелиго, который был делегатом Парижской торговой палаты, предсказал, что пресс-папье будет прибыльным для депрессивной французской стекольной промышленности. Фабрики Баккара, Клиши, Пантена и Сент-Луиса доказали его правоту. Экономическая стабильность, расширяющийся рынок товаров, созданный промышленной революцией, стимулировали производство многих новых декоративных новинок. Они представляли собой полностью современную функциональную стеклянную форму, в которой использовались древние методы изготовления стекла миллефиори. Внезапное появление и популярность пресс-папье можно объяснить не только их декоративной привлекательностью, но и растущим интересом викторианской эпохи к написанию писем.

Архитектор Карло Скарпа работал на стекольной фабрике Венини, экспериментируя со стеклом. Одним из самых ярких и увлекательных стилей Скарпы являются непрозрачные муррины, которые придают стеклу вид керамики. Цветовая гамма мозаичной чаши оттенков красного, зеленого и желтого создает уникальные эффекты, напоминающие фрески римских резиденций и дворцов. Композиция овальной чаши из черного и красного стекла представляет собой сочетание концентрических красно-черных муррин, образуя динамичное сочетание.

Творчество художника Yoichi Ohira, который родился и вырос в Японии, живет в Венеции, черпает вдохновение в обеих культурах, трансформирует их. Особенностью техники Охиро является использование стеклянного порошка при изготовлении традиционных итальянских муррин. Также он выразительно использует глушеное и прозрачное стекло, создавая оптические эффекты отражения и преломления света. Вазы обладают сдержанными органическими формами и монохромной палитрой.

Основным техническим приемом Lino Tagliapietra состоит закручивание полихромных филиграней и авторских муррин, имеющих 3D эффект за счет применения прозрачной сердцевины, которые методом набора формируются на прозрачную «баночку» стеклянный пузырь. С 11 лет Лино стал стеклодувом в Мурано. «Работа со стеклом похожа на жизнь — это эмоционально. Вы должны любить этот материал. Вы должны уважать материал, чтобы узнать стекло, нужна целая жизнь, а я все еще учусь» [9].

Насыщенные полихромные выдувные вазы David Patchen созданы с использованием техники муррины. Стилистически он находится под влиянием текстильных орнаментов. Патчен складывает сотни муррин, накатывает на выдувную трубку, а затем начинает процесс выдувания. Оптический эффект появляется, благодаря использованию прозрачного и глушеного стекла, муррины имеют прозрачную бесцветную центральную часть.

Пионером американского современного искусства из стекла является Ричард Маркиз. Он известен своими причудливыми работами, в которых сочетается безупречная техника и особое жизнелюбие в отношении формы и цвета. В 1971 году Ричард создал муррину «Отче наш», размером около 2 см, она представляет собой текстовую композицию, выполненную из отдельных муррин, последовательно сплавленных. Он стал мастером венецианской техники муррины, обучаясь на фабрике Венини. Избыточная декоративность, остроумные сюжеты скульптур характеризуют творческие работы Ричарда.

Художник самоучка Лорен Стамп (Loren Stump) создает удивительно детализированные муррины из стекла. Самая известная работа, «Мадонна в гроте», поражает своей красотой и изысканностью — выполнен четкий и красочный рисунок, с изображением многофигурной композиции и мельчайших деталей лица и окружающей природы.

Крупнейшее по масштабу мозаичное произведение «Декларация о правах человека» создал в 2019 году Матье Гроде (Mathieu Grodet), художник, который органично сочетает венецианские традиции изготовления муррин с использованием мозаичного набора. Работа состоит из множества индивидуально сплавленных муррин, создающих сплошное панно, с более чем 17 500 буквами. В течение нескольких месяцев создавалась каждая буква из стекла, подобно тем мурринам, которые создавал Франшини в 1870-х годах. Колористическая гамма предполагает использование темно-красного цвета, напоминающего цвет крови, с фоном цвета слоновой кости в качестве контраста.

Современные художники с особым трепетом сохраняют традиции, создают новые сюжеты, жанровые сцены в мозаичной технике. Значение этого явления в стеклоделии оказалось необыкновенно важным техническим этапом. Новый взгляд на технический прием спустя столетия, порождает иной образ художественного видения. Взгляд на стекло как на материал, с помощью которого можно выразить творче-

скую идею, технические условия современного стеклоделия способствуют развитию и позволяют, в том числе, достичь совершенного исполнения, а также найти образные решения, отражающие дух современности.

Примечания:

1. Казакова Л.В. Технический приём как художественный феномен в декоративном искусстве. — М.: ОАО «Подольская фабрика офсетной печати», 2017.
2. Энтелис Ф.С. Формование и горячее декорирование стекла. — Л.: Ленингр. инж.-строит. ин-т, 1982.
3. Грошкова Л.Г. Древнее и античное стеклоделие. — М.: МГХПА им. С.Г. Строганова, 2015. *Lamm C.J.* Das Glas von Samarra. — Berlin: Verlag von Dietrich Reimer / Ernst Vohsen, 1928.
4. Энтелис Ф.С. Формование и горячее декорирование стекла. — Л.: Ленингр. инж.-строит. ин-т, 1982.
5. Грошкова Л.Г. Древнее и античное стеклоделие. — М.: МГХПА им. С.Г. Строганова, 2015.
6. Нелс Х. Минуты // Новая немецкая биография, отредактированная Исторической комиссией при Баварской академии наук, том 17. — Берлин 1994. — С. 549–551.
7. *Nadine Schibille, Andrew Meek, Mark T Wypyski, Jens Kröger, Mariam Rosser-Owen, Rosalind Wade Haddon.* The glass walls of Samarra (Iraq): Ninth-century Abbasid glass production and imports.
8. *Анисимова Е., Костюк О., Лазаревская Д. и др.* Стекло, которым любовались. Шедевры XVI–XX веков в собрании Государственного Эрмитажа. — С-Пб.: Издательство Государственного Эрмитажа, 2018.
9. *Robert K. Liu.* Nubian Mosaic Face Beads. The Enigma of Variations // *Ornament.* — V. 37. — № 5, 2014. — P. 40–45.
10. Грошкова Л.Г. Древнее и античное стеклоделие. — М.: МГХПА им. С.Г. Строганова, 2015.
11. *Анисимова Е., Костюк О., Лазаревская Д. и др.* Стекло, которым любовались. Шедевры XVI–XX веков в собрании Государственного Эрмитажа. — С-Пб.: Издательство Государственного Эрмитажа, 2018.

Д.Н. ПОЛЕНКОВА

*Преподаватель Академии искусств «Строгановские традиции», соискатель ученой степени кандидата искусствоведения
e-mail: polenkova@ro.ru*

D.N. POLENKOVA

*Teacher of Arts Academy at the «Stroganov Traditions», applicant
for the degree of candidate of art history
e-mail: polenkova@ro.ru*

DOI: 10.37485/1997-4663_2021_4_1_375_385

**ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ВЫСТАВКИ ИМПЕРАТОРСКОГО
СТРОГАНОВСКОГО УЧИЛИЩА 1901–1903 ГГ.: У ИСТОКОВ
СОЗДАНИЯ «СОЮЗА РУССКИХ ХУДОЖНИКОВ»**

**ART EXHIBITIONS OF THE IMPERIAL STROGANOV
SCHOOL OF 1901–1903: AT THE ORIGINS OF THE CREA-
TION OF THE «UNION OF RUSSIAN PAINTERS»**

Начало XX столетия было ознаменовано зарождением идеи обращения художественного искусства к русским национальным истокам. Заинтересованность возрождением русского стиля в картинах московских выставок исходила больше от власти для активного воздействия на население художественным воспитанием, а не от творческой среды [1, с. 317]. Интерес к русской старине в период с 1901 по 1903 год дает почву для развития художественного искусства посредством работ, представленных на выставках Императорского Строгановского училища, отстаивающего национальные традиции в живописи [15, с. 107]. Большой интерес к строгановским выставкам, участниками которых были члены объединения «36 художников», породил потребность в создании нового общества свободных художников, который в 1903 году был назван «Союз русских художников».

At the beginning of the twentieth century, the idea of turning art to the national origins of Russia was relevant, which no longer came from the

creative environment, but from the authorities to actively influence the population with painter education. Interest in Russian antiquity in the period from 1901 to 1903 gives rise to the development of art through the works presented at the exhibitions of the Imperial Stroganov School, which upholds national traditions in painting. The great interest in the Stroganov exhibitions, which were attended by members of the association of «36 painters», gave rise to the need to create a new society of free painters, which in 1903 was named the «Union of Russian painters».

Ключевые слова: Императорское Строгановское училище, русское искусство начала XX века, русские традиции, живопись, союз 36 художников, Союз русских художников, выставка.

Keywords: the Imperial Stroganov School, Russian art of the early XX century, Russian traditions, painting, the union of 36 painters, the Union of Russian painters, an exhibition.

На рубеже XIX–XX столетий, в рамках которого наблюдалась постепенная трансформация художественно-исторического жанра, ретроспективный быт стал основной тематикой изображения. В частности, это касается периода расцвета национальной самобытности [10, с. 98–112].

Истинное значение древнерусской живописи того времени способствовало появлению в Строгановском дворце «одной из первых в России коллекций иконописи и целого раздела древностей, имеющих впоследствии музейное значение» [11, с. 215–210]. Одной из главных задач при создании Строгановской художественной школы была попытка поиска национального стиля в художественном искусстве и возрождение старинной иконы [5].

В истории Императорского Строгановского училища в 1901–1903 годы фундаментальную роль сыграла Княгиня Елизавета Федоровна, ставшая в 1901 году его попечительницей [5, с. 121]. На рисунке 1 изображена Великая княгиня Елизавета Федоровна на занятиях живописью в Строгановском Училище.



Рис. 1. Великая княгиня Елизавета Федоровна на занятиях живописью в Строгановском училище 1880-х гг. [6, с. 28]

В статье К.Н. Гаврилина подробно рассматривается деятельность Елизаветы Федоровны, также отмечена ее «внимательность к развитию учебного заведения. Княгиня прикладывала значительные усилия для проведения художественных выставок. По ее поручению была организована материальная поддержка талантливой молодежи. Музей постоянно пополнялся экспонатами, расширялся библиотечный фонд. Студентам оказывалась помощь в получении общественных заказов» [6, с. 28–29]. «Елизавета Федоровна уверенно придерживалась традиций, заложенных в училище самим Сергеем Григорьевичем Строгановым. Созидательная деятельность княгини оказала существенное влияние на новый этап развития учебного заведения в начале XX столетия» [5, с. 122].

Период с 1901 по 1903 год ознаменовался активным развитием экспозиционной деятельности в стенах Строгановского училища. При помощи тематических выставок проводилась демонстрация профессиональных навыков студентов. Таким образом, создавались предпосылки для зарождения и развития новых художественных идей. Наличие большого количества художественных объединений свидетельствовало о противоречивости эстетических платформ [5, с. 123]. Широкая вариативность творческих интересов стала отправной точкой для образования различных коллективов художественных талантов. Данного рода объединения взяли на себя функцию проводников идейно-эстетических форм. Деятельность специализированных художественных образований была часто связана с учебно-образовательной, просветительской деятельностью. Они принимали активное участие в благотворительности, проведении клубных мероприятий. На практике при помощи многих художественных объединений организовывались коммерческие выставки [5, с. 124].

Отличительной особенностью московской художественной жизни того времени была резонансность. В частности, это касалось вернисажей, организованных группой «36 художников». Объединение было основано в начале зимы 1901 года. Инициаторами данного проекта стали Виктор Васнецов, Василий Переплетчиков, Николай Досекин [11, с. 106]. Именно проведение выставок «Мир искусства» в Петербурге становится предпосылкой образования данного объединения. Это привело к появлению широких слоев московской публики, начавшей проявлять интерес к работам молодых московских мастеров. В это общество входили многие передвижники, а также большинство участников выставок «Мир искусства» [12, с. 74].

Особая ценность объединения заключалась в комплексной защите прав молодых художников. Организация позволяла участвовать в передвижных выставках. При этом не было предусмотрено оценок жюри. Художественное творчество того периода основывалось на принципе самоопределения. Данный подход существенно отличался от классических, действовавших как среди передвижников, так и среди представителей «Мира искусства» [7, с. 113].

Без сомнения, в начале XX столетия Строгановское училище на Мясницкой считалось главным образовательным центром Москвы. Работа учреждения за период 1901–1918 гг. была основана на принципе демократичности. Суть его заключалась в приеме на учебу всех желающих [19, с. 40].

В 1901 году состоялась первая московская выставка под эгидой объединения «36 художников». Данное событие было отражено в журнале «Мир искусства» за сентябрь [15]. Их главная цель заключалась в сохранении идентичности «по существу» с представителями из Петербурга. Особое внимание уделялось выбору названия знаменательного события. В результате острых дискуссий было принято решение — выставка «36 художников». Символичное количество объединяло всех представителей художественного сообщества. По мнению специалистов, статистическое название искусно маскировало реальные намерения художников города Москвы [17, с. 187].

Отдельного внимания заслуживают рассуждения Сергея Арсеньевича Виноградова, который много лет преподавал в Строгановском училище. По его мнению, «организация выставок дала новый толчок, готовность к действиям. Он в тандеме с К. Коровиным и В. Переплетчиком проделал большую работу в данном направлении. В результате за короткий промежуток времени была организована престижная группа художников. Состав объединения быстро пополнили истинные творцы искусства: Архипов, Браз, Бакст, Бенуа, Аладжалов, Иванов, Васнецов, Виноградов, Нестеров, Коровин Константин, Коровин Сергей, Лансере, Малютин, Малявин, Мамонтов, Врубель, Серов, Сомов, Степанов, Остроухов, Клодт, Пастернак, Переплетчиков, Досекин, Боткин (из Парижа), Рылов, Дурнов, Щербов, Первухин, Рябушкин, Ционглинский, Головин, Рерих, Остроумова, князь Паоло Трубецкой, Якунчикова» [3, с. 197]. Финансирование группы осуществлялось с распоряжения непосредственно Е.Ф. Романовой.

Так, 26 декабря 1901 года в стенах Строгановского училища была успешно проведена первая выставка. Данное событие вызвало настоящий восторг среди московской публики [3, с. 196–198]. В рамках показа было представлено более 160 произведений живописи. Особой популярностью пользовалась графика, оригинальные скульптуры и элементы прикладного искусства. Посетители могли насладиться декоративными предметами театрального направления.

В журнале «Мир искусства» за декабрь 1901 года подробно описана I выставка «36 художников». В ее рамках жителям Москвы были представлены различные картины, этюды и даже скульптуры. Произведения искусства располагались в залах Строгановского училища [15]. Специалисты сходятся во мнении, что Строгановская школа рисования изначально была основана в качестве образовательного общества. Основная задача объединения на тот период заключалась в обновлении российского художественного искусства. Для этого потребовалось подробное изучение широкого спектра проблем.



Рис. 2. Работы художников, которые были представлены в I выпуске журнала «Мир искусства» в 1901 году: а) С.А. Коровин. «Богомольцы»; б) К.А. Коровин. «Поморы»; в) А.Я. Головин. «Псковитянка»; г) А.Я. Головин. «Торговая площадь во Пскове»

Работы С. Коровина и А. Головина, представленные на выставке (рис. 2), особенно ярко подчеркивали традиционный дух русского народа. Художники придерживались традиционного стиля в рамках сформированной строгановской идеологии. Московские живописцы делали акцент непосредственно на национальные колориты. В данном случае уместно привести рассуждения Ф. Шаляпина о музыке и провести параллель с художественным искусством. По его мнению, «петербургские композиторы тонко чувствовали душу России, однако им не хватало почвенности, черноземности. Московские же представители искусства в совершенстве владели этим даром» [5, с. 126].

В 1902 году состоялась II выставка «36 художников». Данное событие также было отражено в журнале «Мир искусства». По оценке специалистов, творческое мероприятие выделялось особым уровнем художественности [15]. При этом для выставки были характерны самостоятельность и независимость. В выставке приняли участие 29 мастеров. Общее количество посетителей превысило 8 тыс. человек [8, с. 145–150]. Широкой популярностью пользовался креативный плакат, созданный Михаилом Врубелем. С его помощью был выполнен эффектный анонс выставки. На постере были написаны фамилии всех причастных к выставке художников.

В течение короткого периода времени выставки «36 художников» получили широкую популярность среди московской публики. Особое внимание уделялось живописным работам в стиле пейзаж. Не меньший интерес проявлялся к этюдам и портретам Архипова, Врубеля, Пастернака и Малявина, работы, которых представлены на рисунке 4.

Вторая выставка окончательно закрепила успех объединения «36 художников» в Москве. Художественный триумф проведенных в стенах Императорского Строгановского училища двух выставок не только привел к расширению группы и ее отделению от «Мира искусства». Так, в течение 1903 года было проведено большое количество собраний. На одном из них подняли вопрос о смене названия организации [10, с. 216–218]. Михаил Врубель предложил новый вариант — «Союз русских



Рис. 3. Плакат Михаила Врубеля II выставки «36 художников» 1902 г.

художников». Изменения были внесены в официальный Устав [16]. Вскоре, 26 декабря 1903 года, состоялась очередная выставка в залах Строгановского училища, объединившая еще большее количество талантливых художников. В последующем количество художественных произведений на выставках только увеличивалось. При этом наблюдался стабильный рост посетителей (более 45 тыс. человек).

Начиная с 1903 года, «Союз русских художников» увеличивает количество выставок. Теперь они проводятся не только в Москве, но и в Петербурге, а также в регионах России. Главная задача такого формата заключалась в создании благоприятных условий для развития национального искусства. Объединение пользовалось весомым авторитетом среди населения. К числу ведущих художников того времени относились Василий Васнецов, Михаил Врубель, Сергей Коровин, Александр Бенуа, Виктор Борисов-Мусатов и другие. Мастера усердно работали над приобщением широкой публики к искусству. Они задавали серьезный вектор развития художественного искусства среди населения России и характер русских традиций в представленных на выставках работах в рамках объединения «Союза русских художников» [2, с. 112–115].

Отдельного внимания заслуживают художники «Союза», которые на протяжении многих лет принимали активное участие в выставках, но оставались в тени от основной группы. Для мастеров была характерна демократическая форма проявления искусства. В качестве наглядного примера можно привести творческую деятельность Иосифа



Рис. 4. Художественные произведения, которые были напечатаны в I выпуске журнала «Мир искусства» (II выставка в стенах Строгановского училища) [15]: а) А.Е. Архипов. «Этюд»; б) М.А. Врубель. «Царевна Лебедь»; в) Л.О. Пастернак. «Жозефина»; г) Ф.А. Малявин. «Этюд»

Бродского, Николая Крымова, Филиппа Малявина, Василия Масютина, Леонида Пастернака, Аркадия Рылова, Константина Юона. К сожалению, данные мастера не в полной мере отображали в своих произведениях фундаментальное устремление творческой группы. В свою очередь, живописная школа постоянно находилась в поиске национальной истины с твердым характером [4].

Эксперты сходятся во мнении, что «Союз русских художников» постоянно следил за событиями того времени. Ведущие мастера неоднократно выступали с публичными заявлениями по различным вопросам. Таким образом, выражалось мнение всего творческого коллектива. В течение 1903 года проводились выставки разной тематики, стилистического направления. Художественные произведения объединили художников из Москвы, Петербурга [13, с. 42–43]. Практика показала, что московские живописцы стремились отображать лирические пейзажи на пленэре. Особенностью таких произведений выступали широта и свобода письма. Данного рода принципы были фундаментальными в разрезе импрессионистической живописи [11, с. 130–139].

В данный исторический период живопись осваивала новые жанры. Формировались новые техники, в результате соединения различных мотивов. Московские художники отдавали предпочтение изображению старых усадеб, домов, природы. Также это касалось сельских колоритов, лошадей, птиц. Данные образы символизировали лирическое переживание человека за судьбу своей семьи, Родины. Большая часть представителей «Союза русских художников» тяготела к природным переменам. Художники больше предпочитали весенние и осенние мотивы, чем летние. Именно по этой причине картины создавались в виде этюдного строя.

Отдельного внимания заслуживает крестьянская тематика, которая пользовалась особой популярностью среди художников-передвижников. Со временем данное направление получило совершенно иную форму звучания. Как правило, передвижники обращали внимание только на социальные беды России. Негативное отображение одной стороны бытия повлияло на становление альтернативного подхода. Новое поколение рассмотрело в народе самобытность, силу, красоту и поэзию [18, с. 62]. В качестве наглядного примера можно привести крестьянскую тематику, которая была реализована в художественных произведениях Ф. Малявина (см. рис. 5, 6).

Следует отметить, что некоторые мастера «Союза» придерживались идеи импрессионизма при изображении пейзажей, натюрмортов. Данный подход нашел отражение в работах многих московских художников начала XX века, входивших в «Союз русских художников». Представители новой школы являлись классиками русской живописи непосредственно в направлении импрессионизма [7, с. 109–111].

В процессе написания данной статьи было изучено большое количество отчетов, каталогов по экспозициям Императорского Строгановского училища. Это позволило подробно изучить особенности становления художественного искусства в условиях промышленной модернизации XX столетия. В результате была сформирована эффективная система художественного образования. При этом учитывались особенности русской стилистики. Краткий исторический обзор наглядно показывает весомый вклад Императорского Строгановского училища в становление русской культуры в начале XX столетия. Отдельная заслуга отводится «Союзу русских художников». Творческое объединение оказало существенное влияние на развитие национального искусства непосредственно в дореволюционный период.



Рис. 5. Крестьянская тематика Ф.А. Малявина, 1901 г. [15]: а) «Девушка», 1901 г.; б) «Крестьянка в красном», 1901 г.



Рис. 6. Крестьянская тематика Ф.А. Малявина, 1903 г. [15]: а) «Баба в желтом», 1903 г.; б) «Девка», 1903 г.

Список литературы:

1. *Аристова С.Л.* Высшая художественно-иконописная мастерская Императорского Строгановского училища (страницы истории попечительства в русской иконописи) // Академик Императорской Академии Художеств Николай Васильевич Глоба и Строгановское училище. — Москва: Индрик, 2012. — С. 317–328.
2. *Борисова Е.А., Поспелова Г.Г., Стернина Г.Ю.* Из истории русского искусства второй половины XIX — начала XX века. — Москва, 1979. — 326 с.
3. *Виноградов С.А.* «Прежняя Москва». Воспоминания. — Рига: MultiCentrs, 2001. — С. 196–198.
4. *Виолле ле Дюк.* Русское искусство, его источники, его составляющие элементы, его высшее развитие, его будущность / перевод с французского Н. Султанова. — М., 1879 / [Электронный ресурс]. — URL: <http://tehne.com/library/violle-le-dyuk-e-russkoe-iskusstvo-mos-kva-1879> (дата обращения: 10.11.2021).
5. *Гаврилин К.Н., Корина Н.Д.* «Поздние Передвижники» в истории Строгановского училища конца XIX — начала XX века // (Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. — 2019. — № 4 (1). — С. 119–131.
6. *Гаврилин К.Н.* Великая княгиня Елизавета Федоровна — попечительница императорского Строгановского училища // Материалы международной научной конференции «Пространство, Движение, Свет в искусстве христианского мира от античности до современности. изобразительное и монументально-декоративное искусство, архитектура и предметно-пространственная среда». — Москва, 2019. — С. 26–34.
7. *Дмитриева Н.А.* Передвижники и импрессионисты. Из истории русского искусства XIX — нач. XX века. Сборник исследований и публикаций. — Москва, 1987. — 228 с.
8. *Зильберштейн И.С., Самков В.А.* «Константин Коровин вспоминает...» (воспоминания из жизни Коровина). — Москва, 1990. — 174с.
9. *Исаев П.Н.* Строгановка. 1825–1918. Биографический словарь. Том 1. — Москва: Лабиринт, 2004. — 218 с.
10. *Лапшин В.П.* Союз русских художников. — Ленинград: Художник РСФСР, 1974. — С. 215–301.
11. *Лобанов В.М.* Художественные группировки за последние 25 лет / В.М. Лобанов. — Москва: Худ. изд-е АО АХР, 1930. Мосполиграф. — 263с.
12. *Стернин Г.Ю.* Художественная жизнь России на рубеже XIX–XX веков, — Москва, 1970. — 274 с.
13. Строгановы. Меценаты и коллекционеры. Каталог выставки. — Санкт-Петербург: АО Славия, 2003. — С. 42–43.

14. *Супрун Л.Я.* Художественно–промышленные школы Москвы и Петербурга и народное искусство начала XX веков // НИИХП. Сборник трудов. Выпуск 6. — Москва, 1972. — С. 107–136.

15. Указатель выставки художественных произведений старины в Императорском Строгановском училище. — Москва, 1901, 1902. Типолиитография Н.И. Гросманъ и Г.А. Вендельштейнъ, Маросейка, д. Хвощинского. — 66 с.

16. Устав Императорского Строгановского центрального художественно-промышленного училища в Москве. — Москва, 1914.

17. *Шульгина Е.Н., Пронина И.А.* История Строгановского училища / 1825–1918. — Москва: Русское слово, 2002. — С. 187–243.

18. *Щербатов С.А.* Художник в ушедшей России. — Москва: XXI век — Согласие, 2000. — С. 62.

19. *Зиновеева М.М., Троцинская А.В.* Музей Императорского Строгановского училища и художественно-промышленное образование в России // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. — 2020. — № 1–1. — С. 38–46.

К.Н. ГАВРИЛИН

Кандидат искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой истории искусства и гуманитарных наук МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: gavrilin_strog@mail.ru

ЛЮ ЦЗЫЮЙ

Аспирант кафедры истории искусства и гуманитарных наук МГХПА им С.Г. Строганова
e-mail: 47895574@qq.com

K.N. GAVRILIN

Candidate of Art History, professor, Head of the Art History and Humanities Department of the Stroganov Moscow State Academy of Design and Applied Arts
e-mail: gavrilin_strog@mail.ru

LIU ZIYU

Graduate student of the department «History of Art and Humanities» of the Stroganov Moscow State Academy of Design and Applied Arts
e-mail: 47895574@qq.com

DOI: 10.37485/1997-4663_2021_4_1_386_393

ХУДОЖНИК-ПЕЙЗАЖИСТ ЯНГ МИНГ ШЕН В ИСТОРИИ ИСКУССТВА НОВОГО КИТАЯ

LANDSCAPE PAINTER YANG MING SHIN IN THE ART HISTORY OF NEW CHINA

Янг Минг Шен (Леонид Васин, 1933–2016) — выдающийся живописец с непростой творческой судьбой. Парадокс его биографии состоит в том, что он родился в Советском Союзе в семье китайца и русской, ребенком с родителями был вынужден уехать в Китай, откуда, в свою очередь, эмигрировал в 1979 году в Австралию, где, наконец, получил заслуженное признание и достойные условия работы и обрел душевный покой.

Сегодня художник признан выдающимся мастером китайской масляной живописи. Но и в годы его жизни в Китае, и после его эмиграции из страны он оставался неизвестным широкой публике на своей второй родине. Известность в Китае пришла к нему только после выставки 2019–2020 годов, прошедшей по многим городам Китая, — в Наньчане, Пекине, Ханчжоу, Ланьчжоу и Чанша. Эта выставка вызвала большой резонанс в Китае. Наследие Янг Минг Шена включает портреты, пейзажи и натюрморты. Данная статья посвящена анализу его пейзажных работ, написанных маслом.

Yang Ming Shen (Leonid Vasin, 1933–2016) is an outstanding painter with a difficult creative destiny. The paradox of his biography is that he was born in the Soviet Union in a Chinese and Russian family, as a child with his parents he was forced to leave for China, from where, in turn, he emigrated in 1979 to Australia, where, finally, he received well-deserved recognition and decent working conditions and found peace of mind.

Today the artist is recognized as an outstanding master of Chinese oil painting. But during the years of his life in China, and after his emigration from the country, he remained unknown to the general public in his second homeland. Fame in China came to him only after the 2019–2020 exhibition, which took place in many cities of China — in Nanchang, Beijing, Hangzhou, Lanzhou and Changsha. This exhibition caused a great resonance in China. Yang Ming Shin's legacy includes portraits, landscapes and still lifes. This article is devoted to the analysis of his landscape works painted in oil.

Ключевые слова: Янг Минг Шен, масляная живопись, масляный пейзаж, XX век, Китай, Россия, Австралия.

Keywords: Yang Ming Shen, oil painting, oil landscape, XX century, China, Russia, Australia.

Янг Минг Шен (автопортрет художника см. на рис. 1) родился в Советском Союзе в 1933 году. Его отец был китайцем, а мать — русской. В 1939 году семья переехала в Синьцзян, Китай. Будущий художник получил образование на художественном факультете Северо-Западного

педагогического университета г. Ланьчжоу, где изучал масляную живопись под руководством известного художника, получившего образование во Франции, Лю Сыбая (1905–1973). По окончании учебы Янг Минг Шен был оставлен в институте для преподавательской работы. В 1962 году он получил направление на работу в Синьцзянский художественный институт, где продолжил преподавательскую работу [1].

Время взросления художника пришлось на тяжелые времена, когда по всей стране разворачиваются внутривластные процессы, получившие названия «борьба с правым уклоном» (1958), «три года стихийных бедствий» (1960–1963) и «культурная революция» (1965–1975), когда интеллектуалы нередко становились объектами травли. «Полукровке» Янг Минг Шену было еще сложнее избегать всевозможных нападков и унижений: во времена «культурной революции» многие его работы были уничтожены, а самого мастера преследовали, он подвергался критике и оскорблениям.

Когда по окончании «культурной революции» друзья из пекинского кружка живописи пригласили его провести неформальную выставку в классах Центрального института изобразительных искусств в Пекине, Янг Минг Шен отобрал для нее немногим более 20 из сохранившихся его эскизов, переживших «культурную революцию». Но именно эта скромная экспозиция произвела на увидевших ее огромное впечатление. Его современникам трудно было поверить в то, что где-то в далеком провинциальном захолустье на Северо-западе Китая живет художник, обладающий таким выдающимся талантом. Красноречивы отзывы немногих посетителей той небольшой выставки: «Этого человека нужно перевести в штат Центрального института изобразительных искусств и дать ему обучать аспирантов». Другой посетитель выразился еще более определенно: «Этот человек должен преподавать в Центральном институти изобрази-

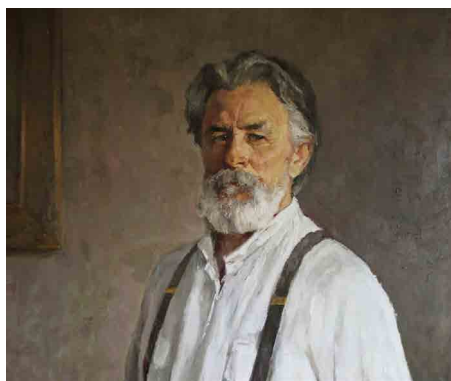


Рис. 1. Янг Минг Шен, «Автопортрет» (фрагмент). 76 x 100 см. Масло, холст, 1996 г. Частная коллекция

тельных искусств и преподавать даже не аспирантам, а их научным руководителям» [2].

После просмотра выставки У Цзожэнь, в то время ректор Центрального института изобразительных искусств, пригласил Янг Минг Шена преподавать в вузе. Однако Янг Минг Шен отказался от этого лестного предложения, потому что уже принял решение эмигрировать.

После десятилетий репрессий внутреннее разочарование и печаль Янг Минг Шена не поддавались описанию. Осознанно покинув Китай, Янг Минг Шен провел вторую половину своей жизни в Австралии и редко поддерживал контакты со своей родиной, поэтому, когда его работы в 2019–2020 гг. были показаны на передвижной выставке в Китае, зрители были шокированы высочайшим уровнем мастерства своего соотечественника. Сам художник шутливым замечанием о том, что он один из трех выдающихся художников Австралии, работающих в технике масла, которые зарабатывают на жизнь продажей своих картин [3], показал понимание уровня своего таланта.

Сегодня Янг Минг Шен известен, прежде всего, как замечательный мастер композиции, виртуозно работающий со световыми эффектами. Несмотря на выпавшие на его долю жизненные невзгоды, в его работах мы не увидим следов депрессии. Кажется, что он равнодушен к потерям, не переживает из-за отсутствия признания, а вкладывает все силы души в работу, в живопись. Будь то масштабное произведение или набросок с натуры — художник, работая в целом в реалистической манере, умеет внести в картину нотки импрессионизма, передать лиричную и ясную эмоцию.

За свою жизнь художник написал огромное количество пейзажей, большинство из которых связаны с натурными впечатлениями. Но особенно ему удавались большие полотна, наполненные сильным чувством жизни. Удивительно, но работы Янг Минг Шена наследуют в этом отношении эстетическим принципам пейзажной живописи русской передвижнической школы, крайне лиричной и поэтической. При встрече с его работами многие зрители не без оснований полагают, что они написаны русскими художниками XIX века.

Так, например, в незамысловатой, на первый взгляд, работе «Вечерний пейзаж» (рис. 2) художник изобразил несколько деревянных домиков и два-три дерева в центре большого луга. Но представленный художником пейзаж обретает удивительный масштаб и глубину про-

странства: огромное небо, завораживающе действующее на зрителя, напоминает лучшие работы Левитана.

В картине «Ферма Флиндерс Рейнджерс у подножия гор» (рис. 3) художник использовал горизонтальную композицию, чтобы показать холмистые горы и ферму в Южной Австралии, в тех местах, что связаны с жизнью аборигенов. На переднем плане художник запечатлел золотистое поле, отгороженное горными вершинами в левой части картины, которые отмечают линию золотого сечения, уходят вправо и исчезают вдаль. Извилистые дорожки и низенькие ограды помогают построить пространство в глубину картины, вызывая у зрителя ощущение сопричастности к жизни пейзажного вида, чувство гармонии разумного, человеческого начала и дикого, природного мира. Умиротворение, порожденное созерцанием этой картины, создается не только композиционным ритмом, но и цветовым решением, в котором золотистый цвет поля напоминает о поре сбора урожая, переключаясь с теплыми оттенками небосвода.

Художник любит наполнять свои картины мягкими теплыми оттенками, элегантными «пастельными» тонами. Янг Минг Шен признавался, что любит писать на открытом воздухе, передавая в своих этюдах переменчивую жизнь природы, игру света и тени — в открытых, свободных мазках. Работа с цветом в каждой его картине отражает незаурядные способности художника к диалогу со зрителем: он использует красоту природных пейзажей, чтобы передать зрителю ощущение душевной чистоты, заставляя людей на время забыть о неприятных реалиях обыденной жизни.

В картине «Загородный пейзаж» (рис. 4) живописец изображает край леса, который занимает большую часть полотна. Тропа в центре



Рис. 2. Янг Минг Шен, «Вечерний пейзаж». 20 x 40 см. Масло, многослойный картон, 1980-е гг. Частная коллекция

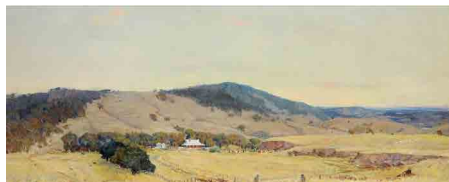


Рис. 3. Янг Минг Шен, «Ферма Флиндерс Рейнджерс у подножия гор». 48 x 117 см. Масло, холст, 1989 г. Частная коллекция

композиции уводит нас к дальним планам, создавая эффект пространственной глубины. Яркая зелень травы на переднем плане переключается с окраской свода небес, переданной теплыми фиолетовыми тонами. Безмятежность вида нарушают фигурки путников, добавляющие пейзажу масштабные отношения.

В работе «Пейзаж пригорода Аделаиды» (рис. 5) художник в красных и коричневых тонах передал осенние пейзажи Южной Австралии. Передний план картины находится в тени, его тона слегка холодные, что создает резкий контраст с деревянными домами и лесом на дальнем плане, залитыми яркими лучами полуденного солнца. Стаффаж на переднем плане — фигуры двух женщин — помогает нам проникнуть в пространство картины, вызывая тонкое лирическое сопереживание. По одежде персонажей, не соответствующей эпохе, видно, что персонажи не являются частью натурального пейзажа, они — идеальное видение художника, придающее картине романтическую и лирическую атмосферу.

В работах Янг Минг Шена мы видим не только присущую европейской живописи манеру работы со светом, тенью и цветом, но также унаследованную от дальневосточной культуры тонкую наблюдательность, которая проявляется в особой технике мазков: они яркие, каллиграфические, создающие изысканные по рисунку силуэты и цветовые аккорды, помогающие запечатлеть волнующие живописца моменты, выразить собственное мировоззрение.



Рис. 4. Янг Минг Шен, «Загородный пейзаж». 61 x 51 см. Масло, холст, 1990-е гг. Частная коллекция



Рис. 5. Янг Минг Шен, «Пейзаж пригорода Аделаиды». 37x49 см. Масло, холст, 2000-е годы. Частная коллекция.

Так, в пейзаже «Речной берег» (рис. 6) художник зачаровывает нас, казалось бы, неказистым прибрежным видом в серый дождливый день. Левый край картины с тропой и большим деревянным забором создает контраст панораме «необъятного» леса, переданного свободными мелкими мазками. Русло реки, напротив, обозначено широким росчерком кисти, в то время как деревья на противоположном берегу переданы обобщенно и лаконично. Особое качество этой картины — разнообразные по форме мазки, создающие выразительные текстуры различных частей пейзажного вида.

В картине «Пастбище» (рис. 7) автор деликатными мелкими мазками создает фактуру пейзажа: если трава по обе стороны реки изображена мелкими мазками, то деревья — энергичным ударом кисти, напоминающим каллиграфию. Небо, напротив, передано широкими разводами краски, не оставляющими следов кисти. Вся картина похожа по стилю на китайскую живопись се-и («от руки»), со свойственной ей импровизационной легкостью.

На протяжении всего творчества Янг Минг Шен придерживался традиций европейского реализма, тонко соединяя их с характерным для Китая особым художественным мировоззрением.

Получив, наконец, в Австралии заслуженное признание, художник не забыл о своей родине, по которой всегда испытывал ностальгию. В последние годы своей жизни мастер передал в дар Художественному музею Синьцзяна многие свои работы, другая значительная часть его произведений была подарена им администрации г. Карамай в Синьцзяне, где стала основой собрания большой художественной галереи, носящей его имя.



Рис. 6. Янг Минг Шен, «Речной берег». 37 x 50 см. Масло, холст, 1980-е гг. Частная коллекция



Рис. 7. Янг Минг Шен, «Пастбище». 36 x 59 см. Масло, холст, 1990-е гг. Частная коллекция

Список литературы:

1. URL: <http://www.leonidvasin.com/sidelights.aspx> (дата обращения: 10.12.2021).
2. URL: <https://baike.baidu.com/item/%E6%9D%A8%E9%B8%A3%E5%B1%B1/5486860?fr=aladdin> (дата обращения: 10.12.2021).
3. URL: <https://baike.baidu.com/item/%E6%9D%A8%E9%B8%A3%E5%B1%B1/5486860?fr=aladdin> (дата обращения: 10.12.2021).
4. Ястребова Л.А. Художник Леонид Васин // Австралиада. Русская летопись. — Сидней, 2000. — № 24. — С. 33, 34. — URL: <https://arttrz.ru/1804956217.html> (дата обращения: 10.12.2021).

**Декоративное искусство
и предметно-пространственная среда
Вестник МГХПА**

Научно-аналитический журнал по вопросам искусствоведения

Издание зарегистрировано в Роскомнадзоре

Свидетельство о регистрации средств массовой информации
ПИ № ТУ 50 - 02598
от 26.04.2018

Подписной индекс 81174
В каталоге Роспечати

Свободная цена



Подписано в печать 25.12.2021
Формат 60x90/16; Усл.-изд. л. 24,625.
Бумага офсетная, гарнитура PT Serif
Тираж 500 экз.

Адрес редакции:
125080, Москва, Волоколамское ш., д. 9