

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

**ДЕКОРАТИВНОЕ ИСКУССТВО
И ПРЕДМЕТНО-ПРОСТРАНСТВЕННАЯ СРЕДА**

Вестник МГХПА

1/2015

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, 2015. – № 1. – 432 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 ВПО «Московская государственная художественно-промышленная академия имени С.Г. Строганова»

Главный редактор: Доктор искусствоведения, профессор А.Н. Лаврентьев
Члены редакционной коллегии:

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

Ганцева Н.Н. – кандидат философских наук

Ефимов А.В. – доктор искусствоведения, профессор

Жердев Е.В. – доктор искусствоведения, профессор

Курган Г.И. – доктор философских наук, 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 50-918 от 10.02.2011

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

Выпускающий редактор: Н.Н. Ганцева
Редактор: Ю.Б. Иванова
Художественный редактор,
верстка: Ф.В. Шебаршин

© Московская государственная
художественно-промышленная
академия имени С.Г. Строганова, 2015

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, 2015. – № 1. – 432 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 Science, Professor Lavrentiev A.N.

Editorial board:

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

Gantseva N.N. – Candidate of Philosophy

Efimov A.V. – Doctor of Art Criticism, Professor

Zherdev E.V. – Doctor of Art Criticism, Professor

Kurgan G.I. – Doctor of Philosophy, Professor

Koshayev V.B. – Doctor of Art Criticism, Professor

N.K. Solovjev – Doctor of Art Criticism, 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

Managing editor: N.N. Gantseva

Editor: Y.B. Ivanova

Art-director, layout: P.V. Shebarshin

© Moscow State Academy of

Applied Art and Design

named after Sergei Stroganov, 2015

К 190-летию основания МГХПА им. С.Г. Строганова

A.B. Сазиков

К ВОПРОСУ О ПЕРВОНАЧАЛЬНОМ МЕСТОПОЛОЖЕНИИ ШКОЛЫ РИСОВАНИЯ В ОТНОШЕНИИ К ИСКУССТВАМ И РЕМЕСЛАМ, ОСНОВАННОЙ ГРАФОМ С.Г. СТРОГАНОВЫМ

В статье излагаются основные этапы исследования, направленного на установление первоначального местоположения Школы рисования в отношении к искусствам и ремеслам, основанной графом С.Г.Строгановым. На основе архивных документов, адресных книг XIX в. и литературы по истории Москвы установлен истинный адрес Школы и доказана ошибочность некоторых из существовавших ранее мнений по этому вопросу. Показано, по каким адресам Школа рисования пребывала в дальнейшем, вплоть до переезда в здание на Рождественке, 11.

The author represents basic steps of investigation of the establishing the original position of the building where the School of drawing in relation to Arts and Crafts was opened by Count Sergei Stroganov. On the basis of the archival documents and the address books of the XIX century the original address of the school has been discovered, it is proved that the previously existing points of view on that subject were mistaken. Year by year the author traces different buildings of the Stroganov school in Moscow until the move to the building in Rozhdestvenka, 11.

Ключевые слова: Школа рисования, С.Г.Строганов, история Строгановской школы, Мясницкая улица.

Keywords: School of drawing, Count Sergei Stroganov, history of the Stroganov School, Miasnitskaya street.

О Строгановской школе написаны десятки, если не сотни книг,

очерков и статей. История ее изучена достаточно подробно и глубоко. И все же есть одна странность. Где, в каком здании, открыл 31 октября 1825 года граф Сергей Григорьевич Строганов свое детище — Школу рисования в отношении к искусствам и ремеслам? Все сходятся в одном — это эпохальное событие состоялось на Мясницкой улице. Но с номером дома, радушно распахнувшего свои двери первым ученикам, нет согласия у исследователей. Одни называют дом 43, другие 24, а есть и такие, кто считает, что это был дом 13. Так где же истина? Попробуем разобраться в этом деле.

Историк, методист и общественный деятель Андрей Федорович Гартвиг в исследовании, посвященном истории Строгановской школы, приводит объявление об открытии школы рисования, составленное графом С.Г.Строгановым. В пункте 14 сказано, что разместились школа в доме князя С.Н.Салтыкова на Мясницкой, под № 256 [2].

Здесь следует сказать, что современная нумерация домов, берущая свои истоки из полицейской нумерации второй половины XIX века, значительно отличается от той, которая существовала в 1825 году. «Грамота на права и выгоды городам Российской Империи» 1785 года впервые признала город как юридическую единицу. Грамота обязывала городовые магistrаты составить книгу с описанием домов, строений, мест и земель «под номерами». С этого момента, обозначение городскими номерами всех городских земельных участков, включая пустыри, стало обязательным правилом [4, с. 101]. Это были номера земельных участков, а не домов, известные в специальной литературе как крепостные или окладные. Именно такой номер и указан в объявлении графа Строганова. Номера у землевладений неоднократно менялись вплоть до середины XIX в., и это обстоятельство усложняет поиск интересующего нас дома.

В большинстве источников (у того же Гартвига) в качестве дома, в котором 31 октября 1825 г. была открыта Школа рисования, приводится фотография дома А.И.Лобанова-Ростовского (известного также как дом Липгарт), расположенного по адресу Мясницкая улица, 43.

Так и в книге «Мясницкая улица, 43», выпущенной в серии «Биография московского дома» издательством «Московский

рабочий», авторы утверждают, что «в бывшем доме Лобанова-Ростовского под номером 256 на Мясницкой 31 октября 1825 г. состоялось открытие школы» [3, с. 44]. Согласно справочнику «Указатель жилищ и зданий в Москве или Адресная книга. — М., 1826», этот дом имел адрес Сретенская часть, № 640 по Мясницкой улице. Напомню также, что в объявлении графа Строганова говорится о доме Салтыкова, а не Лобанова-Ростовского, из истории которого известно, что Салтыковым он никогда не принадлежал.

В том же справочнике 1826 г. сказано, что Школа рисования в отношении к искусствам и ремеслам находится в Мясницкой (а не Сретенской) части № 256 [10, с. 154], что совпадает с приведенным Гартвигом документом.

Доподлинно установить, какой адрес сейчас имеет владение 256, оказалось непросто. Поиск в РГБ не принес результатов. В Главархиве самый ранний план Москвы с изображением домовладений датируется 1850 г., к этому времени крепостные номера уже изменились. Установить современный номер дома, зная только старый крепостной номер домовладения образца 1825 г., практически невозможно.

Пришлось вести исследование в другом направлении, попытаться выяснить номер этого дома, основываясь на данных дошедших до нас адресных книг, работах историков и московедов. Из справочника 1826 г. известно, что на Мясницкой было три владения, связанных с фамилией Салтыковых – 255, 256 и 269. Из многих источников, посвященных истории Мясницкой улицы, удалось установить, что эти владения сегодня имеют адрес д. 7, 13 и 15. Но какое именно владение соответствует тому или иному современному номеру? Изучая схемы и справочники Москвы первой половины и середины XIX в., нетрудно заметить, что нумерация домовладений не имела сквозного порядка и разделения на четные и нечетные номера по сторонам улицы, эти свойства позднее были присущи полицейским номерам домов.

Можно сразу исключить дом 7 (известный также как дом Черткова). Историк и литератор А.П.Шикман, ссылаясь на исследования архивиста и историка Москвы Н.П.Чулкова, отмечает,

что в 1813 г. дом, имеющий современный адрес Мясницкая ул., д. 7 (владение 163 на хотевском плане), приобретает жена штабс-ротмистра лейб-гвардии конного полка А.С.Салтыкова [13, с. 7]. А из справочника 1826 г. известно, что владение на Мясницкой, принадлежавшее ротмистру Александре Сергеевне Салтыковой имело № 269. Следовательно, дом 7 не является владением 256 в старой нумерации.

В справочнике 1826 г. владельцем 255 и 256 участков назван Николай Иванович Салтыков, отец князя Сергея Николаевича Салтыкова. Но Николай Иванович умер в 1816 г., так что в 1825–26 гг. владения уже принадлежали его наследникам.

На хотевском плане 1852 года [1] дом 13, стр. 4 (в основе которого находится усадьба Салтыковых) указан как владение 196. Из алфавитного указателя к плану известно, что на тот момент домовладение принадлежало Ивану Павловичу Шаблыкину, коллежскому советнику. Рядом находится владение 197, принадлежавшее в 1852 г. князю Петру Дмитриевичу Салтыкову, коллежскому асессору, племяннику Сергея Николаевича Салтыкова. Сейчас на месте 197-го владения находится дом 15, знаменитый дом со львом, построенный в 1908–10 гг. для фабриканта И.Е.Кузнецова. Напомню, что крепостные номера домовладений в 1852 г. не соответствовали номерам 1825 г. Это хорошо видно на примере дома Лобанова-Ростовского. В 1826 г. он имел № 640, а в 1852 г. — № 703. Москвовед В.В.Сорокин сообщает, что дом 15 был приобретен Н.И.Салтыковым в 1770-х гг., затем принадлежал его наследникам [7, с. 114].

В.В.Сорокин также утверждает, что Школа рисования, основанная графом С.Г.Строгановым, была открыта на Мясницкой, 13 (владение 196 на хотевском плане) [7, с. 114]. На этом можно было бы и остановиться, но Сорокин не подтверждает документально свое утверждение, а, как известно, в литературе по московедению содержится немало ошибок, это видно и на примере дома Лобанова-Ростовского, и на примере доходных домов Строгановского училища, о которых речь пойдет ниже. В той же статье Сорокин пишет, что в доме 13, помимо Школы рисования, с 1820-х гг. находился пансион благородных девиц мадам Воше и контора дилижансов. Не слишком ли много для одного здания?

Из справочника 1826 г. известно, что контора дилижансов была расположена на Мясницкой ул. в доме князя Н.И.Салтыкова под № 255. Напомню, что в составленном Строгановым объявлении указан № 256. Следовательно, Сорокин заблуждается — Школа рисования и Контора дилижансов находились в разных владениях. Осталось выяснить, какое заведение, в каком доме. Логично было бы предположить, что домовладение 255 стало к 1852 г. № 196 (ныне д. 13, стр. 4), а 256 – 197 (ныне д. 15).

Настала пора еще одного визита в Главархив. Дела домов №№ 13 и 15 по Мясницкой улице должны пролить свет на эту загадку и развеять последние сомнения. Здесь сразу же возникли трудности — возвращение института частной собственности, привело к тому, что для получения исторической документации по любому из существующих зданий, необходимо иметь на это разрешение собственника. Дому 13 еще в 1891 г. по проекту архитектора К.В.Треймана был надстроен четвертый этаж, но в его основе до сих пор сохранилась усадьба Салтыковых XVIII в. Следовательно, доступ к этим документам значительно затруднен или невозможен. Ныне существующий дом 15 был построен уже в XX в., и только благодаря этому обстоятельству удалось ознакомиться с документами по ранее располагавшемуся на этом месте строению.

Оказалось, что участок, на котором ныне расположен дом под номером 15, в 1823 г. имел № 255 (ранее, в 1802 г. — № 278) [12]. Следовательно, соседнее домовладение (нынешние дома 13) имело № 256. Там же, в архивном деле дома 15, на плане 1811 г. указано, что расположеннное слева от него владение принадлежит князю Салтыкову и имеет № 279 [12]. На «Плане Столичного города Москвы с показанием прожектов площадям и улицам существующим и вновь предполагаемым. Сочинен в Комиссии для строений в Москве, с границами дворовым местам, значащимся под номера» 1817-го года участок нынешних домов 13 имеет также № 279 [14]. Таким образом, теперь можно с абсолютной уверенностью утверждать, что Школа рисования была открыта на Мясницкой улице в сохранившемся до наших дней доме № 13, стр. 4. Пришла пора вешать мемориальную доску.

Для наглядности покажу, как менялись номера соседствующих

землевладений Салтыковых на Мясницкой с течением времени. Таблица составлена на основе имеющихся планов Москвы и Адресных справочников. Даты не обязательно означают момент, когда тот или иной номер был присвоен, скорее это время, на которое имеется информация об изменении нумерации участков.

	Мясницкая, д. 13	Мясницкая, д. 15
1793	297	295
1802	279	278
1818	256	255
1850	180/196	181/197

Что же было дальше со Школой Строганова? В справочнике 1839 г. сказано, что Рисовальная школа, учрежденная на иждивение графа С.Г.Строганова находится уже в Сретенской части, 5 квартале на Мясницкой в доме Бутенопов [5, с. 321] (механики братья Бутеноп, датчане по происхождению, приобрели эту усадьбу в 1836 г.). То есть, уже в бывшем доме Лобанова-Ростовского, расположенного по адресу Мясницкая, 43. В этом доме Школа просуществовала до 1860 г.

Не удалось выяснить в каком году между 1826 и 1839 гг. Школа сменила место расположения. Известно, что Сергей Николаевич Салтыков умер в 1828 г., возможно, именно тогда Школа и переехала в дом Лобанова-Ростовского.

В 1843 г. граф Строганов передал Школу в ведение государства. Строгановской школе было присвоено наименование «Вторая рисовальная школа» (Первой рисовальной школой называлось Мещанскоое рисовальное отделение).

В справочнике 1851 г. отмечено, что рисовальная школа графа С.Г.Строганова и при ней рисовальный класс по-прежнему расположены в доме Бутеноп. В справочниках с 1854 г. по 1860 г. указано, что Московские рисовальные школы расположены на Мясницкой (в доме Бутеноп) и на Малой Дмитровке. На Малой Дмитровке находилась Первая рисовальная школа [11, с. 6]. Правда, историк Е.С.Холмогорова утверждает, что 1-я рисовальная школа обосновалась в доме Шубиной на

Малой Дмитровке (в современной нумерации дом 12) с 1 февраля 1855 г., что противоречит сведениям из справочника. Также Холмогорова отмечает, что в доме Шубиной 1-я школа рисования просуществовала до слияния двух рисовальных школ в 1860 году.

В 1860 г. Первая и Вторая рисовальные школы были объединены под названием «Строгановское училище технического рисования». Училище переезжает в здание, расположенное в Путинковском переулке близ Страстного монастыря. Этот дом известен как дом М.И.Римской-Корсаковой, или дом Фамусова. Переезд Училища на новое место подтверждается справочником 1861 г., в оглавлении которого указано «Рисовальное Строгановское училище у Страстного монастыря». В этом доме Училище располагалось до переезда на Рождественку в 1890 г.

На хотевском плане 1852-го года здание Училища у Страстного монастыря обозначено под № 8 в Путинковском переулке Сретенской части, принадлежит Николаю Сергеевичу Римскому-Корсакову (внуку Марии Ивановны). Любопытно, что на самом плане и в Алфавитном указателе к нему переулок назван Путинским [1].

В справочнике 1901 г. уже бывший дом Училища имеет полицейский № 3 по Большому Путинковскому переулку, в это время в нем располагалась Седьмая мужская гимназия. В 1967 г. этот дом был снесен для строительства нового корпуса «Известий», до сноса он имел адрес Пушкинская пл., д. 3.

На основании всего вышесказанного, следует развеять один миф, распространенный в литературе по истории Москвы. Речь идет о следующем высказывании историка и краеведа П.В.Сытина, подхваченном многими и многими историками и москововедами: «В начале XIX в. в доме № 24 (по Мясницкой улице — А.С.) находился Технологический институт, потом, с 1825 г., Строгановское училище технического рисования, названное по его основателю графу Строганову, владельцу дома» [9, с. 257]. Здесь сразу четыре фактических ошибки в одном предложении! В 1825 г. Технологический институт был только основан [6, с. 169–180] и, судя по справочнику 1826 г., спустя год после открытия Школы рисования продолжал благополучно существовать в стенах дома 24. Училище действительно названо по основателю Школы,

но не по владельцу дома. Владельцем дома в это время было Министерство финансов Российской Империи. Позднее на этом месте расположилось не само Училище, а только художественно-промышленный музей, мастерские и младшие классы, затем доходные дома Строгановского училища. Произошло это не в 1825 г., а в 1864 г. [8, с. 288].

В заключение хочу высказать еще одну мысль. К моему немалому удивлению, в литературе по истории московских улиц содержится немало ошибок. А ведь я коснулся только очень узкой темы, можно представить какой хаос царит в московедении в целом. Отчего так происходит? Возможно, первопричиной этой неразберихи является труднодоступность или даже полная закрытость архивов. Это роковым образом оказывается на состоянии исторической науки. Не только тормозится ее развитие, но и порождается немалое количество ошибок и заблуждений. Дело доходит до абсурда — многие печатные и фотодокументы исследователи получают не из отечественных источников, а из зарубежных фондов. Например, из библиотеки Гугл, Конгресса США или Денверского университета, выкладывающими огромное количество документов по Российской истории в открытый доступ.

Развитие сети интернет оказалось неоценимую услугу исследователям. Доступ ко многим документам, книгам и иллюстративным материалам стал намного проще. Практически все приведенное выше исследование составлено на основе материалов, имеющихся в открытом доступе. За исключением финального обращения в Главархив.

Библиография:

1. Атлас столичного города Москвы, составленный Алексеем Хотевым. — Репринтное издание 1852–1853 гг. — СПб.: Альфарет, 2008. — 8 с., 63: литогр. планов.
2. Гартвиг А.Ф. Школа рисования в отношении к искусствам и ремеслам, учрежденная в 1825 г. графом С.Г.Строгановым: ее возникновение и развитие до 1860 г. — М., 1901.
3. Дудина Т., Мудров Г., Рудикова Т. Мясницкая улица, 43. — М.: Московский рабочий, 1994.
4. Дутлова Е.Ю., Никонов П.Н. Земля города Москвы в контексте

отечественной и мировой истории. Очерки истории межевания, кадастрового учета и градостроительства. — М.: Издательство Главархива Москвы, 2007.

5. Книга адресов столицы Москвы, составленная из документов и сведений правительственные и присутственных мест, изданная майором и кавалером Фон Метелеркампом и К.Нистремом. — М., 1839.

6. Об учреждении в Москве Технологического института; Высочайше утвержденное образование Технологического института // Журнал мануфактур и торговли. — 1825. — № 5.

7. Сорокин В.В. Памятные места Мясницкой улицы // Наука и жизнь. — 2000. — № 3.

8. Строгановское центральное училище технического рисования в Москве // Искусство и художественная промышленность. — 1899. — № 5.

9. Сытин П.В. Из истории московских улиц (очерки). — М.: Московский рабочий, 1958.

10. Указатель жилищ и зданий в Москве или Адресная книга. Глава 2. — М., 1826.

11. Холмогорова Е.С. Улица Чехова, 12. — М.: Московский рабочий, 1987.

12. ЦАНТДМ, ф. Т-1, оп. 7, № 133, д. 1, 2.

13. Шикман А.П. Улица Кирова, 7. — М.: Московский рабочий, 1989.

14. <http://www.retromap.ru/mapster.php#right=081817&zoom=16&lat=55.762897&lng=37.635107&lang=ru>

Е.В. Жердев, Е.Н. Рыжкина

ГРОТЕСК В ГРАФИЧЕСКОМ ИСКУССТВЕ

Статья посвящена гротеску как выразительному типу художественной образности в искусстве, в частности в графике. Рассматриваются исторические этапы развития гротеска в контексте его применения художниками графического искусства.

The article is dedicated to grotesque as kind of expression and seen imagery in art especial in graphic, the historical stage of development of grotesque and application of devices in graphic art creation are in investigate.

Ключевые слова: гротеск, графика, художественный образ, метафора, искусство, иллюстрация, карикатура.

Keywords: grotesque, graphic arts, artistic image, metaphor, art, illustration, caricature.

Гротеск как тип художественной образности мало исследован в изобразительном искусстве, в частности, в графике. Литература исследуемого вопроса не богата. Тем более нет разнообразия исследовательских подходов к данной теме. В своих исследованиях близки к рассматриваемой проблеме Г.Шнееганс, М.М.Бахтин, А.В.Швыров, А.С.Трубачев О.В.Шапошникова, А.С.Бушмин, А.Ю.Уркитис и др.

Наиболее последовательный и богатый материал по истории и отчасти теории гротеска изложен в книге немецкого ученого Г.Шнееганса «История гротескной сатиры» (1894). Этому посвящен и монументальный труд А.В.Швырова, С.С.Трубачева «Иллюстрированная история карикатуры с древнейших времен до наших дней» [1]. Ценным по своей всеобъемлющей разработанности

являются теория «Карнавальности» и теория «Смешного» М.М.Бахтина. Несмотря на свою литературоведческую основу, эти теории представляют собой точку опоры для изучения всей проблемы гротеска во всех его проявлениях [2, 3]. Однако недостаточно исследований о гротеске в области графического искусства, особенно гротеска в графике советского периода.

Гротеск — grotesque (фр.) в буквальном переводе означает «причудливый», «комичный». Преувеличение, гиперболизм, чрезмерность, избыток — являются одним из самых основных признаков гротескного стиля. Термин «гротеск» используется для характеристики странных и искаженных форм. Он синонимичен с понятиями «странный», «фантастический», «эксцентричный» и, подчас, «уродливый». Гротеск всегда несет в себе художественное отклонение от нормы. Но, в отличие от сатиры, отличается двуплановостью, внутренним подтекстом изображения. В фантастической форме смешивается ужасное и смешное, безобразное и возвышенное, он вводит элементы нереальности в реальность, доводя реальность до абсурдизма, подмешивая зловещесть и уродливость, меняя мягкость юмора и иронии, предавая сюжету трагическую окраску.

Этимология понятия «гротеск» восходит к слову «гrot» (франц. grotte, от итал. grotta) — неглубокая пещера со сводчатым потолком и широким входом. В XV веке в Риме при раскопках подземных помещений — гротов «Золотого дома» Нерона (1 век н.э.) были найдены древне-римские лепные орнаменты, в которых причудливо сочетались изобразительные и декоративные мотивы растительных и звериных форм, включая и фигуры людей. Именно эти орнаменты и были названы «гротесками». Гротеск появился задолго до того, как был придуман его обозначающий термин. Кентавры, химеры, грифоны греческих мифов, боги Древнего Египта с телами людей и головами животных, — являются собой суть гротескного тела.

Как тип художественной выразительности, гротеск рассматривается в значении образа, стиля и жанра. Он, как правило, основан на фантастике, смехе, гиперbole, причудливом сочетании и контрасте фантастического и реального, прекрасного и безобразного, трагического и комического, правдоподобия и карикатуры.



Рисунок 1. Ж.Калло.
Сатирический рисунок из
серии «Каприччи» (XVII в.)

В значении образа гротеск представляет интерес в случае парадоксального сопоставления одного явления или предмета с другим явлением или предметом. Здесь важное место отводится метафоре. По Аристотелю, метафора дает возможность и право, говоря о действительном, соединять с ним невозможное, называть предмет не принадлежащим ему именем через сравнение или противопоставление.

Метафорическая природа гротеска предстает наглядно в древнейших произведениях искусства. Например, изделия и украшения, выполненные скифскими художниками в «зверином стиле», причудливо сочетают реальные животные формы; хищные кошки с птичьими когтями и клювами, фантастические грифоны с тулowiщами рыб, человеческими лицами и птичьими крыльями. Изображения таких мифологических существ, как дракон в Древнем Китае, человек с головой шакала в Древнем Египте, кентавра в Древней Греции и другие, могут послужить моделью метафорического гротеска. Здесь художественная мысль соединяет предметы так, что каждый из них и сохраняет и растворяется в другом, в результате чего возникает невиданное существо, причудливо сочетающее в себе элементы своих прародителей. Гротески использовались в декоративных росписях эпохи Возрождения. К ним относятся фрески художника Пинтуриккьо в Ватикане – в апартаментах Борджа (1493–94) и Рафаэля в Лоджиях (1519).

Художественно-образную выразительность гротеска усиливает гипербола (от греч. hyperbole — преувеличение) — стилистическая фигура или художественный прием, основанные на преувеличении: явлению приписывается какой-либо признак в такой мере, в какой оно им реально не обладает (например, у Н.В.Гоголя — «шаровары шириной в Черное море»). Гипербола характерна для поэтики эпического фольклора, для поэзии романтизма и жанра сатиры.

Противоположной гиперbole стилистической фигурой является литота (от греч. litotes — простота) — художественный прием, используемый для усиления изобразительно-выразительных свойств речи или произведения искусства. Литота — сопоставление двух разнородных явлений, основанное на каком-либо признаке, общим им обоим, но представленном в явлении — средстве сопоставления в значительно меньшей степени, нежели в явлении объекте сопоставления (например, у Н.А.Некрасова — «мужичок с ноготок»). Как элементы образной структуры гротеска, литота и гипербола представляют собой модификацию метафоры. Они являются художественной условностью и вводятся в экспрессивных целях, поднимаясь до уровня экспрессионизма (от лат. expressio — выражение, фр. expressionisme — выразительность).

Экспрессионизм как художественное течение имеет довольно широкое понятие. Им обозначают совокупность разнообразных явлений в искусстве, выражающих тревожное мироощущение. Выразительность произведений искусства этого течения проявляется в деформации пропорций, экзальтации образов, кричащей цветовой гамме. Такими чрезмерными художественными средствами художники стремятся отобразить свою эпоху, отразить сознание несовместимости реальности и мечты. Протестуя против мировой войны и социальных контрастов, против засилья вещей и подавленности личности социальным механизмом, экспрессионисты совмещают протест с выражением мистического ужаса перед хаосом бытия. Их творческие искания, устремленные к обостренному самовыражению, к субъективной интерпретации реальности, неизбежно принимают оттенок анархического бунтарства (живописцы Э.Мунк, Ф.Марк, В.Кандинский; скульптор В.Лембрук и др). В экспрессионизме,



Рисунок 2. Г.Доре. Иллюстрация к произведению Ф.Рабле «Гаргантюа и Пантагрюэль» (XVIII в.)

наряду с живописью и скульптурой, важное значение обрела станковая и книжная графика, в которой художники достигли значительных результатов, благодаря смелым сочетаниям гротеска и гиперболы, предельно концентрированным контрастам света и тени.

Как видно из вышеизложенного, гротеск представляет собой сложную структуру художественной образности. Он резко смещает «формы самой жизни», создавая особый гротескный мир, не допускающий ни буквального понимания, ни однозначной расшифровки. Гротеску свойственно стремление к целостному выражению кардинальных противоречий бытия, что и предопределяет в нем резкое совмещение полярностей. Сама форма гротеска таит в себе многозначительную содержательность. Она делает святой вольность вымысла, обнаруживает «противоречивое единство» разнородного, разрушает общепринятые предрассудки.

Гротеск — древний тип образности. Он был свойственен как мифологии, так и архаике. Приемы гротеска присущи комедиям древнегреческого драматурга Аристофана (ок. 445 – ок. 385 до н. э.). Его называют «отцом комедии». Из многих произведений Аристофана известны «Всадники», «Осы», «Мир», «Птицы», «Лягушки», «Женщины в народном собрании», «Плутос» и другие [4].

Комедии Аристофана содержали критику политики войны, усугубляющегося социального неравенства, идейных течений, подрывающих традиционные устои афинской демократии. Обличительная, сатирическая смелость комедий Аристофана получила высокую оценку в эпоху Возрождения у Эразма Роттердамского, Ф.Рабле; в XIX веке — у Г.Гейне, В.Г.Белинского, Н.В.Гоголя, А.И.Герцена, Н.Г.Чернышевского. В советское время о комедиях Аристофана писал А.В.Луначарский.

В области древнеримского гротеска известен комедиограф Тит Макций Плавт (сер. 3 в. – 184 до н.э.). Его пьесам («Ослы», «Вакхиды», «Привидение», «Псевдол» и др.) присущи карнавальная игра и буффонада. Инсценировки работ Плавта сочетали клоунаду, пантомиму, живой диалог и арии. Они были богаты приемами комического. Бытовая сторона аттической комедии окарикатурировалась и приобретала фантастический колорит и гротесковый характер [5].

К гротеску охотно прибегало средневековое искусство. Например, гротескно выглядят фигуры «химер» на готических соборах, персонажи животного эпоса, образы Дьявола и Порока — в драме. Гротеск являлся основой европейского средневекового карнавала как формы народной культуры, как вида массового народного гуляния с уличными шествиями, театрализованными играми под открытым небом. Истоки карнавала лежат в языческих обрядах, связанных со сменой времен года, в весенних сельскохозяйственных и ярмарочных праздниках. Название «карнавал» утвердилось в Италии в конце XIII века. С карнавалом связан наиболее популярный народный итальянский театр XVI века — комедия масок (комедия дель арте). В России карнавалы носили своеобразную национальную форму празднования проводов зимы — масленицы.

В эпоху Возрождения гротеск достиг художественной вершины в литературе, живописи, театре и графическом искусстве. В литературе большой интерес представляет творчество нидерландского ученого-гуманиста, писателя, богослова Эразма Роттердамского (1469–1536). Им создана стройная система нового богословия, которое он назвал «философией Христа». В этой системе главное внимание сосредоточивается на человеке в его отношении к Богу, на нравственных

обязательствах человека перед богом. Проблемы спекулятивного богословия (сотворение мира, первородный грех, троичность божества и др.) обходятся у Эразма Роттердамского как не имеющие жизненно важного значения и принципиально не разрешимые. Он стал главой течения в гуманизме, получившего название «христианский гуманизм». Эразм Роттердамский выступал против обмирщения церкви, культа реликвий, монашеского паразитизма, бездуховной обрядности.

Из огромного наследия Эразма Роттердамского наиболее известны «Похвала глупости» (1509) и «Разговоры запросто» (1519). Первое сочинение — сатира философская, второе — бытовая, но оба построены на общем фундаменте: убежденности в противоречивости всего сущего и зыбкости рубежа между противоположностями. Госпожа Глупость, поющая хвалу себе самой, легко оборачивается мудростью, самодовольная знатность — тупой низостью, безгранична власть — худшим рабством, поэтому драгоценнейшим правилом жизни становится призыв «ничего сверх меры!» [6].

Гротескный характер присутствует во многих произведениях английского драматурга и поэта Уильяма Шекспира (1564–1616). Его творчество впитало в себя все важнейшие излучения эпохи Возрождения — эстетические (синтезируя традиции и мотивы популярных романтических жанров, ренессансной поэзии и прозы, фольклора, гуманистической и народной драмы) и идеологические (демонстрируя весь идейный комплекс времени: традиционные представления о миропорядке, взгляды защитников феодально-патриархального уклада и политической централизации, мотивы христианской этики, ренессансный неоплатонизм и стоицизм, идеи сенсуализма и макиавеллизма и пр.). Эта синтетичность в сочетании с всесторонним охватом жизненных явлений и характеров обусловила жизненную полноту творений Шекспира. Гротеск в его произведениях четко проявляется в комедиях, которые насыщены фольклорными, авантюрными и пасторальными мотивами. Поединки в остроумии, проделки шутов и забавность простаков, элементы праздничности, восходящие к старинным обрядам и карнавалу, — вся эта игра свободного естества определяет атмосферу веселья и оптимизма в комедиях Шекспира («Укрощение строптивой», «Конец — делу венец», «Мера за меру» и др.).



Рисунок 3. Ж.Гранвиль.
Иллюстрация к произведению
Дж.Свифта «Путешествие
Гулливера» (XIX в.)

Острейшим гротеском отличается роман французского писателя Франсуа Рабле (1494–1553) «Гаргантюа и Пантагрюэль». Этот великий роман — подлинная художественная энциклопедия французской культуры эпохи Возрождения: ее религиозной и политической жизни, философской, педагогической и научной мысли, общественного быта и духовных устремлений. В мировой литературе Рабле — один из величайших гениев комического. Смех в его романе по своим источникам и приемам, как и по своему духу в целом, коренится в народном творчестве. Жанры фольклора — сказки, фаблио, шутки, поговорки, приемы гротеска в языке и образотворчестве — все это вошло в роман. Главным источником смеха у Рабле является материализация духовного во вкусе народной поэзии,

игра на двузначном характере «жажды» у его героев — жажды вина и жажды знаний: отрицание средневекового идеала аскетизма и самоограничения, прославление всестороннего, телесного и духовного, удовлетворение потребностей и безграничного развития личности. Любимый прием комического искусства Рабле — утрировка, доведение пороков до фантастически одностороннего, чудовищного и вместе с тем чувственно наглядного, а потому сугубо смехотворного гротеска. Роман «Гаргантюа и Пантагрюэль» стал прекрасной основой для иллюстрирования. Одним из первых иллюстраторов романа являются Густав Доре и Ш. Дюмонтье (2 я половина XVIII в.) [7].

Яркими художниками гротескного типа эпохи Возрождения были нидерландцы Хиеронимус Босх (1450–1516) и Питер Брейгель (1525–1569). Босх сочетал в своих произведениях изощренную средне-

вековую фантастику, мрачные демонические образы с фольклорными сатирическими и нравоучительными тенденциями. Источником его фантазии были народные пословицы, поговорки, притчи, суеверия.

В творчестве Питера Брейгеля сложно переплетались юмор и трагизм, тонкая лиричность и острый фантастический гротеск. В своих сатирических и бытовых рисунках, аллегорических и жанровых картинах Брейгель выступал против социальной несправедливости и насилия, показывал трудовую жизнь и бедствия народа, его вольнолюбие, своеобразие его бытового уклада.

Гротеском наполнены работы французского гравера и рисовальщика Жака Калло (1592–1635). В своих офортах — больших панорамных композициях («Осада Бреды») и сюитах маленьких гравюр («Каприччи») — Калло воссоздает многолицую картину реальной действительности, разнообразные и причудливые человеческие типы (серия «Нищие»), драматически изображает события современности (2 серии «Бедствий войны»). Жизненная конкретность тонко подмеченных острохарактерных деталей сочетается в произведениях Калло с гротескной выразительность образа в целом, включающего фантастические элементы.

В период кризиса Высокого Возрождения (XVI в.) гротеск активно проявлялся в творчестве художников маньеризма. Используя в качестве стилистических нормативов произведения Микеланджело, Рафаэля и др. мастеров Возрождения, маньеристыискажали заложенное в них гармоническое начало, культивируя представления об эфемерности мира и шаткости человеческой судьбы, находящейся во власти иррациональных сил. Произведения маньеристов отличаются мистической экзальтацией, острыми колористическими и светотеневыми диссонансами, усложненностью и преувеличенной экспрессивностью поз и мотивов движения, удлиненностью пропорций фигур, виртуозным рисунком, где линия, очерчивающая объем, обретает самостоятельное значение. В этом плане интересен опыт Дж. Арчимбольдо, который писал портреты людей, заменяя при этом глаза, уши, нос, рот и т.д. овощами и фруктами. Есть пример, когда таз, наполненный овощами, в перевернутом виде напоминает мужское лицо в шляпе. Даже в архитектуре есть пример маньеризма, связанный



Рисунок 4. О.Домье.
Иллюстрация к
произведению
Ф.Рабле «Гаргантюа и
Пантагрюэль» (XIX в.)

с творчеством Ф.Цуккари, который спроектировал палацетто в Риме, портал которого представляет собой гротесковую мужскую голову с огромным открытым ртом — дверью.

Ренессансный гротеск, наполненный одновременно амбивалентностью и целостностью, изображением нового и старого, умирающего и рождающегося, выразил смеющуюся вольность народа. Он был проникнут реабилитацией плоти, земной жизни и демонстративным аскетизмом.

Гротеском богато фольклорное искусство — лубок (народная картинка). Это — произведение графики, преимущественно печатной, отличающейся доходчивостью образа и предназначенное для массового распространения. Древнейшие лубки появились в Китае и исполнялись первоначально от руки, а с VIII века — в гравюре на дереве. Европейский лубок, в котором основными техниками являются ксилография, гравюра на меди (с XVII в.), литография (XIX в.), известен с XV века. В годы социально-революционных движений лубок использовался как публицистическое оружие (таковы «летучие листки» времен Крестьянской войны и Реформации в Германии, лубок эпохи Великой французской революции и др.).

Своеобразен русский лубок. На Руси слово «лубок» происходит от «луба». Лубом называли первый слой древесины под корой. В некоторых губерниях лубом называли липу. В лубке, который непременно сопровождался назидательным или шутливым текстом, проявлялись

народная мудрость и смекалка, отношение народа к различным историческим событиям, нравы и быт того времени, лукавый юмор и простосердечный смех, а иногда и глубоко запрятанная от недреманного ока властей политическая сатира. Таков, например, знаменитый лубок «Мыши кота погребают», представляющий сатиру на императора Петра I, который проводил свои реформы крутыми и жестокими мерами. Многие из его нововведений, такие, как насильственное бритье бород или гонение на национальный костюм, были непопулярны и вызывали глухой ропот и протесты в народе.

Сатирическим гротеском отличаются художественные произведения эпохи Просвещения (XVIII в.). Философы, деятели литературы и искусства Просвещения, с его культом разума и гармонии, остро обличали мир невежества и насилия. К ярким представителям этого периода относится английский писатель Джонатан Свифт (1667–1745). Вершиной творчества Свифта является «Путешествие Гулливера». Пародируя и одновременно совершенствуя литературу путешествий, Свифт «открывает» фантастические страны, сатирически комментируя реальные перспективы и идеалы европейского общественного устройства. Он осмеивает безумие «чистого» научного прогресса, несостоительность буржуазного просветительного гуманизма. Нелепость и чудовищность социально-идеологических буржуазных установок предстают у него в сатирической гротескной форме [8].

Программно-заостренным воплощением гротеска явилась большая серия офортов испанского живописца, гравера и рисовальщика Франсиско Гойи (1746–1828). В серии «Капричос» было всесторонне раскрыто уродство моральных, политических и духовных основ испанского общества. «Капричос» — творение глубочайшего мыслителя и смелого борца, высшее художественное выражение века Просвещения. Гойя первым из художников противополагает безличному классицистическому рационализму страсть чувств, откровенность мыслей, дерзостный полет воображения.

В 1-й половине XIX века прославился злободневными и острыми политическими карикатурами французский график Жан Гранвиль (1803–1847). Свои карикатуры, которые высмеивали бюрократию и буржуазные пороки французов, он помещал главным образом

в сатирическом журнале «Карикатур» («Caricature»). Еще он сделал иллюстрации к произведениям Дж.Свифта («Путешествие Гулливера») и Д.Дефо («Робинзон Крузо»). Для Гранвиля характерны метафорическое использование образов животных, а также отдельных предметов и тщательная детализация рисунков.

Наряду с Гранвилем, в области гротеска ярко проявил себя французский график, живописец и скульптор Оноре Домье (1808–1879). Творчество Домье сложилось на основе наблюдения уличной жизни Парижа и внимательного изучения классического искусства. С установлением Июльской монархии во Франции Домье стал политическим карикатуристом и завоевал общественное признание беспощадной острогротескной сатирой на Луи Филиппа и правящую буржуазную верхушку. Карикатуры Домье распространялись в виде отдельных листов или публиковались в иллюстрированных изданиях. Некоторые карикатуры печатались в сатирическом журнале «Карикатур». В 1832 году Домье за карикатуру на короля (литография «Гаргантюа», 1831) был заключен на полгода в тюрьму, где общение с арестованными республиканцами укрепило его революционные убеждения.

Запрещение политической карикатуры и закрытие «Карикатур» (1835) вынудили Домье ограничиться бытовой сатирой. В сериях литографий «Парижские типы», «Супружеские нравы», «Добрые буржуа» Домье едко осмеивал и клеймил лживость и эгоизм мещанской жизни, духовное и физическое убожество буржуа, раскрывал характер буржуазной социальной среды, формирующей личность обывателя. Виртуозно сочетая гротескную фантазию и точность наблюдения, Домье придал обличительную заостренность самому графическому языку. Язвительная, жалящая выразительность линии как бы срывала с буржуа маску благопристойности, обнаруживая под ней бездушие и пошлое самодовольство. Огромное наследие Домье (ок. 4 тыс. литографий, св. 900 рисунков для гравюр, св. 700 картин и акварелий, св. 60 скульпт. работ) — это одна из вершин критического реализма в мировом искусстве, что характеризует Домье как великого художника-новатора, защитника интересов трудящихся [9].

В XX веке гротеск остается характерной формой искусства, в том числе ряда направлений, затронутых модернистским умонастроением

(экспрессионизм, сюрреализм и др.). В модернистском гротеске совершается превращение привычного мира в мир бесчеловечности, страха, грез, абсурдности бытия и т.п. В литературе этого периода гротескный характер имеют произведения румына по происхождению французского драматурга Э.Ионеско. В своих гротесковых фарсах и аллегориях, пародируя алогизм языковых штампов и автоматизм трафаретного мещанского мышления, Ионеско выворачивает наизнанку обычные житейские ситуации, придает им буффонадно-нелепый вид («Лысая певица», «Амадей, или Как от него избавиться», «Воздушный пешеход» и др.). Из художников в гротескной манере работал С.Дали. Его сюрреалистические произведения полны фантасмагорий, нарочито бессмысленного сочетания предметов.

Острогротесковой манерой отличаются произведения немецкого графика и живописца Ж.Гросса. Широкую известность получили его графические циклы (литография, рисунок, акварель) «Лицо господствующего класса» (1921), «Се человек» (1922), «Расплата следует» (1923) и др. В своих произведениях Гросс зло и язвительно обличал эгоизм, жестокость и развращенность буржуазии, бесчеловечность милитаризма, показывал ужасы народной нищеты и бесправия.

Гротеск и юмор присутствуют в работах К.Малевича. Эти особенности его творчества уходят корнями в традиционный русский и украинский фольклор. Недаром один из циклов его работ носит название «Патриотический лубок 1914 года». Из работ этого цикла наибольший интерес представляют «Ну и треск же, ну и гром же был от немцев подле Ломжи!», «Глянь, поглянь, уж близко Вислы немцев пучит, значит кисло!», «Шел австриец в Радзивилы, да попал на бабы вилы». Считается, что текст для рисунков сочинил В.Маяковский.

В 1919–21-х годах в Советской Российской республике, в период Гражданской войны и военной интервенции, в системе Российского телеграфного агентства (РОСТА) успешно работала организация «ОКНА РОСТА». Она еще называлась «Окна сатиры РОСТА». В ней сотрудничали поэты и художники. Острые гротесковые плакаты с краткими легко запоминающимися текстами разоблачали врагов молодой республики, освещали злободневные события в традиции лубка. В «ОКНАХ РОСТА» работали М.М.Черемных, В.В.Маяковский,



Рисунок 5. Плакаты агентства «ОКНА РОСТА» (1920-е гг.)

Д.С.Моор и др. Подобные «окна» выпускались также в Петрограде (Л.Г.Бродаты, В.В.Лебедев, А.А.Радаков и др.), на Украине (Б.Е.Ефимов) [10].

Выдающимся мастером гротеска считается советский график Денис Стахиевич Моор (настоящая фамилия — Орлов), (1883–1946). В основном самоучка, Моор к 1917 году уже сложился как художник-сатирик. В годы Гражданской войны он выступил с броскими, проникнутыми страстью революционной патетикой плакатами («Советская ракета», 1919; «Ты записался добровольцем?», 1920; «Врангель еще жив, добей его без пощады», 1920). Во время Великой Отечественной войны им создан знаменитый плакат «Ты чем помог фронту?». Моор делал рисунки для газеты «Правда», журналов «Крокодил», «Безбожник у станка» и др. Для Мора характерен экспрессивный контурный рисунок, резко очерчивающий плоскостное цветовое пятно. Моор преподавал во Вхутемасе-Вхутеине (1922–30), Московском полиграфическом институте (1930–32), Московском художественном институте (1939–43). У него учились такие известные художники как В.Н.Горяев, Б.И.Пророков, А.М.Каневский, Ф.П.Решетников.

Огромной значимости след в искусстве сатирической графики оставили после себя КУКРЫНИКСЫ (псевдоним по первым слогам фамилий), творческий коллектив советских графиков и живописцев: Куприянов Михаил Васильевич, Крылов Порфирий Никитич, Соколов Николай Александрович. Как художники-сатирики КУКРЫНИКСЫ заняли ведущее место в советском искусстве и получили всемирную известность. Они печатались в газете «Правда», журнале «Крокодил», делали иллюстрации к произведениям Ильфа и Петрова «12 стульев», «Золотой теленок», Салтыкова-Щедрина «Господа Головлевы»,

Сервантеса «Дон Кихот» и др. Очень гротескной и издевательски смешной воспринимается карикатура на Гитлера с накинутым на голову и плечи русским платком, поющего русскую песню, стоящего у географической карты с изображением Сталинградской области, где советская армия разгромила гитлеровские войска, взятые в кольцо, с надписью «Потеряла я колечко... (а в колечке – 22 дивизии)» (1943).

Особое место в этом плане занимает творчество советского графика Б.И.Пророкова (1911–1972). Он учился в московском Вхутеине у Д.С.Моора, участвовал в Великой Отечественной войне (1941–1945), сотрудничал в журналах «Смена», «Крокодил». В 1940–60-х годах он создал свои наиболее значительные работы — тематические серии станковых рисунков, по размеру приближающихся к плакату и посвященных борьбе народов за мир, против империалистической агрессии и реакции, социального и расового неравенства. Для этих серий характерны острая публицистичность, повышенная эмоциональность, органичное сочетание приемов станкового рисунка, плаката и карикатуры, страстная экспрессия движения и жеста, напряженные тональные контрасты. Наиболее известные произведения этих серий — «Вот она, Америка», «Танки Трумена на дно», «Американские жандармы в Японии», «За мир» и другие.

Не мене ярким в области гротеска является творчество В.Н.Горяева (1910–1982). Как и Пророков, он учился в московском Вхутеине у Д.С.Моора, а также у В.А.Фаворского. Он является автором сатирических рисунков на международные и бытовые темы (опубликованы главным образом в журналах «Крокодил», с 1936 года и «Фронтовой юмор», с 1942 года). Для творчества Горяева характерна экспрессия обобщенного рисунка, тяготеющего к гротеску.

Из зарубежных художников, близких к Пророкову и Горяеву по тематическому характеру, экспрессии и графической стилистике, можно считать американского живописца и графика Рокуэлла Кента (1882–1971). Развивая традиции американского реалистического искусства, Кент выполнил многочисленные картины, рисунки, гравюры, литографии, ярко запечатлевшие суровую природу северных стран, жизнь простых людей — тружеников и борцов за мир. Он является автором антифашистских плакатов и карикатур.

Для творчества Кента характерны мужественная одухотворенность образов, четкий, сильный рисунок, звучный колорит. Наиболее известной работой Кента, выполненной в духе гротеска и экспрессии, является литография под названием «Вечная бдительность — залог свободы». На литографическом листе изображена полная экспрессии и полуобнаженная фигура молодого человека как бы кричащего и зовущего к свободе. Одна рука фигуры согнута, ладонь приставлена к кричащему рту, другая рука мощным движением повернута в сторону, создавая яркое эмоциональное впечатление. Фигура, как бы стоящая на постаменте, воспринимается зрителем снизу вверх, что придает рисунку удивительную монументальность [11].

Как элемент стиля, заостренный комический прием гротеска характерен для ряда комических жанров — карикатуры, памфлета, фарса, буффонады, клоунады, эксцентрики и др. В графическом искусстве карикатура (итал. *caricatura*, от *caricare* — нагружать, преувеличивать) — способ художественной типизации, использование средств шаржа и гротеска для критически целенаправленного, тенденциозного преувеличения и подчеркивания негативных сторон жизненных явлений или лиц. В карикатуре, составляющей специфическую область проявления комического в изобразительном искусстве, сатира и юмор служат для критики, разоблачения, осмеяния каких-либо социальных, общественно-политических, бытовых явлений. В широком смысле слова под карикатурой понимают всякое изображение, где сознательно создается комический эффект, соединяются реальное и фантастическое, преувеличиваются и заостряются характерные черты фигуры, лица, костюма, манеры поведения людей, изменяются соотношения их с окружающей средой, используются неожиданные сопоставления и уподобления. В более узком смысле карикатура — особый жанр изобразительного искусства, как правило, графики.

В выработке гротескного графического языка карикатуры важнейшую роль сыграли специализированные сатирические журналы. Одним из первых и значимых сатирических журналов был «Симплициссимус» (лат. «*Simplicissimus*», букв. — «Простодушнейший»), немецкий иллюстрированный еженедельник, основанный в 1896 году. Журнал отличался остросатирической направленностью, обличал кайзеровскую

Германию, ее агрессивную внешнюю политику. С начала 1-й мировой войны журнал призывал к миру. В 1942 году «Симплициссимус» был закрыт за карикатуру на Гитлера.

В России в начале XX века большую роль в выработке гротескного языка графического искусства сыграл журнал «Сатирикон». В 1922 году в Москве был основан советский сатирический журнал «Крокодил», который выходил сперва еженедельно как приложение к «Рабочей газете», а затем с 1932 года выходил три раза в месяц в издательстве «Правда». В нем печатались такие выдающиеся художники, как Д.Моор, В.Денни, К.Ротов, КУКРЫНИКСЫ, Б.Ефимов, Ю.Ганф, Л.Сойфертис, В.Горяев, Е.Шукаев и др.

Гротеск как эстетическая ценность непосредственно связан с комическим. Человеческое общество — истинное царство комедии. Человек — единственное существо, которое может и смеяться, и вызывать смех. Через гротеск осуществляется сатирическое осмеяние человеческих недостатков: излишней суетливости, хитрости, неуклюжести, медлительности, тугодумия. Смех заразителен и тяготеет к коллективности, на людях он становится более интенсивным. Из всех искусств благоприятнейшие для комического те, которые рассчитаны на массовую аудиторию. В этом плане графическое искусство, отраженное в многотиражных газетах, журналах, плакатах, является выигрышным по сравнению с театром, кино, цирком. Смех в представлении народа не безобидное баловство. Лишиться способности смеяться — значит утратить какие-то дорогие и важные стороны своей души [12].

Гротеск, обладающий многообразием оттенков комического, при всех его национальных и исторических особенностях, имеет всегда



Рисунок 6. Д.С.Моор.
Антифашистский плакат «Все на Г» (1940-е гг.)

одну сущность, выражающую общественно ощутимое, значимое противоречие, несоответствие явления в целом или одной из его сторон высоким эстетическим идеалам. Комедийный смех способствует исправлению несовершенства мира, очищает и обновляет человека в утверждении радости бытия.

Библиография:

1. Швыров А.В., Трубачев С.С. Иллюстрированная история карикатуры с древнейших времен до наших дней. — СПб., 1903.
2. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. — М., 1965.
3. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. — М., 1986.
4. Соболевский С.И. Аристофан и его время. — М., 1957.
5. Добролюбов Н.А. О Плавте и его значении для изучения римской жизни. Собр. Соч., т. 1. — М.-Л., 1961.
6. Маркиш С.П. Знакомство с Эразмом Роттердамским. — М., 1971.
7. Пинский Л. Смех Рабле, в его кн. Реализм эпохи Возрождения. — М., 1961.
8. Заблудовский М.Д. Сатира и реализм Свифта // В сб.: Реализм XVIII в. на Западе. — М., 1936.
9. Калитина Н.Н. Политическая карикатура Франции 30-х годов 19 столетия. — Л., 1955.
10. Родькин П.Е. Книжная графика русского футуризма. — М., 2013.
11. Чегодаев А.Д. Рокуэлл Кент. Живопись, графика. 3 изд. — М., 1964.
12. Бореев Ю. Комическое. — М., 1970.
13. Zherdev E. Value of metaphor in Industrial Design. Texts. 2013. № 1. C. 55-60.
14. Freivert L., Zherdev E. Archetype and metaphor as cognitive basis of Art form in Industrial Design. Texts. 2013. № 3. C. 31-41.

Г.Н. Кузнецова

ФРИДЕНСРАЙХ ХУНДЕРТВАССЕР (1928–2000) О ПЛАСТИКЕ, НОВЫХ РИТМИЧЕСКИХ СТРУКТУРАХ, КОЛОРИСТИКЕ ГОРОДСКОЙ СРЕДЫ

Статья представляет Фриденсрайха Хундертвассера как убежденного и последовательного борца с рациональной эстетикой, стремящегося сделать архитектурную среду комфортной для человека: пластически и колористически разнообразной, проникнутой органическим единством с окружающим пространством, землей и зелеными насаждениями.

Article represents Freidensreich Hundertwasser as convinced and consecutive fighter with the rational esthetics, seeking to make the architectural environment comfortable for the person: plastically and coloristic various, got by organic unity with surrounding space, the earth and green plantings.

Ключевые слова: пластика, ритмическая структура, колористика, экологическое проектирование, стерильность, монотония.

Keywords: plasticity, rhythmic structure, coloring, ecological design, sterility, monotonias.

Творческим интересам Хундертвассера нельзя было отказать в разнообразии. Он занимался живописью, графикой, дизайном, эстетической теорией, архитектурным проектированием, но подлинную известность ему принесла совокупная творческая позиция решительного и непримиримого борца с рациональной эстетикой. Он постоянно был озабочен придумыванием и проведением акций, демонстрирующих зашоренность человеческого сознания и призывающих к эстетическому инакомыслию и реформаторству. Иногда эти акции вызывали

только улыбку, но порой достаточно серьезно будоражили сознание добропорядочных граждан формой полного презрения к устоям общественной нравственности и демонстративно-вандалыми действиями в отношении построек рациональной эстетики. Целью этих акций было любым способом встряхнуть общественное сознание, чтобы привлечь внимание к той животрепещущей проблеме, которая касается каждого, — проблеме разнообразия и одухотворенности среды, являющейся постоянным пространством жизнедеятельности человека.

Природа поражает своим разнообразием. В природном разнообразии всегда черпало вдохновение и творчество, которое не может сводиться к тиражированию однозначных модулей. «Лично я заболеваю, — писал Хундертвассер, — когда хожу по переулкам, которые совершенно одинаковы и где совершенно одинаковые окна. Лично я не могу более это выдерживать. И я удивляюсь, что люди каждый день ходят по улицам, которые исключительно прямолинейны, и ни один человек не протестует» [из выступления в галерее Гартманна в Мюнхене — «Голая речь о праве на третью кожу», 1967; 1, 39, пер. авт.]. Что же касалось Хундертвассера, то его постоянным «хобби» было неподчинение абстрактным эстетическим нормативам. Выражая свое презрительное отношение к типовому и одинаковому, он демонстративно носил разные носки, а также шил для себя асимметричного края обувь из разноцветных кусочков кожи.

Хундертвассер считал, что существование человека в условиях технологической среды создает предпосылки для его обезличивания. Человек и среда взаимозависимы. Нахождение в гомогенной или агрессивной среде снижает жизненные потенции человека, способствуя погружению его либо в состояние отстраненности и уныния, либо агрессии и ожесточения. Поэтому он призывал отказаться от всего, что сопутствует образованию сугубо технологических сред: от наиболее упрощенной геометрии и упорного тиражирования совершенно одинаковых образцов типового домостроения, от симметричных рядов одинаковых окон и жесткой геометрии структурных решеток на фасадах зданий, от монотонии и «стерильности», от унификации проектирования, безликости и ахроматики. Он выступал непримиримым борцом с прямой линией, порождающей все эти негативные явления,

считал необходимым вернуться к индивидуализации объектов архитектуры, призывал к свободному использованию декора, от которого рациональная эстетика категорически отказалась, посчитав его нефункциональным и расточительным. Он стремился глубже изучить человеческую основу проектирования, не пренебрегая незаслуженно забытым опытом архитектуры модерна, барокко, первобытного периода, приемами и традициями народного зодчества, воздавая должное декору и оригинальной фантазии отдельных мастеров-одиночек. Его целью было реформировать принципы жилого домостроения, и эта цель состояла в том, чтобы заменить традиционную бетонную коробку постройкой иного типа: пластичной, красочной, единой с природной средой, комфортной для человека, экологичной. Последовательно продвигаясь в этом направлении на протяжении всего своего творческого пути, Хундертвассер не только создал оригинальный авторский стиль, но также разработал принципиально новый тип наружного озеленения здания и был в числе тех, кто впервые начал проявлять интерес к применению земляных технологий строительства, заимствованных у колыбельных цивилизаций прошлого.

Называя себя «доктором архитектуры», призванным излечивать ее язвы, Хундертвассер сконцентрировал усилия на выработке целого комплекса мер, направленных на преодоление бесхарактерности архитектурной среды. Его композиционное новаторство состояло в обращении к форме спирали (Детский сад в Хеддернхайме, Франкфурт-на-Майне, Германия, 1988–1995; Семейный центр Рональда Дональда, Эссен, Германия, 2004–05; жилые комплексы «Дармштадская спираль», «Зеленая цитадель» и др.), что позволяло создавать небольшие, огражденные от городской сути внутренние дворы, а возникающий при этом спиральный газон, в виде пандуса поднимающийся на кровлю здания, мог быть использован для улучшения экологии и отдыха всех жителей дома.

Пренебрегая запретом рациональной эстетики, Хундертвассер свободно применял орнаментальные и метrorитмические структуры, заставляющие забывать о прямолинейном ритме модульных решеток. Его решения вызывали напоминания о ритмических структурах Г.Климта и А.Гауди, но вместе с тем Хундертвассер не следовал

идее синтеза искусств, фактически не применяя лепной декор, ограничиваясь наиболее простыми, минималистичными средствами выразительности. Его творческие позиции определялись увлечением трансавтоматизмом, разработанной им самим «Грамматикой видения» [1], школой живописного экспрессионизма, опытом П.Пикассо, П.Клее, В.Вазарели; вынося на фасады метроритмические структуры и живую зелень, внося инновации в характер линий, пластику, колористику среды, Хундертвассер неизменно руководствовался видением художника и интуитивным пониманием физиологических потребностей человека.

Чтобы нивелировать структурные решетки на фасадах зданий, он использовал несимметрично расставленные и разноразмерные окна, а также создавал на фасадах оригинальные цвето-ритмические композиции. Первые фасады Дома Хундертвассера (1983–86) и венского Дома искусства (KunstHausWien, 1991) декорировались мозаиками, расчерченными на неровные ячейки, тщательно продуманные по цвету и сопоставлению фактур, что делало их похожими на композиции созданных им станковых произведений.

В дальнейших работах в качестве поверхностного декора им использовались уже вертикальные или горизонтальные элементы, имеющие вид цветных полос. После первой акции 1959 года в Академии изящного искусства Гамбурга, демонстрирующей возможности «бесконечной линии» по преодолению негативных свойств стерильной плоскости, теперь уже не линии, а цветные горизонтальные полосы Лесной спирали (Дармштадт, Германия, 1998–2000) и Семейного центра Рональда Дональда (Эссен, Германия, 2004–2005) подчеркивали пластику здания и напоминали о слоистости природных структур. Вертикальные ритмы (музей «Рупертиnum» в Зальцбурге, Австрия, 1982; Придорожный ресторан, Бад Фишай, Австрия, 1990; Текстильная фабрика Руэфф, Мунтликс, Австрия, 1990; «Дом в лугах», Бад-Зоден, Германия, 1990; жилой комплекс «Жить под дождевой башней», Плохинген, Германия, 1991–94; проект «Зеленой цитадели» для Магдебурга, 1999) имели вид врезанных цветных керамических полос, также не имеющих прямолинейных очертаний. Произвольные линии, подобные этим, можно было бы наблюдать в природе на примере стекающихся по стеклу дождевых струй или свободно прокладывающих себе дорогу русел рек.

Существенно отметить, что все предпринимаемые человеком попытки пересмотреть и «улучшить» природное формообразование не принесли существенных результатов; искусственно спрятленные русла рек доказали свою несостоятельность: быстрое течение воды не способствовало достаточному насыщению окрестных полей влагой, вымытое, гладкое дно не позволяло рыбе задерживаться на нерест, что приводило к ее естественному уничтожению.

Функциональная эстетика, сформированная в начале 1920-х годов, была ориентирована на перспективу развития промышленного, исключительно модульного формообразования, это и определяло ее ориентацию на прямые линии и прямые углы. Делая лишь первоначальные шаги, она на тот момент не могла предусмотреть решения задач средового подхода к проектированию. К размышлению привела ситуация средообразующего кризиса середины XX века. Экологический подход прояснил, что глаз человека сформирован в условиях природной среды, и природные ритмы оказывают на него более благоприятное воздействие, чем линии, вычерченные по линейке, не встречающиеся в природе и потому воспринимаемые глазом как инородные [2].

Всегда оставаясь художником, Хундертвассер понимал, насколько важную роль в эмоциональном восприятии среды играет цвет. Много внимания уделялось им приемам гармонизации цвета и искусству композиции. «Сами по себе цвета ничего не значат. Цвета могут значить что-либо, когда они сгруппированы вместе в определенном количестве и окружены другими цветами. При сопоставлении или противопоставлении они с успехом могут образовывать своего рода зрительную музыку» [3, с. 66]. Свою первоначальную задачу Хундертвассер видел в том, чтобы противопоставить безликой рациональной среде индивидуализированное пространство, наделенное чертами природной гармонии и «зрительной музыки».

Колористика была для него важнейшим неструктурным средством преодоления «стерильности» и монотонии архитектурной среды. Особенно негативно он воспринимал среду городов-спутников. «Люди сходят с ума от их монохромии, монохромия цвета, предусматривающая монокульттуру, постоянно еще усиливается повторяющимся

архитектурным типом. Если архитектура совершенно одинакова, то, по крайней мере, краски должны варьироваться» [1, с. 52, пер. авт.].

Однако плохо, считал Хундервассер, если в решении архитектурной среды присутствует ахроматика, либо используется всего один цвет, покрывающий большие поверхности. При этом пятно любой цветовой насыщенности неизменно сводится к монотонии. «Серый или любой другой монотонный цвет всегда служит синонимом чистилища или ада. Ад только красен: все красное — огонь, лица, кровь — это ужасно. Точно также ужасен мир, где есть только синий цвет. Если живешь в растительном аду, посреди джунглей, где все вокруг зелено, сойдешь с ума. Есть зеленый ад, синий ад, красный ад, черный ад, серый ад. В городах он серый. Странно, что архитекторы продолжают строить серые здания. Разнообразие красок делает мир лучше, внося рай в наш мир» [3, с. 107–110].

Мир, исполненный красочной гармонии, всегда служил для Хундервассера синонимом рая.

Другим символом рая на земле служили купола. Хундервассер не вкладывал в них сакрального смысла, рассматривая купольные главки в качестве узнаваемых элементов, украшений силуэта здания, мажорных цветовых аккордов. Обилие декоративных элементов иногда позволяло сравнивать постройки Хундервассера с пряничными домиками, но, декларируя некую традиционность и фольклорность, он в то же время мог придать в промышленных объектах тем же куполам и глубокий символический смысл, уподобив их победным фанфарам, венчающим силуэты мусоросжигательных заводов в Шпиттеле (Вена, Австрия) и Осаке (Япония).

Цветовое оформление здания, считал Хундервассер, должно находиться в соответствии с колоритом той или иной географической зоны. В Северной Европе, в отличие от Африки или Средиземноморья, предпочтительны темные, но насыщенные тона, например, коричневые или темно-серые, чтобы дом не выглядел инородным. Яркое солнце стран Средиземноморья позволяет оказывать предпочтение светлым тонам.

Композиционное решение, ритмика, цвет, сопоставление фактур, соотнесение цветового решения с общей пластикой здания представ-

лялись Хундертвассеру важнейшими средствами визуального комфорта, обеспечивающими функциональную полноту и самодостаточность каждого отдельного объекта и всего средового пространства в целом.

В том внимании, которое уделялось совокупности всех этих средств, отчетливо прослеживались черты постмодернизма. Если поискать параллели с теми процессами, которые в то время происходили в дизайне, то можно было бы обнаружить связь Хундертвассера с известной итальянской группой «Мемфис». «Мемфис» привлек к себе внимание непосредственностью видения, яркой красочностью, ироничностью, структурным подходом к формообразованию. Этторе Соттсасс, возглавлявший группу, был известен своими выступлениями против сухости и рациональности функционализма, за «антропологический» подход к проектированию. В годы движения «хиппи» и призывов вернуться назад, к природе, к свободному проявлению чувств, особое внимание дизайнеров было привлечено к первобытной культуре, свое восхищение которой Соттсасс сумел выразить в серии магических композиций «Тотем». Они имели вид цилиндрических изваяний, составленных из полихромных керамических колец. С их лаконичными формами обнаруживали сходство наборные керамические колонки Хундертвассера, исполнявшие роль важных цветовых акцентов в общем колористическом решении здания.

И в живописи, и в архитектурном дизайне Хундертвассер проявлял необыкновенное внимание к фактурам. В живописи ему всегда нравилось экспериментировать с природными материалами; он составлял свои композиции с использованием вулканического песка, земли, тертого кирпича, жженого угля, известняка; как признавался художник, ему всегда хотелось, чтобы создаваемую им живопись именовали «растительной», «произрастающей»; и с тем же энтузиазмом, с которым в живописи он стремился сопоставлять поглощающие свет матовые материалы с фосфоресцирующими красками и бликующими поверхностями металлической фольги, в средовой колористике Хундертвассер комбинировал оштукатуренную поверхность с кирпичной кладкой, полихромной керамикой, позолотой главок и вкраплениями зелени, стремясь достичь единства и природной органики во всем разнообразии фактур и оттенков цвета.

В восприятии цвета, замечал Хундертвассер, будет важно, на каком основании он лежит. Если основание мертвое, то и цвет на нем будет мертв. Если же основание живое, сделано вручную, как в старых крестьянских домах, то и цвет на нем заживет. Цвет всегда будет мертв, если он нанесен на идеально гладкую, бликующую поверхность. Как раз к таким поверхностям должны быть отнесены бетонные стены современных зданий [1, с. 50–51].

Сравнивая технологические приемы старой и новой архитектуры,

Хундертвассер отдавал предпочтение старой, наложенной от руки штукатурке. «Старая стена прекрасна. Старая церковь, старый дом прекрасны за счет выветривания наружной поверхности стен. Природа формирует поверхность так, что покрывает ее плесенью, образует маленькие трещины, кое-где возникают разводы от пыли, ржавчины или дождя, как будто бы стена улавливает ветер, на ней оседает пыль; на солнце краски выцветают, а на теневой стороне — нет, как и в тех местах, где находятся оконные выступы; и там, куда не проникает солнце, дольше сохраняется светозарность краски» [1, с. 52, пер. авт.].

Отметив ту утонченную красоту, которую сама природа и время внесли в решение фасада, Хундертвассер высказал разочарование по поводу ответственных за здания людей, которые всегда были озабочены тем, чтобы скрыть проявившиеся «дефекты». Все предпринимаемые ими попытки уничтожить следы эрозии, загладить неровности, возобновить красочное покрытие не столько украшали, сколько способствовали безликости здания, лишая его фактурной и колористической самобытности.

Библиография:

1. Für ein natur — und menschengerechteres Bauen Hundertwasser Architektur. Herausgegeben und gestaltet von Angelika Taschen, Köln. Dokumentation von Christa Fürst, Wien. Vorwort von Wieland Schmied. GmbH, Taschen, 2009, ISBN: 978-3-8228-8594-9. — 319 S.
2. Мотин К. Цвет города // Зодчество мира. — № 2. — 1998.
3. Ранд Г. Хундертвассер. — Taschen /Арт-родник, 2005, ISBN: 5-9561-0145-8. — 200 с.

4. Хундертвассер Ф. Дайте природе красить самой // Зодчество мира. — № 2. — 1998.
5. Peoples.ru «Искусство».../hundertwasser
Колесова Н. Фриденрайх Хундертвассер
6. www.acdjurnal.ru/2009-2/205/p.html
Ефимов А.В. Хундертвассер
7. Е.Г.Лапшина. Динамика системы зрительного восприятия человеком архитектурного пространства //Архитектура и современные информационные технологии. Международный электронный научно-образовательный журнал по научно-техническим и учебно-методическим аспектам современного архитектурного образования и проектирования с использованием видео и компьютерных технологий. 3(16) 2011
8. М.А.Силоненко. Восприятие пространства и времени в современной архитектуре: междисциплинарный синтез эволюционных идей в эстетике //Архитектура и современные информационные технологии. Международный электронный научно-образовательный журнал по научно-техническим и учебно-методическим аспектам современного архитектурного образования и проектирования с использованием видео и компьютерных технологий. 4(25) 2013

О.В. Долгушина

ОБРАЗ РАЯ В ДРЕВНЕРУССКОМ ИСКУССТВЕ: ПРОБЛЕМЫ ИЗУЧЕНИЯ

Статья посвящена истории научного изучения образа рая в древнерусском искусстве. Данная тема является малоизученной в связи с ее принадлежностью к церковному искусству. Основные труды по ней были созданы в период с середины XIX до начала XX века, в советское время образ рая бегло описан в числе работ, посвященных исследованию древнерусской живописи. В последнее время тема вновь стала актуальной, о чем свидетельствует большое количество публикаций, посвященных различным ее аспектам. В статье подчеркивается необходимость изучения памятников древнерусской письменности в совокупности с иконописными изображениями, содержащими образ рая. Выделены важнейшие периоды и аспекты изучения этой темы.

The article deals with the history of scientific studies about the representation of Paradise in Old Russian art. Being part of ecclesiastical art, this subject remains understudied. The article stresses the need for further study of Old Russian texts, together with iconic images containing representations of Paradise. It also classifies the most important periods and aspects of the subject's study.

Ключевые слова: древнерусское искусство, изображение рая, церковное искусство, рай, историография.

Keywords: Old Russian art, representation of Paradise, ecclesiastical art, Paradise, historiography

Объектом научного изучения образ рая стал сравнительно недавно, учитывая многовековую историю его изображения в произведениях

мирового искусства и большой интерес к теме рая как богословов, историков, философов, искусствоведов и т.д., так и обычных людей.

Начало научному изучению образа рая в древнерусском искусстве было положено во второй половине XIX века. Этому способствовал бурный всплеск интереса в обществе к русским церковным древностям и особенно к иконописи, которая до того момента была известна в основном своими поздними памятниками. В это время, по словам Ф.И.Буслаева, собираются древние рукописи и произведения искусства, «составляются общества для сохранения их, издаются археологические описания монастырей, церквей, отдельных произведений живописи, скульптуры, утвари, одеяний» [1]. Собранные артефакты, истинную ценность многих из которых только предстояло открыть благодаря работе реставраторов, стали доступны для широкой общественности. Тогда же Ф.И.Буслаев ставит вопрос о необходимости научного изучения этого огромного достояния.

В это же время над своим фундаментальным трехтомным трудом «Поэтические воззрения славян на природу» [2] работает известный филолог и собиратель русского фольклора А.Н.Афанасьев. Среди прочего он описал в нем и представления древних славян о загробной жизни, а также погребальные обряды, в которых очень красочно отразилось понимание древних славян о рае. В своих исследованиях он опирается и на апокрифические сочинения, например, в изложении сюжета о создании Мира.

В 1870 году И.Порфириев издал «Историю русской словесности», в которой дал краткое описание содержания всех литературных произведений, известных и забытых на тот момент. Интересны собранные им стихи о кончине мира и Страшном Суде, в которых описывается образ рая как жилище праведных, хотя, как он сам замечает, «чертами слишком бледными и неопределенными» [3]. Что касается апокрифов, он отмечает, какое огромное влияние имели они на древнерусского человека и на формирование его представлений об окружающем мире и, в частности, о рае.

В свою очередь, Ф.И.Буслаев в своих исследованиях не только показал органическую связь древнерусской литературы и живописи с византийской культурой, но и, в то же время, отметил их национальное

своеобразие. Именно Ф.И.Буслаев впервые заявил о необходимости изучения нашей старинной письменности и искусства в совокупности, дабы лучше понять иконографию изображений. Он же разработал сравнительный метод изучения этих памятников и начал исследования об эсхатологии в искусстве. Хотя его исследования были направлены преимущественно на изучение миниатюр, начиная от Остромирова Евангелия 1056–1057 гг. до рукописей XIX века, в своих сочинениях он обнаружил обширные знания по древнерусскому искусству в целом, а также о том, как эта тема была изучена на Западе.

«Свод изображений из Лицевых Апокалипсисов по русским рукописям с XIV – века по XIX», составленный Ф.И. Буслаевым в 1884 году, содержит большое количество изображений рая: Мин. 68, Апокал. XIX, 7–9; Мин. 58, Апокал. XIX, 8–10; Мин. 68, Апокал. XXI, 10–21; Мин. 56, Апокал. XVII, 7–10; Мин. 49, Апокал. XIV, 14–16; Мин. 66, Апокал. XIX, 17–18; Мин. 70, Апокал. XIX, 7–9; Мин. 55, Апокал. XIV, 17–18 и т.д. Свое предпочтение изучению миниатюр, украшающих рукописи, Ф.И.Буслаев объясняет тем, что в их написании художник обладает гораздо большей свободой, нежели в иконописи. «Иллюстрируя библейские книги или Жития Святых, — писал он, — миниатюрист сознательно и разумно относился к тексту, по-своему объясняя его вымыслами своей фантазии, которыми он столько же дополнял идеи Писания, сколько выражал и свои личные понятия» [4].

Последователями Ф.И.Буслаева, такими как Н.П.Кондаков и Н.В.Покровский, был развит разработанный им иконографический метод. Монография Н.П.Кондакова посвящена тщательному анализу иконографических типов Богоматери [5], благодаря которому он показал теснейшую преемственность русской живописи от византийской, обрисовал эволюцию этих типов и те изменения, которые они претерпели на протяжении многих веков, а также показал их органическую связь с литературой. В числе прочих он изучил иконографические типы Богоматери, в которых встречается изображение рая [6].

Метод сравнительного анализа, разработанный Ф.И.Буслаевым, развил в своем труде по иконографии Евангелия профессор Н.В.Покровский. Ф.И.Буслаев в письме к Н.В.Покровскому пишет: «До сих пор занимались у нас древнехристианским и византийско-русским

искусством только люди светские и потому ограничивались более художественною и техническою стороною предмета, а не прямым и непосредственным отношением его к учению отцов церкви, к текстам литургий, к акафистам и вообще к церковной службе. Вы первый возвели у нас эти коренные и незыблемые основы в стройную систему и вложили в науку “душу живу”» [7]. В монографии Н.В.Покровского «Евангелие в памятниках иконографии», вышедшей в 1892 году, содержится подробный разбор иконографии важнейших Евангельских сюжетов. Его исследование основано на изучении широкого круга самых ранних византийских и славянских памятников: живописи катакомб, икон, фресок, лицевых рукописей и т.д. Причем, древние памятники рассматриваются «совместно, как выражение известной определенной мысли. Их группировка на основании сходства форм есть вместе с тем и группировка по внутреннему содержанию» [8]. Этот труд впоследствии перерос в еще два масштабных исследования: «Страшный Суд в памятниках византийского и русского искусства» (1887) [9] и «Стенные росписи в древних храмах греческих и русских» (1890) [10]. Как неотъемлемая часть композиции Страшного Суда во фресковой живописи, очень подробно были изучены изображения рая как с художественной, так и с церковно-археологической точки зрения.

В 1916 году вышла из печати книга профессора Е.К.Редина «Христианская топография Козьмы Индикоплова по греческим и русским спискам», в которой были сопоставлены иллюстрации различных редакций Топографии Козьмы Индикоплова по темам и сюжетам. Такой анализ позволил выявить развитие иконографии «Рая», «Грехопадения», «Башни Вавилонской», «Распятия» и др.

Ф.И.Буслаевым и другими исследователями этого периода был сделан значительный вклад в изучение древнерусской живописи и, в частности, образа рая. Иконографический метод, разработанный им, помог пониманию сюжетной стороны иконы, что немаловажно. Однако приверженцы этого метода подходили к изучению древнерусских памятников преимущественно с точки зрения их иконографии, не руководствуясь при этом художественными критериями. К тому же многие памятники в то время находились в плачевном состоянии и нуждались в очищении от более поздних записей, а, стало быть, не могли

быть полноценно изучены. Трудности толкования сюжетов изображений были связаны также с малой изученностью литературных источников по данной теме, так как памятники древнерусской литературы были малодоступны. Имея довольно скучные сведения о материалах по иконографии рая, исследователи были лишены возможности всесторонне изучать памятники древнерусского церковного искусства. Тем не менее, именно в этот период были созданы фундаментальные исследования в области иконографии, которые не были превзойдены до настоящего времени.

Новый виток в изучении образа рая в древнерусском искусстве произошел в советские годы, которые ознаменовались общим подъемом интереса к национальной истории и нашему культурному наследию. В это время были переизданы литературные памятники Древней Руси, средневековое искусство приобрело новое значение, согласно его художественной ценности, а не принадлежности к церковному искусству. В соответствии с этим, изучались и его памятники. Сознательно опускалось религиозное содержание, смысл, иконография и назначение произведений древнерусского искусства, рассматривалась лишь его художественная составляющая.

В это время опубликовали свои труды в области древнерусского искусства такие видные ученые, как В.Н.Лазарев, М.В.Алпатов, Г.И.Вздорнов, Н.Е.Мнева [11]. В их исследованиях образ рая описывается среди прочих изображений. На тот момент многие памятники русского средневекового искусства уже подверглись качественной реставрации и предстали перед зрителем в своем первоначальном облике. Это дало возможность изучить их с научной и художественной точки зрения.

Как один из элементов фресковых росписей, образ рая описан в книге В.Н.Лазарева «Древнерусские мозаики и фрески XI–XVI вв.» (1973). В.Н.Лазарев одним из первых обратил внимание на художественную ценность памятников древнерусской монументальной живописи, которая, по его словам, обнаруживает «органическую преемственную связь с византийским искусством» и в то же время отмечена «печатью национального своеобразия» [12]. Свой труд он создавал, основываясь на новейших открытиях и достижениях реставраторов, проделавших огромную работу по восстановлению древних фресок и мозаик. Он

отмечает индивидуальные черты в росписях разных местных школ, крупнейшими из которых были киевская, владимиро-суздальская, новгородская, псковская и московская.

Г.И.Вздорнов в своем «Исследовании Киевской Псалтири» (1978) описывает среди прочих и изображения рая в миниатюрах. В обзоре по древнерусской фреской живописи тема рая была затронута нашими современниками В.Д.Сарабьяновым и Э.С Смирновой в «Истории древнерусской живописи» (2007), А.П.Новицким и В.А.Никольским в «Истории русского искусства» (2008) [13].

В настоящее время достаточно большой интерес вызывают сочинения, посвященные загробной жизни. В свете эсхатологических описаний в древнерусской литературе «райская тема» изучается А.С.Деминым в статье «Загробный мир» (1995) [14].

Публикуются работы, посвященные изучению монастырей и монастырских садов, олицетворяющих собой образ рая, как это впервые было замечено Д.С.Лихачевым [15]. А.П.Вергунов и В.А.Горохов в совместном труде «Садово-парковое искусство России. От истоков до начала XX века» (2007) в главе «Вертоград заключенный» рассматривают сад как некую, пусть и весьма условную, модель рая на земле. Этую же особенность устройства монастырских садов отмечает В.Д.Черный в своей монографии «Русские средневековые сады» (2010) [16].

Как показал обзор литературы, основные работы по теме рая были изданы в дореволюционное время, в советское время образ рая бегло описан в числе работ, посвященных исследованию древнерусской живописи. В последнее время появилось достаточно много публикаций, в которых затронута тема рая, что свидетельствует о возросшем интересе к этой теме.

На сегодняшний день нет ни одного специального целенаправленного исследования, в котором образ рая в древнерусском искусстве был бы изучен досконально с точки зрения иконографии, топографии, семантики и классификации иконографических образов и форм изображения рая. Тем не менее, изучены литературные источники, изданы работы по христианской иконографии, включающие те, которые посвящены теме рая, заданы приоритетные направления для последующего исследования образа рая в древнерусском искусстве.

Примечания:

1. *Буслаев Ф.И.* Сочинения в 3 т. Сочинения по археологии и истории искусства. Т. 3. — Л., 1930. — С. 144.
2. *Афанасьев А.Н.* Поэтические воззрения славян на природу. — М., 1865–1869.
3. История русской словесности. Сост. И.Порфириев. Ч.1. — Казань, 1870. — С. 238.
4. *Буслаев Ф.И.* Образцы иконописи в Публичном Музее. — Моск. Вед., 1862. — №№ 111–113. — С. 2.
5. См.: *Кондаков Н.П.* Иконография Богоматери. В 2 т. — СПб.: Типография Императорской Академии наук, 1914–1915.
6. См.: *Кондаков Н.П.* Иконография Богоматери. Т. 2. — СПб, 1915. — С. 369, 386, 414–417, 420.
7. *Буслаев Ф.И.* Сочинения в 3 т. Сочинения по археологии и истории искусства. Т. 3. — Л., 1930. — С. 232.
8. *Покровский Н.В.* Евангелие в памятниках иконографии. — М., 2001. — С. 19.
9. См.: *Покровский Н.В.* Страшный Суд в памятниках византийского и русского искусства. — Одесса, 1887.
10. См.: *Покровский Н.В.* Стенные росписи в древних храмах греческих и русских. — М., 1890.
11. См.: [Антонова В.И., Мнева Н.Е. Каталог древнерусской живописи [ГТГ]: Опыт историко-художественной классификации. — М., 1963.]
12. *Аллатов М.В.* Древнерусская иконопись. — М., 1978.
13. *Вздорнов Г.И.* Исследование Киевской Псалтири. — М., 1978.
14. *Лазарев В.Н.* Русская иконопись от истоков до начала XVI века. — М., 1983 и др.]
15. *Лазарев В.Н.* Древнерусские мозаики и фрески XI–XV вв. — М., 1973. С. 7.
16. См.: [Сарабьянов В.Д., Смирнова Э.С. История древнерусской живописи. — М., 2007.]
17. *Новицкий А.П., Никольский В.А.* История русского искусства. — М., 2008.]

18. См.: Демин А.С. Загробный мир // Древнерусская литература: Изображение природы и человека. — М., 1995.
19. См.: Лихачев Д.С. Поэзия садов: к семантике садово-парковых стилей. — Л., 1982. — С. 38–45.
20. См.: [Вергунов А.П., Горохов В.А. Вертоград: Садово-парковое искусство России. От истоков до начала XX в. — М., 1996.
21. Черный В.Д. Русские средневековые сады: опыт классификации. — М., 2010.]

Библиография:

1. Аллатов М.В. Древнерусская иконопись. — М.: Искусство, 1974.
2. Антонова В.И., Мнева Н.Е. Каталог древнерусской живописи [ГТГ]: Опыт историко-художественной классификации. В 2 т. — М.: Искусство, 1963.
3. Афанасьев А.Н. Поэтические воззрения славян на природу. В 3 т. — М.: Тип. Грачева и Комп. у Пречистенских ворот, 1865–1869.
4. Буслаев Ф.И. Изображения Страшного суда по русским подлинникам // Сочинения. Т. 2. — СПб.: Типография Императорской Академии Наук, 1910. — 455 с.
5. Буслаев Ф.И. Образцы иконописи в Публичном Музее. В собрании П.И.Севастьянова // Моск. Вед. — М., 1862. — №№ 111–113.
6. Буслаев Ф.И. Сочинения. Т. 3. Сочинения по археологии и истории искусства. — Л.: изд. академии наук СССР, 1930. — 239 с.
7. Вергунов А.П., Горохов В.А. Вертоград: Садово-парковое искусство России. От истоков до начала XX в. — М.: Культура, 1996.
8. Вздорнов Г.И. Исследование о Киевской Псалтири. — М.: Искусство, 1978.
9. Загробный мир. Авт. Демин А.С. // Древнерусская литература: Изображение природы и человека. Коллективная монография. — М.: Наследие, 1995. — 355 с.
10. История русской словесности. Сост. И.Порфириев. Ч.1. — Казань, изд. в университетской типографии, 1870. — 547 с.
11. Кондаков Н.П. Иконография Богоматери. В 2 т. — СПб.: Типография Императорской Академии наук, 1914–1915.

12. *Лазарев В.Н.* Древнерусские мозаики и фрески XI–XV вв. — М.: Искусство, 1973. — 568 с.
13. *Лазарев В.Н.* Русская иконопись. От истоков до начала XVI века. — М.: Искусство, 1983. — 160 с.
14. *Лихачев Д.С.* Поэзия садов: к семантике садово-парковых стилей. — Л.: Наука, 1982.
15. *Новицкий А.П., Никольский В.А.* История русского искусства. Ил. изд.: Соврем. версия. — М.: Эксмо, 2008. — 699 с.
16. *Покровский Н.В.* Евангелие в памятниках иконографии. — М.: Прогресс–Традиция, 2001. — 564 с. То же. Труды VIII археологического съезда в Москве. Т. I. — СПб., 1892.
17. *Покровский Н.В.* Стенные росписи в древних храмах греческих и русских. — М.: Тип. Лисснера и Ю.Романа, 1890. — 171 с.
18. *Покровский Н.В.* Страшный суд в памятниках византийского и русского искусства. Труды VI археологического съезда в Одессе. Т. III. — Одесса, 1887.
19. *Редин Е.К.* Христианская топография Козьмы Индикоплова по греческим и русским спискам. Ч.1. — М.: Типография Г.Лисснера и Д.Собко, 1916. — 366 с.
20. *Сарабьянов В.Д., Смирнова Э.С.* История древнерусской живописи. — М.: ПСТГУ, 2007.
21. Свод изображений из Лицевых Апокалипсисов по Русским рукописям с XVI века по XIX-й. В 2 т. Составил Федор Буслаев. — СПб.: Тип. М.М.Стасюлевича, 1884.
22. *Черный В.Д.* Русские средневековые сады: опыт классификации. — М.: Рукописные памятники Древней Руси, 2010. — 176 с.: ил.

С.А. Антонова

К ИСТОРИИ СОЗДАНИЯ ЦЕРКВИ В СЕЛЕ ИЛЬИНСКОМ БЛИЗ ПЯТНИЦЫ БЕРЕНДЕЙ

Описывается история создания двух одноименных церквей, проект которых принадлежит архитектору первой половины XVIII века А.П.Евлашеву. Вторая из них исследуется впервые. Основное внимание уделяется документальной аргументации авторства Евлашева этого культового объекта.

The article describes the history of building two churches with the same names which were created by architect A.P.Evlashev, whom worked at first half XVIII century. Second of them is being research for first time. In the article the most important appear documentary proof what Evlashev designed it.

Ключевые слова: гофинтендантская контора, архитектуры гезель, Ильинское, церковь Ильи Пророка, культовое сооружение, каменная церковь.

Keywords: stone church, Iljinskoye, Office of the King's Works, The Church of Ilyi Prophet, the village near Pjatnitsa Berendey.

В Подмосковье существовало и существует достаточно большое количество сел, названных Ильинским по храмам пророка Илии [1]. Одно из них находится в современном Красногорском районе южнее Архангельского, за старицей Москвы-реки. Оно известно сначала XVII века как дворцовое село Ильинское. Затем оно перешло в собственность Стрешневым, в этой усадьбе В.И. Стрешнева Ильинское под Звенигородом в 1732 – 1735 гг. построена церковь, автором которой считается архитектор А. П. Евлашев [2]. История создания этой церкви хорошо известна [3]. Основанием для определения авторства

доныне существующей церкви является «Промемория от 19 мая 1733 года из Главной дворцовой канцелярии», которая была направлена в гоффинтенданскую контору в Москве по поводу построения каменной церкви в селе Ильинском: «(...) в прошлого 1732 года по именному Ея императорского величества указу велено церковь каменную в селе Ильинском построить всю вновь как была старая по рисунку архитектурного гезеля Алексея Евлашева, которая церковь и строится. А сего мая «16» дня доношением в главную дворцовую канцелярию об определенного к смотрению в строение той церкви стряпчего Зыкова показано: в церкви пол и жертвенник и прочее построено и строится не по пропорции и надлежит архитектором освидетельствовать и по Ея императорского величества указу и по резолюции Главной дворцовой канцелярии сего мая 19 дня велено в конторе интендантских дел помянутого Евлашева для посылки и осмотра в означенное село Ильинское показанной церкви строения послать»[4].

Как следует из текста указа, автором проекта указанной церкви является представитель гоффинтенданской конторы – А.П.Евлашев, наблюдение за строительством по чертежу выполнял и доносил в контору стряпчий Зыков, архитектор же достраивал ее после осмотра по проекту.

Предметом нашей статьи станет история создания каменной церкви Ильи Пророка в селе Ильинском близ Пятницы Берендей, которая также связана с именем архитектора А. П. Евлашева, но в отличие от вышеназванного храма ранее об этом культовом сооружении первой половины XVIII века материал не публиковался. Создание этого объекта задокументировано в двух архивных делах, нами обнаруженных: «О постройке церквей в дворцовых селах Ильинском и Домодедово, при сем деле два плана », «О починке в селе Ильинском что близ Пятницы Берендей церкви». Исходя из этого материала, мы провели исследовательскую работу и теперь можем утверждать, что первой постройкой архитектора А.П.Евлашева стала Церковь Ильи Пророка в селе Ильинском близ Пятницы Берендей (1731-1734). Так совпало, что по времени создания и по названию данные культовые сооружения почти одинаковы, поэтому одно из них в документах имеет конкретизирующее уточнение по месту нахождения «близ Пятницы Берендей», что позволяло в императорских указах для московской гоффинтенданской

конторы тем, кто принимал их к исполнению, отличать одну церковь от другой. Используя указанные в архивных документах сведения, мы определили с большим тщанием местоположение села, в котором была построена церковь, об этом и об истории ее создания речь пойдет ниже.

Названия, связанные со словом «пятница», имели селения, где проходили торги, так как святая Параскева - Пятница считалась в средневековой России покровительницей торговли. Поначалу интересующее нас село называлось Берендеево, но так как являлось торговым, то в соответствии с традицией в нем была построена церковь Параскевы - Пятницы, что и послужило причиной изменения названия села - Пятница Берендеева. В XX-ом веке название Берендеево постепенно выходит из употребления, и остается только Пятница. Данное село в настоящее время находится в районе Солнечногорска, на восточном берегу Истринского водохранилища [5]. В межевой книге XVIII столетия село называется Пятницкое, Берендеево тож, Дмитровского уезда, Берендеева стана [6].

Интересующие нас село Ильинское близ Пятницы Берендей, по нашим изысканиям, раньше погост Дмитровского уезда, Берендеева стана [7].

Погост Ильинской находился к западу от современного Солнечногорска и к югу от Клина, на берегу реки Катыш, около деревни Поповка, которая существует и поныне. Термин погост упоминается в летописях с X-го века. Это место, куда приезжали торговые люди и где происходили торжища. С принятием христианства на погостах стали ставить церкви, и по церкви давали название селу – Ильинский погост [8].

В селе Пятница – Берендеево располагался Пятницкий – Берендеевский – Николаевский мужской монастырь. Существовал с 1472 г., когда в нем был игуменом Андроник, в 1617 г. возобновлен после Литовского разорения и в 1680 г. приписан к Воскресенскому, Новый Иерусалим именему, монастырю, с 1711 г. вотчины Берендеевского монастыря отписаны во дворцовое ведомство и доходы с них определены на содержание двора вдовствующей царицы Параскевы Федоровны, супруги царя Иоанна Алексеевича, по кончине ее состоял за царицею Парасковьею Иоанновною, а в 1732 г. снова приписан к Воскресенскому монастырю и в 1764 г. закрыт. Когда Петр I упразднил Пятницкий

– Берендеев монастырь, иноки были размещены в кельях у храма Ильинского погоста на берегу р. Катыш к югу от Клина, известного как Ильинский погост с 1627 г. Так возник Ильинский, что на Катыше, монастырь, который был закрыт в 1732 г. в связи с восстановлением Пятницкого монастыря. Позже на погосте был построен каменный храм Покрова Пресвятой Богородицы с приделом св. пророка Илии (снесен в 1950-х гг.) [9]. Это общеизвестный материал.

Следующий этап в бытования церкви Ильи Пророка после царствования Петра I в указанном селе связан с царствованием императрицы Анны Иоанновны. Обнаруженные нами архивные сведения приводятся впервые и содержат переписку Главной дворцовой канцелярии с обер-гофмейстером графом Семеном Андреевичем Салтыковым, гофмейстером Петром Ивановичем Мошковым, обер-офицером Данилой Ивановичем Янковым и представляют историю создания новой каменной церкви Ильи Пророка в селе Ильинском близ Пятницы Берендей.

После указа императрицы 22 октября 1731 г., присланного из Дворцовой канцелярии в Московскую гофмейстерскую контору, начинается строительная деятельность по созданию вновь каменной церкви на месте ветхой деревянной. Комиссар Петр Попов предоставил описание церкви и ветхости и рекомендовал по причине ветхости все строение разобрать. Следует императорский указ с требованием послать немедленно архитектора в село Ильинское к осмотру и подать ведомость, каких материалов к строению той церкви, все заготовить заблаговременно, так как строить в будущую весну. В доношении гофмейстера Петра Ивановича Машкова объявлено, что в селе Ильинское послан архитектурного дела гезель Алексей Евлашев, который показал, что починить оную церковь невозможно и лучше бы ее разобрать и строить новую на старом фундаменте, каких надобно материалов приложены им при этом доношении описание и ведомость. Императрица изволила указать церковь построить по рисунку всю вновь как была старая, только прибавить против старого по чертежу колокольню. После этого 11 января 1732 г. по трем публикациям состоялся торги, зажжена была свеча, по сгорании свечи подрядился строить Федосей Егоров сын Огородников, « (...) что построит он

помянутую церковь каменную всю вновь как была старая и прибавит против старого по чертежу архитектурного дела гезеля Алексея Евлашева колокольню, так же железные главы своими припасами и материалами с работными людьми ценою за 2 тысячи за то рублей». 16 февраля 1732 г. граф Семен Андреевич Салтыков получает доношение о том, что для строения «каменной церкви вновь и колокольни по рисунку архитектурного гезеля Алексея Евлашева» учинена вторая публикация. Подрядился строить Гусев только за тысячу шестьсот с материалами и мастеровыми работниками, таким образом, вторичный торг сбавил 461 рубль, и было велено строить Гусеву за вышеописанную цену в 1732 г. весной, чтобы не упустить удобного времени, старую церковь разобрать своими наемными людьми. Деньги должен был выдавать частями комиссар Семен Носов, а следить застройкой - стряпчий Иван Зыков, так же было необходимо получить согласие у архимандрита Мелхиседека в Сенате о разрешении хранения утвари и ризницы прежней церкви. 15 мая произошло закладывание церкви, по просьбе Гусева в село для этого были посланы, кроме него, архитектор Алексей Евлашев и стряпчий Иван Зыков. Строительство началось, но постоянно контролировалось, так уже 31 октября 1732 г. в императорском указе было повелено «учинить обстоятельно счет на строение Ильинской церкви, сколько в отпуску (...), на что имелось в расходе, и при том учинить рисунок, что сделано и чего не сделано и зачем». По тому указу о сочинении рисунка послан указ к гезелю Алексею Евлашеву. 20 ноября в доношении помянутого Евлашева показано, что Ильинская церковь делается на старом фундаменте, а что делается и чего не делается тому объявлен рисунок. По тому рисунку показана некоторая недоделка, которая будет сделана будущей весной. 28 июня 1733 г. Данила Янков составил рапорт об осмотре строящейся церкви и составил реестр на соответствие построенного по отношению к чертежу. Затем Алексей Евлашев составляет ведомость к починке, смету учинил к 14 августа 1733 г. Только 3 мая 1734 г. подрядился Ярославского уезда деревни Рыбица крестьянин Максим Сергеев сделать то, что указано для переделки в церкви Ильи Пророка в Ильинском, «(...) чтобы работа была исправлена по показательству архитектурного гезеля Евлашева, (...) «а ежели по усмотрению архитекторскому, что явится плохо, и

оное ему подрядчику переделывать вновь. Далее было указано, что для свидетельства необходимых материалов послать в Ильинское вместо Евлашева другого архитектора . 13 мая 1734 г. должен быть послан гезель Елчанинов, но он заболел, тогда был послан Василий Обухов, архитекторский ученик. «Оная церковь была освящена 22 июня 1734 г. по церковному чиноположению».

31 марта 1735 г. подан документ «Об отдаче Ильинской церкви в смотрение Воскресенского монастыря». По этому случаю была составлена опись подключником Ильей Рыбушкиным (Рыбушняка), посланным декабря 1734 года по императорскому указу из Москвы из Главной дворцовой канцелярии в Дмитровский уезд в дворцовое село Ильинское, чтобы описать в том селе церковь и церковную утварь. Эта опись была отдана архимандриту Воскресенского монастыря, что на Истре. Внизу той описи архимандрит Мелхиседек подписался. Из этой описи мы получаем представление о том, как выглядела новопостроенная церковь: « Церковь Пророка Ильи каменная, покрыта тесом, о трех дверях железных и колокольня – двери железные, у западных дверей пределы на каменной колокольне, на ней пять колоколов, в той церкви во дверях да в двадцати одном окне двери и затворы железные и решетками в окнах, окончины стеклянные (...) на церкви и на колокольне главы обиты железом и выкрашены зеленою краской, кресты железные вызолочены».

Сверх вышеприведенной описи по осмотру подключником было отмечено, что близ той церкви находится березовая роща, сто двадцать пять деревьев, которые были посажены. Архимандритом Мелхиседеком поручено было эту рощу охранять священнику того села Ильинского с притчем, помечено марта 19 дня 1735 г.[10].

Подведем после изложения некоторые итоги, так как это необходимо в связи с путаницей, которая возникает при решении вопроса о вариантах строительства церквей в селах Ильинское. У М.В. Дьяконова в названном словаре мы находим следующее: « В июле 1733 года Евлашев - архитектуры гезель, его послали для осмотра церковного строения в село Ильинское. В июле 1733 г. по приказу обер - гофмейстера С.А. Салтыкова Евлашева вместе с майором Янковым направили в Ильинское для наблюдения за постройкой по его проекту

каменной церкви с колокольней» [11]. Как нам теперь стало известно, церковь с колокольней архитектор строил в селе Ильинском близ Пятницы Берендей, а в селе Ильинском под Звенигородом - только церковь.

Библиография:

1. *Поспелов Е.М.* Топонимический словарь Московской областимю М.. 2000. С.107.
2. Памятники архитектуры Московской области. М., 1975. Т. 1. С.287.
3. *Грабарь И.Э.* Русская архитектура первой половины XVIII века. М., 1954. С. 390-392.
4. РГАДА. Ф. 1239. Оп. 3. Д. 41108-41151. Л. 161-161 об.
5. *Поспелов Е.М.* Название подмосковных городов, сел и рек. М., 1999. С. 13. Поспелов Е.М. Географические названия иосковской области. Топонимический словарь. М., 2004. Т. 1. С. 447.
6. *Кусов В.С.* Земли московской губернии в XVIII столетии. М., 2004. Т. 1. С. 176.
7. *Кусов В.С.* Указ. соч. С. 276.
8. *Поспелов Е.М.* Название подмосковных городов, сел и рек. М., 1999. С.23.
9. Древности. Труды Московского археологического общества. М.. 1878. С.144. Зверинский В.В.Православные монастыри в Российской империи. СПб., 2002. Т. II. № 1104. С.289. Справочник-путеводитель по монастырям и святыням. М., 2005. Вып. 4. С. 16-19.
10. РГАДА. Ф. 1239. Оп. 3. Д. 35263. ЛЛ. 4-4об., 5-5об., 8-8об., 14-14об., 15, 89, 91-91об., РГАДА. Ф. 1239. Оп. 3. Д. 35393. ЛЛ. 4-7-7об., 8-9, 19-20, 24-24об, 25. 43, 45, 48, 49об.
11. *Дьяконов М.В.* К биографическому словарю московских зодчих// Русский город. Вып. 2. М., 1979. С.284.

К.В. Постернак

«МЕМЕЛЬСКИЙ ИКОНОСТАС» — ТВОРЕНИЕ ДМИТРИЯ УХТОМСКОГО И МОСКОВСКИХ ИКОНОПИСЦЕВ XVIII ВЕКА

В статье на основании архивных документов восстанавливается история создания т.н. «Мемельского иконостаса». Иконостас был изготовлен в Москве осенью-зимой 1759–1760 гг. Проект иконостаса составил архитектор Д.В. Ухтомский, иконописные работы выполнили С.Горяинов, И.Поспелов, Я.Евстратов под наблюдением В.Василевского.

This article deals with the early history of the so-called «Memel iconostasis». The iconostasis was designed by architect Dmitry Ukhtomsky in September 1759. The Moscow Synodal office hired three artists, C. Goryainov, I. Pospelov, Y. Evstratov, who painted the iconostasis under the supervision of icon-painter Vasily Vasilevsky. The iconostasis was completed in the winter of 1760 and transported from Moscow to St. Petersburg.

Ключевые слова: барокко, «Мемельский иконостас», Дмитрий Ухтомский, Василий Обухов, Сергей Горяинов, Иван Поспелов, Яков Евстратов, Василий Василевский.

Keywords: Baroque, «Memel iconostasis», Dmitry Ukhtomsky, Vasily Obukhov, Sergei Goryainov, Ivan Pospelov, Yakov Evstratov, Vasily Vasilevsky.

«Мемельский иконостас» представляет собой одно из значительных произведений русского барокко. Он был создан в период Семилетней войны (1756–1763) для православной Преображенской церкви в прусском городе Мемеле (ныне Клайпеда, Литва).

История иконостаса подробно рассмотрена в публикациях

Л.Аринштейна [1], М.Артамоновой [2], священника Георгия Бирюкова [3], А.Рябиченко [4], поэтому мы остановимся лишь на основных моментах.

Успешные действия русской армии во время Семилетней войны привели к тому, что часть Пруссии на несколько лет отошла под управление русской администрации. В 1758 году губернатор Пруссии Николай Корф обратился к императрице Елизавете Петровне с прошением об устройстве православных церквей в городах Кенигсберге (ныне Калининград), Пиллау (ныне Балтийск Калининградской области) и Мемеле. Прошение было удовлетворено, и уже летом 1760 года для всех трех церквей из Санкт-Петербурга были присланы иконостасы и необходимая церковная утварь. В течение этого же года церкви были освящены.

Просуществовали они чуть менее двух лет. После смерти императрицы Елизаветы Петр III отказался от всех завоеваний в Европе. Екатерина II, хотя и расторгла заключенный Петром III союзный договор с Пруссией, освободила население присоединенных земель от присяги на верность русской короне. В 1762 году имущество церквей вместе с иконостасами было вывезено по морю в Санкт-Петербург и помещено на хранение при Синоде, а затем в Петропавловском соборе, откуда заимствовалось для нужд других храмов.

Иконостас из Мемеля в 1767 году был передан Коллегии иностранных дел для отправки в русскую посольскую церковь в Стокгольме. Более ста лет он находился в шведской столице. В конце XIX века для посольской церкви был заказан новый иконостас, в связи с чем мемельский иконостас был разобран. В 1901 году его вновь поставили в новооткрытом Никольском храме в Гамбурге (Германия). Уже к середине XX века регулярные богослужения в этом храме прекратились. Опасаясь, что на ценный исторический иконостас могут претендовать немецкие музеи, руководство русского Князь-Владимирского братства в 1995 году передало его России. Иконостас был реставрирован в мастерских Третьяковской галереи, и в настоящее время находится в нижнем храме собора Христа Спасителя в Калининграде.

Возвращение «Мемельского иконостаса» стало одним из значительных культурных событий начала 2000-х годов. В России сохранились



Рисунок 1. «Мемельский иконостас» в нижнем храме Спаса Нерукотворного Образа кафедрального собора Христа Спасителя. Калининград. Фотография Г.А.Акимовой. 2013 г.

лишь единичные образцы переносных иконостасов XVII–XIX веков, а памятников такого уровня и такой сохранности вообще не было. «Мемельский иконостас» стал подлинной достопримечательностью Калининграда, неизменно привлекая внимание специалистов и любителей русского искусства.

Высокие художественные достоинства иконостаса вполне естественно вызвали вопрос о его авторстве. Высказывалось предположение, что он был изготовлен в мастерских Канцелярии от строений по проекту Ф.Б.Растrellli [5], что, впрочем, не находило подтверждения в записках архитектора, оставившего полные списки своих работ [6]. Калининградский исследователь А.В.Рябиченко так завершает свою статью: «Мемельский иконостас все еще таит в себе немало загадок. Кто тот мастер, что написал иконы? Где был изготовлен иконостас: в Москве или Санкт-Петербурге? Эти вопросы ждут своего исследователя» [7].

Между тем, сохранившиеся тексты официальных церковных постановлений и документов из архивов Синода позволяют точно установить обстоятельства создания всех трех прусских иконостасов, а также имена их авторов. Рассмотрению этих материалов посвящена данная статья.

Решение об отправке в Пруссию трех церквей — в ответ на прошение губернатора Н. Корфа — было принято в апреле 1759 года. 1 сентября того же года состоялся указ Синода «Об устроении в завоеванных Прусских городах Кенигсберге, Пиллау и Мемеле православных церквей и об определении к ним священно- и церковнослужителей» [8].

Авторы указа отмечали, что в Санкт-Петербурге нет готовых церквей и необходимого церковного имущества, и потому «оное все вновь устроить и приготовить должно», причем «по состоящей во всем пред здешним местом в цене дешевости и по довольству мастеровых людей в Москве, а не здесь в Санкт-Петербурге [курсив мой — К.П.]» [9]. Это было распространенной практикой: десятью годами ранее в Москве был изготовлен иконостас петербургского Преображенского собора, спроектированный Ф.Б. Растрелли [10].

Церкви для прусских городов предполагалось сделать «на подобие полковых походных», и в них «для пособнейшаго оныя в пути провозу и тамо, по случаю с места на место, пренесения и установления, иконостасы на разборных рамках <...> написать на хорошем удобнаго цвета атласе или обьяри...» [11] Оговаривались размеры алтарных преград: для кенигсбергской церкви иконостас должен был иметь около четырех саженей (ок. 8,5 м) в ширину и не более «попутрети» сажени (две с половиной сажени [12], ок. 5,3 м) в высоту; остальные два иконостаса предполагались шириной по девять аршин (ок. 6,4 м) [13] и высотой по пять аршин (ок. 3,5 м). Подробно описывался порядок распределения икон, в точности совпадающий с составом сохранившегося иконостаса из Мемеля [14].

В синодальном архиве в фондах РГИА сохранилось обширное дело «О посылке в прусские королевские города Кенигсберг, Пиллау и Мемель трех церквей и при них священнослужителей с необходимым числом церковной утвари и облачения» [15]. Как следует из рапортов Московской Синодальной конторы, составление рисунков иконостасов было поручено архитектору конторы князю Дмитрию Ухтомскому. Рисунки были представлены уже в сентябре 1759 года. Параллельно с Ухтомским свои варианты выполнил «отставной асессор» Василий Обухов [16] (это упоминание позволяет сдвинуть дату смерти архитектора на более поздний срок, чем считалось ранее [17]).

На объявления, данные в московских газетах, отозвались три живописца: «ведомства Гофинтендантской конторы Сергей Горянинов», «придворной Камерцалмейстерской конторы рисовальныи мастер Иван Поспелов» и «покойного генерала аншефа Салтыкова служитель Яков Евстратов» [18]. Представив «на апробацию» образцы своих работ, они заявили, что могут написать три иконостаса в соответствиями с требованиями Синода. Им также было приказано «учинить тем иконостасам рисунки и предъявить Святейшего Синода конторе». Согласно донесению, отправленному в Санкт-Петербург, «из всех предъявленных рисунков по рассмотрении Святейшего Синода канторы сочиненныя архитектором князем Ухтомским пред прочими оказались несравненно изряднейшия» [19].

Рисунки были утверждены Синодом 11 октября 1759 года: «иконостасы написать по сочиненным архитектором князем Ухтомским двум кои за рукою его рисункам» [20].

Таким образом, автором проектов иконостасов был крупный московский архитектор Д.В.Ухтомский. Значение этого указания трудно переоценить. Об этих работах не было известно ранее, они не упоминаются ни в одном из научных трудов, посвященных архитектору [21]. Данная находка существенно расширяет наши знания о творчестве московских архитекторов XVIII века, позволяет дополнить список достоверных (и, самое ценное, — сохранившихся) произведений Д.В.Ухтомского.

Как следует из текста указа, имелось два рисунка иконостасов. Очевидно, один из них предназначался для Кенигсберга, а другой — для однотипных иконостасов в Пиллау и Мемеле.

Завершить иконостасы предполагалось в четырехмесячный срок, к 1 марта 1760 года [22]. Синод требовал еще более ускорить работы, для чего счел необходимым приставить к живописцам караул изunter-офицеров и солдат, который должен был не допускать их к посторонним заказам [23]. Для наблюдения за правильностью иконного письма к мастерам был назначен известный живописец Василий Василевский [24].

Работы над иконостасами были закончены в начале 1760 года. В марте этого же года иконостасы были отправлены из Москвы в Петербург [25].

В документах имеется подробный реестр имущества всех трех церквей [26]. Большой интерес представляет ведомость расходов на изготовление иконостасов от 25 июня 1761 года [27]. За написание трех иконостасов было уплачено 1500 рублей, а за «сочинение оным рисунков» 10 рублей — эти деньги, очевидно, должен был получить архитектор. Иконописец Василий Василевский, надзиравший за живописными работами, получил 100 рублей. На голубую камку для написания иконостасов и на « занавесы косяков » было потрачено 187 рублей, а на «материалы железные» — 42 рубля 60 копеек. Для перевозки иконостасов были специально изготовлены большие дровни и сани. Вместе с рогожей и веревками для увязки поклажи за них было уплачено 52 рубля 84 копейки.

Судьба иконостасов после их отправки из Санкт-Петербурга в Пруссию хорошо известна. Таким образом, нам удалось полностью восстановить историю «Мемельского иконостаса», дополнив тем самым работы наших предшественников.

В завершение статьи мы считаем необходимым дать краткие сведениями об упоминавшихся живописцах. Самым известным среди них был Василий Иванович Василевский (?—после 1767). Начало его творческой деятельности относится еще к петровскому времени. В 1728–1729 годах он принимал участие в создании иконостаса Петропавловского собора в Санкт-Петербурге. Среди других работ В. И. Василевского — написание икон для иконостасов петербургской церкви Симеона и Анны (1731 вместе с А. М. Поспеловым, не сохр.), Спасо-Преображенского собора в г. Усолье близ Соликамска (1750–1765, вместе с И. Я. Поспеловым, не сохр.), московских церквей свв. Кира и Иоанна на Солянке и великомученицы Екатерины на Ордынке (1767, вместе с Д. Г. Левицким, не сохр.). Возможно, В. И. Василевским были выполнены иконы для иконостаса собора Пыскорского монастыря (нач. 1760-х гг., ныне в Спасо-Преображенском соборе г. Перми — здании Пермской художественной галереи). Вместе с И. Я. Поспеловым в 1751 году он возглавлял работы по поновлению росписей в Успенском соборе Московского Кремля. В 1740–1760-х годах В. И. Василевский числился иконописцем Синодального ведомства. Наблюдение за качеством иконописных работ было одной из его главных обязанностей. О надзоре

В. И. Василевского над созданием прусских иконостасов упоминалось в научной литературе, но эта работа не связывалась с «Мемельским иконостасом» [28].

Иван Яковлевич Поспелов (?—после 1759) — сын известного иконописного мастера Оружейной палаты Якова Меркуриева Поспелова. Вместе с отцом он участвовал в работах в новой Никольской церкви в Домодедове (1731). В 1743 году И. Я. Поспелов был вызван в Санкт-Петербург. В 1754 году он работал в Царском Селе, числился живописцем Гофинтендантской конторы. В 1759 году жил в Москве [29]. Как указывалось выше, И. Я. Поспелов работал вместе с В. И. Василевским при создании иконостаса для г. Усолье и при поновлении росписей Успенского собора. Такая активная деятельность свидетельствует о его несомненном опыте.

Об остальных живописцах известно немного. Сергей Никитич Горяинов в 1750-х годах работал в Гофинтендантской конторе. Он создал эскиз падуг к плафону в новом зале Головинского дворца в Москве, принимал участие в росписи этого плафона [30].

Яков Евстратов в 1743 году расписывал триумфальные ворота в Москве, был назван служителем дома В. Ф. Салтыкова [31].

Невозможно сказать, кто именно из живописцев работал над «Мемельским иконостасом». Вероятнее всего, мастера трудились над каждым иконостасом совместно: кто-то писал собственно иконы, кто-то — фигурные рамы и архитектурные детали, кто-то выполнял вспомогательные работы. В. И. Василевский осуществлял общий контроль и, вероятно, мог вносить некоторые исправления в готовую живопись.

Подводя итог, необходимо отметить крайне ответственное отношение к созданию произведений церковного искусства в XVIII веке. Московская Синодальная контора фактически провела целый конкурс на проект иконостасов, в котором приняли участие архитекторы и иконописцы. Контора также специально пригласила известного живописца для надзора за работами. Теперь мы можем с уверенностью назвать авторов «Мемельского иконостаса»: архитектор Дмитрий Ухтомский и московские иконописцы Сергей Горяинов, Иван Поспелов, Яков Евстратов и Василий Василевский.

Библиография:

1. *Аринштейн Л.* Походный иконостас возвращается в Россию // Церковный вестник. — 2002. — № 1 (230). — С. 12; *Аринштейн Л.* Иконостас императрицы // Наше наследие. — 2002. — № 61. — С. 8–13.
2. *Артамонова М.* Мемель. Преображенский иконостас. Эхо прусской Литвы. — Клайпеда, 2010.
3. *Бирюков Георгий, протоиерей.* Первый православный храм в Клайпеде // Русская народная линия. — URL: http://ruskline.ru/analitika/2010/02/02/pervyj_pravoslavnyj_hram_v_klajpede (02.02.2010).
4. *Рябиченко А.В.* Иконостас, объединивший города // Русский мир. — URL: <http://www.russkiymir.ru/publications/86286/> (18.02.2014).
5. *Артамонова М.* Указ. соч. — С. 27.
6. Оригиналы на французском языке и русские переводы опубликованы в издании: *Батовский З.* Архитектор Ф.Б.Растрелли о своих творениях. — СПб., 2000.
7. *Рябиченко А. В.* — Указ. соч.
8. Полное собрание постановлений и распоряжений по ведомству православного исповедания Российской империи. Царствование государыни императрицы Елизаветы Петровны. Царствование государя императора Петра Феодоровича. Том IV (1753 — 28 июня 1762 гг.). — СПб., 1912. — С. 399–402.
9. *Там же.* — С. 400.
10. *Постернак К.В.* Иконостасы Ф.Б.Растрелли // Архитектура и строительство России. — 2013. — № 7. — С. 32.
11. Полное собрание постановлений... С. 400. Объять — блестящая, переливчатая ткань (согр. «муар»).
12. О значении слова «полтретья» см.: Словарь русского языка XI—XVII вв. — М., 1990. — Вып. 16 (Поднавъсь—Поманути). — С. 258.
13. В тексте — «саженей», но такие размеры (ок. 19,2 м) маловероятны и не соответствуют габаритам сохранившегося иконостаса.
14. «Во оных же иконостасах быть следующим иконам: первое, на царских вратах, по обычаю, Благовещения Пресвятая Богородицы с четырьмя евангелистами, а выше оных врат Тайную Христову со апостолы Вечерю, второе, по правую оных же царских врат страну,

Господа Вседержителя, подле храмовой настоящей, третие, по левую же страну, Пресвятыя Богородицы, с содержимом во объятиях Превечным Младенцем, четвертое, на северных дверях, святаго архиакона Стефана, пятое, выше тех местных икон, в Деисусах в разных под золотом клеймах знатные господские и богородичные праздники, а в самом верху — Бога Отца, с распростертыми благословляющими руками, испущающего Духа Святаго, в виде голубя, в сиянии и окруженнаго серафимами, что де из того по приличности пристойно, и как способность места допустит, при чем в удобных местах, как можно, уместить святых праведных Захария и Елисаветы, святых же — мученика Севастиана, Климента, папы римского, и Петра Александрийского, святаго Николая чудотворца, священномуученияка Харлампия и мученика Евстафия, что все к лучше исправному и порядочному исправлению, Святейший Правительствующий Синод оставляет на благоискусное разсмотрение и разсуждение оной Синодальной Конторы...» (Полное собрание постановлений... С. 400–401). Такой набор иконных изображений и их расположение типичны для петербургских иконостасов елизаветинского времени.

15. РГИА. Ф. 796. Оп. 40. Д. 105.

16. Там же. Л. 59. Об.—60.

17. Аронова А.А. Обухов Василий Саввич // Словарь архитекторов и мастеров строительного дела Москвы XV — середины XVIII века. — М., 2007. — С. 443–446.

18. РГИА. Ф. 796. Оп. 40. Д. 105. Л. 60.

19. Там же. Л. 60–60 об.

20. Там же. Л. 63–64.

21. Михайлов А.И. Архитектор Д.В. Ухтомский и его школа. — М., 1954; Архитектор Дмитрий Васильевич Ухтомский. 1719–1774. Каталог / сост. Г.А.Ипполитова, Э.Л.Кашкина, И.В.Киартано, Р.Г.Королева, А.Г.Налетов. — М., 1973; Евсина Н.А. Ухтомский Дмитрий Васильевич // Словарь архитекторов и мастеров строительного дела Москвы XV — середины XVIII века. — М., 2007. — С. 580–584.

22. РГИА. Ф. 796. Оп. 40. Д. 105. Л. 156.

23. Там же. Л. 163–164.

24. Там же. Л. 170–171.

25. *Там же.* Л. 279.
26. *Там же.* Л. 341–348 об. (церковь Воскресения), 349–354 об. (церковь Сожествия Св. Духа), 355–361 об. (церковь Преображения).
27. *Там же.* Л. 442–445 об.
28. Комашко Н. И. Василевский Василий Иванов // Словарь русских иконописцев XI—XVII веков. — М., 2009. — С. 110–112; Молева Н., Белютин Э. Живописных дел мастера. Канцелярия от строений и русская живопись первой половины XVIII века. — М., 1965. — С. 193, 245; Пестова А. И. Иконостас Спасо-Преображенского собора бывшего Пыскорского монастыря // Искусство пермских вотчин Строгановых. — Пермь, 2007. — С. 58–75.
29. Молева Н., Белютин Э. Указ. соч. — С. 228, 247.
30. Молева Н., Белютин Э. Указ. соч. — С. 199.
31. Молева Н., Белютин Э. Указ. соч. — С. 246.

Ю.А. Манин

ГРАФИЧЕСКИЕ ИЗОБРАЖЕНИЯ, НАДПИСИ И ЗНАКИ НА СТЕНАХ АВТОРСКОЙ МОДЕЛИ БОЛЬШОГО КРЕМЛЕВСКОГО ДВОРЦА АРХ. В.И. БАЖЕНОВА

Статья является третьей в серии материалов, подводящих предварительный итог исследований, которые проводились автором во время реставрации модели Большого Кремлёвского дворца. Модель была создана в XVIII веке под руководством выдающегося архитектора В.И. Баженова в рамках неосуществлённого проекта перестройки Московского Кремля.

В статье рассказывается о рисунках, надписях и различных знаках, обнаруженных на стенах и внутри конструкции модели.

This is the third article from the series of materials dedicated to the experience of restoration of the model of the Grand Kremlin Palace. The model was created under the direction of the outstanding architect of the second half of the XVIII century V.I. Bazhenov as part of the unrealized project of the reconstruction of the Moscow Kremlin.

The article analyses different signs, notes and drawings discovered on the model during its reconstruction.

Ключевые слова: Баженов, модель Большого Кремлёвского дворца, настенная графика, надписи и знаки.

Keywords: Bazhenov, the model of the Grand Kremlin Palace, wall graphics, notes and signs.

Модель Большого Кремлёвского дворца создавалась многочисленным коллективом архитекторов, художников, медальеров, резчиков и столяров и является своеобразной архитектурной и



Рисунок 1

ремесленной энциклопедией своего времени.

Модель представляет собой большую [1] и сложную разъёмную конструкцию, состоящую из более 150 отдельных модулей, которые в свою очередь собраны из десятков, если не сотен тысяч различных деталей. Это столярные щиты, доски и бруски разных размеров, деревянные детали, образующие всевозможные арочные, оконные и дверные проёмы, разные типы сводчатых перекрытий.

Кроме того, это деревянные пилasters и колонны, а также фронтоны, карнизы и наличники, расположенные не только на прямых, но и на вогнутых и выпуклых поверхностях. Кроме деревянных резных деталей в модели существуют металлические, гипсовые и детали, выполненные с применением восковой мастики, которые представляют собой превосходные произведения мелкой пластики и ювелирного искусства.

Все эти тысячи деталей соединены между собой различными способами: с помощью склеивания на так называемую гладкую фугу, шиповых соединений разных типов, деревянных шкантов и металлических гвоздей как кованых разных размеров, так и маленьких гвоздиков, изготовленных из бронзовой проволоки.

Во время последней реставрации на поверхности деталей была обнаружена система знаков, цифр, надписей и рисунков, помогавшая мастерам собирать модель.

Графические изображения на стенах модели чаще всего являются своеобразной маркировкой для обозначения мест крепления рельефного декора.

Примером такой графики может служить карандашный набросок на стене модуля 23-р [2], расположенный на месте крепления коринфской капители и изображающий эту капитель.

Аналогичный пример можно увидеть на иллюстрации 2. Здесь представлен участок фасада модуля 24-р над окном второго яруса апсидальной стены с рисунком гирлянды. Рисунок после завершения



Рисунок 2

реставрации модуля специально оставлен открытым для обозрения (рис. 2). В обоих случаях рисунки расположены на местах крепления серийного (то есть многократно повторяющегося) металлического рельефного декора.

Следующий пример это два изображения на южной стене интерьера Тронного зала (модуль 24-р), на участках над вторым и четвёртым проёмами справа от портала. Здесь в эскизной манере дважды повторено изображение горельефа с медальоном в центре, который окружён гирляндами и поддерживается двумя фигурами путти, сидящими по обе стороны от него. В дальнейшем, здесь были помещены дощечки с рельефами из восковой мастики с совершенно другими композициями. А этот сюжет разместился в десюдепортах на северной стороне интерьеров трёх центральных залов дворца (рис. 3). Вместо медальонов на этих рельефах появились вазы.

Ещё один карандашный рисунок размещается в интерьере Тронного зала над третьим слева окном верхнего яруса (модуль 24-р, рис. 4). Здесь изображён также медальон, окружённый гирляндами. Рельефы этого типа сохранились в других местах интерьеров центральной части модели, над верхним ярусом окон (модуль 23-р, рис. 5). Часть из них металлические (в интерьере модуля 23-р), другие выполнены из восковой мастики (на стенах модуля 27). Поверх рассматриваемого рисунка крепился рельеф из мастики. Об этом говорят следы от деревянной рамки, имеющейся только у мастичных рельефов.

Следующая разновидность рисунков встречается в местах утрат

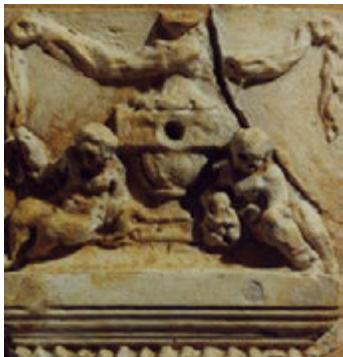


Рисунок 3

восковой мастики на деревянных основах рельефов с сюжетными композициями (мо-дули 23-р, 24-р, илл. 10, 11) а также гирлянд, вертикально расположенных над порталами и рельефов, помещённых на фризе (модуль 21-р). Здесь мы видим уже не маркировку, а подготовительный рисунок или первый этап изготовления рельефного декора. По сохранившемуся рисунку мы можем представить утраченные части композиции.

На оборотных сторонах двух мастичных панно в Тронном зале (модуль 23-р) имеются карандашные наброски, не связанные с интерьерами, в которых они найдены. Первый (на обороте панно №2) изображает балясину. Такие балясины украшают балюстраду, расположенную на фасаде, выходящем на Москву-реку. На втором наброске изображён план какого-то строения и арочный проём (панно №6).

Последний пример выявленных пока графических изображений (второй образец графики, доступный сейчас для осмотра) это миниатюрный план дворца, вписанный в план всего Кремля, который располагается на стене модуля 6, в интерьере Главного вестибюля дворца (рис. 6).

Кроме рисунков на поверхности модели, как уже было сказано, имеются различные знаки, цифры и надписи.

Их можно разделить на группы по характеру нанесения (процарапыванию, насечке, написанию), материалу (карандаш, мел или пастель, белая и чёрная краска) и почерку.

Наиболее ранними по времени нанесения нам представляются знаки в виде крестов и штрихов, выполненные насечкой, точнее вдавливанием каким-то металлическим инструментом и процарапыванием. Это традиционная система знаков, используемая плотниками и столярами уже многие столетия. Наносилась она, скорее всего, в процессе создания модели в 70-е гг. XVIII века. В пользу этого утверждения говорит тот факт, что некоторые образцы таких



Рисунок 4



Рисунок 5

знаков находятся под слоем первоначальной покраски. Знаки этого вида, как правило, находятся по краям конструкции каждого модуля и обозначают номер того или иного межмодульного соединения. Так рядом стоящие модули имеют на примыкающих друг к другу краях одинаковые сочетания штрихов и крестов.

Следует признать первоначальными также надписи, обнаруженные в местах склеек при разборке конструкций модулей и при снятии со стен элементов декора. Это в основном цифры. Они выполнены мягким карандашом, часто соседствуют с карандашными же набросками различных деталей декора и идентичны им по графическим приёмам. Кроме того, по характеру клея, покрывавшего эти надписи и рисунки, можно предположить, что они снова «увидели свет» только во время последней реставрации. Надписи и рисунки были зафиксированы на фотографиях и снова оказались скрыты во время сборки модулей.

Все другие виды знаков и надписей появились вероятно во время многочисленных сборок и разборок модели, а также в процессе ремонтов и реставраций, осуществлявшихся на протяжении двухсот тридцати пяти с лишним лет. Это арабские и римские цифры, сокращённые слова и предложения. Например: «2», «VII», «Лев», «В стилобате центральная часть дворца», «к Боровицким» и т.д. Они выполнены белой или чёрной краской, карандашом, углем, синей пастелью и мелом.

Стоит упомянуть ещё об одном виде авторского обозначения на конструкциях модели. Как уже говорилось выше, модель представляет собой некий «торт», разрезанный для удобства транспортировки на отдельные «куски»-модули. Плоскости примыкающих друг к другу модулей в местах этих разрезов покрашены в красно-коричневый цвет,



Рисунок 6

похожий на современную английскую красную [3]. Незнание этого факта может ввести в заблуждение исследователей модели и даже невнимательных реставраторов. В связи с этим, приведём пример ошибочных действий реставраторов начала XX века, проводивших работы на модели, в частности на её фрагменте, называемым Главным (Парадным) вестибюлем. Этот фрагмент модели состоит из пяти модулей. Четыре из них образуют внешние стены круглого в плане помещения, а пятый – парадная лестница с колоннадой, заполняет собой всё внутреннее пространство.

Интерьер вестибюля богато украшен превосходной росписью, имитирующей различные сорта мрамора; рельефами, выполненными из восковой мастики; миниатюрным изображением плана Московского Кремля с вписанным в него планом Большого Кремлёвского дворца.

Если вынуть парадную лестницу из интерьера, то на стенах вестибюля откроются значительные участки, до этого плотно примыкавшие к конструкции лестницы. Они покрашены красно-коричневой краской. Впечатление от общего колорита росписи вестибюля при этом сильно меняется. Внешние плоскости парадной лестницы, примыкающие к стенам вестибюля, также покрашены этой краской.

Реставраторы, проводившие работы на этом фрагменте модели, не обратили внимания, что это маркировочная покраска и не смогли представить себе разрозненные модули в собранном состоянии. Им показались странными плоско покрашенные красно-коричневые участки на внешних плоскостях парадной лестницы, соседствующие с росписью имитирующей мрамор. В результате, они расписали эти участки масляными красками тоже «под мрамор». Эту ошибочную реставрационную запись и сейчас можно увидеть на деталях парадной лестницы.

В заключение надо сказать, что в процессе дальнейшей реставрации авторской модели Большого Кремлёвского дворца, несомненно, будут выявлены новые интересные графические изображения, знаки и надписи.

Примечания:

1. Длина модели около 17м , ширина около 8м, высота - 1,36м. Она считается крупнейшей в Европе.
2. Приводимые здесь и далее номера модулей приняты во время переноса модели из собора Донского монастыря в здание ГНИМА им. А.В. Щусева на ул. Воздвиженка в начале 90-х гг.
3. Такая краска в XVIII веке называлась «боляс» и широко использовалась художниками, иконописцами, позолотчиками и др.

Библиография:

1. *Манин Ю.А., Манин О.А.* Научно-реставрационные отчёты о работе на модели Большого Кремлёвского дворца архитектора В.И. Баженова. Архив ГНИМА им. А.В. Щусева, 1996-2010.

С.А. Астаховская

ДВОРЦОВАЯ МЕБЕЛЬ «ПЕТРОВСКОГО БАРОККО» (ЕВРОПЕЙСКИЕ ТРАДИЦИИ В РУССКОМ ИНТЕРЬЕРЕ)

В статье рассмотрено появление в России в конце XVII начале XVIII века нового типа интерьеров и мебели, которое проходило под воздействием европейской культуры. Новшества проявляются в первую очередь в дворцовых интерьерах в процессе формирования стиля «петровское барокко», давшего начало развитию стилевых направлений в русском декоративно-прикладном искусстве XVIII – начала XX веков.

The article is devoted to the emergence of a new type of Russian interiors and furniture in the late XVII early XVIII century. This took place under the influence of European culture. Innovations appear primarily in the palace interiors in the formation of the style “Petrine Baroque”. This was the beginning of development of different styles in Russian arts and crafts XVIII - early XX centuries.

Ключевые слова: Петр I, «петровское барокко», мебель, «домик Петра I», европейские образцы

Keywords: furniture, European models, « house of Peter I », Peter I, « Petrue Baroque» style.

На протяжении долгого времени основное внимание искусствоведов уделялось архитектуре, садово-парковому и изобразительному искусству петровского времени. Что же касается убранства интерьеров, в частности мебельного, то этому вопросу уделялось очень мало внимания. Основная проблема заключается в том, что при обилии документов, книг, гравюр и других материалов, мы практически не имеем сохранившихся предметов мебели петровского времени, и еще менее – подлинных интерьеров.

Попытка реконструкции «петровских» интерьеров широко используется в настоящее время. Результаты являются более или менее удачными, но, к сожалению, предметы этого времени довольно сложно атрибутировать. Дело в том, что во второй половине XIX века в России наступает так называемая, «эпоха историзма», когда интерес к произведениям искусства прошлого времени очень сильно возрастает. Из Европы поступает огромное количество «антикварных» изделий декоративно-прикладного искусства конца XVII начала XVIII веков. Возникает большое количество частных собраний «древностей», на которых учатся художники и ремесленники. Старинную европейскую мебель копируют и тиражируют, на ее основе создают новые модели, она вдохновляет мастеров на создание новых, стилизованных образцов. Но, тем не менее, мы и сейчас можем проследить общие тенденции развития стиля «петровского барокко», основанного на европейских традициях.

Как это происходило. В конце XVII – начале XVIII века международные связи России окрепли. Русская культура и искусство претерпевают значительные изменения, ломающие патриархальные устои. Благодаря европейскому влиянию искусство становится более светским. Но освоение европейских традиций происходит с учетом национальных особенностей. Красочность, самобытность и непрятязательность Руси соединяются с практичностью, элегантностью и удобством Европы.

Каменные и деревянные палаты русских бояр и царя устраивались по одному принципу: вдоль стен шли широкие скамьи, в красном углу размещалась икона, перед нею – стол. Стены расписывались яркими узорами – «травами» [1]. Но в конце XVII века придворная знать охотно заимствовала у иноземцев новые предметы быта [2], например английские часы и венецианские зеркала. Привлекала их и европейская мебель. В богатых домах, рядом с дубовыми столами и скамьями появлялись столы, кресла и стулья с высокими спинками из ценных пород дерева, стены украшались шпалерами и кожаными обоями.

Юный Петр много общался с иностранцами, любил бывать в Немецкой слободе, находившейся на окраине Москвы. Петр был убежден, что у трудолюбивых и общительных иностранцев есть что перенять. Он понимал, что Россия основательно отстала от Европы,

и предстоит многому научиться, чтобы войти в круг просвещенных европейских народов. Трудолюбивый государь и сам любил учиться и не гнушался физической работы. Во время Великого посольства 1697-98 годов находясь в Англии Петр I много занимался столярной работой [3]. После путешествия царя за границу иностранцы стали спокойно приезжать в Россию, а русские вельможи начали устраивать свой быт на иностранный манер. В России наступила новая эпоха. Специалисты называют этот период – «Время дилетантов», когда личные вкусы и пристрастия заказчика значили ничуть не меньше вкуса, образования и опыта самых именитых европейских художников. Большинство мастеров в России в начале XVIII века были иностранцами. По приглашению Петра в страну приезжают столяры, обойщики, резчики и токари по дереву, каретчики, позолотчики.

Участвуя в Великом посольстве, молодой Петр Алексеевич присматривался к незнакомым реалиям западноевропейской бытовой культуры. Видимо, уже тогда принципы организации голландского жилого интерьера, рационального и уютного, пришлись ему особенно по душе. Новые идеи отразились в первых «дворцах», или, как мы теперь их называем «Домиках Петра I».

Первый по времени, из сохранившихся, «Домик Петра I» был построен русскими и голландскими мастерами в 1702 году на острове Святого Марка в устье Северной Двины близ Архангельска. Царь жил в нем два с половиной месяца летом 1702 года. В 1930-х годах домик был разобран и перевезен в село Коломенское под Москвой [4].

Следующий «Домик Петра I» - петербургский, стал одной из первых жилых построек города. В мае 1703 года Петр велел рубить лес и ставить себе дворец прямо на берегу Невы. Он был одновременно похож и на русскую избу и на голландский дом. Низкие потолки и двери. Две комнаты разделялись коридором: слева – столовая, справа – кабинет, между ними – спальня. Стены во дворце обтянуты выбеленным холстом, а косяки двери и ставни – расписаны. Мебели немного, причем одна часть мебели была изготовлена иностранными мастерами, другая – русскими.

Еще один Дом Петра I – в Кадриорге (Екатеринентале) (Таллинн, Эстония). В начале 1714 года Петр I купил домик построенный до

Северной войны. В нем были четыре комнаты, кухня, прихожая и туалет. К лету 1714-го года, ожидая приезда государя, домик привели в порядок и обставили мебелью [5].

Внешний вид и скромная обстановка этих жилищ уже отличались от традиционной русской. Например, большой стол в столовой стоял в центре. В русском быту, стол обычно ставился в углу. Мебель в «домиках» была европейского производства, или изготовлена по европейским образцам.

Знания о европейской культуре и искусстве русские вельможи и мастера черпали из практических руководств и гравюр XVII-XVIII веков, приток которых в Россию петровского времени резко возрос. Эти руководства содержали образцовые проекты и планы архитектурных сооружений, а также плафонов, каминов, архитектурных шаблонов, рисунки паркетов, образцы мебели, драпировок и многое другое. Выполненные французскими, немецкими и голландскими художниками и архитекторами они воспринимались как рекомендации и практически никогда не исполнялись дословно. Людям, выросшим в палатах со сводчатыми потолками, или в обычной избе, было непросто перенять особенности европейской цивилизации.

Но европейский стиль жизни требовал и европейской планировки домов. Так в домах появилось большее количество окон, и размер их существенно увеличился по сравнению со старинными теремами. Появляются и помещения новые по назначению: кабинеты, парадные залы, спальни. В интерьерах появились зеркала, люстры, кафельные печи, разнообразная мебель и картины. В декоративной отделке интерьеров начала XVIII века большое место занимало дерево, из него выполняли стенные панели, дверные и оконные откосы, карнизы, полотна дверей. Деревянные элементы интерьера и мебель выполнялись из дуба, ореха, чинара, тонировались с дальнейшим вощением или украшались резьбой. Стены обивали кожей украшенной росписью или золочением, шелком, холстом с набивным рисунком, имитирующим шпалеры. Иногда использовали «стукко» - искусственный мрамор, но в то время крайне редко. Очень любили использовать в отделке помещений голландские изразцы, которыми украшали не только стены, но и потолок [6]. Наряду с обычными

дощатыми полами, появляется паркет, отличавшийся лаконичным рисунком. Иногда полы делались мраморные. Узоры для декоративной отделки обычно брали из европейских увражей.

Особо следует отметить увлечение «шинуазри», использование китайских мотивов в отделке и убранстве интерьеров (декоративные панно на стенах, специфические формы мебели, китайский и японский фарфор). Особо модное в Европе в это время [7].

Особенно заметны были нововведения в отношении спальных покоев. Спальня – одна из интимных частей русского дома, однако в Европе спальня выполняла еще и функции приемных апартаментов. Считается, что первая кровать из Европы с пологом появилась в Москве в 1665 году [8]. В реконструированном дворце царя Алексея Михайловича в Коломенском мы видим в спальне кровать под пологом, называемом в России «небом», на 4-х резных столбиках, вполне соответствующую европейским образцам. Аналогично были устроены спальни в Летнем дворце Петра I и в Меншиковском дворце в Петербурге, во дворце Монплезир в Петергофе и в Путевом дворце в Стрельне.

Наряду с этим был широко распространен и другой вариант кровати – под балдахином. Например, реконструированная кровать из Домика Петра I в Кадриорге.

Во времена Великого посольства Петр познакомился с еще одной необычной формой кровати. Общеизвестен факт, что находясь в Заандаме Петр жил в небольшом домике и кроватью ему служил специальный «спальный шкаф». Петр Алексеевич не остался равнодушным к этой диковинке и в Петербурге, в Зимнем дворце по его указанию были сделаны специальные встроенные шкафы, в которых находились кровати для денщиков.

Оборудование спальни не ограничивалось устройством спальных мест. Часто в спальне за ширмой располагались определенные удобства – специальный стульчик. Вещь в России абсолютно новая, так как в допетровской России туалет обычно размещался в отдельной пристройке с выгребной ямой, или просто использовали выносное судно. Вошли в обиход и умывальные шкафы, представлявшие собой трехъярусную конструкцию, в центральной части которой

ставился умывальный прибор, а нижняя и верхняя части с дверцами предназначались для хранения белья и умывальных принадлежностей. Фасад шкафа обычно богато декорировался резьбой.

В начале XVIII века из Амстердама, Гамбурга, Вены, Лондона везли столы, стулья, зеркала и разнообразные шкафы. Для меблировки своих многочисленных резиденций Петр I заказывает и покупает за границей, в частности в Лондоне, нарядную и удобную мебель [9]. Однако уже в первые десятилетия существования Петербурга мебели, доставленной из Европы, явно не хватало. Со всей очевидностью встала задача наладить собственное производство, используя квалифицированных плотников, работавших на верфях, и иностранных столяров, приехавших в столицу [10].

Первый период производства мебели в Петербурге относится к 1703–1712 годам. Среди мебели, изготовленной в это время, преобладают характерные для XVII века предметы – лавки по стенам, различные по размерам шкафы и шкафчики, поставцы, столы и камни. Таких предметов до наших дней дошло очень мало, и все они указывают на сохранение русской традиции предшествующего времени. Изготавливая эта мебель преимущественно из сосны и ели – самых распространенных в России материалов. Однако изделия западноевропейских мастеров не остаются без внимания русских ремесленников: они приглядываются к новым типам и декору импортируемой мебели, и по желанию заказчика начинают копировать европейские образцы, постигая новые конструкции и формы.

Место традиционных русских сундуков заняли гардеробные шкафы, поставцы и кабинеты, очень популярные в Европе. Наиболее востребованы были шкафы для платья, двусторчатые, прямолинейной формы с массивным карнизом, «данцигского» или «гамбургского» типа. Например, известный шкаф из Меншиковского дворца в Петербурге сделан русскими столярами, возможно под руководством мастера иностранца, он украшен инкрустацией из ясеня и окрашенного под эбен дуба. В нижней части шкафа нет обычных выдвижных ящиков, но зато там есть большой секретный ящик, который можно обнаружить, если потянуть на себя переднюю среднюю ножку [11].

Шкаф-бюро стал одним из новых для России, но достаточно

распространенным уже в начале XVIII века типом мебели. Универсальный предмет, пришедший из Англии, сочетал в себе функции комода, письменного стола и книжного шкафа. Как, например бюро из дома в Кадриорге, привезенное Петром I, или конторка, выполненная по специальному заказу Петра [12].

Особо модной корпусной мебелью в петровского времени были разнообразные «шкафы со стеклами» [13] - кабинеты, горки, бюро. Европейская мебель часто украшалась орнаментальными мотивами из ценных пород дерева – маркетри. На раннем этапе производства мебели русским мастерам было нелегко перенять этот способ декора. Часто его заменяли росписью. Рисунок зачастую сплошь покрывал стенки и дверцы шкафов [14]. Но в конце первой четверти XVIII века на мебельных изделиях русских мастеров появляются и вставки из наборного дерева.

Стулья и кресла конца XVII века были простыми по форме и в основном голландской работы. Для их изготовления в основном применяли дуб. Поверхность изделий тонировали в темный цвет и вошли, предметы, вырезанные из березы, обычно красили. Во дворцах использовали мебель для сидения из ореха и красного дерева. Несколько интересных образцов стульев этого периода сохранились в музее «Домик Петра I» в Вологде, расположеннном в доме голландского купца Гоутмана [15] (Гутмана).

Производство мебели для сидения было наиболее доступным для начинающих русских мастеров. Судя по большому количеству сохранившихся предметов, мастерам больше понравилась форма стула с высокой спинкой и прямыми точеными ножками, скрепленными проножкой. Характерной чертой этих предметов стали резные навершия спинок, напоминающих петушиный гребень и резные фестоны, по краям центральной планки спинки [16]. Обивались такие стулья тканью или кожей маленькими гвоздиками на голландский манер.

Как уже говорилось, Петр I сам любил столярничать. Сохранилось несколько предметов, сделанных его руками, например – стул для дворца в селе Дворцы (Марциальные воды) из собрания Карельского государственного краеведческого музея [17], кресло из «Домика Петра I» в Санкт-Петербурге и рама для зеркала в Летнем дворце в Санкт-Петербурге.

Одним из интересных произведений русских мастеров является дубовое «Адмиралтейское кресло» Петра I из собрания Центрального военно-морского музея в Санкт-Петербурге. По преданию Петр сидел в этом кресле во время заседаний Адмиралтейств-коллегии, учрежденной в декабре 1718 [18]. Другой образец – тронное кресло Петра I из коллекции музея-заповедника «Петергоф». Вероятно, оно было изготовлено по заказу А. Д. Меншикова для своего дворца в Оранienбауме [19].

Среди мебели этого времени выделяются стулья и кресла, выполненные «в английском стиле», имеющие специфические, узнаваемые формы – плавно изогнутая спинка с центральной вазообразной планкой и слегка изогнутые ножки-кабриоли, которые заканчивались лапой, держащей шар.

Внешний вид и конструкция стола в конце XVII – начале XVIII века также претерпела изменения. Для петровского времени характерным стал тип стола с массивным высоким подстольем, на точенных балюсинообразных ножках, соединенных по периметру плоской широкой проножкой. Форма была явно заимствована из Голландии, но существенно переработана. Подобные предметы часто делались раскладными: из-под верхней доски выдвигались боковые полы, увеличивающие площадь столешницы [20]. Еще одним видом стола, удобным по конструкции, что свойственно мебели англо-голландского типа, был стол с «опускными по бокам полами» при необходимости они поднимались, опираясь на выдвижные ножки [21]. Широко использовались и раздвижные обеденные столы, опирающиеся на массивные витые ножки с фигурной проножкой.

Следует отметить, что художественная мебель петровского времени не отличалась стилистическим единством. Как правило, она подбиралась для оборудования того или иного помещения из отдельных предметов, зачастую созданных в разных странах но близких по формам, древесине или отделке [22].

Если в первое десятилетие XVIII века в мебельном искусстве совершенно отчетливо читается немецкое и голландское влияние, то уже с 1710-х годов идет переориентировка на Францию. Кроме этого, по указу Петра I в период 1715-1723 год в Англию и Голландию были

посланы на обучение 18 будущих мебельных мастеров [23]. Позднее, с возвращением первых русских учеников-мебельщиков из-за границы, придет мода на английские формы, которые еще долго будут в той или иной мере присутствовать в мебели. Отсюда и происходит эклектичность меблировки интерьеров петровского времени.

В январе 1716 года Петр отправляется во второе заграничное путешествие. В Пруссии король Фридрих-Вильгельм I преподнес в дар Петру знаменитый Янтарный кабинет, который позже украсит Царскосельский дворец. Петр побывал в Париже [24] и в королевских резиденциях Франции – в Версале, Фонтенбло, Сен-Клу и других, их образы отразились в садах и парках Петергофа и Стрельны.

По приглашению Петра в Петербург прибывают французские архитекторы и декораторы. Каждый из мастеров обязан был готовить учеников из числа русских ремесленников. В столице были созданы школа художественной резьбы по дереву под руководством Николя Пино (работал в России с 1716 по 1728) [25], столярная мастерская под руководством Жана Мишеля [26]. В 1716 году в Петербург прибыл и Жан Рожбарт (Ружбот) [27], долгое время он был единственным мастером по убранству парадных спален. Мебель, выполненная в это времена отличается легкостью и изяществом форм. На портрете цесаревны Натальи Петровны, юной дочери Петра, написанного Луи Каравакком в 1722 году мы видим фрагмент стула с выполненного в изящных формах французского рококо.

Вершина в развитии мебельного дела петровской поры приходится на середину 1720-х годов. В значительной степени успеху русского мебельного производства способствовала мудрая и последовательная политика Петра I, одной из составляющих которой был указ 1722 года об организации цехов ремесленников. В это же время появляются специализированные мастерские при крупных государственных ведомствах – Канцелярии от строений, Академии наук, Адмиралтейств-коллегии и Партикулярной верфи, – выполнявшие основные государственные заказы [28].

К сожалению, русские мастера-мебельщики XVIII века практически не оставляли клейм на своих изделиях, особенно в первой половине века. Их имена мы знаем только благодаря архивным документам и эти

случаи единичны. Так, например, известно, что кресло для знаменитой «восковой персоны» Петра I, сделанной Б.-К. Растрелли в 1725, изготовил мастер петербургского Почтового двора Петр Федоров [29].

Декоративно-прикладное искусство петровского времени – явление оригинальное в своем роде. Если зарубежная традиция наименования стилей в искусстве «по королям» носит условный характер, то в России мы наблюдаем действительно феномен: когда итальянец Трезини, немец Браунштейн, француз Леблон, являясь представителями различных направлений европейского барокко, возводят в новой столице России дворцы, имеющие общие черты и особенности [30]. Взаимодействие европейской и древнерусской культуры, а также сильной воли определенной группы людей, не имеющих европейского образования и воспитания, различные принудительные меры и регламенты создали очень эклектичный, «разнородный, самобытный, но все-таки стиль... стиль «Петровского барокко» [31], давший начало развитию стилевых направлений в русском декоративно-прикладном искусстве XVIII – начала XX веков.

Примечания:

1. *Ботт И.К., Канева М.И.* Русская мебель (История. Стили. Мастера). СПб.: Искусство-СПб, 2003. С. 39; *Забелин И. Е.* Государев двор, или дворец. М.: Книга, 1990. С. 141; *Соколова Т. М.* Мебель XVIII века. Россия // *Соколова Т. М.* Очерки по истории художественной мебели. Л.: Советский художник, 1967. С. 108/
2. *Забелин И.Е.* Указ.соч. С. 145-146, 188-189, 192
3. В одной из лондонских газет был опубликован список мебели, сделанной самим царем [*Альбедиль М.Ф.* Путь Петра. От Руси до России. Спб.: Максима, 2009. С. 90].
4. Домик Петра I в Коломенском <http://mgomz.ru/ekspozitsii/domik-petra-i>, http://www.manhunter.ru/offline/566_interernaya_ekspoziciya_domik_petr_i_v_kolomenskom.html
5. Дворец Петра Великого в Екатеринентале // <http://baltija.eu/content/2995>; *Куускемаа Ю.* Петр I и Екатерина I в Таллине. Таллин: Валгус, 2009. С. 31-32, 35.

6. Трубинов Ю.В. Палаты светлейшего князя Меншикова. СПб.: Левша, 2003. С. 95-96.
7. Соколова Т.М. Указ.соч. С. 116; Яковлева Г. Петровское барокко // <http://ifominov.narod.ru>
8. Гусева Н.Ю. Мебель. Петровское время // Декоративно-прикладное искусство Санкт-Петербурга за 300 лет. Иллюстрированная энциклопедия. Т. 2. Спб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, ООО «Издательство «АРС», 2006. С. 12.
9. Ботт И.К., Канева М.И. Указ.соч. С. 45; Гусева Н.Ю. Мебель... С. 18; Калязина Н.В. Музей в Ленинграде – дворец Меншикова // «Здесь память прошлого еще жива вокруг». Дворец Меншикова: 1711-2011. К 300-летию дворца А.Д.Меншикова и к 30-летию экспозиции «Культура России первой трети XVIII века» во дворце А.Д.Меншикова. Каталог выставки. СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2011. С. 14; Куускемаа Ю. Указ.соч. С. 101.
10. Ботт И.К., Канева М.И. Указ.соч. С. 46; Гусева Н.Ю. Мебель... С. 13, 15; Гусева Н.Ю. Петровское барокко // Русская мебель. От петровского барокко доalexандровского ампира. М.: Трилистник, 2004. С. 9-10; Соколова Т.М. Указ.соч. С. 110.
11. Ботт И.К., Канева М.И. Указ.соч. С. 50; Гусева Н.Ю. Мебель... С. 19, 21; Гусева Н.Ю. Петровское барокко... С. 11, 20; Дутов А.А. Мемория А.Д.Меншикова в собраниях музеев//«Здесь память прошлого еще жива вокруг». Дворец Меншикова: 1711-2011. К 300-летию дворца А.Д. Меншикова и к 30-летию экспозиции «Культура России первой трети XVIII века» во дворце А.Д. Меншикова. Каталог выставки. СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2011. С. 24.
12. Ботт И.К., Канева М.И. Указ.соч. С. 48-49; Гусева Н.Ю. «Кабинетного дела мастер» Федор Мартынов // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник 1984. Л.: Наука, 1986. С. 437; Гусева Н.Ю. Мебель... С. 18; Куускемаа Ю. Указ.соч. С. 101.
13. Гусева Н.Ю. Петровское барокко... С. 12.
14. Калязина Н.В., Комелова Г.Н. Декоративно-прикладное искусство // Калязина Н.В., Комелова Г.Н. Русское искусство Петровской эпохи. Л.: Художник РСФСР, 1990. С. 206; Соколова Т.М. Указ.соч. С. 114; Яковлева Г. Указ.соч.

15. Попова П.Д. Вологда. Домик Петра I // http://nir.vologda-uni.ru/index.php?option=com_content&view=article&id=86:---i&catid=39:2011-12-12-15-33-37&Itemid=61
16. Гусева Н.Ю. Мебель... С. 20-21; Гусева Н.Ю. Петровское барокко... С. 11, 18; Калязина Н.В., Комелова Г.Н. Указ.соч. С. 206; Соколова Т.М. Указ.соч. С. 113.
17. Путь Петра. От Руси до России. Каталог выставки. СПб.: Максима, 2009. С. 182, 185.
18. По мнению специалистов, это кресло могло быть изготовлено из более раннего предмета европейского производства, так как стиль резьбы на ножках и локотниках очень сильно отличается [Ботт И.К., Канева М.И. Указ.соч. с.53; Путь Петра. От Руси до России... с.141].
19. Дутов А.А. Мемория А.Д. Меншикова в собраниях музеев // «Здесь память прошлого еще жива вокруг». Дворец Меншикова: 1711-2011. К 300-летию дворца А.Д.Меншикова и к 30-летию экспозиции «Культура России первой трети XVIII века» во дворце А. Д. Меншикова. Каталог выставки. СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2011. С. 25; Кочерова Е.И. Коллекция мебели XVIII века в собрании государственного музея-заповедника «Оранienбаум». СПб.: Историческая иллюстрация, 2007. С. 3.
20. Ботт И.К., Канева М.И. Указ.соч. С. 47; Гусева Н.Ю. Петровское барокко... С. 16; Соколова Т.М. Указ.соч. С. 114.
21. Ботт И.К., Канева М.И. Указ.соч. С. 52; Гусева Н.Ю. Мебель... С. 11, 22; Гусева Н.Ю. Петровское барокко... С. 18; Калязина Н.В., Комелова Г.Н. Указ.соч. С. 208; Соколова Т.М. Указ.соч. С. 114.
22. Гусева Н.Ю. Петровское барокко... С. 11; Мебель в России начала 18 века // <http://gardenweb.ru/mebel-v-rossii-nachala-18-veka>
23. Ботт И.К., Канева М.И. Указ.соч. С. 55-56; Гусева Н. Ю. «Кабинетного дела мастер»... С. 434; Гусева Н. Ю. Мебель... С. 18, 23; Гусева Н. Ю. Петровское барокко... С. 11.
24. Кстати, Петру не понравились роскошные апартаменты Лувра [Альбедиль М.Ф. Указ.соч. С. 167].
25. Гусева Н.Ю. Мебель... С. 15; Гусева Н. Ю. Петровское барокко... С. 10; Соколова Т.М. Указ.соч. С. 111.
26. Гусева Н.Ю. Мебель... С. 15, 16; Гусева Н. Ю. Петровское

барокко... С. 10

27. Имя мастера в трех источниках имеет разное написание: Жан Рожбарт (Ружбот) [Гусева Н.Ю. Мебель... С. 17, 18], А. Рожбарт [Ботт И.К., Канева М.И. Указ.соч. С. 402, 467], и Антуан Рушбот [Гусева Н.Ю. Петровское барокко... С. 10].

28. Гусева Н.Ю. Мебель... С. 23; Гусева Н.Ю. Петровское барокко... С. 12-13; Соколова Т.М. Указ.соч. С. 112.

29. Соколова Т.М. Указ.соч. С. 113.

30. Ботт И.К., Канева М.И. Указ.соч. С. 43; Гусева Н.Ю. Петровское барокко... С. 9.

31. Яковлева Г. Указ.соч.

Библиография:

1. Альбедиль М.Ф. Путь Петра. От Руси до России. Спб.: Максима, 2009.
2. Аронова А.А. Самодержец всероссийский или Волонтер посольский. Парадокс об одном актере // XVIII век: Ассамблея искусств. Взаимодействие искусств в русской культуре XVIII века. М.: Пинакотека, 2000.
3. Борзин Б.Ф. Росписи Петровского времени. Л.: Художник РСФСР, 1986.
4. Борисова Е.А. Голландский дом и «образцовое» строительство петровского времени // XVIII век: Ассамблея искусств. Взаимодействие искусств в русской культуре XVIII века. М.: Пинакотека, 2000. С. 216-225.
5. Ботт И.К. Царскосельская мебель и ее коронованные владельцы. СПб.: Аврора, 2009.
6. Ботт И.К., Канева М.И. Русская мебель (История. Стили. Мастера). СПб.: Искусство-СПб, 2003.
7. Гусева Н.Ю. «Кабинетного дела мастер» Федор Мартынов // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник 1984. Л.: Наука, 1986. С. 434-439.
8. Декоративно-прикладное искусство Санкт-Петербурга за 300 лет. Иллюстрированная энциклопедия. Т. 2. Спб.: Изд-во Гос. Эрмитажа,

ООО «Издательство «АРС», 2006.

9. Русская мебель. От петровского барокко доalexандровского ампира. М.: Трилистник, 2004.
10. Забелин И.Е. Государев двор, или дворец. М.: Книга, 1990.
11. «Здесь память прошлого еще жива вокруг». Дворец Меншикова: 1711-2011. К 300-летию дворца А.Д.Меншикова и к 30-летию экспозиции «Культура России первой трети XVIII века» во дворце А.Д.Меншикова. Каталог выставки. СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2011.
12. Ильина Т.В. История искусств. Отечественное искусство. Учебник. М.: Высш. шк., 1994.
13. История русского искусства: в 3 томах. Т. 1. Искусство X – перв. пол.XIX века. М.: Изобразиск-во, 1991.
14. Калязина Н.В., Комелова Г.Н. Русское искусство Петровской эпохи. Л.: Художник РСФСР, 1990.
15. Кочерова Е.И. Коллекция мебели XVIII века в собрании государственного музея-заповедника «Оранienбаум». СПб.: Историческая иллюстрация, 2007.
16. Куускемаа Ю. Петр I и Екатерина I в Таллине. Таллин: Валгус, 2009.
17. Нилов С.А. Жан Мишель – «первый столярный мастер» Екатерины I // Забытые имена и памятники русской культуры. СПб: изд-во. Гос. Эрмитажа, 2001.
18. Полунина Н.М. Музей мебели. М.: Смирвальд, 2007.
19. Путь Петра. От Руси до России. Каталог выставки. СПб.: Максима, 2009.
20. Соколова Т.М. Очерки по истории художественной мебели. Л.: Советский художник, 1967.
21. Трубинов Ю.В. Палаты светлейшего князя Меншикова. СПб.: Левша. Санкт-Петербург, 2003.

Е.А. Гаврилова

ОСНОВНЫЕ ЭТАПЫ ФОРМИРОВАНИЯ КОЛЛЕКЦИИ СКУЛЬПТУРЫ МОСКОВСКОГО МУЗЕЯ-УСАДЬБЫ ОСТАНКИНО

Статья посвящена наиболее значимым вехам в истории формирования коллекции скульптуры музея-усадьбы Останкино, охватывающим период между последним десятилетием XVIII века и настоящим временем. Ядро коллекций, включающей наряду с уникальными образцами рядовую копийную пластику XVIII–XIX вв., было заложено графом Н.П.Шереметевым во время строительства Останкинского театра-дворца в конце XVIII века. Более трехсот семидесяти единиц хранения, выполненных в различных материалах — натуральном и искусственном мраморе, бронзе, алебастре, граните, агате, керамике, гипсе, дереве, отражают историю создания, расцвета и упадка усадьбы Останкино, ее новую жизнь, связанную с созданием музея. Одной из главных особенностей коллекции остается историческая связь большинства предметов с дворцом: скульптурное убранство, сложившееся за двести лет, не разрознено. Привлекая широкий круг архивных документов, автор обозначает и характеризует основные этапы формирования останкинской коллекции скульптуры, останавливаясь на наиболее редких и интересных предметах каждого периода, упорядочивает разрозненную информацию в изучении истории складывания коллекции, дает общее представление о произведениях пластики, сосредоточенных в фондах музея-усадьбы Останкино.

The article is devoted to the most significant milestones in the history of formation of the sculpture collection of the Museum-estate Ostankino, covering the period from the last decade of the eighteenth century to the present. The core of the collection, including unique pieces along with the typical sculpture of the XVIII-XIX centuries, was founded by count Nicho-

las Sheremetev during construction the Ostankino theatre-Palace in the late eighteenth century. More than three hundred and seventy storage units, made in different materials - natural and artificial marble, bronze, alabaster, granite, agate, ceramics, plaster, wood, - reflect the history of the creation, prosperity and decline of the estate Ostankino, its new life, related to the foundation of the Museum. One of the main features of the collection remains the historical connection of most pieces with the Palace: sculptural decoration, which has formed in over two hundred years, not fragmented. Drawing from a wide range of archive documents, the author identifies and describes the main stages of formation of the Ostankino collection of sculptures, paying attention to the most rare and interesting pieces of each period; and provides a general overview of the pieces of plastic arts, concentrated in the Museum-estate Ostankino.

Ключевые слова: граф Н.П.Шереметев, В.Бренна, Э.Коэд, П.Трискорни, Л.Пампалини, Веджвуд, Александр II, итальянская скульптура, антики, женская восковая разборная анатомическая фигура, статуи, бюсты, вазы.

Keywords: Count N.P.Sheremetev, V.Brenna, E.Coade, P.Triscornia, L.Pampaloni, Wedgwood, tzar Alexander II, Italian sculpture, antique sculpture, female wax anatomical model, statues, busts, vases.

Коллекция скульптуры Московского музея-усадьбы Останкино насчитывает более трехсот семидесяти единиц хранения, представляющих собой статуи, бюсты, группы, каменные вазы, скульптуру малых форм, выполненные в различных материалах — натуральном и искусственном мраморе, бронзе, алебастре, граните, агате, керамике, гипсе, дереве. Коллекция складывалась на протяжении более чем двух столетий и отражает историю создания, расцвета и упадка усадьбы Останкино, ее новую жизнь, связанную с созданием музея. Этим объясняется неоднородность собрания, состоящего как из уникальных произведений искусства, так и из рядовой копийной пластики XVIII–XIX вв., а также и из декоративных деталей обстановки интерьеров.

На всем протяжении существования усадьбы состав коллекции претерпевал изменения, связанные со многими обстоятельствами: утратой некоторого количества первоначальных памятников, закупкой музеем во второй половине XX века предметов пластики, подобных, и в отдельных случаях, аналогичных тем, которые были в усадьбе изначально, и, наконец, многочисленными перемещениями вещей в течение всего XIX столетия и вплоть до 1930-х годов.

Все собранные в фондах музея-усадьбы Останкино произведения пластики условно можно поделить на следующие группы:

1. антики; 2. копии с антиков XVIII – начала XIX вв.; 3. скульптура XVIII – начала XIX вв. (копии и оригиналы); 4. каменные вазы XVIII – начала XIX вв.; 5. парковая скульптура XVIII – начала XIX вв.; 6. художественная бронза; 7. керамика; 8. уникальные предметы усадебного быта, подобные которым можно встретить лишь в музеях типа останкинской усадьбы; 9. постаменты под скульптуру.

Наряду с несомненной художественной ценностью главной особенностью останкинской коллекции остается историческая связь большинства предметов с дворцом: скульптурное убранство, сложившееся за двести лет, не разрознено и почти полностью сосредоточено в залах театра-дворца [1].

Сохранился обширный корпус документов, позволяющих с точностью до года проследить время появления той или иной скульптуры во дворце, ее первоначальное месторасположение и дальнейшие перемещения. Главным источником для изучения интерьеров Останкинского театра-дворца и его собраний являются Описи, составляемые регулярно управляющими усадьбы каждые десять-двадцать лет на протяжении всего XIX века. Они позволяют проследить не только этапы формирования дворцовых коллекций, но и изменения в обстановке дворца в связи с различными событиями, происходившими в Останкине с момента окончания строительства дворца и вплоть до организации в нем музея в 1918 году. Самые ранние Описи 1802 [2] и 1809 [3] гг. фиксируют состояние всех интерьеров на момент окончания строительства дворца. Опись 1809 года дополняет Опись 1802 года, так как в ней фиксируются названия многих скульптур, особенно, когда речь идет о копиях с антиков, которые в 1802 году описываются

весьма лаконично. При этом в отдельных случаях описания бюстов и каменных ваз дается все же настолько расплывчено, что идентификация их с музейной скульптурой затруднена или вовсе невозможна.

Вторым важнейшим источником для изучения времени и места приобретения скульптуры, ее атрибуции является обширная переписка графа Н.П.Шереметева по вопросам строительства дворца, хранящаяся в РГИА и РГАДА.

Наконец, хранящиеся в фондах музея архитектурная графика, фиксирующая проекты убранства парадных залов, и альбом фотографий интерьеров дворца, выполненный фирмой Шерер-Набгольц в 1864 году [4], также содержат информацию о составе собрания и расстановки предметов пластики во дворце в XVIII–XIX вв.

Привлекая широкий круг архивных документов, мы попытались решить несколько задач: обозначить основные этапы формирования останкинской коллекции скульптуры, останавливаясь на наиболее характерных и интересных предметах каждого периода; упорядочить всю известную и разрозненную информацию по этому вопросу; составить общее представление о коллекции произведений пластики музея-усадьбы Останкино.

Первый и основной этап формирования коллекции относится к 1790-м годам, времени строительства Останкинского театра-дворца и создания его внутреннего убранства. Начавшиеся в январе 1792 года работы по возведению и далее отделке «Останковского строения» продолжались в течение нескольких последующих лет и завершились в 1798 году. Но уже 25 апреля 1797 года, когда во время коронационных торжеств в Москве граф Н.П.Шереметев решил устроить прием новому императору Павлу I в Останкине, театр-дворец предстал перед приглашенными гостями во всем своем великолепии [5].

Двухэтажный «дом-дворец, легкой, изящной, миловидной и вместе величественной итальянской архитектуры, с бельведером и с крыльями построек...» [6], создавался как «храм искусств», ядром которого был театр, окруженный павильонами и галереями, служащими одновременно и театральными фойе, и галереями искусств, которые необходимо было наполнять красивыми вещами, и чем редкостнее и занимательнее таковые находились, тем скорее они приобретались

графом. Интерьеры дворца поражали современников нарядностью и обильным великолепием: дорогие французские обои, огромные зеркала, резные золоченные двери, ковры и гобелены, роскошная мебель, японские вазы, французская бронза, расписные потолки, затейливые наборные паркеты, осветительные приборы из хрустала и цветного стекла необыкновенной красоты, превосходная коллекция живописи и гравюр на стенах, редкие безделицы и остальные предметы убранства, «чарующие взоры и восхищающие душу» [7]. Среди них не последнее место занимала скульптура: согласно самой ранней описи Останкинского дворца, датируемой 1802 годом, только в парадных залах, представляющих «как бы поэму, созданную из мрамора, бронзы, цветов и живописи» [8], насчитывалось около двухсот произведений пластики, не считая внушительного числа первоклассных каменных ваз и постаментов. При этом в отличие от живописи, гравюр, фарфора, которые являлись для Н.П.Шереметева объектами коллекционирования, скульптура таковой не была. Скорее, она приобреталась графом для обстановки интерьеров дворца. В переписке с управляющими часто встречаются его указания прислать скульптуры «для уборки стен» [9]. Именно поэтому во дворец часто закупалось несколько совершенно одинаковых статуй для расстановки в разные места [10].

Вместе с тем, специально закупленная Н.П.Шереметевым, скульптура, как и всякий клан вещей, принадлежащих владельцу, свидетельствовала о его пристрастиях, возможностях, намерениях и осведомленности. Затрагивая тему содержания собственных эстетических устремлений, Н.П.Шереметев в своем «Завещательном письме к сыну» написал: «...сему желанию способствовали некоторое знание мое, вкус и пристрастие в произведении редкого: желание пленить и удивить чувства людей, кои не видывали и не слыхивали о превосходнейшем моему произведению, походило на тщеславие...» [11]. Каждый дворянин старался сообразно своим честолюбивым фантазиям превзойти в роскоши не только соседа, но и достичь дворцовового уровня; царил дух соперничества, который побуждал все к новому совершенствованию частных резиденций. Последние воздвигались напоказ, для «удивления и зрелиц», и останкинская усадьба не была исключением.

К проектированию Шереметевым были привлечены ведущие архитекторы классицизма — И.Старов, Ф.Кампорези, Дж.Кваренги, В.Бренна. Как это было принято в конце XVIII – начале XIX вв., одновременно с разработкой архитектурного и декоративного решения здания, ими продумывалась и обстановка парадных интерьеров, где скульптура, будучи непременным элементом убранства, была связана с архитектурными формами своей тематикой, масштабами, пластическим решением. Замечательным примером того, что уже на начальном этапе проектирования в Останкине скульптуре отводилась активная, интерьерообразующая роль, служит история строительства Итальянского — западного — павильона дворца, тщательнейшим образом изученная и изложенная Г.В.Вдовиным [12].

Намерение активно использовать в общем решении Итальянского павильона круглую скульптуру было заявлено еще в первой половине 1792 года, когда проектированием был занят Ф.Кампорези [13]. В дальнейшем, когда в запутанную историю возведения павильона были вовлечены Г.Дикушин и В.Бренна, не раз волею заказчика многое из начертанного и даже построенного (!) подвергалось изменениям, но роль пластики в организации решения интерьера с каждым этапом неизменно возрастала. На чертежах В.Бренны бюсты, статуи, статуэтки, барельефы уже «густо» заполняли собой все зальное пространство [14]. В итоге активный характер пластики — непременной составляющей «итальянского» вообще — вменил Итальянскому павильону функцию зала скульптуры.

О значении, которое отводилось заказчиком скульптуре в интерьере, о времени установки ее в павильоне, узнаем из архивных документов: «в дверях и под статуями полы поправить, и еслли можно обойтись, чтоб статуи с места не трогать» [15] («Повеление» № 266 августа 1796 г.), «имеющимся в Останковском доме всем мраморным статуям заставить сделать по мачтапу эскизы, не вырисовывая очень чисто, но только чтоб можно по оным видеть сюжет статуев и меру и прислать ко мне не помешкав, а с бюстов не присыпать, оных мера мне не нужна» [16] («Повеление» № 217 от 27 июня 1796 г.).

Итальянский павильон и примыкающие к нему Проходные галереи более других интерьеров дворца были насыщены скульптурой: только

в павильоне Опись 1802 года фиксирует двадцать шесть статуй и скульптурных групп, шесть бюстов, многочисленные вазы и настольные композиции. Это были итальянские мраморы и алебастры, французская бронза, гипсовые отливки, выполненные отечественными мастерами, предметы из полудрагоценных камней. Великолепная скульптура была призвана поддержать и усилить репрезентативный характер зала для торжественных приемов и примыкающих к нему галерей.

Любопытно, что часто при перечислении предметов встречаем в Описи отдельное указание на итальянское происхождение того или иного произведения («шесть бюстов небольших поясных итальянского белого алебастру» [17], «два ваза круглые ручки змеичками из белого итальянского серого алебастру» [18]), чего нельзя сказать, к примеру, о работах французских мастеров, пусть и в незначительном количестве, но также представленных во дворце. Говорит ли это о том, что итальянская скульптура была особенно ценима владельцем? Бессспорно. Подобно дорогостоящей французской бронзе, будь то изысканный канделябр, каминные часы или небольшая изящная вазочка, не только приобретаемой, но и неоднократно перевозимой из одного семейного гнезда Шереметевых в другое, эталонная красота статуй была тогда в полной мере осознана и оценена. Установка последних с 1780-х годов становится распространенным приемом украшения парадных залов дворцов и усадеб. При этом скульптура уже не теряется на фоне перенасыщенных декором стен, как это было в эпоху барокко, но продолжая находиться в композиционной связи с другими декоративными элементами, она приобретает своего рода конструктивную изолированность с очевидным свободным пространством вокруг себя.

Желание Н.П.Шереметева «plenить и удивить чувства людей», стремление ко всему редкому и уникальному заставляло его постоянно сообразовывать свои вкусы со стилевымиисканиями и художественными новациями эпохи, и в этом смысле, столь высоко ценимых произведений итальянской скульптуры не могло не быть в его увеселительной *villa suburbana*. Образцы скульптуры, пусть немногочисленные и бесконечно далекие от высокохудожественных произведений, мы встречаем во всех захолустных имениях того времени; их старались установить в своем

жилье, несмотря на колоссальные препятствия, дороговизну перевоза, их хрупкость и страшный вес. Что же можно говорить о резиденции единственного и баснословно богатого наследника славного рода!

Италия же в конце XVIII века являлась ведущей и общепризнанной скульптурной мастерской по производству копий сантиков, именноздесь находилось подавляющее большинство собраний древности, которые стремились увидеть и «английские милорды» и русские аристократы. Обстоятельства сложились таким образом, что Н.П.Шереметев не был в Италии [19]. Прикоснуться к антикам ему удалось в Лондоне в декабре 1771 года, когда вместе с князем Куракиным они посетили Британский музей, где целый зал был посвящен «древностям, найденным в Греции, Эtruрии и Риме» [20], и осмотрели «самую прекрасную коллекцию в своем роде» [21], принадлежащую лорду Гамильтону и состоящую из этрусских ваз и других антиков, вывезенных, главным образом, из Помпей, Геркуланума и Сицилии.

В фондах музея-усадьбы Останкино есть вещи, чье появление во дворце мы можем с высокой степенью уверенности отнести к заграничному путешествию Николая Шереметева. Среди них назовем уникальную разборную женскую анатомическую фигуру с показанием всех органов [22], проходящую по первой дворцовой описи 1802 года [23]. Скульптура длиной в 71 см выполнена из цветного воска и представляет собой замечательную для своего времени модель для изучения анатомии: благодаря конструкции с возможностью послойно-топографического раскрытия на части можно увидеть строение всего человеческого организма [24]. Обладая несомненной историко-культурной и научной ценностью, экспонат, кроме того, отличается высоким художественным качеством исполнения: естественна поза женственной и хрупкой фигуры, соблюдены пропорции, миловидно лицо, обрамленное некогда длинными волосами, и даже взгляд восковой Венеры вовсе не кажется кукольно-стеклянным, а скорее, несколько растерянным. В 1897 году С.Д.Шереметев, внук Н.П.Шереметева вспоминал: «Странно было чувствовать себя обитателем этого старого дома, с бесконечным числом комнат, в которых нигде не было жилья, но и любопытно было изучать его подробности, пробираться во все его закоулки и тайники, а таковых в нем было немало. Я помню удивление,

когда мы в одном из них наткнулись на спрятанную восковую фигуру женщины почти во весь рост» [25]. В настоящее время мы не располагаем фактами, точно свидетельствующими о том, что Николай Шереметев привез ее из европейского турне, но совершенно очевидно, что он мог купить ее только под впечатлением от кабинетов натуральной истории, которых ему довелось во множестве осмотреть еще в Лейдене [26]. В России на тот момент подобных вещей просто не было.

Самую многочисленную группу произведений пластики, собранных в Останкине, составляет копийная скульптура XVIII–XIX вв.: копии с прославленных антиков Ватикана и галереи Уфицци, а также с произведений ведущих французских мастеров XVIII века, например, Ж.-Б. Пигаля, С.Л. Буазо. Отличающиеся чрезвычайно высоким качеством исполнения, почти все они были закуплены Н.П. Шереметевым специально для Останкина. Под многие произведения специально заказывались постаменты, соответствующие пропорциям, размерам той или иной скульптуры, а также ее местонахождению во дворце [27]. По Описи 1802 года во дворце проходят 5 статуй Афродиты (рис. 1), 6 статуй Аполлона, 2 статуи Ариадны, а также многочисленные «Вакхи», «Вакханки» и «Купидоны», вместе составляющие типичный набор скульптуры дворцового и усадебного интерьера вплоть до второй половины XIX в. Среди них сложно выделить какое-то одно произведение: налицо доминирование трех мифологических образов, Диониса, Аполлона и Венеры, символически раскрывающих назначение «Увеселительного дома». Повторяемость в скульптурном убранстве Останкинского дворца произведений пластики, идентичных друг другу, представляет собой тот случай, когда «некоторая «избыточность» использования одного и того же персонажа обретала некий скрытый смысл» [28], при этом вполне «считываемый» и верно интерпретируемый зрителем-современником. Мраморные «Вакхи» и «Вакханки», наряду со множеством других мотивов и атрибутов, относящихся к циклу мифов о Дионисе и его свиты и щедро использованных при оформлении интерьеров дворца, выражают главную — театральную — его сущность. Аполлонова тематика, явленная не только в статуях и бюстах, но и в виде сопутствующей лучезарному Фебу атрибутике [29], господствует в останкинском ансамбле безраздельно и обозначает

еще одно его предназначение — быть храмом искусств. Наконец, идея платонической любви и абсолютной женской красоты, которая в стенах Останкинского дворца неизбежно ассоциируется с возлюбленной графа Н.П.Шереметева «Парашей Жемчуговой, сначала беззаботно пасшей коров на кусковских лугах, затем восхищавшей голосом и талантом любителей сцены и рано умершей, словно растаявшей в суровой черствостиalexандровского Петербурга...» [30], отразилась в образах Венеры — Венеры Каллипиги, Венеры Медицейской, Венеры-Урании.

Коллекция скульптуры музея-усадьбы Останкино насчитывает более 90 произведений, выполненных в конце XVIII – начале XIX вв. западноевропейскими и русскими мастерами, среди которых немало подписных произведений. В рамках этой работы обратим внимание на скульптуру английского происхождения: статую «Весталки» и медальоны с портретами Петра I и Екатерины II.

«Весталка» или «Аллегория религии», выполненная в Англии в мастерской искусственного камня Элеонор Коэд, представляет собой антиклизированную фигуру молодой женщины в сложном трехчетвертном развороте, в правой руке держащей стеклянный колоколообразный фонарь [31] (рис. 2). Статуя упоминается в первой дворцовой Описи [32], имеет авторскую подпись на плинте «COADE EXCUDIT» и установлена на оригинальном постаменте [33]. Мастерская искусственного камня Э.Коэд открылась в Лондоне в конце 1760-х гг. и изготавливала в большом количестве разнообразные изделия из искусственного камня, распространявшиеся потом по всей Англии, Ост-Индии, Северной Америке, Польше, России. Вероятно, «Весталка» была куплена Н.П.Шереметевым в Англии в ходе предпринятого им вместе с А.Б.Куракиным заграничного путешествия еще в начале 1770-х гг., но, в то же время, она могла быть приобретена много позже, спустя двадцатилетие, во время строительства и отделки Останкинского дворца. Ответ на этот вопрос, возможно, придет во время дальнейшего изучения обширнейшего шереметевского архива.

К числу ценнейших экспонатов, хранящихся в фондах музея, несомненно, относятся и два медальона с профильными портретами императора Петра I и императрицы Екатерины II [34]. Белые барельефные профили на сине-голубом фоне, выполненные в бисквите, заключенные

в золоченую раму, они были созданы в первой половине 1770-х годов в Англии, на заводе Д. Веджвуда, и на обороте имеют вдавленную в тесто марку «Wedgwood». Упоминаемые в Описи 1802 года [35], медальоны относятся к первоначальному убранству Останкинского дворца-театра, и, возможно, были созданы специально для останкинских интерьеров по заказу графа Н.П.Шереметева. Не исключено, что именно останкинские медальоны натолкнули Д.Веджвуда на идею создания серии больших профильных портретов, получившей название «Головы знаменитых современников». При этом изображение Екатерины II было единственным женским портретом этой серии.

Как произведения пластики поступали в Останкинский дворец при Н.П.Шереметеве? Ответ на этот вопрос должен быть сформулирован и подробно изложен в отдельном исследовании, мы же укажем на имена ключевых фигур, имеющих отношение к приобретению скульптуры графом.

Долгое время Н.П.Шереметев выписывал пластику из-за границы, в основном, из Италии [36], как это делали многие российские аристократы. Граф заказывал скульптуру для Останкина через купцов Лазарини [37] и Клостермана [38].

В то же время иной способ осуществления купли-продажи предметов пластики — в мастерских итальянцев в Петербурге — начиная с последнего десятилетия XVIII века приобретал все большую популярность. Из переписки графа видно, что он покупал скульптуру у братьев Трискорни [39], «мраморщиков» Модерни [40], Стаджи [41], Жермони [42], и некоторых других лиц, являвшихся не только продавцами, но и выполнившими работы по камню. Н.П.Шереметев контактировал также с П.Сполем [43] и, особенно, с В.Бренной [44], которые занимались посредничеством в купле-продаже привозимых из заграницы произведений искусства.

Первый этап формирования коллекции скульптуры завершился в конце 1790-х годов вместе с окончанием последнего периода строительства дворца [45]. Последние годы XVIII века стали также окончанием целой вехи в истории Останкинского театра-дворца, которая была связана с именем его создателя, Н.П.Шереметевым. После смерти последнего в 1809 году скульптурное убранство,

зафиксированное в Описи 1802 года, сохранялось, в основном до середины XIX века, что подтверждают Описи 1809–1810, 1814–1815, 1823–1825 и 1837 гг. [46].

В 1812 году перед нашествием Наполеона из дворца стали вывозить наиболее ценные предметы обстановки, в Описи 1814 года указано, куда именно конкретные вещи были отправлены. Однако, скульптуру, судя по этой Описи, из дворца не вывозили. Опись 1837 года, составленная чрезвычайно подробно, фиксирует состояние дворца уже после того, как оттуда была вывезена часть обстановки и в интерьерах произошли значительные изменения. Однако, что касается скульптуры, ее эти изменения некоснулись, она осталась на своих местах, и даже наоборот, ее стало больше, поскольку в парадные залы были перенесены некоторые произведения пластики, находящиеся ранее на территории усадьбы и «Старых хоромах», жилых покоях Н.П.Шереметева в Останкине.

Второй этап формирования коллекции связан с подготовкой к приему в Останкине в августе 1856 года Александра II, который вместе с семьей прожил здесь неделю, готовясь к церемонии коронации. Это событие всколыхнуло размеженную жизнь Останкина, отвыкшего от пышных празднеств, и значительно повлияло на облик дворца. К приезду царя был произведен крупнейший за 60-летнюю историю дворца ремонт, затронувший конструкции и внутреннее убранство. Изменился не только стиль декоративного решения интерьеров, многие залы изменили свое назначение. Благодаря Описи 1871 года [47] мы можем судить о том, как перемены в обстановке дворца отразились на скульптурном убранстве. Почти вся скульптура была переставлена со своих первоначальных мест и установлена по новому без особенного учета планировки дворца. Опись 1871 года для нас интересна и тем, что в ней впервые подробно описываются алебастровые вазы, настолько, что их уже можно идентифицировать с теми, которые сейчас и находятся в коллекции музея.

Известно, что наряду с перестройкой нижних апартаментов в восточной части дворца, в которых должен был жить император, проводились значительные работы в саду, куда открывался вид из нижних покояев.

Необходимо отметить, что Останкинский Увеселительный сад первоначально был «малонаселен»: на площадке перед домом и в кедровой роще стояло по одной мраморной вазе, еще две вазы украшали лестницу, ведущую из дворца в сад; в беседке-храме на горке справа от дворца было установлено два гипсовых бюста и гипсовый купидон [48]. На основании рисунка Ф.Смыслова «Останкино. Увеселительный сад», выполненного в 1847 году, можно сделать вывод, что в это время партер скульптурой не украшался вовсе. В то же время сохранилось свидетельство С.Васильева, поселившегося на даче в Останкино в 1863 году, где сказано: «...в начале 60-х годов удивительный Останкинский сад почти без изменений сохранил еще на своих местах все мраморы, предназначенные для его украшения. Что это была за красота. В середине всех возвышались большие мраморные группы. В начале и в конце коротких, стриженых аллей стояли парами мраморные гермы. Такие же гермы симметрично размещались по обеим сторонам громадного газона, находящегося перед дворцом, между тем как середина газона опять была украшена мраморной статуей. Целое мраморное население оживляло сад и радовало взор. Были, впрочем, два мрамора, которые прятались в тени кедровой рощи. Это были две мраморные урны, поставленные в память двух зарытых под ними любимых собак графа Шереметева» [49]. В Описи 1871 года, фиксирующей перемены в Останкине после визита Александра II, также находим упоминание о многочисленной скульптуре в саду: «№ 477. Ваз белого мрамора разной величины на мраморных тумбах в разных местах сада — 14; № 478. Бюстов белого мрамора разной величины на каменных и мраморных тумбах — 14; № 479. Ваза белого мрамора большая снаружи порезка мифологических фигур с барельефами, на мраморной тумбе — 1» [50].

Таким образом, с высокой степенью вероятности можно предположить в 1856 году в саду были установлены 14 герм (сохранившиеся до настоящего времени) и многочисленные вазы. Останкинские гермы — «Африка», «Флора», «Лето», «Вакханка», «Турок», «Рея», «Нереида» и остальные подобные им — по смыслу и тематике представляют собой довольно случайный набор. Стилистически и сюжетно они очень близки гермам Гатчинского парка, что позволяет атрибутировать их аналогично гатчинским —

Италия, середина XVIII в. Известно, что приобретением скульптуры для Гатчины занимался В.Бренна, поставлявший, как мы помним, мраморы и графу Н.П.Шереметеву, поэтому очень возможно, что гатчинские и останкинские гермы были выполнены в одной и той же мастерской.

Были ли приобретены гермы специально для украшения Увеселительного сада в Останкине в рамках подготовки к приезду царя? В 1850-е годы, когда в Останкине уже давно никто не жил и усадьба приходила в запустение, едва ли стали бы закупать новую скульптуру для сада. Так как практика перемещения вещей (особенно дорогостоящей французской бронзы и, как ни странно, тяжеловесной скульптуры) из одного дома в другой была весьма распространена у Шереметевых, о чем свидетельствуют многочисленные пометки на полях Описей Останкинского дворца разных лет, можно предположить, что гермы привезли из какого-то другого имения Шереметевых.

В 70-е годы XIX века в истории Останкина произошло событие, повлекшее за собой не пополнение усадебной коллекции скульптуры новыми произведениями, а наоборот, частичное расформирование сложившегося собрания. В ноябре-декабре 1875 г. между Сергеем Дмитриевичем и Александром Дмитриевичем Шереметевыми состоялся раздел имущества, последовавший после смерти графа Дмитрия Николаевича в 1871 г. Александру среди прочего досталось Останкино, Сергию — Кусково, Михайловское; помимо обширной недвижимости поделено было также и движимое имущество. В 1875–1876 гг. большое число самых разнообразных произведений пластики из Останкина было перевезено в Кусково, Михайловское и Фонтанный дом Шереметевых в Петербурге, о чем свидетельствуют пометки в Описи 1871 года и архивные документы [51].

Справедливости ради надо отметить, что некоторым вещам спустя более полувека суждено было возвратиться в подмосковную графа Н.П.Шереметева. Так, в период между 1924 и 1931 гг. из Музея быта, организованного в Фонтанном доме уже в советское время, в Останкинский музей поступило шестнадцать скульптур [52], что в шесть с лишним раз меньше вывезенных из Останкина в Фонтанный дом мраморов и бисквитов в 1875–1876 гг. [53].

По Описи 1882 года [54] впервые проходят мраморные статуи и группы, которые в настоящее время включены в обстановочный комплекс дворца: «Амур и Психея», «Терпсихора», «Амур, сгибающий лук из палицы Геркулеса» (рис. 3), «Геркулес и Антей», «Вакханка с фавном на плече» (рис. 4), «Молящийся мальчик» [55]. По времени исполнения и сюжетам они близки собранию Останкинского дворца и, скорее всего, были перевезены сюда из других имений Шереметевых в 70-е годы во время раздела имущества. В те годы многие предметы убранства вывозились из Останкинского дворца, но вместе с тем, в усадьбу также доставлялись вещи из других подмосковных имений Шереметевых, и таким образом состав Останкинского собрания несколько обновлялся.

В 1882 году в Останкино из усадьбы Вороново, во второй половине XIX века принадлежавшей Шереметевым, поступила скульптура, в числе которой были четыре мраморные статуи, изображающие аллегории весны, лета, осени, зимы [56]. Они представляют собой копии одноименных статуй из серии «Времена года» Джованни Антонио Чибей, хранящихся в Эрмитаже. По известным нам на сегодняшний день архивным данным, поступившие из Вороново в 1882 году произведения пластики, были последними изваяниями, пополнившими Останкинское собрание скульптуры в XIX веке.

Третий этап формирования коллекции связан с созданием в Останкине музея в 1918 году.

Во второй половине 20-х – начале 30-х годов при расформировании Музея быта, как уже отмечалось нами выше, в Останкино вновь поступила скульптура, вывезенная в 70-е годы XIX века. В 1928–1936 гг. коллекция пополнилась двенадцатью экспонатами в мраморе, бронзе, гипсе из Института им. Н.В. Склифосовского (бывший Странноприимный дом Шереметевых), бывшего дома Шереметевых на Воздвиженке в Москве, музейного фонда Эрмитажа, музея-усадьбы Остафьево.

Первые единичные закупки музеем произведений пластики относятся к 1950-м – 1960-м годам; двадцать предметов, соответствующие по стилю и уровню исполнения исторически сложившейся коллекции (бюсты, группы, статуи, статуэтки, предметы ДПИ, скульптурный портрет, вазы), были приобретены в 70-е годы. Особенно много вещей поступило

из коллекции Ф.Е.Вишневского. Среди приобретений этих лет хотелось бы выделить подписьную скульптуру Луиджи Пампалони «Молящийся мальчик» («Сирота»), изображающую пластически выразительную и удивительно трогательную фигурку мальчика в молитвенной позе. Эта небольшая статуя [57] была исполнена Л.Пампалони в 1826–1827 годах и затем многократно повторялась в мраморе как самим автором, так и другими мастерами; останкинский вариант изваяния, установленный в Итальянском павильоне, представляет как раз одно из авторских повторений [58].

Любопытно, что во второй половине XIX столетия «Молящийся мальчик» входил в обстановочный комплекс Останкинского дворца. В Описях эта скульптура впервые упоминается в 1871 [59] году, и, по-видимому, ее появление во дворце надо связывать с приемом в августе 1856 г. Александра II, когда во время подготовки к приезду царя останкинские интерьеры были заново обставлены. О том, что вещь появилась во дворце именно в это время, косвенно свидетельствует и фотография из альбома с видами Останкинского дворца и его интерьеров, сделанная в 60-е годы XIX века [60]. На ней «Молящийся мальчик» запечатлен в Нижней наугольной комнате, что окнами во двор, где в 1856 году был размещен Приемный зал императрицы. Последнее упоминание о скульптуре встречаем в Описи 1882 года [61], далее ее местонахождение нам неизвестно. Вероятнее всего, вещь была утрачена в смутное время первой четверти XX века.

В 1980-е годы на основе проведенной научной работы по сбору архивного материала, касающегося строительства и обстановки интерьеров дворца, проводилось целенаправленное комплектование фондов музея. В коллекцию музея были закуплены, в основном, вещи подобные, или, в отдельных случаях, даже аналогичные тем, которые были во дворце в XVIII веке. В настоящее время приобретение музеем произведений пластики продолжается. Среди наиболее ярких поступлений последних лет отметим вещи, изготовленные на заводе Д.Веджвуда и пополнившие список уже имеющихся в коллекции произведений знаменитой английской мануфактуры: медальон с изображением маршала А.У.Веллингтона, выполненный 1885 году, и медальон с портретным изображением Великого князя Павла

Петровича 1780-х годов [62]. Последний особенно изящен: медальон овальной формы с профильным портретным изображением Великого князя с зачесанными назад волосами и длинными локонами на синем фоне заключен в рамку из белого металла с алмазным гранением по переднему краю.

Таким образом, за более чем 200-летнюю историю Останкинского театра-дворца сформировалась разнообразная и целостная коллекция, характеризующая этапы развития русской и западно-европейской скульптуры в XVIII–XIX вв., включающая наряду с копийной и декоративной мелкой пластикой уникальные образцы, чья история бытования навсегда связана с наиболее значимыми вехами истории Останкина.

Примечания:

1. В настоящее время, когда в музее-усадьбе Останкино начата комплексная научная реставрация, почти вся скульптура перемещена из дворца во временные фондохранилища, а также передана в другие музеи для временного экспонирования.
2. «1802 мая опись, учиненная в селе Останкове, главному дому с картинною галереою и театром, имеющимся в них разным мебелям и уборам». Московский музей-усадьба Останкино (далее — ММУО), ПИ/2997. Далее — Оп. 1802.
3. ММУО. ПИ/2998. Далее — Оп. 1809.
4. ММУО. НВФ—1835. Альбом фотографий с видами Останкинского дворца и его интерьеров. Москва, фирма «Шерер, Набгольц и Ко».
5. *Вдовин Г.В., Лепская Л.А., Червяков А.Ф.* Останкино: Театр-дворец. — М., 1994. — С. 14.
6. *Любецкий С.М.* Село Останкино с окрестностями своими. Воспоминание о старинных празднествах, забавах и увеселениях в нем. — М., 1868. — С. 14.
7. *Любецкий С.М.* Указ. соч. — С. 17.
8. *Любецкий С.М.* Указ. соч. — С. 16.
9. Из письма Н.П.Шереметева Петру Александрову от 10 октября 1792 года: «<...> да спроси у Клостермана нет ли целных статуй и

бюстов таких же больших гипсовых как я у него четвертого году купил больших и средних для уборки стен и естли есть то взять реэстр какой меры и ценою» (РГИА, ф. 1088, оп. 3, д. 591, л. 48).

10. Принципы строгой симметрии, обязательные в расстановке предметов убранства интерьеров классицизма, приводили к тому, что произведения пластики приобретались парами, что видно из повелений Н.П.Шереметева, который неоднократно просил подыскивать статуи и бюсты в пару уже имеющимся. Устойчивые пары, связанные тематически и сюжетно между собой, такие как «Венера Медицейская» и «Аполлино», «Вакх и Ариадна», «Амур и Психея», «Вакханки с Фавнами», представлены в Останкине сразу в нескольких вариантах.

11. Цит. по: Завещательное письмо графа Н.П.Шереметева. Граф Н.П.Шереметев. Личность. Деятельность. Судьба. — М., 2001. — С. 250.

12. *Вдовин Г.В.* К семантике понятия «итальянское». Опыт позитивизма в изучении русской культуры конца XVIII века // Искусствознание. — М., 2006. — № 1.

13. *Вдовин Г.В.* Указ. соч. — С. 191.

14. *Вдовин Г.В.* Указ. соч. — С. 196.

15. Научный архив (далее — НА) ММУО. Ф. I. Ед. хр. 352. Л. 166.

16. НА ММУО. Ф. I. Ед. хр. 352. Л. 153.

17. Оп. 1802. Л. 59.

18. Оп. 1802. Л. 68 об.

19. В 1770–1773 гг. юный Николай вместе с молодым князем А.Б.Куракиным предпринял заграничное путешествие по Европе. Эта поездка была не чем иным, как классическим «Grand Tour» эпохи Просвещения. В маршрут путешествия изначально входила и Италия (сохранился подробнейший план путешествия в Италию, где предельно подробно расписана последовательность посещения молодыми русскими аристократами городов и достопримечательностей), но по причине болезни Николая Шереметева они так и не добрались до нее. Подробнее о заграничном путешествии Н.П.Шереметева см.: *Гавrilova E.A.* Заграничное путешествие князя А.Б.Куракина и графа Н.П.Шереметева в контексте их знакомства с западноевропейским художественным миром // Художественный мир глазами иностранцев: впечатления, взаимовлияния, новые тенденции. Сб. статей. — М., 2013.

20. *Куракин А.Б.* Souvenirs d'un voyage en Hollande et en Angleterre. Par la P.A.K., a sa sortie de l'Univercite de Leyde durant les annees 1770, 1771 et 1772. St. Petersburg: Pluchart, 1815. Опубл. также в: Архив кн. Ф.А.Куракина / Под ред. М.И.Семевского. — СПб., 1890–1902. Т. 5–7. Т. 5. — С. 418–419. Перевод с фр. мой — Е.Г.
21. *Куракин А.Б.* Указ. соч. Т. 5. — С. 412. Перевод с фр. мой — Е.Г.
22. Инв. № С–135.
23. «Два стола красного дерева с выдвижными по обе стороны ящиками на четырех ножках <...> на первом что у дверей от саду восковая статуя лежащая с показанием полной анатомии на оклеенном красным деревом ящике на розовом отласном тюфике с подушкою голубого отласа покрыта фанарем составным из пяти стекол» (Оп. 1802. Л. 106–106 об).
24. Подробнее о скульптуре см.: *Григорьева Е.Ю.* Восковая Венера из собрания Н.П.Шереметева / Дворец. Усадьба. Заповедник. Материалы научной конференции, посвященной 90-летию организации Московского музея-усадьбы Останкино. — М., 2010.
25. *Шереметев С.Д.* Останкино. — СПб., 1897. — С. 18.
26. Из подробнейших отчетов А.Б.Куракина, отправляемых им в Россию Н.И.Панину и П.Б.Шереметеву, из его переписки с цесаревичем Павлом Петровичем и другими корреспондентами, а также из составленных им на французском языке «Воспоминаниях о путешествии по Голландии и Англии...» нам известно, что во время заграничного путешествия Н.П.Шереметев и А.Б.Куракин осмотрели в Лейдене кабинет натуральной истории профессора Алламана, побывали в местной Академии, осмотрев библиотеку и анатомический кабинет, видели также кабинет натуральной истории принца Оранского в Гааге.
27. Постаменты Останкинского дворца, будучи чрезвычайно разнообразными по формам, декору, цвету, выполненные из различных материалов и в разное время, заслуживают отдельного разговора. Они никогда не были вспомогательной второстепенной деталью обстановки дворца, напротив, имели свое особое значение, наряду с мебелью, осветительными приборами и другими элементами убранства, участвовали в создании ансамбля парадных интерьеров. Выбором постамента подчеркивался особый ритм в расстановке скульптуры. Большое внимание уделялось цвету постамента, который вторил цвету колонн и пилястр,

сочетался с окраской стен и мебели. Часто в одном и том же помещении использовали несколько видов постаментов, что было вызвано желанием придать интерьеру дополнительную нарядность.

Внимательное отношение к постаментам в XVIII веке отражено и в дворцовых Описях, где они зачастую фиксируются более подробно, чем сама скульптура. Приведем лишь некоторые описания: «Между дверей в простенке два пиадестала деревянных выкрашены перловою краскою» (Оп. 1802. Л. 5 об); «Купидон сидящей гипсовой с крыльями грозит пальцом на круглом деревянном шпанилатурою пиадестале оклеенном бумажками под мрамор зеленаго скрапинами цвету» (там же, л. 6 об); «Четыре пиадестала круглых деревянных с разною золоченою резбою и раскрашены разными красками» (там же, л. 16 об–17); «Четыре пиадестала круглые с шканилатурой чернаго дерева в шканилатуре обложено бронзой под ними базы бронзовыя а плинты чернаго дерева» (там же, л. 25 об); «Два бюста гипсовые белые женские на пиадесталах из фалшиваго мрамора каришниваго цвету посередине оных по медальному овальному сероватому збелыми партрецами и вокруг повешены белые ж гирлянды» (там же, л. 70 об); «Тумба гипсовая круглая выкрашена шеколатнаго цвету с фестонами которые поддерживают рожицы репы фестоны рожицы и порески золоченые» (там же, л. 105).

28. Рязанцев И.В. Скульптура в России XVIII – начала XIX в. — М., 2003. — С. 444.

29. Г.В. Вдовин формулирует: «Не случайно фасады были окрашены в цвет «утренней зари» с белыми деталями, то есть в Аполлонов цвет. <...> Не случайно даже то, что балясины центрального фасада были поначалу золочеными, поскольку золото как символ света — непременный Аполлонов атрибут» (Вдовин Г.В., Лепская Л.А., Червяков А.Ф. Останкино. Театр-дворец. — М., 1994. — С. 25–26).

30. Шамурин Ю.И. Подмосковные. Культурные сокровища России. — М., 1912. В. 3. — С. 59.

31. Инв. № С-6. Н:137 см. Искусственный мрамор.

32. «Статуя глиняная антик женщина обернувшись в платье и поддерживает правою рукою фонарь хрустальной круглой а левою рукою держится за платье при ней с правой стороны ваз которой сшибен и склеен на круглом своем поддоне...» (Оп. 1802. л. 105).

33. «...под ней тумба гипсовая круглая выкрашена шеколатного цвету с фестонами которые поддерживают рожицы репьи фестоны рожицы и порески золоченые...» (Оп. 1802, л. 105).

34. Инв. №№ С–128, С–129.

35. Оп. 1802. Л.16.

36. Из письма Н.П.Шереметева П.Александрову 28 октября 1795 г.: «Высланные из Италии мраморные статуи и группу как можно старатца принять немешкав и при выемке не изломать так же и комиционер не обменил бы в чем взять предосторожность, а по приеме со всякою бережливостию поставить в сухое и хорошее место; в чем старатца тебе Александрову» (РГИА, Ф. 1088, оп. 3, д. 596, л. 32 об.).

37. Из письма Н.П.Шереметева П.Александрову от 23 августа 1795 г.: «как ты Александров представляешь что итальянец мраморщик Мадерний тебе объявлял что выписываемые из Италии чрез комиционера Лазаринии статуи скоро привезут за которые чтоб и деньги заплачены были» (РГИА, Ф. 1088, оп. 3, д. 596, л. 13).

38. Из письма Н.П. Шереметева Петру Александрову от 10 октября 1792 года: «<...> да спроси у Клостермана нет ли целных статуй и бюстов таких же больших гипсовых как я у него четвертого году купил больших и средних для уборки стен и естли есть то взять реэстр какой меры и ценою» (РГИА, ф. 1088, оп. 3, д. 591, л. 48).

39. Из отписки Н.Аргунова Н.П.Шереметеву от 3 сентября 1797 года: «Сего дня был я у Трискорния, но к оному мраморные товары еще не привезены, а ожидает их привозу на биржу с часу на час, ибо оныя уже находятся близ Петербурга» (РГИА, ф. 1088, оп. 3, д. 163, л.16).

40. «У мраморщика Модерни, чей магазин в доме Голицына, тумбы мраморные отеляются, как сказано от мастера, чрез неделю июля 7 1793 г.»; «У мраморщика Модерни пять тумб зделаны (26 июля отправлены в Москву вместе с гипсовыми штуками и Павлом Аргуновым июля 14 1793 г.)». Данные цитаты приводятся из выписок научных сотрудников Останкинского музея, сделанных ими в разные годы, без каких бы то ни было ссылок на первоисточник (архив).

41. Из отписки Н.Аргунова Н.П.Шереметеву от 3 сентября 1797 года: ««Вчерашнего дня был я у итальянца Стаджия, который сказал мне из Италии привезенные к нему мраморные товары, находятся на бирже,

но таможенными еще несвидетельствованы; а обещали нынешней день таможной оное все кончить; и Стаджи расположился завтрашней день итти на биржу оныя вещи смотреть; но повидимому кажется мне что оному Стаджи желательно более зделать так, чтоб сии товары для показания Его Сиятельству с биржи перевести в Фонтанной дом» (РГИА, ф. 1088, оп. 3, д. 163, л. 16).

42. «По поданному от мраморщика итальянца Жермония сего 798 года щоту на взятие мною у него одну группу мраморную из трех грациев в человеческий рост, сверху чаша синего мрамора и под группу пиедестал мраморный круглой ценою за 3000 р. два ваза большие мраморные белые с принадлежащими к ним мраморными пиедесталами трехугольными ценою за 2000 р. два же ваза большие мраморные белые с принадлежащими к ним круглыми пиедесталами ценою за 2000 р, а всего суммою на семь тысяч рублей, о перевозе оных денег сообщить в московскую канцелярию 1798 генваря 16го». Данная цитата приводится из выписок научных сотрудников Останкинского музея, сделанных ими в разные годы, без каких бы то ни было ссылок на первоисточник (архив).

43. Из счета Н.П.Шереметеву от П. Споля (май 1792 г.): «В май 1792 года товары забранные Его Сиятельством в Санкт-Петербург. <...> 2 бюста Неккер и Монтаксю. 65 руб. <...> 1 малой Меркурий антико пестрой мрамор. 30 руб. <...> 5 бюста мраморные пестрые. 100 руб. <...> 1 пара вазов. 175 руб. <...> слава из пестраго мрамору. 30 руб. <...> Мраморных вещей <...> Разных вещей бронзовых купленных у Споля в Петербурге. <...> 2 пары групов антики. 700 руб.» (РГИА, ф. 1088, оп. 9, д. 2784, лл. 14–14 об).

44. Из письма Н.П.Шереметева П.Александрову от 2 ноября 1794 года: «О продаже Бреном тех статуй и которые мною были сторгованы сведение имею, но как он обещал тебе (показать) другие имеющиеся у него статуи которые тебе и осматреть какого имянно оные сюжета, как велики мерою и нет ли на них по телу и лицу каких пятен и разгледя все прилежнее зделай обо всем оном замечании со значением настоящей меры и прочаго и узнав о настоящей цене оных доставь ко мне обстоятельное сведение беззамедления» (РГИА, ф. 1088, оп. 3, д. 593, л. 37);

Из отписки Н.Аргунова П.Александрову: «...был у Брена и с ним говорил о статуях, но он никак не соглашается отдать за 2000, а просит последнюю

цену 3700». Данная цитата приводится из выписок научных сотрудников Останкинского музея, сделанных ими в разные годы, без каких бы то ни было ссылок на первоисточник (архив).

45. Осенью-зимой 1797 года была произведена пристройка ризалитов северного фасада Останкинского дворца, завершена отделка интерьеров.
46. НА ММУО ПИ/2998; Ф. 1, № п/п 26, инв. 31; ПИ/3019; ПИ/2999.
47. НА ММУО. ПИ/3021.
48. *Михайлов Б.Б.* Научная справка по чертежам Увеселительного сада с выяснением вопроса об авторе основного проекта. 1982. НА ММУО, ф.П., №372/385. С. 53–54.
49. Московские ведомости, 7 июля 1897 года, № 184, л. 1.
50. Оп. 1871. Л. 24–24 об.
51. РГАДА, ф. 1287, оп. 2, д. 349 «Об отправлении в Петербург вещей из Останковского дворца, доставшихся по разделу Графу Сергею Дмитриевичу. 1875 года».
52. По данным Инвентарной книги № 1 «Скульптура. Разное» ММУО.
53. Подробнее о произведениях из останкинской коллекции скульптуры, некогда украшавших Фонтанный дом Шереметевых см.: Гаврилова Е.А. К истории бытования скульптуры из собрания музея-усадьбы Останкино в Фонтанном доме/300 лет усадьбе графов Шереметевых «Фонтанный дом». Материалы международной научно-практической конференции. — СПб., 2012.
54. НА ММУО. ПИ/3025.
55. Инв. №№ С-16, С-17, С-3, С-4, С-39, С-330.
56. Инв. №№ С-73, С-74, С-75, С-76.
57. Инв. № С-330. 70x40x32,5 см.
58. «Молящийся мальчик» пользовался большой популярностью среди заказчиков Италии, Англии, Монако, России, и мраморные реплики скульптуры украшали многие дворцовые интерьеры.
59. Оп. 1871. Л. 2 об.
60. ММУО. НВФ–1835. Альбом фотографий с видами Останкинского дворца и его интерьеров. Москва, фирма «Шерер, Набгольц и Ко».
61. Оп. 1882. Л. 41 об.
62. Инв. №№ С-361, С-364.

В.О. Шипков

МОТИВЫ ДРЕВНЕРУССКОЙ АРХИТЕКТУРЫ В ПРОЕКТАХ И ПОСТРОЙКАХ ХРАМОВ АРХИТЕКТОРА И.Е. БОНДАРЕНКО

В своем творчестве архитектор Илья Евграфович Бондаренко обращался к русской исторической архитектуре. Он не копировал архитектуру своих предшественников, а перерабатывал образы прошлого с учетом современных ему стилевых приемов и строительных технологий. Опыт, полученный архитектором в его искусствоведческой деятельности и путешествиях по родной стране, отразился в его постройках и проектах.

В статье наряду с анализами образности известных построек и проектов архитектора Бондаренко рассмотрена ранее не публиковавшаяся информация о его творческой деятельности, которая будет интересна искусствоведам, историкам архитектуры и современным архитекторам.

In the creativity the architect I.E.Bondarenko addressed to the Russian historical architecture. He didn't copy architecture of the predecessors, and processed images of the past taking into account modern to it style receptions and construction technologies. The experience got by the architect in his art criticism activity and travel on the native land was reflected in his constructions and projects.

In article along with analyses of figurativeness of known constructions and projects of the architect Bondarenko earlier not published information on his creative activity which will be interesting to art critics, historians of architecture and modern architects is stated.

Ключевые слова: древнерусская архитектура, стилизация, неорусский стиль, модерн, майолика, храм, И.Е.Бондаренко.

Keywords: Old Russian architecture, stylization, neorussian style, modern style, majolica, temple, I.E.Bondarenko.



Рисунок 1 а, б.
Сравнение: а)
Собор Спасо-
Евфросиньевского
монастыря, XII в.,
г.Полоцк; б) Церковь
Св. Захария, 1911 г.,
г.Ногинск

Интерес И.Е.Бондаренко к древнерусской архитектуре сформировался в годы учебы в Московском училище живописи, ваяния и зодчества, где архитектуру ему преподавал известный архитектор А.С.Каминский, много работавший в псевдорусском стиле. Там же преподавал известный художник В.Д.Поленов, стоявший у истоков неорусского стиля. По выражению Бондаренко, огромное впечатление произвела работа В.В.Суслова «Материалы русской архитектуры», «впервые показавшая подлинную красоту древнерусского искусства» [1, с. 299]. Поездки по России укрепляли интерес архитектора к изучению истории архитектуры, способствовали написанию научных статей и повлияли на его практическую деятельность.

В 1900 году на Всемирной выставке в Париже И.Е.Бондаренко совместно с художником К.А.Коровиным строит павильон русского кустарного отдела [1, с. 262]. Первым самостоятельным культовым сооружением Бондаренко явился храм, пристроенный к этому павильону, который во многом повторяет образ церкви в посаде Уна. Проект ее реставрации был опубликован в 1896 году В.В.Сусловым [2]. Бондаренко писал: «Общая масса этой церкви весьма напоминала церкви архангельского края, но не была повторением ни одной из существующих церквей. Это была свободная композиция,



Рисунок 2 а, б. Сравнение: а) Церковь Успения на Торгу, XII–XV вв., г.Новгород; б) Храм Успения и Покрова в Малом Гавриковом переулке, 1910 г., г.Москва

придерживаясь лишь общих форм древнерусского деревянного зодчества...» [1, с. 288]. Для него эта фраза была содержательным вдохновляющим основанием для собственного творчества.

В 1907 году Илья Евграфович выполнил проект шатрового храма (не осуществлен) [3, 2], архитектура которого имеет много общего с Михайло-Архангельским собором XVII века в Нижнем Новгороде: тот же восьмерик на четверике и полуциркульные завершения прясел.

После манифеста 1905 года в 1908 г. по проекту Бондаренко построен первый в Москве старообрядческий храм [4, с. 143], в образе которого отражены черты старинных клетских храмов за счет двускатной звонницы, подчеркивающей его форму. Современники неоднозначно оценили архитектуру храма, т.к. формы деревянного русского зодчества в то время только начинали исследоваться. Почти сразу после освящения храма в журнале «Церковь» появилась критическая статья некого В.Б. [5], который говорит о нарушении «строгости русского стиля», в частности из-за использования цветных витражей, не характерных для русской архитектуры. В том же издании появилась ответная статья «строителя храма» (возможно, самого И.Е.Бондаренко), в которой сообщалось: «В основу данной постройки легла именно идея воссоздания храма из древнерусских форм, а не тех quasiрусских деталей, которые обычно применяются в современных, якобы русских постройках... »[6].

В 1908 г. по проекту архитектора построен храм для 1-ой московской Поморской общины «безпоповцев» старообрядцев законобрачного



Рисунок 3 а, б.
Сравнение: а)
Троицкая церковь,
1727 г., с. Ненокса;
б) Нижний ярус
колокольни храма в
Малом Гавриковом
переулке.

согласия в Лефортове. Бондаренко ориентировался на палаты Романовых на Варварке. Асимметричная композиция, наличие шатра, маленькие окна придают храму сходство с этим произведением, что было замечено современниками архитектора [7]. Перестраивая молельню в Переведеновском переулке в храм, Бондаренко постоянно сталкивался с вмешательством в ход строительства со стороны старообрядцев из-за консервативности их представлений. В «Записках архитектора-художника» он пишет: «Попытки дать больше света в помещение молельной, чтобы заиграли краски богатого собрания иконописных шедевров (а таких было много), вызвали целую бурю: «Отцы наши жили в потемках, проживем и мы, и веру соблюдем! Так я и отступил...» [8, с. 312, 314].

В 1911 г. при строительстве старообрядческой церкви Святого Пророка Захарии в городе Богословске (ныне Ногинск, Московская обл.) архитектор берет за основу отдельные черты образности храма Святой Евфросинии (XV в.) в г. Погостке: увенчание прясел стен килевидными закомарами, арочный мотив во фризе барабана с высокими узкими окнами (рис. 1 (а,б)). И.Е.Бондаренко взял у прототипа лишь черты древнего храма, игнорируя образность, сформированную на его западном фасаде в XIX веке. В журнале «Церковь» появилась публикация, отмечавшая сходство новой постройки Бондаренко с прототипом [9].

В 1910 г. И.Е.Бондаренко своеобразно интерпретировал образы



Рисунок 4 а, б.
Сравнение: а) Церковь Георгия Победоносца на Юксовском погосте, 1493 г., Ленинградская область; б) Западный фасад храма при фабрике Кузнецова, 1910 г. РГАЛИ

новгородских храмов (рис. 2 (а,б)) в церкви Покрова и Успения Пресвятой Богородицы в Малом Гавриковом переулке в Москве [10].

На фасаде храма использован прием «двойной стилизации» [4, с. 143], изображающей на плоскости стены контуры другого здания. Например, на колокольне этой церкви изображен силуэт шатрового храма (рис. 3 (а,б)).

В 1911 г. по проекту Бондаренко строится храм при фабрике Кузнецова близ г.Кашина (не сохранился) [11, л. 9]. В его облике прослеживается явное сходство с архитектурой Пскова и Новгорода, в частности с такими памятниками, как церковь Спаса на Ильине улице в Новгороде и церковь Николая Чудотворца в Пскове. При этом облик звонницы церкви на фабрике Кузнецова имеет сходство со звонницей храма в Токмаковом переулке, построенного ранее Бондаренко. Использована также образность северных клетских церквей в силуэте верхнего яруса звонницы (рис. 4 (а,б)).

В 1912 г. И.Е.Бондаренко построил храм Николо-Рогожской общины на Малой Андроньевской улице [12, л. 51] в Москве с щипцовыми завершениями прясел, которые также напоминают древние новгородские храмы, в частности церковь Федора Стратилата на Щиркове улице [13]. На верхней части барабанов глав Бондаренко помещает широкий майоликовый фриз, в отличие от более узкой ленты в прототипе. Вход со стороны западного фасада оформлен в виде стилизации трехшатрового



Рисунок 5 а, б. Сравнение храмов: а) Храм на Городке, XIV–XV вв., г.Звенигород; б) Проект храма со звонницей (не осуществлен), 1912 г. РГАЛИ

храма.

В 1912 году Бондаренко выполняет проект храма со звонницей (не осуществлен) [13, л. 6], который основным кубическим объемом напоминает храм на Городке в Звенигороде (рис. 5 (а,б)). Строгость черт владимиро-суздальского зодчества XIV–XV вв. в этом храме архитектор сочетает с майоликовым фризом, которым он заменяет белокаменный декор аналога.

В 1914 году он проектирует храм-усыпальницу А.И.Морозова (не осуществлен) [13, л. 7], который напоминает образ собора Чудова Монастыря в Московском Кремле (утрачен в 1929 г.). Отличием является укрупнение лопаток прясел, размещение фрески только в центральной части западного фасада и окон по углам прясел, на месте боковых фресок прототипа. В проекте входа в звонницу И.Е.Бондаренко использует образ выполненного в классической стилистике входного портика, пристроенного позже к собору Чудова монастыря.

В архиве мою обнаружены не публиковавшиеся ранее чертежи храма 1916 года [13, л. 23, 24], относящиеся к последним церковным проектам И.Е.Бондаренко. Храм, вероятно, проектировался для Большой Кинешемской Мануфактуры [1, с. 492] и имеет общие черты с архитектурой тех мест (рис. 6). Автор выбрал луковичную главу, поставленную на изогнутую кровлю, подобно храмам XVII–XVIII



Рисунок 6. г.Кинешма
(открытка начала XX
века)

вв. и ступенчатую колокольню. Чертежом предлагалось возводить стены с небольшим сужением кверху, что использовалось в качестве архаизирующего приема в модерне. В этом же русле Бондаренко применял и прием «двойной стилизации» [4, с. 143] в декоре фасадной поверхности.

К сожалению, архитектор не смог достроить церковь в Кинешме, как и многие другие свои постройки, из-за революционных событий 1917 года [1, с. 492]. Есть основания полагать, что здание бывшего детдома (Кирпичная ул., д. 5) включает часть недостроенного храма.

Образ церкви является уникальным синтезом модерна и русской архитектуры XVII века, свидетельствующим о последнем перед революцией этапе творчества мастера в области отечественного храмоздательства.

На примере творчества И.Е.Бондаренко как одного из ведущих архитекторов рубежа веков заметна взаимосвязь образных элементов архитектуры начала XX века и далекого прошлого, которое вдохновляло многих мастеров этой эпохи. Они создавали новое, но в то же время учитывали традиции своих предшественников. Изучение этого периода отечественной архитектуры очень актуально выявлением новой фактологии и может предоставить полезную информацию для искусствоведов и архитекторов.

Примечания:

1. РГАЛИ. Ф. 964. Оп. 3. Ед. хр. 24.
2. *Суслов В.В.* Памятники древнего русского зодчества. Т. 2. — Спб.: Изд. Имп. Академии художеств, 1895.
3. РГАЛИ. Ф. 964. Оп. 2. Д. 36.
4. *Кириченко Е.И.* Москва на рубеже столетий. — М.: Искусство, 1977.
5. О храме Поморского согласий в Токмаковом переулке // Церковь. — 1908. — № 24.
6. По поводу заметки В.Б. // Церковь. — 1908. — № 27. — С. 953, 954.
7. Освящение храма // Церковь. — 1908. — № 49. — С. 1674, 1675.
8. *Бондаренко И.Е.* Из «Записок архитектора-художника». Старообрядцы // Москва в начале XX века: Будни и праздники. Московская старина. Новорусский стиль. — М.: Мосгорархив, 1997.
9. Церковь. — 1911. — № 2. — С. 51.
10. Новый храм в Москве // Церковь. — № 50. — С. 1308–1310.
11. РГАЛИ. Ф. 964. Оп. 3. Ед. хр. 70.
12. РГАЛИ. Ф. 964. Оп. 2. Ед. хр. 36.
13. РГАЛИ. Ф. 964. Оп. 3. Ед. хр. 5.

Библиография:

1. *Нащокина М.В.* Архитекторы московского модерна. Творческие портреты. — М.: «Жираф», 1998.
2. *Проценко Н.Ф.* Монастыри в России и соборы в Москве. — М., 1863.
3. *Спегальский Ю.П.* Псков. (Серия «Архитектурно-художественные памятники городов СССР»). — Л.-М.: «Искусство», 1963.
4. *Шипков В.О.* Образы древнерусской архитектуры в культовом зодчестве Ильи Евграфовича Бондаренко // Материалы Международного молодежного научного форума «ЛОМОНОСОВ-2014». Тезисы доклада. [Электронный ресурс]. — М. 2014.
5. *Шипков В.О.* Последний проект храма архитектора И.Е.Бондаренко // Наука и образование в современном обществе: вектор развития: сборник научных трудов по материалам Международной научно-практической конференции 3 апреля 2014 г. В 7 частях. Часть VI. — М.: «АР-Консалт», 2014.

6. И.Ю. Позднякова. Особенности строительства усадебных церквей второй половины XIX века на примере проекте архитектора Р.И.Кузьмина для семьи дворян Воейковых //Архитектура и современные информационные технологии. Международный электронный научно-образовательный журнал по научно-техническим и учебно-методическим аспектам современного архитектурного образования и проектирования с использованием видео и компьютерных технологий. 4(13) 2010

7. Кейпен-Вардциц Д.В. Проекты храма в имении Ракитное: неизвестный графический лист А.В.Щусева // Дом Бурганова. Пространство культуры. № 1/2012. С. 175-178.

8. Жданова Д.В. Троицкий собор Почаевской Успенской Лавры: к проблеме культового зодчества А.В.Щусева // Дом Бурганова. Пространство культуры. № 2/2009. С. 144-160.

Л.В. Гаврилова

РОСПИСИ ФЕДОРОВСКОГО ГОРОДКА В ЦАРСКОМ СЕЛЕ. ОБ ОДНОЙ СТРАНИЦЕ ТВОРЧЕСКОЙ БИОГРАФИИ ГЕОРГИЯ ПАВЛОВИЧА ПАШКОВА

В статье анализируется ансамбль Федоровского городка, его архитектурные особенности, живописное убранство. Рассматриваются этапы подготовки к росписи Федоровского собора, а также круг источников, который служил для вдохновения художников. Выявляются подробности участия художника Николая Пашкова в росписях собора. Поднимаемые в статье вопросы рассматриваются в контексте русского искусства начала XX столетия.

In the article the ensemble of Fedorovsky town is analysed, its architectural characteristics and artistic decor. The stages of preparation for the monumental painting of Fedorovsky cathedral and the range of inspirational sources are analysed. The details in the questions of participation of the artist Nikolay Pashkov in the monumental painting of the cathedral are revealed. The questions raised in the article are analysed in the context of Russian art of the beginning of the XX century.

Ключевые слова: Федоровский городок, наследники П.П.Пашкова, монументальная живопись, начало ХХ в.

Keywords: Fedorovsky town, Successors of P.P.Pashkov, monumental painting, the beginning of the twentieth century.

Период начала ХХ столетия в отечественном искусстве ознаменовался многообразием форм художественной жизни. Представители всех видов искусства — живописи, театра, музыки, архитектуры выступили

за обновление художественного языка, за высокий профессионализм, подкрепленный все более глубоким изучением национальных традиций. Уникальным в своем роде событием, позволившим воплотить в камне русскую национальную идею, связанную с возрождением России через Церковь, было создание Федоровского городка в Царском Селе [1].

Строительство ансамбля началось с создания недалеко от Александровского дворца полкового храма для сформированных для охранного Сводно-пехотного полка царской резиденции Императорского конвоя и железнодорожного полка. Ансамбль получил название «Городок при Федоровском Государевом собре», благодаря входящему в его состав Государеву собору Феодоровской иконы Божьей Матери, который был освящен в честь фамильной иконы Царского рода Романовых.

Официальное назначение городка — для причта собора. Священников и служащих Федоровского городка необходимо было обеспечить жилыми помещениями, что и послужило поводом для строительства. «Задача состояла в том, чтобы создать Городок — «живой» музей старины, творчески внесенный в новую эпоху — эпоху XX века» [2].

Организатором строительства Федоровского городка был Дмитрий Николаевич Ломан. Выходец из небогатой служилой дворянской семьи, в 1890 г. он заканчивает 2-й кадетский корпус, а в следующем году он определяется в лейб-гвардии Павловский полк. С 1900 г. назначается на службу, которая считалась очень многообещающей и почетной, в Царском Селе, в сводном гвардейском батальоне (в дальнейшем Собственный его императорского величества сводный пехотный полк, главной задачей которого была охрана Царской семьи). В 1913 г. Д.Н.Ломан производится в полковники и назначается на должность штаб-офицера для поручений при дворцовом коменданте. Во время первой мировой войны он назначается начальником лазарета их императорских высочеств [3].

Интересы Д.Н.Ломана были сосредоточены на древнерусской архитектуре, прикладном искусстве, иконописи, церковной музыке, изучении церковного обихода. Он был инициатором создания и активнейшим членом общества возрождения художественной Руси (общество возникло в Петрограде в начале 1915 г. и просуществовало до 1917 г.), именно при создании Федоровского городка утвердился круг идей общества: «поиски «русского стиля» на основе допетровского искусства,

пропаганда памятников старины, развитие народного искусства, очищение русского языка от иностранных заимствований» [4]. В 1915 году Министерством внутренних дел был утвержден устав общества. Д.Н.Ломан объединил в обществе известных ученых, промышленников, высокопоставленных царских чиновников, духовенство — людей, не безразличных к русской старине и дальнейшим путям развития русской культуры. Среди учредителей общества, состоящего из 64 человек, были такие имена, как В.М.Васнецов, Н.К.Перих, А.В.Щусев, Н.В.Глоба, В.В.Суслов, А.В.Прахов и многие другие. Среди рядовых членов общества было немало москвичей, среди которых были братья Николай и Георгий Пашковы, Б.В.Зворыкин, А.Д.Самарин, Г.В.Сапожников и многие другие. Ансамбль Федоровского городка вполне мог бы стать местом деятельности общества возрождения художественной Руси, но революционные события резко изменили судьбу всех начинаний общества.

Стоит отметить, что на территории Федоровского городка была развернута широкая деятельность, связанная с интересом к русскому национальному искусству, как например, концерты, пропагандирующие русское народное искусство, выступления поэта С.Есенина, гусяря Н.Н.Голосова, постановки режиссера и художника Н.Н.Арбатова и многих других.

При строительстве городка императором Николаем II было выдвинуто два важных условия: комплекс не должен находиться в резком диссонансе с расположенным неподалеку Александровским дворцом, и дома должны быть построены в стиле Ростовского кремля. Комплекс был задуман по образцу стационарных монастырских или боярских усадеб, которые обычно состояли из нескольких теремов и палат, которые обносились оградой. Для осуществления непосредственного руководства строительством был назначен архитектор С.С.Кричинский, эскизы которого были одобрены императором.

Проект ансамбля обсуждался и разрабатывался при деятельном участии известных для своего времени архитекторов, таких как А.В.Щусев, А.Н.Померанцев, В.А.Покровский, С.С.Кричинский, П.П.Покрышкин, В.В.Суслов, В.Н.Максимов, таких художников, как А.М. и В.М.Васнецовы, Н.С.Самокиш, М.В.Нестеров, Л.О.Пастернак, И.Я.Билибин, Н.П.Пашков, М.Г.Кирсанов, Сырнов, Педашко, Зворыкин [5].

В частности, в создании царскосельских построек, выполненных в национальных традициях, принимали участие московские фирмы, специализировавшиеся на производстве церковной утвари и предметов декоративного искусства: «Хлебникова, Оловянишникова, Мишуковых, фабрики А.В.Голосова, Н.Т.Стулова и Сапожниковых, иконописная мастерская Н.П. и Г.П.Пашковых, керамический завод «Абрамцево» и многие другие» [6].

Строительство городка происходило поэтапно. Первый этап до 1913 года был связан с постройкой церкви по проекту А.Померанцева, позже были внесены незначительные изменения В.Покровским. На втором этапе, до 1917 года? шло активное строительство ансамбля Городка по проекту В.Покровского. Заканчивал строительство, по вновь измененному проекту? архитектор С.Кричинский. Осенью 1913 г. было закончено строительство храма и ему было присвоено имя «Федоровский Государев собор». С 1914 по 1917 г. жизнь Городка была потревожена войной, в Городке был расположен госпиталь. После революции комплекс был передан в 1918 г. Петроградскому агрономическому институту. В 1934 г. был закрыт Федоровский собор. Сначала в нем был устроен склад кинопленки, затем овощехранилище.

«Документально известно, что коллекция древних икон из пещерного храма и верхней молельни Александры Федоровны была передана в Русский музей» [7].

В период Великой Отечественной войны Федоровский городок сильно пострадал из-за того, что рядом была расположена линия фронта. После войны значительных реставрационных работ не было. В 1958 г. Городок был принят на государственную охрану, но в 1962 г. был исключен из списка памятников. В 1970 г. Городок был передан совету по туризму для создания мотеля. Реставрационные работы начались в 1976 г. В 1994 г. комплекс был передан Русской православной церкви, на его территории было создано Патриаршее подворье. В настоящее время реставрационные работы продолжаются.

Обратимся к архитектурной организации городка. Вход на территорию Федоровского Городка был оформлен в виде белокаменных ворот, украшенных резьбой в виде орнамента в стиле близком к владимиро-суздальской архитектуре XII–XIII в. Для Трапезной палаты были взяты

мотивы московской архитектуры XVII в. для домов священников и диаконов — мотивы архитектуры Ростова и Ростовской области, здания надворных служб в стиле новгородско-псковской архитектуры XVI в.

Замыслы Д.Н.Ломана и идеи? лежащие в основе общества возрождения художественной Руси, воплотились и в отделке Трапезной палаты. В начале 1917 г. была закончена отделка палаты. Образцом для Трапезной палаты послужили мотивы Теремного дворца Московского Кремля.

Трапезная палата — наиболее крупное здание Федоровского городка. Необходимо отметить, что для старинных «монастырских усадеб» характерна иерархия построек. Главные постройки выделялись с помощью больших размеров и более выразительных декоративных средств. С.С.Кричинский сохранил композиционную иерархичность в сооружениях, но при этом нарушил символику, сделав трапезную основным сооружением комплекса, то время как в старинных монастырских постройках выделяли более богатые и нарядные культовые постройки.

Трапезная палата представляет собой двухэтажный дом, отделанный белым камнем, с большим количеством сводчатых палат, расписанных старинным русским орнаментом, лестниц и переходов. «Выступающая часть главного фасада, отвечающая парадным помещениям здания, проектирована в типе московской Грановитой палаты» [8]. Создатели Городка задумали дом так, чтобы «он не должен был быть лишь осколком с минувшего, а преемственным пересказом исконно русского искусства на почве современности в условиях наших дней» [9]. Трапезная была расположена на 2-м этаже, и могла вместить до 200 человек. Перед трапезной находилась приемная и гостиная палаты. Обе палаты были соединены ходом.

В парадной части здания располагались зал, домовая церковь, гостиная палата и библиотека. К ним прилегали проходные помещения: вестибюль, ходовые галереи и лестницы. В другой части здания находилась квартира ктитора собора, которая непосредственно соединялась как с парадными помещениями трапезной, так и с канцелярией собора. В здании имелся подвал, в котором находилась кухня и различные служебные помещения.

Своим внутренним убранством особенно интересен главный зал трапезной палаты, который был перекрыт сомкнутым сводом с распалубками. Освещение интерьера осуществлялось двумя рядами окон, нижний ряд был застеклен зеркальными стеклами в железных золоченных переплетах, в верхних окнах которые были меньшего размера, располагались деревянные переплеты, окрашенные мастичною краской. В трапезную выходило окно с пропильным деревянным переплетом. Также палату освещали два резных деревянных паникадила состоящие из все уменьшающихся кругов с главами драконов.

«Весь свод покрыт орнаментальной росписью, исполненною художником Пашковым, а стены окрашены в один тон» [10]. Полы зала были сделаны из щитового паркета рисунка «прямая корзина».

Из зала через дверь можно было попасть в церковь, которая была перекрыта сомкнутым сводом? который покрывала роспись, алтарь был перекрыт полукуполом. Свод и стены алтаря были вызолочены. В стене трапезной палаты, которая находится напротив церкви, расположена большая арка, которая соединяет зал с комнатою. В средней капитальной стене находится дверь, ведущая в гостиную. Притрапезная церковь была посвящена преподобному Сергию Радонежскому. Примечательно то, что Сергий Радонежский был вдохновителем русских войск на Куликовскую битву, тем самым, именно с него началось национальное возрождение Руси, здесь можно увидеть возможную взаимосвязь с деятельностью общества возрождения художественной Руси. Росписи в Трапезной палате были выполнены Георгием Пашковым, корректировал эскизы Георгия, Виктор Васнецов. В целом же «Над росписями в соборе и Трапезной палате работали иконописцы: Н.П. и Г.П.Пашковы, Б.В.Зворыкин, Н.С.Емельянов, В.С.Щербаков, А.И.Брягин; кроме них с Городком были связаны художники: Г.Н.Горелов, М.Г.Кирсанов, Г.И.Нарбут и др.» [11].

В росписях в Трапезной палате, воплотилось мировоззрение своего времени о мироустройстве и месте в нем Церкви, Народа и Государства, в связи с чем необходимо упомянуть для сравнения живописное убранство Золотой Царицыной палаты Московского

Кремля, памятника XVI столетия, известного по сохранившимся описаниям иконописца Симона Ушакова. Своей тематикой и сюжетами Трапезная палата интересно перекликается с Золотой палатой.

Как для росписей Трапезной палаты, так и для русского искусства конца XIX начала XX столетия, было характерной особенностью сочетание новозаветных образов не с ветхозаветными, а с исконно русскими мифоэтическими образами, как это было, например, во Владимирском соборе в Киеве. Но там еще не было достаточно изучено древнерусское искусство, поэтому роспись была выполнена в академической манере. В Трапезной палате уже сама стилистика живописного убранства была ориентирована на древнерусские традиции. Весь XIX век и начало XX века пронизаны курсом на утверждение национально-религиозных ценностей, а также стремлением к исторической и археологической достоверности в изобразительном искусстве.

Для Притрапезной Церкви автор росписей Георгий Пашков указал источником вдохновения росписи Ферапонтова монастыря, с незначительными изменениями, например, были изменены предстоящие. Были изображены святые прославленные во время правления Николая II. Интересным фактом является то, что «в царствование Николая II Православная церковь обогатилась большим числом новых святых и церковных торжеств, чем за весь XIX век» [12]. Еще необходимо отметить, что для церковного искусства рубежа XIX–XX веков характерной особенностью было то, что живопись в храмах должна была выразить не только учение Церкви, но и высшие идеалы общества. Мировоззрение рубежной эпохи складывалось под влиянием таких философов, как П.Флоренский, В.Соловьев, С.Булгаков и многих других. Значительную поддержку идеям оказывало государство.

Все стены парадных помещений и лестниц Трапезной палаты были покрыты росписью. Стены были выкрашены в один тон. Большая часть сводов квартиры ктитора также покрывала роспись. Все росписи были выполнены яичной темперой. Символика росписей Сеней, палаты и переходов первого этажа посвящена земным образам: четырем стихиям в сенях, растительности в Холодных и Теплых сенях, труду, быту и воинской доблести русского человека в Столбовой и Отдохновенной палатах, хозяйственной рабочей хоромине, Малой Трапезной и др.

Роспись Теплых сеней изображала произрастающие на красном фоне из причудливых кувшинов желтые переплетенные травы. Они обрамляли желтые поля, на которых были написаны различные изречения и знамения. Основная идея изображения состояла в том, что победа наша и спасение — в добром союзе и согласии. Эту идею символизировала корона, увенчанная лавровыми ветвями. Но так как союз и согласие должны быть направлены на дело благое, а для осуществления дела требуется отважность и неустранимость, то таким символом стало изображение орла. Орел восседал на пушке, изображение сопровождалось надписью: «Он не страшится ни того ни другого». В дополнение к храбрости другую добродетель — верность символизировал спокойно лежащий пес, но, вместе с тем, объятым пламенем. Композицию венчает «щит величия» в виде двуглавого орла, который держит в одной из своих лап гром и молнию. Знамения и изречения, помещенные на малых шести полях, изящно дополняли основную мысль.

Своей символико-аллегорической тематикой, источниками вдохновения росписи перекликаются с живописным убранством Ратной Палаты, расположенной по соседству, в Царском селе, тем более, что автором и исполнителем росписи Ратной палаты был брат Георгия, Николай Пашков [13]. Также росписи Трапезной палаты гармонично вписываются в контекст всего монументально-живописного творчества братьев [14]. Росписи Трапезной палаты то символизируют собой призыв к объединению в борьбе на защиту монархии и отечества в военное время, то историю российской монархии, которую, например, раскрывает геральдическая программа росписи главной Трапезной залы, или история земли русской [15].

Практически накануне революции, 12 февраля 1917 года Император Николай II посетил Русский городок. Художник Георгий Пашков, выполнивший росписи, подробно разъяснил Государю символику росписей. Император в разговоре с художником процитировал по памяти изречение из книги «Символы и Эмблематы», смысл которой раскрывает суть деятельности «Общества возрождения художественной Руси». Суть заключалась в том, что, как душа и тело составляют живого человека, так образы и слова, сливаясь воедино, перестают быть мертвыми — и ожидают.

Благодаря документально зафиксированному диалогу Государя с Георгием Пашковым, можно лучше разобраться не только с расположением изобразительного ряда, но и в смысловом с содержанием росписей. Росписи, обогащенные глубоким символическим содержанием, отсылают нас к XVII столетию, где аллегорические образы являются нормой художественного мышления. Георгий Пашков раскрыл Государю источники, к которым обращался в своей росписи, это были летописи, древние знамена, народные картинки из собрания Д.Ровинского, цитаты, заимствованные с Царского места Московского Успенского собора, использовались гербы дома Романовых, древние печати Московской Синодальной Типографии, материалы из Сборника печатей, изданном Архивом Министерства Иностранных дел, заставки и украшения из книг времен правления царя Алексея Михайловича, изображения из различных синодников, в частности, издания Буслаева, росписи Теремных палат и палат бояр Романовых в Москве, росписи церквей Ярославля, Ростова, Углича, Романова Борисоглебского.

Георгий Пашков в комментариях к своим росписям указывает на то, что «ни один узор, ни одно лицевое изображение не переносится мною точка в точку с подлинника, как поступают иногда. Подлинник только изучается мною на месте и по источникам, а затем все создается заново, применяясь не только к художественным задачам, но и к условиям места и освещения» [16]. Также Георгий Пашков подробно описал Государю некоторые технические подробности своей работы, в частности, способ переноса с подготовительного картона изображения на стену путем припороха.

Анализируя диалог Государя с Георгием Пашковым, можно сделать выводы о глубоком понимании и изучении художником национальной традиции, в особенности, времени правления царя Алексея Михайловича. Но, переосмысливая традицию в соответствии требованиям своего времени, Георгий Пашков произвел некий синтез, воплотив в ансамбле росписей собирательный образ заимствованный из различных источников, более того, в некоторых росписях были попытки художника внести аллегорические сюжеты собственного сочинения, как, например, роспись в маленьком круглом переходе «Это, Ваше Императорское Величество, у меня была мысль этим синим кувшином с

разлетающимися цветами и золотыми отсветами знамением изобразить щедрость, с какою наши цари пригоршнями бросали в толпу золотые деньги при выходе из храма» [17].

На сегодняшний день в Трапезной палате частично уцелели фрагменты росписи, но делать какие-либо выводы преждевременно, так как идет процесс реставрации, и интерьер здания перекрыт строительными лесами. Само здание и помещения все еще находятся в аварийном состоянии.

Росписи Трапезной палаты были выполнены в русле идеологической концепции Николая II и круга его единомышленников, которая основывалась на возвращении к патриархальным идеалам времен правления царя Алексея Михайловича. Искусство, основанное на традиционных методах творчества и выражавшее национальный дух, должно было разрядить тяжелую общественную обстановку, связанную с революционными и внешнеполитическими волнениями.

Если наиболее крупным сооружением городка была Трапезная палата, то основной по значимости постройкой был Федоровский собор. Территориально Собор находится за пределами стены, окружающей постройки Городка, и располагается на небольшом расстоянии, но стилистически и идеологически выдержан в едином ключе с остальными постройками Городка.

Федоровский собор был домовой церковью Романовых, а также полковым храмом Сводного пехотного полка и конвоя Его Величества. Император Николай II лично указал и отмерил шагами место для будущего храма. Впоследствии возведение собора проходило под его пристальным вниманием, Государь присутствовал при всех важнейших этапах строительства. Торжественная закладка Федоровского Государева собора состоялась 20 августа 1909 года в присутствии Государя и его семьи. 20 августа 1912 года состоялось торжественное освящение храма.

Первоначальный проект архитектора А.Н.Померанцева, одного из крупнейших мастеров историзма, был подвергнут критике из-за очень громоздкого замысла и предполагавшихся больших финансовых затрат, в связи с чем проектирование завершил архитектор В.А.Покровский, который вписал новый проект храма в заложенный

своим предшественником фундамент. При создании проекта Федоровского собора были позаимствованы архитектурные элементы Благовещенского собора Московского Кремля, элементы архитектуры древнего Новгорода и Пскова. В результате собор получился довольно оригинальным. Важно отметить, что взятый за основу Благовещенский собор был заимствован в древнейшем своем виде, без последующих переделок. Благовещенский собор был построен в главной средней части в 1484–1489 годах Великим Князем Московским Иоанном III.

При сравнении Федоровского Государева и старого Благовещенского соборов можно прийти к заключению о присутствии аналогии в назначении обоих сооружений.

Благовещенский собор являлся любимой дворцовой церковью первых царей Романовых, в особенности царя Алексея Михайловича, который довел до расцвета церковный обиход. При этом царе храм получает первенствующее значение, он является дворцовой церковью, и служит образцом для Москвы, а с нею и для всей тогдашней Руси. Новый Федоровский храм должен был стать Государевым собором и предназначался для моления Императорской фамилии. Следовательно, становясь дворцовой церковью, Федоровский собор должен был стать образцом для всей Российской империи.

В целом облик Федоровского собора включил в себя архитектурные приемы разных древнерусских земель. Например, в устройстве кокошников узнаются приемы раннемосковской архитектуры, а такие элементы, как аркатурно-колончатый пояс или арочное обрамление глав характерны для Владимира-Сузdalской земли.

В собор вело несколько входов, каждый для определенной категории посетителей. Главный, парадный, вход был расположен в западной части собора, с южной стороны — два входа: для офицеров и чинов конвоя и отдельный вход предназначался для входа Царской семьи в Пещерный храм. В юго-восточном углу находился вход в верхний храм для императорской семьи. С северной стороны — два входа: основной, который служил для прихожан и низких чинов летом, и вход для низких чинов в пещерный храм и подсобные помещения.

В соборе было два притвора. Главный престол верхнего храма был освящен 20 августа 1912 г. в честь Федоровской иконы Божией Матери.

Нижний, пещерный, храм был освящен 27 ноября того же года, во имя преподобного Серафима Саровского. Пещерный храм должен был быть предназначен для исповедальни императора.

Интерьер верхнего храма был довольно просторным и наполненным светом и был выполнен в духе XVII века. Большой пятиярусный иконостас, работы иконописца Н.С.Емельянова производил величественное впечатление. Верхний храм не успели расписать из-за событий Первой мировой войны.

Нижний храм Серафима Саровского был расписан. «Внутреннюю роспись вел художник Сырнов по эскизам, рассмотренным или составленным А.М. и В.М.Васнецовыми. В.М.Васнецов являлся главным художником Храма, а затем и других зданий» [18].

Снаружи храм был украшен мозаикой, которая была выполнена в мастерской В.А.Фролова.

Архитектором Пещерного храма был В.Н.Максимов. Интерьер нижнего храма был полностью лишен наружного освещения и имел низкие сводчатые потолки. Интересно, что роспись пещерного храма находилась в соседстве с подлинными древнерусскими иконами и утварью.

В интерьере Пещерной церкви «Стены храма были обтянуты темно-зеленой и темно-синей старинной набивной тканью, потолки расписаны фресками в стиле Ярославской церкви Иоанна Предтечи в Толчкове XVII века, преобладали светло-золотистые тона» [19].

В 1913 году Государем Николаем II был утвержден Комитет для росписи Федоровского собора. Государь лично указал на росписи храма Иоанна Предтечи в Ярославле, Спаса-на-сенях и Воскресения в Ростове Великом, затем делал замечания при представлении эскизов. С 1914 года храм получил официальный статус Государева собора.

В книге «Возрождение художественной Руси» указывается, что «Фрески выполнены художниками Н.Пашковым и В.Щербаковым» [20]. В архивном источнике, посвященном Федоровскому собору, указано: «В настоящее время Комитет позволяет себе обратить внимание Ваших Величеств на пробные росписи, выполненные художником Щербаковым / Новый Царский ход в Пещерную церковь /, иконописцем Пашковым / в Пещерном храме / и иконописцем Емельяновым / с северная часовня верхнего храма» [21].

Далее в архивном источнике обозначены выплаты художнику Емельянову за различные иконописные и живописные работы, например: «По счету иконописца Емельянова за роспись часовни в соборе 375 р.-к.» [22]. Отсутствие документов в этом деле о выплате сумм Николаю Пашкову косвенно свидетельствует о второстепенной роли этого художника. Предпочтение отдавалось Емельянову: «Обращаясь в частности к иконописцу Емельянову нельзя не отметить, что если бы производство росписи благоугодно было поручить ему, его работа имела бы преимущество, в смысле связи с имеющейся уже в храме иконописью, которая исполнена им же» [23]. Далее Комитетом было выражено желание, чтобы кому бы ни были поручены работы, они производились под непосредственным наблюдением Емельянова.

В архивном документе подробно изложены этапы работы над подготовкой к росписи собора, непосредственное наблюдение за процессом работы осуществлял Государь: «В результате изложенных суждений Комитет постановил: I/ поручить иконописцу Емельянову изготовить к сделанным им снимкам накладки на фон — ослабленного синего цвета и — золотого; 2/ поручить членам Комитета: строителю Собора В.А.Покровскому и ктитору Собора Д.Н.Ломану расположить в Соборе снимки Емельянова, исходя из сделанных Комитетом указаний, причем по исполнении поручения известить о сем членов Комитета, дабы возможно было произвести предварительный осмотр представляющей на обозрение Их Величеств работы» [24].

Теперь — о задумывавшейся программе росписи. В 1913 году во время путешествия Императора Николая II по Волге Государь посетил Ярославль и Ростов Великий. Эта поездка вдохновила Императора на указание о росписи Царскосельского Федоровского собора. В качестве образцов были выбраны Ярославский храм Иоанна Предтечи на Толчкове и храм Воскресения Христова в Ростовском Кремле. Для изучения живописного убранства храмов в Ярославль выехал Комитет в составе Временно исполняющий обязанности председателя Князя А.А.Ширинского-Шихматова, членов: графа А.А.Бобринского, Н.В.Покровского, Д.Н.Ломана и В.А.Покровского и заведывавшего делопроизводством Б.А.Надеждина. Поездка была осуществлена 18–20-го октября 1913 г. Члены Комитета подробно

ознакомились с Ярославской-Предтеченской и Ростовской-Воскресенской церквями и многими другими. В дальнейшем, по ходу разработки программы живописного убранства, были произведены фотоснимки с росписей и шаблоны орнаментов с Ростовских и Ярославских церквей. В Федоровском Государевом соборе произвели пробные росписи. «Их Императорским Величествам благоугодно было отметить, что преобладающий в росписи Воскресенской церкви синий тон не удовлетворяет их Величеств и что роспись Федоровского собора желательно сделать в вялых золотисто-желтых красках» [25]. Анализируя то, как проходила подготовка к осуществлению росписей, можно сделать вывод не только об источниках, которые должны были послужить образцами для работы, но и о том, насколько тщательным был подход к изучению национального наследия в русском искусстве рассматриваемого периода.

В 1934 г. собор был закрыт. Во время великой отечественной войны собор сильно пострадал. Только в 1994 г. Федоровский собор был передан Русской Православной церкви.

В.М.Васнецов консультировал художников в их работах, связанных с живописным убранством Городка. Например, Виктор Васнецов направлял и исправлял погрешности в работе московского иконописца Н.С.Емельянова, художника, расписавшего главный иконостас Федоровского собора, рекомендовал для работы в Царском Селе различных художников, например, Л.А.Сырнева и М.Г.Кирсанова и многих других. В.М.Васнецов корректировал эскизы Трапезной палаты Федоровского городка, выполненные московским иконописцем Г.П.Пашковым.

Для понимания специфики рекомендаций можно привести в пример выдержку из одного из писем В.М.Васнецова, где он упоминает о Г.П.Пашкове: «Мне был представлен художником Георгием Павловичем Пашковым эскиз росписи потолка в доме при Государевом Федоровском соборе. По тщательном рассмотрении рисунка я нахожу, что рисунок составлен с полным знанием дела, художественно и вполне отвечает стилю росписей эпохи русских царей XVI –XVII веков» [26], далее В.М.Васнецов сообщает, что

находит проект вполне удачным, и дает несколько рекомендаций художнику — в центральных орнаментальных фигурах избегать коричневого цвета в окраске фона и заменить его темно-охристым.

В.М.Васнецов был знатоком древнерусского искусства, он занимался не только изучением, но и коллекционированием иконописи. Храмовые росписи Виктора Михайловича были признаны эталоном для подражания и копирования. «Произведениям Васнецова посвящались не только многочисленные статьи и монографические обзоры, они публиковались отдельными изданиями, в Москве их показывали на специальных чтениях для учащихся, а популярные периодические издания разносили их по всей стране» [27]. В.М.Васнецов выступал консультантом при возведении новых храмов, а также различных зданий проектировавшихся в национальном стиле.

Анализ архитектуры и живописного убранства Федоровского городка дает нам более глубокое понимание художественных процессов в русском искусстве самого начала XX века, так как отражает идеологическую программу Николая II и его окружения, ориентированную на национальные традиции.

Федоровский городок является воплощением идей, заложенных Обществом возрождения художественной Руси, и является одним из важных центров объединивших творческую интеллигенцию начала XX столетия.

Творчество художников Николая и Георгия Пашковых на территории Федоровского городка своей стилистикой гармонично вписывается в общий контекст отечественного искусства начала XX столетия и отражает идейные веяния своей эпохи.

Благодаря архивным материалам, сохранившим информацию о комментариях самого автора Георгия Пашкова, об использованных им источниках для своей росписи, а также подробное описание технических приемов по работе, дает не только более цельное представление о художнике, но и позволяет вписать и соотносить программу и идеи, лежащие в основе росписей с общим контекстом эпохи начала XX столетия.

Георгий Пашков не только заимствовал изображение из источника, но и переосмысливал его на свой лад, а также занимался собственным

сочинением сюжетов, что позволяет сделать вывод о том, что художник не только использовал национальные традиции в творчестве но и развивал их на свой лад, привнося что-то новое.

Рассмотренный подробно процесс подготовки к росписи Федоровского собора является еще одним важным подтверждением глубокого научного подхода в изучении и использовании национальных традиций в рассматриваемый период.

Есть основания думать, что художник Николай Пашков имел второстепенную роль в осуществлении росписей в Федоровском Государевом соборе, и им был выполнен только фрагмент росписи (пробная роспись).

Наиболее цельное восприятие интерьера и живописного убранства, может сложиться только по окончании проводимой реставрации, когда зрительно можно будет охватить помещения целиком. Ансамбль Федоровского городка, несомненно, нуждается в дальнейшем исследовании, в особенности, по итогам реставрационных работ и предоставлении возможности более детального обследования объекта.

Примечания:

1. История Федоровского городка в Царском Селе [Электронный ресурс]. URL: <http://anashina.com/istoriya-fedorovskogo-gorodka-v-carskom-sele/> (Дата обращения: 01.11.2014).
2. *Ломан Ю.Д.* Воспоминания крестника императрицы. Автобиографические записки / сост. А.К.Крылов. — СПб., 2010. — С.18.
3. *Федотов А.С.* Общество возрождения художественной Руси // Актуальные проблемы истории русской культуры. Сборник научных трудов. — М., 1991. — С. 184–185.
4. *Ломан Ю.Д.* Там же. — С. 17.
5. *Федотов А.С.* Там же. — С. 183.
6. В.М. Васнецов и создание Федоровского городка в Царском Селе // Москва в начале XX века. — М.: Мосгорархив, 1997. — С. 333.
7. *Ломан Ю.Д.* Там же. — С. 228.
8. *Кричинский С.С.* Постройка домов при федоровском Государевом

соборе в Царском Селе // Зодчий. — 1916. — № 51. — С. 451.

9. Ломан Ю.Д. Там же. — С. 71.
10. Кричинский С.С. Там же. — С. 452.
11. Федотов А.С. Там же. — С. 187.
12. Клеменева Е.А. Квалификационная работа магистра. Федоровский городок в Царском Селе: художественно-стилистические особенности и их истоки. — Спб., 2012. — С. 13.
13. Гаврилова Л.В. Росписи Ратной палаты в Царском Селе в контексте художественного наследия братьев Пашковых (в печати).
14. Гаврилова Л.В. Там же.
15. Клеменева Е.А. Там же. — С. 68–71.
16. РГИА. Ф. 489. Оп. 1. Ед. хр. 109. Л. 10.
17. Возрождение художественной Руси. Русский городок Царского Села. Общество возрождения художественной Руси. Эпос Санкт-Петербурга. — СПб.-ЦС., 2011. — С. 14.
18. Ломан Ю.Д. Там же. — С. 18.
19. Возрождение художественной Руси. Там же. — С. 28.
20. Возрождение художественной Руси. Там же. — С. 40.
21. РГИА. Ф. 489. Оп.1. Ед. хр. 38. Л. 38.
22. РГИА. Ф. 489 . Оп. 1. Ед. хр. 38. Л. 73.
23. Там же. Л. 39.
24. Там же. Л. 39.
25. Там же. Л. 19.
26. В.М. Васнецов и создание Федоровского городка в Царском Селе // Там же. С. 341.
27. Там же. С. 327.

Библиография:

1. Бардовская Л.В., Ходасевич Г.Д. Феодоровский Государев собор: Русский уголок Царского села. — СПб.: изд. Зимина, 2002.
2. В.М. Васнецов и создание Федоровского городка в Царском Селе / Москва в начале XX века. М.: Мосгорархив, 1997.
3. Возрождение художественной Руси. Русский городок Царского Села. Общество возрождения художественной Руси. Эпос Санкт-

Петербурга. —СПб.-ЦС., 2011.

4. Гаврилова Л.В. Росписи Ратной палаты в Царском Селе в контексте художественного наследия братьев Пашковых (в печати).

5. История Федоровского городка в Царском Селе [Электронный ресурс]. URL: <http://anashina.com/istoriya-fedorovskogo-gorodka-v-carskom-sele/> (Дата обращения: 01.11.2014).

6. Кириченко Е.И. Поиски национального стиля в творчестве архитектора В.А.Покровского // Архитектурное наследство. — 1973. — № 1. — С. 69–82.

7. Клеменева Е.А. Квалификационная работа магистра. Федоровский городок в Царском Селе: художественно-стилистические особенности и их истоки. —СПб., 2012.

8. Лисовский В.Г. Теория и практика «национального стиля» в русской архитектуре второй половины XIX – начала XX века // Проблемы синтеза искусств и архитектуры. Сборник трудов института им. Репина. Вып. V. — Л., 1975. — С. 59–71.

9. Лисовский В.Г. Национальный стиль в архитектуре России. — М.: Совпадение, 2000.

10. Ломан Ю.Д. Воспоминания крестника императрицы. Автобиографические записки / сост. А.К.Крылов. — СПб., 2010.

11. Научный архив РАХ. Дипломная работа Зайченко Д.Б. Федоровский Государев собор и Федоровский городок в «неорусском» ансамбле Царского Села. — СПб., 2001.

12. Общество возрождения художественной Руси и Федоровский городок Царского Села. Сборник документов и материалов. — СПб.: Общество русской традиционной культуры, 2013.

13. Рубанова И.А. Федоровский Государев собор в Царском Селе // Седьмые открытые слушанья «Института Петербурга». — СПб.: Институт Петербурга, 2000.

14. Федоровский городок реставрируется. Проект // Строительство и архитектура Ленинграда. — 1976. — № 8.

15. Федотов А.С. Общество возрождения художественной Руси // Актуальные проблемы истории русской культуры. Сборник научных трудов. — М., 1991.

16. Гаврилова Л.В. Раскрытая роспись церкви приюта митрополита

Сергия. // Дом Бурганова. Пространство культуры, №3/2014, М., 2014. С 91-107

17. Гаврилова Л.В. Росписи Ратной палаты в Царском Селе в контексте художественного наследия братьев Пашковых // Дом Бурганова. Пространство культуры. № 4/2014, М., 2014. С 112-132

18. Gavrilova L.V. The Picturesque decor of the church of Metropolitan Sergius Shelter, as an example of distinctive features of the artistic style of the heirs of P.Pashkov Studio // Texts. 2014. № 2. P. 29-36

19. Кричинский С.С. Постройка домов при Федоровском Государевом соборе в Царском Селе // Зодчий. — 1916. — № 51. — С. 451–453.

20. РГИА Ф. 489 Оп. 1. Ед. хр. 27. 5 июня 1914 — 14 июня 1915. Федоровский собор при собственном Его Императорского Величества Конвое и сводном пехотном полке.

21. РГИА Ф. 489 Оп. 1. Ед. хр. 38. Документы по росписи Федоровского государева собора.

22. РГИА Ф. 489 Оп.1. Ед. хр. 109. Описание посещения Государем Императором Русского Городка при Федоровском Государевом Соборе, что в г. Царском Селе.

23. РГИА Ф. 489 Оп. 1. Ед. хр. 76а. О постройке храма при Трапезной Федоровского Государева Собора. Началось 18 ноября 1916 г. Кончилось 19 декабря 1916 года.

И.Е. Печенкин

К ВОПРОСУ О ТЕРМИНЕ «НЕОРУССКИЙ СТИЛЬ». ОПЫТ ПОНЯТИЯ

В статье предлагается пересмотреть традиционную, но далеко не безупречную терминологию, используемую ныне для описания стилистических направлений русской архитектуры второй половины XIX—начала XX века. Автор исходит из необходимости избавиться от терминологических противоречий и разнотечений.

The article proposes to revise the traditional, but not flawless terminology used today to describe the stylistic trends of Russian architecture at the second half of XIX-early XX century. Author proceeds from the need to abolish the contradictions and inconsistencies.

Ключевые слова: архитектура, терминология, историзм, неостили, неорусский стиль, культурная идентичность.

Keywords: architecture, terminology, historicism, revivalism, Neorus-sian Style, cultural identity.

Несмотря на солидную историографию архитектуры второй половины XIX—начала XX века, в терминологических определениях ее стилевых разновидностей существует известная приблизительность. Между тем, вопрос о терминологическом аппарате в действительности является ключевым: без консенсуса в нем не только затруднителен диалог внутри научной среды, но почти невозможны популяризация историко-архитектурного знания и преподавание истории архитектуры и искусства. В данной статье я рискую предложить. О том, насколько убедительными являются мои доводы, судить читателю.

Едва ли найдется специалист, готовый искренне отрицать следующее:

с верbalным определением национально-романтических стилизаций допетровской архитектуры на сегодняшний день далеко не все благополучно. Разнобой «псевдорусского», «русского» и «неорусского» «стилей» (число вариантов умножается за счет возможности употребления этих словосочетаний, как с кавычками, так и без них) ввергает в смущение уже отнюдь не только студентов и читателей-неофитов. Отсутствие внятного объяснения указанных терминов, как и само их многообразие, серьезно затрудняет диалог внутри научного сообщества.

Безусловно, новаторство эпохи модерна проявилась и в работе зодчих с древнерусской традицией. Авторство словосочетание «новорусский стиль» приписывают Великой княгине Елизавете Федоровне, которая предложила на один из конкурсов Строгановского художественно-промышленного училища тему под названием «колье в новорусском стиле» (1). Так или иначе, но к моменту открытия известной «Выставки архитектуры и художественной промышленности нового стиля», прошедшей в Москве с конца 1902-го по начало 1903 года, словосочетание «новорусский стиль» уже бытовало в качестве официального наименования стилистики, предполагающей обращение к национальным формам и их интерпретацию (в каталоге экспозиции фигурировали интерьера И.А. Фомина в «новорусском стиле») (2).

Впрочем, вхождения этого термина в широкий обиход тогда не состоялось, о чем свидетельствует лексикон периодики 1900-х годов, когда речь заходит о современных постройках. Тексты эти изобилуют вариантами словесного наименования стилизаций допетровского зодчества: «в древнерусском стиле», «в новгородско-псковском стиле», «в стиле XVII века» и т.п. И дело здесь, надо полагать, не только в журналистском волюнтаризме. Газетчики ориентируются в своих стилистических описаниях на источник стилизации в условиях «терминологического вакуума», косвенным доказательством чему может служить и напечатанный в 1905 году очерк А.П. Новицкого, одного из авторитетнейших архитектурных публицистов. Вычленяя в истории поисков национально-самобытного поприща в отечественной архитектуре XIX века ряд этапов (или «направлений»), он, тем не менее, избегает присваивать им четкие словесные определения, довольствуясь их критикой (3).

Лишь В.Я. Курбатов в хрестоматийной статье 1910 года «О русском стиле для современных построек», говоря о существенном отличии современного этапа освоения национальной архитектурно-художественной традиции от экспериментов в этой области, совершившихся в XIX столетии, вводит оппозицию *неорусский* – *псевдорусский*, подразумевая в последнем случае всю совокупность исканий и произведений мастеров эклектики – от К.А. Тона до А.Н. Померанцева -- и называя основоположником первого В.М. Васнецова (4). Понятно стремление критика начала XX века подчеркнуть значительность качественного рывка, совершенного художниками в деле «модернизации» национально-самобытного направления в архитектуре. Однако здесь перед нами встают сразу два вопроса, ответить на которые представляется крайне важным. 1) Адекватно ли указанная реформа приставок (замена «псевдо-» на « neo-») отражает смысл совершившегося поворота в методах формирования архитектурного образа? 2) Насколько вообще уместно использование приставки «псевдо-» для описания явлений истории искусства? К этим вопросам присовокуплю третий, уже сформулированный выше – о содержании термина «русский модерн».

Прежде, чем ответить на них, следует задаться вопросом о том, как наша «доморощенная» терминология корреспондирует терминологии, принятой за рубежом. Надо полагать, что унификация здесь была бы в наших собственных интересах, позволяя вписать отечественный архитектурный процесс в международный контекст XIX и XX веков.

Начнем с приставки «псевдо-», которая в интересующем нас контексте на Западе практически не встречается. Означая в буквальном переводе с греческого «ложный» или «фальшивый», она описывает явление с выраженным оценочным подтекстом, смотрит на него сквозь призму морали и, в конечном итоге, как бы уличает в мошенничестве: «псевдорусский стиль» = «фальшивый русский стиль», «мнимый русский стиль», наконец, «подделка под русский стиль». Этот оценочный пафос вполне соответствует высказыванию З. Гидиона о том, что архитекторы XIX столетия «обладали свойством, прямо противоположным “прикосновению Мидаса”, -- все, чего касались их руки, превращалось в пыль, а не в золото» (5). Но времена меняются,

и, надо полагать, что с упразднением необходимости порицать архитектуру XIX века за (естественный для нее) консерватизм термин «псевдорусский стиль» автоматически лишился актуальности.

В отличие от терминов с приставкой «псевдо-», термины с приставкой « neo- » в зарубежной историографии широко применяются к стилистическим вариациям архитектуры XIX века, наряду с понятием «revival» (англ. «возрождение»): например, «neo-gothic» = «gothic revival». Последняя формула, безусловно, более точна в характеристике явления как целенаправленного повторения, воспроизведения, стилизации готической архитектуры или ее декоративной системы. Тем не менее, приставка «neo- » выступает эквивалентом такого значения, причем более лаконичным в графическом выражении. Аналогичным образом сформулированы и употребляются термины «neo-grec» = «greek revival», «neo-renaissance» = «renaissance revival» и т.п. Вся совокупность архитектурных неостилей в англоязычной литературе удобно обозначается термином «revivalism» (6), которому, при всей очевидности смысла, к сожалению, трудно подобрать русский эквивалент. Но проблема отсутствия у нас подходящего названия для большого стиля эпохи XIX века, периодически обсуждаемая специалистами (7), в данной статье лежит за рамками нашего внимания. Достаточно констатировать лишь то, что принятые за рубежом наименования неостилей успешно применяются и в отечественной науке: «необарокко», «неорококо», «неовизантийский стиль» и т.д. (8)

Термин «неорусский стиль», вне всякого сомнения, принадлежит к тому же ряду и должен обозначать архитектурный неостиль XIX века, «работу <...>, связанную с воссозданием художественных образов определенной эпохи» (9). В данном случае – эпохи допетровской, идеализированной Древней Руси. Это значит, что примерами «неорусского стиля» (в дальнейшем представляется желательным использование этого словосочетания без кавычек) являются именно постройки, отражающие тот уровень осмыслиения и метод интерпретации древнерусской архитектурно-художественной традиции, которому соответствует храм-памятник Воскресения Христова на Екатерининском канале в Петербурге А.А. Парланда и вообще все стилизации т.н. «московско-ярославского узорочья» времени Александра III.

Часто используемое сегодня для определения национально-самобытных стилизаций второй половины XIX века словосочетание «русский стиль» (10) является позаимствованным у современников той эпохи. Смысл его заключался в утверждении самобытного направления в архитектуре и искусстве, обладающего вневременной ценностью. Стилизаторское обращение к формальному лексику зодчества XVI—XVII веков виделось в 1870-х—1890-х годах восстановлением распавшейся связи времен, возвращением на «столбовую дорогу» естественного развития отечественного искусства, исправлением исторической ошибки, каковой предстала перед ними петровская европеизация.

В частности, архитектор А.А. Парланд, автор храма-памятника Воскресения Христова в Санкт-Петербурге, писал: «Русский стиль, развиваясь первоначально свободно и правильно, без посторонних давлений, дошел, наконец, при царе Алексее Михайловиче в церковных постройках Москвы и в особенности Ярославля, Ростова и др. до весьма симпатичных, много обещавших результатов. Прекрасному началу, к великому сожалению и к громадному ущербу для русского искусства, не суждено было идти к дальнейшему развитию до полного расцвета» (13). Похожих взглядов придерживался и Н.В. Султанов, подчеркивая, что «русский стиль [в допетровскую эпоху. – И.П.] не успел еще совершенно развиться и оставлен нам в зародыше» (11).

Сегодня вряд ли позволительно солидаризироваться с такой интерпретацией, игнорируя при оценке деятельности архитекторов второй половины XIX века факт сознательного воспроизведения ими форм, рожденных иной, весьма давней эпохой. С позиций современной истории архитектуры, «московско-ярославские» стилизации времени Александра III невозможно считать органичным продолжением допетровского зодчества. Очевидно, что здесь мы имеем дело с неостилем, таким же, как неоготика, неоренессанс, необарокко и т.п. Поэтому гораздо более обоснованным видится применение в данном случае термина «неорусский стиль».

Единственное аргументированное (т.е. не сводившееся к требованию элементарно читать обычаи отечественного искусствознания) возражение против этого предложение, которое мне довелось услышать, заключалось в указании на то, что каждый неостиль предполагает

наличие, так сказать, «первостиля» (12). В самом деле, по такому принципу ведь образованы наименования необарокко, неорококо или неоклассицизма. Наш неорусский стиль, разумеется, не имел перед собой столь несомненного в своей идейно-формальной определенности стиля-прототипа. Более того, позднесредневековая архитектура, на которую он ориентировался, развивалась вне стилевых категорий. По мысли Е.И. Кириченко, этап стиля в истории отечественного зодчества начинается с приходом на русскую почву классицизма. В предшествующие десятилетия можно говорить о сложном по своей структуре процессе, когда «стилевая архитектура постепенно замещает и вытесняет архитектуру органического типа» (13).

Но уникальна ли ситуация, при которой образцом для неостиля становится средневековая архитектура? Вовсе нет, достаточно вспомнить о неоготике и о том, что готическое искусство средневековой Европы также не осмысливалось его творцами в качестве целостной стилевой системы и даже не имело общепринятого имени, родившегося постфактум (14). Словосочетание «готический стиль» модернизирует означаемый им предмет. То же можно сказать о неовизантийском стиле, разновременные прообразы которого затруднительно считать принадлежащими к единому стилю в новоевропейском смысле. Подобной же модернизацией будет и обобщающее наименование всей позднесредневековой отечественной архитектуры «русским стилем». А последующих ее реминисценций, как и говорилось, -- «неорусским».

Примечания:

1. Подробное изложение генеалогии термина см.: *Нащокина М.В.* Указ. соч. С. 63 и след.
2. *Новицкий А.* Что нужно требовать от современных зданий в русском стиле? // Строитель, 1905, № 9. Стлб. 351-352
3. *Курбатов В.* О русском стиле для современных построек // Зодчий, 1910, № 30. С. 311.
4. *Гидион З.* Пространство, время, архитектура / Сокр. пер. с нем. М.В. Леонене, И.Л. Черня. М., 1984. С. 29.
5. Например, у Б. Бергдолла: *Bergdoll, Barry. European Architecture,*

1750—1890. Oxford History of Art, 2000.

6. См.: *Горюнов В.С.* Эклектика или историзм. К вопросу о терминологии историко-архитектурных исследований // Архитектура эпохи историзма: Традиции и новаторство. Сб. статей международной научной конференции, посвященной 200-летию со дня рождения архитектора Г. Боссе (1812—1894). СПб., 2012. С. 7—11.

7. См., например: *Бурдяло А.В.* Необарокко в архитектуре Петербурга. СПб., 2002.

8. *Бурдяло А.В.* Указ. соч. С. 15.

9. В частности, в работах Е.И. Кириченко и В.Г. Лисовского. См.: *Кириченко Е.И.* Русская архитектура 1830—1910-х годов. М., 1978; ее же. *Русский стиль*. М., 1997; *Лисовский В.Г.* «Национальный стиль» в архитектуре России. М., 2000.

10. [Парланд А.А.] Храм Воскресения Христова, сооруженный на месте смертельного поранения в Бозе почившего Императора Александра III на Екатерининском канале в С.-Петербурге. СПб.: Изд, Высочайше утвержденной комиссии по сооружению Храма, 1907. С. 1.

11. *Султанов Н.В.* Одна из задач Строительного училища. Цит. по: *Савельев Ю.Р.* Искусство историзма и государственный заказ. Вторая половины XIX—начало XX века. М., 2008. С. 121.

12. Благодарю за данное замечание своего коллегу Андрея Евгеньевича Ухналева.

13. *Кириченко Е.И.* Архитектурные теории XIX века в России. М., 1986. С. 14.

14. См.: *Базен Ж.* История истории искусства. От Вазари до наших дней / Пер. с фр. К.А. Чекалова. М., 1995. С. 207.

Библиография:

1. *Базен Ж.* История истории искусства. От Вазари до наших дней / Пер. с фр. К.А. Чекалова. М., 1995.

2. *Бурдяло А.В.* Необарокко в архитектуре Петербурга. СПб., 2002.

3. *Горюнов В.С.* Эклектика или историзм. К вопросу о терминологии историко-архитектурных исследований // Архитектура эпохи историзма: Традиции и новаторство. Сб. статей международной научной

конференции, посвященной 200-летию со дня рождения архитектора Г. Боссе (1812—1894). СПб., 2012. С. 7—11.

4. Кириченко Е.И. Архитектурные теории XIX века в России. М., 1986.

5. Кириченко Е.И. Русская архитектура 1830—1910-х годов. М., 1978.

6. Кириченко Е.И. Русский стиль. Поиски выражения национальной самобытности. Народность и национальность. Традиции древнерусского и народного искусства в русском искусстве XVIII—начала XX века. М., 1997.

7. Курбатов В. О русском стиле для современных построек // Зодчий, 1910, № 30. С. 310—313.

8. Лисовский В.Г. «Национальный стиль» в архитектуре России. М., 2000.

9. Нацокина М.В. Московский модерн. Изд. 3-е, пересмотренное, исправленное и дополненное. СПб., 2011.

10. Bergdoll, Barry. European Architecture, 1750—1890. Oxford History of Art, 2000.

11. Pechenkin I. To the origins of “Russian Style” of 19-th century Architecture: between East and West // Texts. 2013. № 2. P. 59-76.

Т.В. Коптева

ПОНЯТИЙНЫЙ СЛОВАРЬ АРХИТЕКТУРЫ ФРАНЦУЗСКОГО ПРОСВЕЩЕНИЯ

В статье приводится своеобразный толковый словарь основных понятий, которые не являются чисто архитектурными, но которые использовали в своих рассуждениях теоретики архитектуры французского Просвещения. Их объяснение через культурный контекст эпохи позволяет прояснить значения, которые внутри только архитектурных текстов могут быть непонятны или поняты неверно.

This article is a «definition dictionary» of the terms and notions of the French Enlightenment's architecture, which were widely used by the architects while not being strictly architectural. Using broad cultural context for their explanation helps not only to clarify their definitions which are not fully understandable within the narrow architectural text, but also to avoid most common misinterpretations.

Ключевые слова: XVIII век, теория архитектуры французского Просвещения, понятия архитектуры французского Просвещения, культурный контекст архитектуры французского Просвещения.

Keywords: 18-th century, architectural theory of the French Enlightenment, terms and notions of the French Enlightenment's architecture, contextual approach to the French Enlightenment's architecture

Век Просвещения во многом был веком слова. Слово играло ключевую роль в построении представлений о мире, слово объясняло и даже меняло действительность. Поэтому интересно рассмотреть отдельно основные понятия, которые были важны для архитекторов Просвещения.

В отличие от последующих эпох, грешивших чрезмерной



Рисунок. 1. Система понятий, рассматриваемая в статье

терминологичностью, порой приводившей к эффекту «птичьего языка» или «archispeak»а, теоретики французского Просвещения привлекали весь лексический багаж культуры своего времени. При этом архитекторы, безусловно, наполняли слова новым содержанием, однако используемые понятия сохраняли тесную связь с семантическим полем французского Просвещения.

Далее в статье очерчен круг терминов, которые помогут найти ключ к пониманию текстов архитекторов эпохи Просвещения. Выбраны несколько понятий, которые могут быть неверно истолкованы современным читателем и все вместе складываются в некий «каркас», внутри которого развивается архитектурная теория эпохи Просвещения.

Начав с рассмотрения таких понятий как «порядок», «гармония», «дух», «характер» и «вкус», зрение, геометрия (форма) и цвет, мы перейдем к чувственности и восприятию, а также системности и линейности. Эта схема призвана выявить логику, стоящую за теоретическими построениями и уникальным восприятием структуры дома в эпоху французского Просвещения (рис. 1).

Ордер-порядок. Понятие «ордер» неразрывно связано с понятием «порядка» (во французском языке «порядок» и «ордер» — это одно и то же слово «ordre») и представления о порядке неизбежно влияли на

архитектурную теорию ордера. «Ордеру-порядку» в Энциклопедии Дидро и д'Аламбера посвящена обширная статья [1], начинающаяся со следующего определения: порядок «заключается в связи или схожести существующей... между вещами сосуществующими ... Порядок определяет положение любой вещи, которую он включает в себя, то, каким образом это место определяется, включает причину, по которой такое место отводится каждой вещи» [2].

Главное место в приведенной дефиниции отводится идее связи между объектами и основанию для их объединения — причине. Это служит преамбулой к размышлениям о типах порядка: «Порядок, находящийся в сути вещей... — необходимый; тот, который может меняться без ущерба для сути — относительный. Порядок сторон треугольника... — необходимый. Не так дело обстоит с книгами в кабинете или мебелью в апартаментах» [3].

Кажется, именно в подобном понимании порядка в целом заложен ключ к объяснению спора об ордерной системе, ее пропорциях и их изменениях. Возможность изменения ордера ставит вопрос о том, считаем ли мы ордер-порядок чем-то сущностным или всего лишь «соглашением» между архитекторами и «привычкой наций». Если же ордер все-таки строится на правилах сущностных и неизменных (что важно для Просвещения), то остро становится вопрос о том, какое именно «правило порядка» определяет ордер, и какая ордерная система — Палладио, Виньолы и т.д. — верна.

Далее в статье, действительно, следует переход к архитектуре: «*Ордер (архитектурный) регулярное расположение выступающий частей, где главной для ансамбля является колонна*». Интересно, что главное правило (пропорция) важнее собственно частей, из которых обычно состоит ордер: «*Мы можем говорить, что здание выстроено по тому или иному ордеру, даже если в нем нет колонн, если высота и членения соответствуют пропорциям и правилам этого ордера*» [4]. Именно указание на «пропорции и правила» связывает архитектурный ордер с порядком мироздания. Оба они заданы и за их пределы вырваться не дано, иначе появится путаница (*confusion*), все перемешается (буквальное значение слова), мир разрушится.

«*Ordre*» — исходный элемент целой семьи понятий. Так,

слово «ordonnance» — упорядоченная гармония, композиция — однокоренное со словом «ордер» и являющееся ключевым для теорий Жака-Франсуа Блонделя, употреблялось, в первую очередь, в сфере юриспруденции. В архитектуре же под ним понималась «композиция здания, расположение его частей. Также мы называем “ordonnance” расположение и порядок частей пяти ордеров архитектуры» [5]. Последнее уточнение особенно важно не только потому, что возвращает нас к понятию «порядок», но и потому, что оно подводит к следующей паре понятий «принципы и правила».

Принципы и правила. Понятие «principe», широко употребляемое в теоретических трактатах, зачастую переводится и как «правило». При этом во французском языке существует слово «règle», которое дословно означает «правило». Однако его теоретики архитектуры Просвещения почти не использовали, поэтому естественно посмотреть, в чем состояло отличие принципов-правил от «règles».

Принципы — это неотъемлемые характеристики предмета. Так, в науке в этот период слово «принципы» чаще всего употреблялось в значении «химические свойства»: «Принципами природного тела мы называем то, что является его сущностью, составляет его изначально» [6]. В то же время « правила (règles) касаются того, что мы должны делать» [7] с объектом. Иными словами, принципы являются исходными основаниями для формирования правил (règles) обращения с объектами.

Гений (дух) и характер. Рассмотрению термина «характер» можно посвятить не одну монографию [8], однако здесь мы ограничимся сравнением терминов «дух» и «характер», которые при изучении текстов, скажем, Жака-Франсуа Блонделя и Мари-Жозефа Пейра, могут показаться синонимами.

На самом деле между ними существует коренное различие, которое описал в своем «Трактате о стиле» Дьедоне Тьебо, именитый французский литератор эпохи Просвещения. Он говорит о гении и характере языка, но его объяснение вполне применимо и к архитектуре. Тьебо утверждает, что дух (гений) языка рождается из его возможностей. Характер, в свою очередь, проистекает из того, как реализуются эти возможности, то есть, как используются ресурсы языка в соответствии

с его сложившимся «вкусом». Таким образом, дух языка «показывает нам, что он любит и чем является», а характер — «что получается из того, чем он является». Поэтому, когда речь заходит о характере, «причины интересуют нас только в том смысле, в каком они видны через производимые эффекты» [9].

Можно сказать, что дух есть нечто имманентное объекту (что роднит его с понятием «принципи»), а характер следует рассматривать как проявления духа, которые могут быть как хорошими, так и плохими.

Вкус. Тьебо в рассуждениях о духе языка использовал слово «вкус» как вполне конкретное и необходимое понятие. Оно почти всегда использовалось в связке с понятиями «дух» и «характер», для понимания «принципов и правил» архитектуры.

Вкус как одно из ключевых понятий эпохи был не столько личным качеством, сколько общественным: *«Незаметно вкус формируется в нации, до того им не обладавшей, потому что в нее постепенно проникает разум великих художников: там привыкают видеть живопись глазами Лебрена, Пуссена, Лесюэра; воспринимают декламации Кино слухом Лялли, а арии и симфонии — слухом Рамо»*

Вкус как общественное явление, в отличие от «личного» вкуса, не только «рождается» и «живет», но и «умирает»: *«Порой вкус нации портится: это случается обычно после многих веков совершенства. Художники боятся превратиться в простых подражателей, ищут окольные пути, удаляясь тем самым от прекрасной природы... вкус теряется, и нас начинают окружать новшества, быстро сменяющие друг друга. Публика... начинает безнадежно тосковать о временах хорошего вкуса, которые уже не вернуть»* [10]. Эта «апокалиптическая» картина утраты вкуса в погоне за новым приводит нас к критике понятия «воображения».

Воображение. Понять, почему вопрос о свободе творчества обсуждался так трудно и трактовался так неоднозначно, невозможно вне контекста эпохи. Дидро, описывая в своей работе «Салон» иллюстрацию к Энциклопедии, пояснял символический смысл ее «замечательной композиции». В центре картины изображена дева Истина, вокруг нее — аллегорические фигуры Разума, Воображения и Теологии, а также философы, художники и метафизики. Пока глаза философов



Рисунок 2. Фронтиспис «Энциклопедии» Дири и Даламбера, выгравированный Б.-Л.Прево (1747–1804?) в 1772 по эскизу Ш.-Н.Кошена (1715–1790) 1764 года, впервые показанного публике во время Салона 1765 года

«прикованы к истине», метафизики «стараются скорее угадать ее, чем увидеть», Теология «отвернулась от нее, ожидая озарения с небес»; тем временем, пока разум старается сорвать с сопротивляющейся истины ее покровы, воображение, держащее в руках цветочные гирлянды, «готовится ее приукрасить» (рис. 2) [11].

Декарт, которого называли одним из «прародителей» французского Просвещения, объяснял «различие между воображением и чистым мышлением или познанием» на примерах геометрических фигур. Декарт писал, что имеет привычку «всегда пользоваться своим воображением, думая о предметах материального мира», однако осознает его ограничения. Размышая о треугольнике, он понимает, что это — фигура, состоящая из трех линий, но также и представляет ее перед своим

внутренним зрением. Однако, если он думает о килиогоне (фигуре с тысячей граней), его разум способен понять, что это за фигура, но его воображение может представить только «смешение из нескольких фигур». Для воображения разница между килиогоном и мириогоном (фигурой с миллионом граней) отсутствует [12].

Воображение было в глазах философов Просвещения опасным оружием. Наиболее ярко это демонстрируют результаты, к которым пришла королевская комиссия по расследованию явления «животного магнетизма» Ф.А.Месмера. Комиссия без труда доказала, что «чувственные флюиды» не подтверждаются независимой проверкой. Однако члены комиссии посчитали необходимым добавить несколько выводов касательно воображения. «Человек моральный, как и

человек физический» приобретает свои свойства двумя путями: за счет подражания и воображения. Воображение, при этом, «может влиять на физическое»: «ночью оно заставляет поседеть волосы, ребенка лишает дара речи, уничтожает или сеет ростки зла, даже может убить». Однако это воздействие может быть «сведено к искусству» [13].

Искусству позволялось использовать воображение для воздействия на людей в плане их морального совершенствования. Поэтому Клод-Николя Леду, главный адвокат свободного творчества и фантазии архитектора, искал в архитектуре силу морального воздействия и настаивал, что архитектура может изменить общество. Тем не менее, об «опасностях» воображения архитекторы были осведомлены, и почти каждый предлагал свой способ свести к минимуму его потенциальный вред.

Неоднозначное отношение к воображению и свободе творчества несложно проследить на примере споров о неологизмах. Луи-Себастьян Мерсье в книге «Неология» настаивал на противопоставлении неологии и неологизмов, видя между ними такую же разницу, «как между религией и фанатизмом, философией и философствованием». Новаторство в языке было допустимым, если слова «принадлежат французскому языку по происхождению или по аналогии» [14]. Это чрезвычайно близко рассуждениям о новшествах в архитектуре при следовании ее принципам.

Чувственность и эмпиризм. Архитекторы французского Просвещения много писали об эмоции, морали и чувственном восприятии. Чувствование, однако, имело прямое отношение к восприятию научного факта: «Чувствительность в живом теле — присущее некоторым его частям свойство воспринимать впечатления от внешних объектов» [15], — то есть, неотъемлемая часть познания.

Все науки в эпоху Просвещения старались сформировать для себя то же единство чувственного, научного и практического, которое характеризует архитектуру с ее синтетическим единством искусства и науки. Возможно, это послужило толчком как к повышенному интересу к архитектуре среди философов, так и к расцвету собственно теории архитектуры. В рамках дискуссий о языке развивалась тема связи

«формы» и «эмоции», которую мы прослеживаем и при обсуждении вопросов архитектуры. Бернар Лами утверждал, что «человек, *обычно, способен понять только то, что связано с чувством*», надо «надо пользоваться чувственными сравнениями», которыми поэтому изобилует священное Писание [16]. Формы речи (повторения, противопоставления, вопросы, паузы и др.), по мнению Лами, являются не только выражением эмоций, но и вызывают их. Близость его теорий взглядами Николя де Камю де Мезьера, утверждавшего, что формы архитектуры порождены изначальной эмоцией, достаточно очевидна [17].

Зрение, геометрия (форма), цвет. Эмпирический подход к факту, объединение чувства и науки позволяли мышлению французского Просвещения объединять понятия, для современного сознания противоположные или просто несвязанные. Так, в теориях Этьена-Луи Булле геометрия, свет и цвет связывались в единое целое, и созданные исключительно из света здания обретали материальность. При всей уникальности видения этого архитектора, чтобы понять природу его взглядов, полезно обратить внимание на то, как эти понятия трактовались в эпоху Просвещения и какие связи существовали между ними.

Зрение являлось «главным чувством» французского Просвещения [18]. Начиная с середины XVIII в. произошел всплеск интереса к слепым, связанный с попытками понять, как они думают и чувствуют.

Тесно связанными со зрением представлялись важнейшие понятия, использовавшиеся в теории архитектуры. Симметрия и красота трактовались как своего рода «общественное согласие», вызванное общим умением видеть. Дидро считал, что слепой, изучив «расположение частей и целого», может сказать, что это красиво, однако он лишь повторит мнение зрячего: «для слепого красота, если она отделена от пользы, всего лишь слово» [19]. Интересно, что соединение «красоты и пользы» как неотделимых понятий возникнет у архитекторов поколения 1760-х (Жак-Батист Ронделе, Жан-Николя-Луи Дюран). Дидро они показались бы слепцами.

Отталкиваясь от того, что цвет и форма (геометрия) для зрячего составляют единство, нарушенное у слепого, Дидро задается вопросом о разнице в восприятии фигур слепым и зрячим. Слепой, по его мнению, «все соотносит с кончиками своих пальцев»: следуя

натянутой линии, он получает представление о прямой, формы для него — последовательность осязательных ощущений. Поэтому слепорожденный не может представить себе фигуры отдельно от их свойств, как делает зрячий, который «комбинирует цветные точки», а не осязательные. Дидро утверждает, что слепой «не может окрашивать и, следовательно, не может составлять фигур в нашем смысле слова» [20]. Форма и цвет становятся неразделимыми.

В трактовке зрения было немало неожиданных поворотов. Тогда как легко признавались такие неочевидные сочетания, как зрение и мораль или цвет и форма, связь между зрением и восприятием расстояния, напротив, ставилась под сомнение. Не исключено, что утопические проекты сооружений гигантских масштабов, изображенные с линией горизонта заметно более высокой, чем человеческий рост, являются следствием именно представления об эфемерности человеческого восприятия размеров и расстояний.

Система и «линейность». Системное мышление считается характерной чертой Просвещения, однако оно было не таким всепоглощающим, как принято считать.

Системное, точнее систематизирующее мышление, часто воспринималось как чрезмерно догматическое, необходимое только для облегчения изучения, но не свойственное самой природе. Ограниченнность систематизации все время подчеркивается в Энциклопедии: «Мы могли бы разделить наши знания на природные и

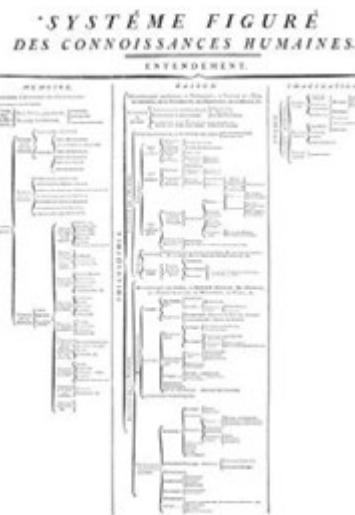


Рисунок 3. «Система человеческих знаний» Дидро и Даламбера, опубликованная в первом томе «Энциклопедии». Человеческое мышление разделено на три основных составляющих: память, разум и воображение

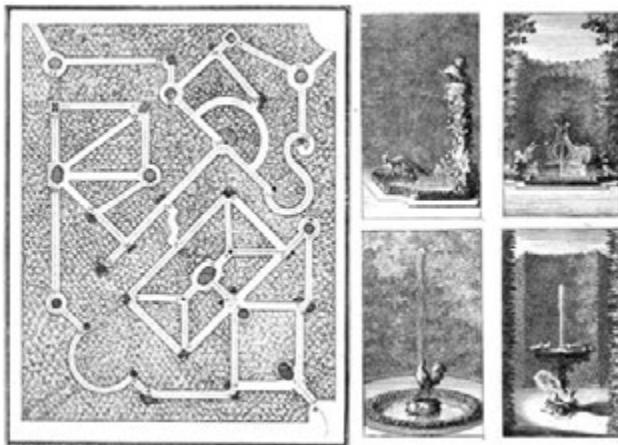


Рисунок 4. План
версальского лабиринта
и изображения
нескольких узловых
фонтанов из книги «Le
labyrinthe de Versailles»
(Ш.Перро, 1677 год)

искусственные, полезные и приятные... — и так до бесконечности. Мы выбрали разделение, показавшееся нам наиболее удовлетворительным в целом» [21]. Архитектура оказалась областью, особенно показательной для демонстрации несовершенства этой системы. Разные виды архитектуры попали во все три области знаний: «практическая архитектура» попала в область памяти, военная — разума, архитектура в целом — в область воображения (рис. 3).

Сама Энциклопедия, куда в большей степени, чем на «системе знаний» д’Аламбера, строится на линейных связях и последовательностях. Об этом пишет Дидро, защищая алфавитный порядок, в котором расположены статьи. Да, он разрушает иерархию «системы знаний», однако главным в Энциклопедии является не «расположение материалов», а их связи между собой, которые «ничто не может уничтожить». Именно эти связи придают Энциклопедии ее характер и «меняют способ мышления» читателя [22].

Стоит привести один любопытный пример того, как линейное мышление отражалось в архитектуре. Клод Перро при описании лабиринта Версаля во вступлении к рисункам Ле Клерка «спрямляет» его и «делает лабиринт линейным, даже абстрактным». Предлагая способ успешного прохождения лабиринта, требующий прохождения через каждый фонтан, кроме № 30, не более одного раза, Перро опускает все пространственные ощущения, «нет поворотов, направлений, перспектив, только последо-

вательность фонтанов в привязке к карте. Другие официальные путеводители и описания предлагают похожую стратегию, сводя сады к последовательности остановок и событий» (рис. 4) [23].

Это линейной восприятие нелинейных архитектурных элементов во многом определяло представление о строении зданий эпохи французского Просвещения, когда основные помещения дома воспринимались как линейные, будучи такими в реальности.

Архитектурные термины были для французского языка XVIII века явлением сравнительно новым. Еще в 1567 году Филибер Делорм писал, что французский язык слишком беден, чтобы на нем можно было говорить об архитектуре [24], и только к концу XVII-началу XVIII века начинается бурный расцвет публикаций всевозможных словарей архитектурных терминов. Однако термины, общие для архитектуры и культуры в целом, позволили теории зодчества выйти на новые высоты и, буквально, «говорить на одном языке» с философией эпохи Просвещения.

Примечания:

1. Diderot D., d'Alembert J. Le R. Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers: T. 1–17. — Paris, 1751–1765. — T. 11. — P. 595–611.
2. Там же. Р. 595.
3. Там же. Р. 596.
4. Там же. Р. 609.
5. Там же. Р. 583–584.
6. Diderot D., d'Alembert J. Le R. — Paris, 1751–1765. — T. 13. — P. 375.
7. Diderot D., d'Alembert J. Le R. — Paris, 1751–1765. — T. 14. — P. 20.
8. Особенno интересен анализ этого понятия в работе «*Symétrie. Goût. Caractère. Théorie et terminologie de l'architecture à l'âge classique. 1500–1800*» В.Замбъена [12]. В ней автор, основываясь на впечатляющем массиве текстов, прослеживает изменение значений ключевых понятий французской архитектурной теории на протяжении трех столетий. Этот труд можно рекомендовать не только как пример отличного архитектуроведения, но и как собрание важнейших цитат классического периода французского зодчества.

9. *Thiébault D.* Traité du style. T 1. — Paris, 1801. — P. 237–238.
10. *Diderot D., d'Alembert J.* Le R. — Paris, 1751–1765. — T. 7. — P. 761.
11. *Diderot D.* Œuvres complètes de Diderot. — Paris, 1875–77. — T. 10. — P. 448.
12. *Descartes R.* Œuvres de Descartes. — Paris, 1824. — P. 323–324.
13. *Bailly J. S.* Exposé des Expériences qui ont été faites pour l'examen du Magnétisme animal. — Paris, 1784. — P. 13–15.
14. *Mercier L-S.* Néologie ou vocabulaire de mots nouveaux. — Paris, An IX [1801]. — P. VII.
15. *Diderot D., d'Alembert J.* Le R.— Paris, 1751–1765. — T. 15. — P. 38.
16. *Lamy B.* La Rhétorique ou l'art de parler. — Paris, 1701. — P. 34.
17. Концева Т.В. «Дух архитектуры» Николя Ле Камю де Мезьера: эмоция и архитектура // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. — 2014. — № 3. — С. 125–138.
18. *Riskin J.* Science in the age of Sensibility: the Sentimental Empiricists of the French Enlightenment. — Chicago and London, 2002. — P. 10.
19. Дидро Д. Соч. в 2-х тт. Т. 1 / [Пер. П.С.Попова]. — М., 1986.
Режим доступа: http://www.pedlib.ru/Books/1/0398/1_0398-9.shtml (Дата обращения: 01.10.2014).
20. Там же.
21. *Diderot D., d'Alembert J.* Le R. — Paris, 1751–1765. — T.1. — P. XV.
22. *Diderot D.* Prospectus. — Paris: Garnier, 1875–77. — P. 158.
23. *Hayes J. C.* Reading the French Enlightenment: System and Subversion. — Virginia, 2004. — P. 186.
24. *Delorme P.* Le premier tome de l'Architecture de Philibert de L'Orme. — Paris, 1567. — P. 136.

Библиография:

1. Дидро Д. Соч. в 2-х тт. Т. 1 / [Пер. П.С.Попова]. — М.: 1986
Режим доступа: http://www.pedlib.ru/Books/1/0398/1_0398-9.shtml (Дата обращения: 01.10.2014).
2. *Bailly J. S.* Exposé des Expériences qui ont été faites pour l'examen du Magnétisme animal // Histoire de l'Académie royale des sciences avec les

mémoires de mathématique & de physique tirez des registres de cette Académie. — Paris: Imprimerie de Du Pont, 1784.

3. *Delorme P.* Le premier tome de l'Architecture de Philibert de L'Orme. — Paris: chez Frederic Morel, 1567.

4. *Descartes R.* Œuvres de Descartes. T. 1. — Paris: chez Levrault, 1824.

5. *Diderot D.* Prospectus. — Paris: Garnier, 1875–77. Режим доступа: [http://fr.wikisource.org/wiki/Prospectus_\(Diderot\)#cite_note-0](http://fr.wikisource.org/wiki/Prospectus_(Diderot)#cite_note-0) (Дата обращения: 01.10.2014).

6. *Diderot D.* Œuvres complètes de Diderot: rev. sur les éd. originales comprenant ce qui a été publié à diverses époques et les ms. inédits conservés à la Bibliothèque de l'Ermitage par J. Assézat. — Paris: Garnier, 1875–77.

7. *Diderot D., d'Alembert J. Le R.* Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers. T. 1–17. — Paris: chez André le Breton, Michel-Antoine David, Laurent Durand, Antoine-Claude Briasson, 1751–1765.

8. *Hayes J. C.* Reading the French Enlightenment: System and Subversion. — Virginia: Cambridge University Press, 2004.

9. *Lamy B.* La Rhétorique ou l'art de parler. Quatrième édition: Revue & augmentée. — Paris: chez Florentin&Pierre Delaulne, 1701.

10. *Mercier L.-S.* Néologie ou vocabulaire de mots nouveaux. T. 1. — Paris: chez Moussard, Maradan, An IX [1801].

11. *Riskin J.* Science in the age of Sensibility: the Sentimental Empiricists of the French Enlightenment. — Chicago and London: The University of Chicago, 2002.

12. *Szambien W.* Symétrie. Goût. Caractère. Théorie et terminologie de l'architecture à l'âge classique. 1500–1800. — Paris: Picard, 1986.

13. *Thiébault D.* Traité du style. T. 1. — Paris: chez Lavillette et Compagnie, 1801.

А.А. Савенкова

АРХИТЕКТУРНЫЕ ФАНТАЗИИ И ПЛАНЫ РЕШЕНИЙ ПОМЕСТИЙ В ЕЛИЗАВЕТИНСКОЙ АНГЛИИ

Статья посвящена особенностям планировочных решений поместий елизаветинской Англии — и, прежде всего, отдельной группе планов сложной геометрической композиции. В данной статье произведены попытки обозначить путь становления такого типа планировочных решений, выделить в нем подгруппы и рассмотреть его в общем контексте архитектуры поместий елизаветинской Англии.

This article concerns the peculiarities of the Elizabethan great country houses planning — and, above all, the plans with complicated geometrical composition. The attempts to identify the background of this planning typology, define subgroups within it and put them in context of Elizabethan country house building in general.

Ключевые слова: Архитектура, Англия, Поместье, Ренессанс, XVI век, Елизавета Тюдор.

Keywords: Architecture, England, Country house, Renaissance, XVI century, Elizabeth Tudor.

XVI столетие в английской истории можно охарактеризовать как переходное от средневековых форм культуры, быта, общественного устройства и т.п. к формам ренессансным, формам раннего нового времени. И в основном этим глобальным переходом определялись и изменения, происходившие в планировке жилищ, поместий: укрепленные дома с центростремительной композицией, несколько хаотичные в своей организации, постепенно превратятся в постройки симметричные, открытые окружающему пространству (планировки

домов приобретают центробежную композицию, происходит постепенный отказ от внутренних дворов). Принцип симметрии распространяется с внешнего облика дома на его внутреннее устройство; под натиском новой планировочной системы падает главный бастион традиционной английской планировки, холл (изменяются его функции, формы и местоположение; 80–90-е гг.). Поместья становятся результатом целеполагания заказчика и архитектора, их осознанного эстетического импульса; они начинают мыслиться как единое, нераздельное, гармонически устроенное, согласованное целое.

В это время в среде строителей, мастеров, образованных патронов и придворных ярко проявляется интерес к современной ренессансной (итальянской, французской) архитектурной практике и теории. Многочисленные проекты загородных домов, совершенно для Англии новаторских, навеянных примерами из трудов Палладио, Серлио или Дюсерсо, появляются в портфолио Роберта Смитсона и других архитекторов того времени. Новые, ренессансные архитектурные трактаты и книги образцов заполняют библиотеки заказчиков.

Так, нам известно, что заказчик поместья Уоллатон Холл (одного из наиболее амбициозных творений елизаветинской архитектуры) Сэр Френсис Уиллоуби имел обширную библиотеку, в которую входили самые ценные и значимые книги по архитектуре того времени. Мы можем с большой долей уверенности утверждать, что в его распоряжении имелись такие издания, как *De architectura libri decem* Витрувия, *Les plus excellents bastiments de France* Дюсерсо, а также труды Альберти [4, р. 68–78]. И знакомство с конкретными образцами ренессансной традиции континентальной Европы в планировке Уоллатона совершенно очевидно. Так, Джон Саммерсон среди прототипов для планировки этого поместья называл вариацию на тему Поджо Реале из третьей книги Серлио [7, р. 67]. Другие исследователи в качестве возможного источника вдохновения называют виллу Медичи в Поджо а Кайяно [6, р. 318]. Наиболее вероятным источником планировки была книга Дюсерсо *Livre d'Architecture* — рисунок xvii очень близок решению Уоллатона (во всяком случае, во внешних очертаниях) [3].

Помимо всего перечисленного, значительным проявлением влияния ренессансных идей на строительство загородных поместий

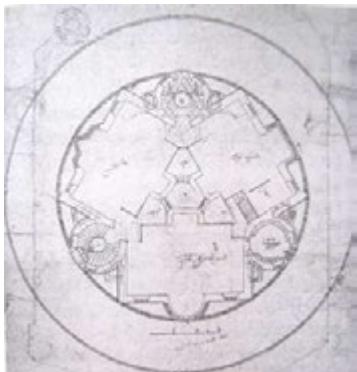


Рисунок 1. Джон Торп. Чертеж Т. 145–6. Музей сэра Джона Соуна. Лондон, Великобритания

елизаветинской знати было то, что во второй половине XVI века план наравне с декором начинает пониматься как средство архитектурной выразительности. Создаются планы сложной геометрической композиции — как неоправданно экстравагантной, так и, напротив, глубоко содержательной. Описать различные группы подобных планов, выявить их место в общем контексте строительства загородных поместий в елизаветинской Англии и призвана данная статья.

Самый знаменитый (и, пожалуй, самый необычный) пример такой новаторской, причудливой планировки был создан Джоном Торпом и изображает жилой дом в виде инициалов архитектора. Чертеж этот подписан: «These two letters I and T / ioyned together as you see / Is meete for a dwelling house for me / John Thorpe» (1). Хотя чертеж и исполнен Торпом довольно подробно, дом такой планировки едва ли когда-нибудь был бы построен в действительности.

Такой подход к проектированию жилища — как к опыту объемно-пространственного, геометрического формального эксперимента — есть явление, рожденное Ренессансом:

«Вся архитектура заключается в очертаниях и в постройке. Сила и смысл очертаний сводятся к указанию прямого и совершенного пути, как сочетать и соединять линии и углы, которые окаймляют и замыкают лицо здания Формы зданий могут быть мысленно целиком начертаны без всякой материи, что мы и делаем, когда намечаем и вычерчиваем углы и линии, определяя их направление и связь. Если это так, то очертание есть некий определенный и постоянный план, задуманный в уме, образуемый линиями и углами и выполняемый духом и умом совершенным» [1, с. 11–12].

В коллекции чертежей Джона Торпа нам дано сразу несколько ярких примеров бытования такого подхода в английской архитектуре рубежа XVI–XVII веков. Он постоянно экспериментировал с

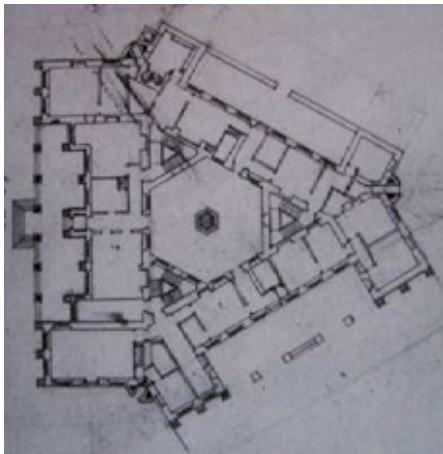


Рисунок 2. Джон Торп. Чертеж Т. 161.
План треугольного дома. Музей сэра
Джона Соуна. Лондон, Великобритания

в третьей — вестибюль). Внутрь двора от прямоугольных объемов, составляющих стороны треугольника, отходят ступенчатые выступы. С внешней стороны прямоугольники комнат также имеют выступы по центру фасада — полукруглый (в этом крыле располагался холл), прямоугольный (крыло с приемной и спальней) и в форме ступенчатого треугольника (крыло с гостиной). Планировка дома подразумевала единственно возможное круговое движение по часовой стрелке — из вестибюля можно было пройти только налево — в холл, из холла через лестничную башню можно было попасть в гостиную, а из нее (пройдя через еще одну башню с винтовой лестницей) — в приемную и хозяйские покоя. Проживание в таком пространстве едва ли соответствовало бы представлениям елизаветинцев о комфорте.

Другой треугольный план Торпа (рис. 2) подразумевал такой колоссальный масштаб, что едва ли мог быть исполнен. Это дом треугольного плана с шестиугольным внутренним двором. Шестиугольник этот образован путем отсечения у заложенного в планировку внутреннего двора равностороннего треугольника вершин (их Торп отделил стенами и в образовавшихся пространствах

планами, большинство которых так и осталось исполнено лишь на бумаге (и едва ли вообще предназначалось для воплощения).

К примеру, план Т. 145–6, имеющий крайне сложное устройство (рис. 1). В основу его заложен равносторонний треугольник, вписанный в круг. При этом каждая сторона этого треугольника является крупным прямоугольным помещением. На вершинах треугольника между объемами этих комнат помещены круглые башни (в двух помещались лестницы, а

разместил винтовые лестницы треугольной формы). По углам каждого из фасадов он расположил слегка выступающие ризалиты. При этом решение каждого фасада было индивидуальным — все они были симметричными, но решенными по-разному.

Конечно, не все архитектурные фантазии оставались в елизаветинское время только на бумаге. Некоторые из них обретали плоть, но нередко за их причудливым планом или композицией стояло нечто большее, чем формальные геометрические упражнения. Многие из них наделены глубоким смыслом, значением, неким образом связанным с фигурой заказчика.

Мемориальный аспект загородного жилища (его связь с биографией заказчика, его детством, его происхождением) происходит из античной традиции. Ярчайший пример тому — вилла Адриана в Тибуре, которая призвана была воскрешать в памяти императора виденные им в путешествиях места. И аспект этот актуализировался в ренессансной архитектуре:

«...поскольку все мы сходимся на том, что следует в потомстве сохранять память о нашей мудрости и нашем могуществе, постольку, по словам Фукидида, мы и строим великое, чтобы себе и потомкам казаться великими. И если мы принадлежащее нам украшаем столько же для красы отечества и семьи, сколько и для великолепия, кто будет отрицать, что это дело похвальное?» [1, с. 307].

Строительство в честь некоего события в биографии заказчика, строительство с целью выражения собственных убеждений, строительство как акт прославления семейной истории — все это берет начало в античности, закрепляется в ренессансной архитектурной теории и строительной практике и продолжает существовать очень долго. В Англии становление этой традиции приходится на елизаветинский период.

Ярчайший пример такого «говорящего» строительства — постройки Сэра Томаса Трешема, расположенные вблизи его Нортхемптонширского поместья. При первом же взгляде на них не остается никаких сомнений в том, что в облике и устройстве их заключен религиозный символизм. Только одно из них было приспособлено для проживания.

Треугольный павильон в Раунтоне (рис. 3), который было видно



Рисунок 3. Треугольный павильон сэра Томаса Трешема. 1594–1595. Раштон, Нортхемптоншир, Великобритания

из поместья Трешема Раштон Холл, для проживания был едва ли пригоден. В нем имеется две комнаты — на первом и на втором этаже. Углы треугольников первого и второго этажа отсечены простенками (т.о., комнаты были шестиугольными в плане). В одном из полученных таким образом небольших пространств располагается спиральная лестница, соединяющая два этажа. До сих пор не до конца ясно, как использовалось это здание: был ли это банкетный павильон, часовня, или служебное строение.

Как бы то ни было, этот павильон — памятник религиозным убеждениям, воздвигнутый в камне, — убеждениям, за которые Трешем провел в заключении в общей сложности более пятнадцати лет. И символика его раскрывается в надписи, помещенной над входом: *tres testimonium dant* (2). В этом здании заказчик зафиксировал свою веру в догмат Святой Троицы, при том с завидным упорством многократно воспроизведя мотив троичности как в плане, так и в декоре здания (3).

В Лайведене (в семнадцати километрах от Раштона) Трешем начал (в 1594 году, но так и не завершил из-за финансовых трудностей) строительство еще одного здания, предназначение которого еще менее понятно. Т.н. «новый Лайведен» (рис. 4), скорее всего, был уединенным жилищем Трешема (чем-то вроде летнего домика). В плане это идеальный греческий крест, составленный из пяти квадратов.

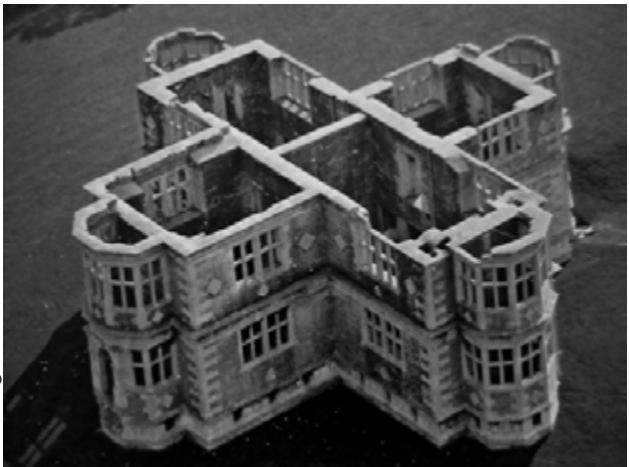


Рисунок 4. Новый
Лайвден, вид сверху.
1594–1605 (строительство
не было завершено).
Нортхэмптоншир,
Великобритания

Кубикула правого поперечного рукава (с северо-запада на юго-восток) объединена со «средокрестием» постройки; все это пространство отделено от остальных крыльев тонким простенком; на первом этаже здесь располагался холл, а на втором — парадный зал. Каждый из рукавов креста завершается пятигранным эркером во всю высоту здания. Интересно при этом, что свет из этих эркеров практически не проникал в главные помещения дома (в холле и парадном зале они отделены простенками с камином, в остальных помещениях — просто простенками). То есть эти огромные окна освещали небольшие комнатки неочевидного назначения.

Это здание было посвящено Распятию и Спасению, о чем свидетельствуют общие очертания, изображения орудий Страстей в метопах дорического фриза (над первым этажом). Тема, как и в Треугольном павильоне, оглашена в надписи над входом: *Jesus, Mundi Salus, Gaude, Mater Virgo Maria* (4).

В рассмотренных до сих пор случаях сложные геометрические планы либо оставались на бумаге, не выходя из области «бумажной архитектуры» (как в случае чертежей Торпа), либо использовались для второстепенных построек, а не главного дома поместья (как творения Трешема). Причины такого положения дел вполне очевидны: неудобство или неприспособленность замысловатого плана к сложному,

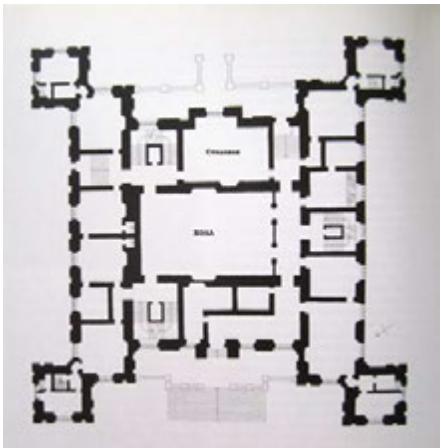


Рисунок 5. Роберт Смитсон. Уоллатон Холл, план первого этажа. 1580–1588.
Ноттингемшир, Великобритания

иерархически организованному механизму функционирования загородного поместья. К примеру, четыре рукава, пересекающиеся в неизбежно темном, проходном средокрестии — не слишком удобное устройство. Для Трешема в связи с его личной жизненной историей эта форма обладала особым значением, а строительство было едва ли не единственной возможной публичной формой воплощения убеждений. У большинства же заказчиков острой необходимости идти на компромисс с собственным комфортом чаще

всего не было — и поэтому дома в большинстве своем строились по вполне ортодоксальным планам. Причем в елизаветинском строительстве можно отметить некоторую тенденцию: чем выше социальное положение хозяина дома, тем традиционнее будет его планировка (яркий пример тому — дома лорда Берли, Кристофера Хаттона и пр., выстроенные по архаичной, во многом не соответствующей новым ренессансным представлениям планировке вокруг внутренних дворов). У заказчиков менее влиятельных, но харизматичных и амбициозных мы находим куда более смелые планировочные решения. Величайший тому пример — уже упомянутое поместье Уоллатон Холл в Ноттингемшире, спроектированное и возведенное для сэра Френсиса Уиллоуби Робертом Смитсоном (строительство началось в 1580 году). Эта постройка гордо венчает вершину холма, воплощая собой авторитет, могущество и богатство заказчика. Центральный объем углублен — перед ним выступают боковые крылья, а перед ними, в свою очередь, помещены угловые башни. Все фасады превращены в ряды огромных окон, flankированных пилastersами. Над всем этим внушительным великолепием возвышается клеристорий холла, разросшийся вверх еще одним этажом (в котором

располагалась смотровая комната), фланкированным башенками и с фигурным остеклением на готический манер. При этом внутреннее устройство вполне отвечало требованиям здравого смысла, комфорта: помещенный в центре холл был окружён на первом этаже служебными помещениями, на втором — двумя симметрично расположенными (и идентичными по составу) комплексами парадных жилых помещений, связанными между собой галереей (рис. 5).

Другой яркий образец — поместье Хардвик Холл, построенное по заказу Бесс Хардвикской, незаурядной женщины, чей успешный взлет по социальной лестнице — захватывающий пример широких возможностей, открывавшихся перед находчивыми и талантливыми личностями в обществе эпохи Тюдоров. Это во всех отношениях нетривиальное сооружение с первого взгляда поражает строгой геометричностью своего облика — оно будто составлено из прямоугольных блоков, остроумно скомпонованных и прорезанных горизонтальными рядами прямоугольных же окон. В плане он представляет собой большой прямоугольный основной объем, на концах которого помещены небольшие выступающие ризалиты (один — в центре поперечных сторон и по два на сторонах продольных, ближе к краям). Ризалиты эти образуют крестообразную композицию, но в целом устройство дома ей не подчинено, поскольку ризалиты «пристроены» к основному объему, в них в основном располагались второстепенные, хозяйствственные помещения, лестничные пролеты и т.п.

Таким образом, даже когда заказчик был готов к неординарному планировочному и композиционному решению, он не готов был жертвовать ради его воплощения функциональной стороной своего жилища, собственными представлениями о комфорте и шел по пути компромисса (яркость наружного облика скрывала довольно традиционное нутро). В основной же своей массе елизаветинские дома строились по отработанным планировочным схемам: либо вокруг внутренних дворов, либо по П- или Н-образному плану (сложными вариациями на тему которого можно считать Уоллатон и Хардвик), либо по Е-образному плану. Причем, примеры последнего варианта столь многочисленны, что долгое время историки связывали это с желанием подданных выразить в облике дома преданность королеве —

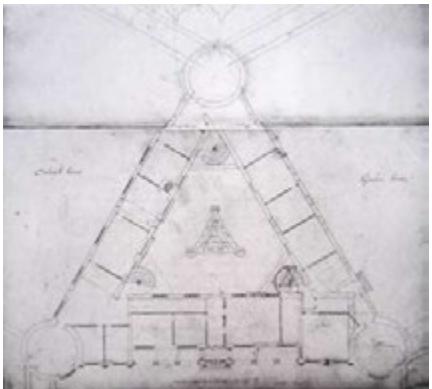


Рисунок 6. Джон Торп. Чертеж Т. 155–6.
Музей сэра Джона Соуна. Лондон,
Великобритания

Елизавете Тюдор. Но и до ее восшествия на престол строилось довольно много зданий подобной планировки, и не меньше уже в правление Якова I Стюарта. Добавить перпендикулярно расположенные по отношению к центральному объему боковые крылья и выступающее крыльцо посередине — самый простой и очевидный способ, которым можно придать интерес, разнообразие и симметричность простому прямоугольному дому. Хотя, конечно, возможность

придать при помощи такой планировки дополнительное содержание всей постройке иногда использовалась заказчиками. Так, в поместье Шантмарле в Дорсете надпись на крыльце явно указывает на происхождение плана: *Emmanuel 1612*, то есть Эммануил. Хозяин дома Джон Строуд сам указывал на источник, вдохновивший планировочное решение: «*in form de littera E, sc. Emmanuel, id est, Deus nobiscum in eternum*» (5) [6, p. 114]. Но это скорее исключение.

Пожалуй, уникальный пример, когда геометрически сложная планировка была в полном масштабе воплощена в загородном поместье, — замок Лонгфорд. Он выстроен в форме равностороннего треугольника с внутренним двором той же формы. На вершинах треугольника помещены круглые башни (углы внутреннего треугольника двора также заняты полуциркульными башенками, в которых располагались винтовые лестницы, — их во всем доме было только три). Лонгфорд многократно трансформировался с середины XVIII по XIX столетие, пока в 1870-е годы Энтони Селвин не решил восстановить парадный фасад в первоначальном виде, руководствуясь его воспроизведением на одном из чертежей из собрания Джона Торпа (6). Но вместе с этим он совершенно изменил внутреннюю планировку дома, достоверно восстановив ее первоначальный облик теперь затруднительно. На листе с чертежом парадного фасада Торп

зарисовал также и план дома (рис. 6). Вероятнее всего, он дает верное представление о первоначальном расположении отдельных комнат (справа от парадного входа — холл, отделенный экраном, за ним — приемная или кабинет, а за ним в юго-западной башне — гостиная) [7, р. 88]. Планировку эту можно назвать удобной с большими оговорками — практически все помещения замка были проходными.

Чертеж Торпа свидетельствует о том, что, скорее всего, в планировке дома был заложен определенный религиозный смысл. На нем в центре внутреннего двора помещена диаграмма, изображающая взаимоотношения внутри божественной Троицы. Таким образом, заказчик здесь пошел по тому же пути, что и Томас Трешем при строительстве Лайведена, предпочтя во многом практичности значимость, но с куда большим размахом. Но здесь нам встречается и нечто новое, а именно сознательное обращение к формам средневекового строительства. Марк Жириар полагает, что вдохновением Лонгфорда были рыцарственность и куртуазность в духе Спенсера (покровителем которого, кстати, являлся Томас Горджес, хозяин замка). Он считает, что Замок Умеренности из «Королевы фей» мог быть навеян Лонгфордом:

*The frame thereof was partly circular
And part triangular — O work divine... (7).*

В своей книге о Роберте Смитсоне Марк Жириар ввел для строений такого типа понятие «спенсерианского замка» [5, р. 223–224]. Под ним он понимал постройки, возведенные в елизаветинское время, и вдохновленные средневековыми образами (или, скорее, фантазиями о них, ностальгией по ним), стремящиеся к живописности и даже некой театральности образа. Это были загородные поместья особого типа, с весьма современной планировкой, но облаченные в форму средневекового замка. Они не были в действительности укрепленными постройками, способными выдержать нападение или осаду, в них намеренно использовались черты, ассоциирующиеся со временем прошедшем и с реалиями, не являвшимися более частью жизни заказчика. К этой категории построек, безусловно, можно отнести и Лонгфорд, и Уоллатон.

Завершая наш краткий обзор можно заключить, что «умозрительные», фантазийные планировочные решения существовали в елизаветинской архитектуре в следующих видах:

Как «бумажная архитектура», которая нередко и не подразумевала последующего воплощения, но чаще всего попросту имела неоправданно сложное устройство, оторванное от реалий повседневной жизни заказчика.

Как архитектура «мемориальная», запечатлевая в себе важные для заказчика смыслы. За редкими исключениями «мемориальная» архитектура существовала в малых формах (как, например, постройки сэра Томаса Трешема).

В заметно приспособленном виде — в постройках наиболее амбициозных заказчиков, для которых строительство загородного дома было полем самоутверждения.

На пересечении с другим важным явлением елизаветинского строительства — романтизацией и возвеличиванием национальной истории, проявлявшемся в ревизии средневековых строительных форм — или же их творческом переосмыслении.

Примечания:

1. Те две буквы — Т да И — составились сегодня — как могли увидеть вы — дом для Джона Торпа (пер. авт).
2. Ибо три свидетельствуют [1 Ин. 5:7-8].
3. План здания — равносторонний треугольник. Длина каждой стороны — 33 фута. Фасады украшены тремя ярусами окон — по три в каждом. Окна первого и третьего яруса выполнены в виде трифолиев; окна среднего яруса — в виде креста, каждая из оконечностей которого увенчана трифолием.
4. Иисус, Спаситель мира; Богородице Дево, радуйся.
5. В форме литеры Е, Еммануил, то есть, Господь с нами во веки веков (пер. авт).
6. Чертеж Т. 158 из собрания чертежей Джона Торпа в музее сэра Джона Соуна в Лондоне.
7. *Spenser E. The Faerie Queene. Book II, Canto IX, Stanza XXII: «Очертания его отчасти круглые, отчасти треугольные — божественное творение»* (пер. авт.).

Библиография:

1. Альберти Л.Б. Десять книг о зодчестве: в 2 т. Т. 1. — М., 1935.
2. Марло К. Сочинения. — М., 1961.
3. Durant D. Wollaton Hall. A Rejected Plan // Transactions of the Thorton Society of Nottinghamshire. Vol. 76. — Nottingham, 1972. — P. 13–16.
4. Gent L. Picture and Poetry. 1560–1620. — Leamington Spa, 1981.
5. Girouard M. Robert Smythson and the Elizabethan Country House. — New Haven and London, 1983.
6. Gomme A., Maguire A. Design and Plan in the Country House from Castle Donjons to Palladian Boxes. — New Haven and London, 2008.
7. Summerson J. Architecture in Britain 1530–1830. — Harmondsworth, 1953.
8. Walpole Society. Vol. 40. The Book of Architecture of John Thorpe in Sir John Soane’s Museum. / Summerson J. [ed.]. — London, 1966.

Д.М. Чавушьян

МЕЖЭТНИЧЕСКИЕ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ И НАЦИОНАЛЬНЫЕ ВЛИЯНИЯ НА ЮВЕЛИРНОЕ ИСКУССТВО СТАРЫХ АРМЯНСКИХ МАСТЕРОВ

Статья посвящена рассмотрению одного из феноменов в армянском ювелирном искусстве — влияниях культур других народов на ювелирное дело армянских мастеров, проживавших в колониях разных стран. Статья построена на основе анализа научных трудов и предметов армянской работы из собрания Государственного Исторического музея.

The article is devoted to consideration of one of the phenomena in the Armenian jewelry art — influences of other cultures on jewelry Armenian masters, living in colonies of different countries. The article is based on analysis of scientific papers and articles Armenian works from the collection of the State Historical Museum.

Ключевые слова: скань, эмаль, армянские мастера, колония.

Keywords: filigree, enamel, Armenian goldsmiths, colony.

История ювелирного искусства армянских мастеров заслуживает большого интереса со стороны исследователей искусства и реставраторов. Интерес к армянскому золотому и серебряному делу совпадает с общим стремлением к изучению исторического и культурно-художественного наследия Армении, возникающим с начала XIX столетия. С середины прошлого века описания отдельных изделий армянских ювелиров начали фигурировать на страницах армянских и европейских изданий. Коллекцией изделий стамбульских ювелиров армян обладала семья А.Сагызян, часть ее была выставлена в Музее декоративных искусств в Париже в декабре 1926 – марте 1927 гг. Ряд

памятников ювелирного искусства, исполненных армянами в Стамбуле в XVIII – XIX вв., был представлен на выставке в Париже в октябре 1970 – январе 1971 г. Значительную роль в развитии арменоведения сыграл выходивший в 20-х – начале 30-х годов XX столетия в Париже «*Revue des Etudes arménienes*». На его страницах появлялись работы по истории, культуре, различным областям искусства Армении.

Ювелирное искусство армянских мастеров складывалось веками. Технически совершенное, обладающее рядом самобытных и узнаваемых приемов, развиваясь в разных частях земли — на Западе или на Востоке — оно впитывало национальные особенности и традиции других народов.

«Видное место в истории армянского искусства занимают художественные изделия из благородных металлов. Большинство из них отличается высоким качеством исполнения — свидетельство давних и устойчивых традиций. Как правило, это точно датированные и известные по месту выполнения произведения. Зачастую они связаны с именами конкретных лиц (заказчики, иногда мастера и др.), а порою и определенными историческими событиями» [1]. Данный вопрос изучался ведущими специалистами, учеными Государственного Эрмитажа, так как это собрание хранит уникальные ювелирные шедевры старых армянских мастеров-ювелиров. Изучением этой темы в Эрмитаже занимались ведущие специалисты, в частности, доктор искусствоведения Александр Яковлевич Каковкин. Ряд его важных для науки статей «Изучение армянского средневекового искусства (история и современное состояние)», «О ювелирном искусстве в армянских колониях (XVI–XVII вв.)», «К вопросу о византийском влиянии на армянские памятники художественного серебра», «Элементы западной иконографии в армянских памятниках художественного серебра XIII–XVI вв.» и многие другие, а также автореферат его диссертации «Памятники армянского художественного серебра XI—XV вв.» свидетельствуют о глубоком изучении сотрудниками Государственного Эрмитажа декоративно-прикладного искусства Армении.

Нужно отметить, что и Государственный Исторический музей также имеет ряд редких армянских ювелирных произведений, относящихся к светскому и церковному искусству. Многие из них имеют самобытную форму, набранную из сканных завитков и рельефный, покрытый

финифтью, декор. Эти предметы заметно отличаются от традиционных армянских изделий, выполненных непосредственно в Армении. Например, армянский ковчег XIX века, выполненный, предположительно для сокровищницы Эчмиадзина (ил. 1). Изучаемый сканной ковчег богато украшен литой пластикой, эти украшения выполнены в технике эмалей по литью. Можно сказать, что литые головки ангелов на каждой стороне изучаемого ковчега имеют стилизованный образ, который мог быть взят и с византийской пластики, а мог копировать древнюю архитектурно-декоративную пластику Армении.

В Государственном Историческом музее также хранится армянская сканная подставка под чашечку черного кофе, которая имеет характерные финифтяные и эмалевые объемные накладки в виде растительных мотивов, также на ней мы встречаем объемные накладки в виде полусфер (ил. 2). Все эти накладки на поверхности подставки создают выразительные ярусные композиции. Эмалевые накладки имеют уникальную систему крепления — при помощи распорных штифтов. Интересно, что вещи в подобном стиле можно обнаружить в этом музее, аннотированные как турецкие. Поэтому, при общих схожих декоративных мотивах, встал вопрос о национальности мастеров, выполнявших данные памятники.

Таким образом, рассматривая музейные предметы, выполненные армянскими мастерами, мы часто замечаем черты национального влияния разных народов, на территории которых располагались армянские колонии, на искусство армянских ювелиров. Данная тенденция началась с древних времен и продолжалась вплоть до XX в.

Уникальность художественного образа рассматриваемых нами армянских изделий из собрания Государственного Исторического музея заключается в сочетании техники ажурной скани с финифтяными, эмалевыми и металлическими сферическими накладками, образующими высокий ярусный рельеф на ажурной поверхности предмета, такого типа вещи создавали только армянские мастера. Все накладки крепились на шпильки и соединялись друг с другом и со сканным фоном. Таким образом, за счет сложной композиции предмета, состоящего из ажурной скани, ярких эмалевых накладок, укрепленных ярусами, складывается многогранный образ памятника, где, при рассмотрении его с каждой

стороны, появляется новое художественное впечатление. В ковчеге этот образ усиливается объемными литыми головками ангелов, украшенных эмалями, которые еще больше подчеркивают самобытную горельефную трактовку сканых изделий старых армянских мастеров. А.Я.Каковкин по этому поводу писал, что у армян только с XVI в. стали широко применяться накладные рельефы и все большую популярность стала завоевывать скань. Такого типа памятники в большом разнообразии создавались армянскими мастерами в Константинополе и Кесарии вплоть до XX в.

А.Я.Каковкин отмечает: «В художественном наследии средневековой Армении видное место принадлежит памятникам ювелирного дела. Историография этой области армянского прикладного искусства насчитывает без малого 150 лет. Однако многие вопросы, связанные с ее изучением, еще ждут своей разработки. Один из них — исследование армянских памятников в плане их соприкосновения с искусством других стран. Отдельные аспекты этой важной проблемы затрагивались Гарегином Овсепяном, И.А.Орбелли, Сирали Тер-Нерсесян, Арутюном Курдяном, Г.Н.Чубинашвили, Т.А.Измайловой, Арменом Хачатряном» [2].

О подражании армянских ювелиров греческим писал Армен Хачатрян. Тезис о влиянии греческого ювелирного искусства проводит во вступительной статье к альбому «Декоративное искусство средневековой Армении» Н.С.Степанян [3].

Прослеживается устойчивая тенденция: памятники армянских мастеров в древности очень схожи с византийскими, преимущественно, это вещи сакрального предназначения; армянские памятники, начиная с XVII века, отличаются от византийских, среди них мы встречаем больше светских изделий.

«Особого внимания заслуживает исследование национальных основ, на которых развивалось армянское среброделие. Этому в немалой степени способствует рассмотрение армянских произведений из драгоценных металлов по линии соприкосновения их с искусством других стран, и в первую очередь с Византией» [4].

Обобщая, можно сказать, что армянское искусство в целом и ювелирное в частности не было изолировано от сторонних влияний. На

протяжении всего развития, в условиях постоянных и разнообразных связей Армении с близлежащими и более отдаленными государствами, происходило естественное взаимоиспользование форм, типов, орнаментики, технических приемов и т. п.

Сиарпи Тер-Нерсесян указала на проблему влияния ювелирного искусства Византии на художественную продукцию армянских мастеров, она пишет о зависимости нескольких первоклассных армянских памятников среброделия от византийских изделий из золота и серебра, полагая, что влияние греков могло проникать в Армению через Грузию [5]. На заимствование армянскими мастерами золотого и серебряного дела отдельных видов техники (эмаль) у греческих ремесленников указывал Арутюн Курдян. Прямую зависимость произведений армянского художественного серебра от византийских образцов указывал Г.Н. Чубинашвили [6].

Из исторических источников известно, какой широкой популярностью пользовалась далеко за пределами Византии художественная продукция ее мастеров. Разнообразные изделия греческих ремесленников (в том числе и ювелиров) бытовали и в Армении. А.Я.Каковкин отмечает, что на различных этапах развития армянского среброделия его мастера ориентировались на византийские памятники, порою прямо копировали их.

«Ювелиры Византии на протяжении столетий применяли комбинированную технику: на одном и том же памятнике зачастую соседствуют чеканные изображения и резной орнамент, изделия нередко покрыты чернью или дополнены сканью. Для армянских мастеров золотого и серебряного дела на протяжении ряда столетий излюбленной техникой оставалась чеканка. До конца XV в. в Армении редко встречаются изделия, украшенные эмалью, единичные экземпляры с чернью» [7].

Есть отличия в характере рельефа византийских и армянских мастеров и в принципах трактовки ими формы и образов. В ювелирных изделиях греков (произведенных в столичных мастерских) в большинстве случаев рельеф оставался «классическим», не терявшим связи с античностью, форма в них трактовалась слажено, переходы одной плоскости в другую были мягкими. У армян мы видим иное понимание

художественной формы; построение рельефа у них более разнообразно. Встречаются изделия с плоскостным, слабо расчлененным рельефом, есть памятники, в которых рельеф настолько высок, что создается впечатление горельефа. Здесь можно снова привести пример ковчега из собрания Государственного Исторического музея, где литые формы имеют горельефную трактовку (ил. 3). Декоративный эффект многих изделий армянских ювелиров создавался контрастным противопоставлением западающих и выпуклых частей изображений.

Изучая орнаментацию армянских и византийских произведений среброделия, можно повторить всеобще признанное замечание О.Дальтона о том, что именно армяне были активными посредниками между Персией и Византией в распространении растительных мотивов в декоре греческих рукописей и чеканных предметов [8].

Таким образом, несмотря на существование точек соприкосновения ювелирного дела Армении и Византии, эта область армянского прикладного искусства, безусловно, шла вполне самостоятельным путем. В этом убеждает нас и довольно четко намечаемая тенденция развития армянского золотого и серебряного дела в XVI–XIX вв., не имеющая ничего общего с византийским среброделием.

Интересны византийско-турецкие влияния на армянское ювелирное искусство, где предварительно нужно охарактеризовать те культурно-исторические связи, существовавшие у этих народов. «Связи армян с Константинополем — крупнейшим торговово-ремесленным центром на Востоке — существовали издавна. В литературе более полувека назад отмечался вклад армянских ремесленников, в частности ювелиров, в искусство Византии IX–XI вв. и позднее. Немногое изменилось и после захвата города в 1453 г. Мухамедом II и превращением его в столицу Турецкого государства. В Стамбуле сохранялась большая армянская колония. Армяне продолжали занимать видное положение в ремесленном производстве города. По-прежнему большую роль они играли в ювелирном деле: в XV в. они работали здесь наряду с греками и турками. В 1473 г. султан Махмед Фатих насильственно переселил в столицу армянских ремесленников (в том числе и ювелиров) из Эрзрума, Ерznка, Баберда, Себастии, Диарбекира и других мест. Подобные переселения имели место и в последующие времена: в 1479 г., 1514 г., 1534 г.» [9].

По мнению Арменака Сагызяна, специально занимавшегося вопросами вклада армян в развитие ювелирного дела Стамбула, с XVI в. армянские мастера золотого и серебряного дела выдвигаются на первое место не только среди ювелиров Стамбула, но и Трапезунда. Побывавший в Стамбуле фон Берлах в своем «Турецком дневнике» (1576 г.) отмечал, что в городе много армян-ювелиров. Путешественник Эвлия Челеби (XVII в.), происходивший из среды ювелиров, называет в числе известных золотых и серебряных дел мастеров Стамбула двух армян — Хачатура Унгапанчи и Айтына [10].

Арменак Сагызян отмечает, что расцвет ювелирного искусства в Стамбуле приходится на XVIII – первую половину XIX вв., своим подъемом оно во многом обязано армянским мастерам.

К сожалению, ранних памятников армян-ювелиров Стамбула почти не сохранилось. А.Сагызян упоминает лишь ладаницу, предположительно датируемую концом XV – началом XVI вв.

Своеобразным центром производства художественных изделий из серебра была во второй половине XVII в. Кесария Каппадокийская. По свидетельству Симеона Лехаци, в начале XVII в. в городе «было пятьсот домов армян, а может быть и более, среди них богатые купцы и именитые богачи-ходжи...». Последнее замечание Симеона Лехаци тем более любопытно, что через несколько десятков лет Кесария будет переживать расцвет ювелирного производства. Такой неожиданный подъем связан с переселением сюда из Персии большой группы армян, в числе которых были золотых и серебряных дел мастера. Пополнялись ряды местных ювелиров и за счет переселенцев из Армении и Турции [11]. Продукция ювелиров Кесарии была разнообразна: они изготавливали реликварии, дароносицы, кресты, посуду, украшения, но славу им принесли переплеты рукописей.

А.Я.Каковкин пишет: «Выполнение кесарийских памятников отличается большим мастерством и тонким пониманием декоративных и пластических особенностей серебра. Эти изделия очень живописны: высокий рельеф, чередование западающих и выступающих частей создают богатую игру света и тени. Декоративный эффект некоторых кесарийских окладов усиливается за счет введения звучных по краскам эмалей. В большинстве произведений цены удачно скомпонованы,

тонко выбран масштаб изображений; лишь в отдельных экземплярах чувствуется некоторая перегруженность композиций многолюдством, архитектурным стаффажем» [12].

Основная масса сохранившегося вещевого материала золотых и серебряных дел мастеров Кесарии относится ко второй половине XVII в., однако дошедшие до нас отдельные образы ювелирного искусства более позднего времени, как и ряд имен ювелиров, свидетельствуют о том, что ювелирное производство продолжало развиваться в Кесарии до начала XX столетия.

Хочется подчеркнуть, что ювелирное искусство в армянских колониях развивалось под влиянием местных традиций, культуры и особенностей искусства. Так, армянские колонии Константинополя сформировали мастеров, которые работали, первоначально опираясь на византийские образцы, а в XVII – XIX веках тесно сотрудничали с турецкими мастерами и создавали изделия во вкусе турецкой знати. Поэтому можно говорить, что армянские памятники в Константинополе — это синтез византийских и турецких приемов и декоративных элементов в изделиях армянских мастеров.

А.Я.Каковкин также пишет: «Примечательно, что изделия светского обихода армянских ювелиров — восточные по облику, в окладах же сохранены старые национальные традиции... Расцвет ювелирного искусства в Стамбуле приходится на XVIII — первую половину XIX вв., своим подъемом оно во многом обязано армянским мастерам» [13].

Исследователи ювелирного искусства армянских мастеров в колониях отдельных стран А.Сагызян, А.Каковкин писали о том, что ярко раскрашенным эмалями сканные памятники армянского ювелирного искусства стали выполнять в период работы армянских мастеров в Константинополе, часто подражая турецким светским вещам; производили кувшины-рукомойники, блюда, подставки под чашечки турецкого кофе. Пример такого рода предмета работы армянских мастеров — подставки под чашечку для кофе — мы находим в Государственном Историческом музее.

Таким образом, в работах разных ученых сформировалось единое мнение о значительном воздействии византийского и турецкого ювелирного искусства на развитие армянского золотого и серебряного

дела. А.Я.Каковкин отмечает, что проблема стоит в поиске именно устойчивых национальных вкусов и традиций старых армянских мастеров, отличных от византийского и от каких-либо других влияний. Но это проблема становится еще более сложной, так как армянское декоративно-прикладное искусство размещалось в колониях отдельных государств и влияния можно признать очевидным фактом.

«В силу неблагоприятных политических и экономических условий, в которых на протяжении ряда веков находилась Армения, ее народ вынужден был искать приюта в различных уголках света. Колонии армянских переселенцев можно встретить в Азии, Европе, Африке и Америке. Крупных волн эмиграции в средние века было несколько: после опустошительного нашествия сельджуков (вторая половина XI в.), в результате разгрома Армении полчищами монголов (середина XIII в.), вследствие падения Киликийской Армении под ударами египетских мамлюков (конец XVI в.), наконец в начале XVII в. в результате насильственного переселения тысяч армян (так называемый «великий сургун») в Иран по указу шаха Аббаса I» [14].

Основные направления эмиграции шли по проторенным армянскими купцами дорогам в верховья Волги (примечательно, что в XVI–XVIII вв. этот путь назывался «армянской дорогой»), в Крым, на Балканы, в страны Западной Европы, на Ближний Восток, в Среднюю Азию и далее. На новых местах армяне быстро обживались, сохраняя на протяжении многих лет свой бытовой уклад, обычай, веру. Они повсюду быстро завоевывали ведущее положение в торговле и ремесленном производстве. Относительно ювелирного искусства заметим, что расцвет его в колониях армянских переселенцев падает на XVI–XVIII столетия (Львов, Стамбул, Кесария, Астрахань и др.).

Одна из самых крупных крымская колония армянских переселенцев получила свой яркий расцвет в XIV–XV веках. А.Я.Каковкин пишет: «С Крымом теснейшим образом были связаны колонии армянских переселенцев на Подолии, в Галиции, на Волыни. Важнейшие из них были во Львове, Каменец-Подольске, Могилеве, Язловце, Станиславе и др. Мощный поток эмигрировавших сюда армян усилился после подчинения Крыма Турции (1457 г.)» [15]. Интересен тот факт, что армянские мастера обращались и к русскому искусству, а именно

затмствовали для своих произведений исконно русскую форму ковша, предположительно с аналогичных предметов XV в. из Новгорода. Особую группу изделий армянских мастеров Львова составляют именно ковши. В настоящее время известно три таких памятника (хранятся в Эрмитаже): два из них: 1549 г.— с армянской, 1586 г.— с греческой надписью — были опубликованы И.А.Орбели [16], третий, с армянской надписью, не имеет даты, однако несомненная близость первым двум ковшам позволяет отнести его к изделиям львовских ювелиров-армян второй половины XVI в. А.Я.Каковкин в своей статье «К вопросу о византийском влиянии на армянские памятники художественного серебра» предполагает, что, вероятно, из Львова происходит и кованная серебряная чаша (XVI в.) с изображением Григора Лусаворича в мицени из Государственного Исторического музея [17].

Памятники ювелирного искусства, созданные армянскими мастерами в колониях армянских переселенцев — неотъемлемая страница истории искусства и культуры Армении. В Стамбуле, Кесарии, Астрахани, в городах Молдавии, Сирии на протяжении десятков лет армянские ювелиры играли главенствующую роль [18].

Армянские мастера, жившие в колониях, накопили большой опыт, начиная с древних времен, они виртуозно овладели многочисленными ювелирными техниками, стали блестящие выявлять декоративные особенности материала, демонстрировать высокий технический и художественный уровень исполнения, а также разнообразие применяемых ювелирами технических приемов.

Собрание Государственного Исторического музея хранит ряд уникальных памятников: подставку под чашечку для кофе, ковчег и ряд других, открывающих для нас неповторимый художественный образ предметов армянских мастеров, созданный сочетанием техник ажурной скани, эмалей и рельефа из декоративных накладок. Эти сканые изделия, имеют выразительный силуэт с оттенком восточного колорита, который передавали в своих изделиях армянские мастера, жившие в Персии и Турции. Технически трудоемкое исполнение этих предметов говорит о высоком уровне мастеров-универсалов, виртуозно владевших многими технологиями ювелирного искусства. Армянские мастера — авторы этих шедевров — создавали их как штучные заказные вещи в

единичном экземпляре. Их проработанная форма, которую выполнял один мастер от начала до конца, с обилием ювелирных техник, говорит об универсальности ювелиров того времени и ценности каждого предмета как шедевра ювелирного искусства.

Примечания:

1. *Каковкин А.Я.* Изучение армянского средневекового ювелирного искусства (История и современное состояние) // Статья. — ИФЖ. — 1974. — № 1. — С. 189.
2. *Каковкин А.Я.* Элементы западной иконографии в армянских памятниках художественного серебра XIII–XVI вв. // Статья. Византийский временник. Т. 37. — М.: Наука, 1976. — С. 212.
3. *Степанян Н.С.* Декоративное искусство средневековой Армении. — Л., 1971. — С. 46.
4. К вопросу о византийском влиянии на армянские памятники художественного серебра // Статья. — ИФЖ. — 1973. — № 1. — С. 49.
5. *S. Der Ners'essian.* Armenia and the Byzantine Empire. A Brief study of Armenian art and Civilization. — Harvard, 1945. — С. 98–100.
6. Энциклопедия мирового искусства. Т.1. — Нью-Йорк, Торонто, Лондон, 1958. — С. 727–782.
7. К вопросу о византийском влиянии на армянские памятники художественного серебра // Статья. — ИФЖ. — 1973. — № 1. — С. 54.
8. *O.M. Dalton.* Byzantine Art and Archeology. — Oxford, 1911. — С. 56.
9. *Каковкин А.Я.* О ювелирном искусстве в армянских колониях XVII–XIX вв. // Статья. — ВОН. — Л., 1978. — С. 43.
10. *Гарбузова В.С.* Эвлия Челеби о стамбульских ювелирах XVII в. // «Гос. Эрмитаж. Труды отдела Востока», т. III. — Л., 1940. — С. 321.
11. *C.J.F. Dowsell.* An Armenian Gold Pyx (Koyseri. A.D. 1687). — (REArm., t. 7. Paris, 1970. — Р. 182).
12. *Каковкин А.Я.* О ювелирном искусстве в армянских колониях XVII–XIX вв. // Статья. — ВОН. — Л., 1978. — № 8. — С. 53.
13. Там же. — С. 50.
14. Там же. — С. 43.

15. Там же. — С. 45.
16. И. Орбели. Два серебряных ковша XVI века с армянской и греческой надписями // «Христианский Восток», т. V, вып. 1. — Петроград, 1916. — С. 1–13.
17. К вопросу о византийском влиянии на армянские памятники художественного серебра // Статья. — ИФЖ. 1973. — № 1. — С. 57. Рис. 10.
18. Каковкин А.Я. О ювелирном искусстве в армянских колониях XVII–XIX вв. // Статья. — ВОН. № 8. — Л., 1978.

Библиография:

1. Каковкин А.Я. Памятники армянского художественного серебра XI—XV вв. // Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. — Л., 1970.
2. Каковкин А.Я. К вопросу о византийском влиянии на армянские памятники художественного серебра // Статья. — ИФЖ. — 1973. — № 1. — С. 49–60.
3. Каковкин А.Я. О ювелирном искусстве в армянских колониях XVII–XIX вв. // Статья. — ВОН. — Л., 1978. — № 8. — С. 44–54.
4. Каковкин А.Я. Армянские мастера золотого и серебряного дела VIII–XVI вв. // Статья. — ИФЖ. — № 2. — С. 179–185.
5. Каковкин А.Я. Элементы западной иконографии в армянских памятниках художественного серебра XIII–XVI вв. // Статья. Византийский временник. Т. 37. — М.: Наука, 1976. — С. 212–219.
6. Орбели И. Два серебряных ковша XVI века с армянской и греческой надписями // Статья. — «Христианский Восток», т. V, вып. 1. — Петроград, 1916. — С. 1–13.
7. Степанян Н.С. Декоративное искусство средневековой Армении. — Л., 1971.

А.Ф. Миронова

ТЕМА ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ В ИСКУССТВЕ ДИОРАМЫ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

В статье затрагиваются вопросы терминологии диорамного искусства. На конкретных примерах исследуются его художественные и конструктивные особенности.

The problems of the terminology of diorama art are discussed in the article. Its artistic and constructive features have been examined with the examples.

Ключевые слова: диорама, изобразительное искусство, Великая Отечественная война.

Keywords: diorama, fine arts, the Great patriotic war.

Сегодня, как никогда раньше, особо ощутимой становится потребность в исследованиях, посвященных теме Великой Отечественной войны. Однако если историкам еще предстоит осмыслить и реконструировать многие события этой войны, то в области культуры и искусства уже с первых лет сражений писатели и поэты, художники и музыканты фиксировали крупнейшую трагедию в истории человечества, создавая наглядный учебник для всех поколений. В послевоенные годы тема войны не теряет остроты восприятия. В изобразительном искусстве этого периода намечается несколько направлений. Художники создают исторические и батальные жанровые картины, большинство из которых имеют станковый характер и не связаны с архитектурой и окружающей средой.

Однако существует еще один самостоятельный вид изобразительного искусства — это диорама.

В диорамном искусстве любой компонент (предметный план, архитектура здания, освещение, иногда музыкальное сопровождение) несет значительную смысловую нагрузку.

Благодаря специфическим пространственным построениям и техническим особенностям, вокруг диорамы создается новое пространство, в котором зритель ощущает себя участником отображаемых событий.

Диораму приравнивают к массовому зрелищному искусству (каждый год такие музеи посещают тысячи людей). Однако здесь, как и в любом другом изобразительном искусстве, все зависит от жанровой формы. Если автор (или коллектив авторов) не сумел донести драматургию замысла до зрителя, то акт искусства и акт творчества не состоялся.

Идейный центр диорамы — живописное полотно, в котором, в отличие от станкового изобразительного искусства, картинная плоскость сознательно разрушается, так как «главной целью диорамного изображения является создание полной иллюзии реального обширного пространства, в пределах которого происходит то или иное действие» [1].

Диорама обладает уникальной возможностью сочетать все характеристики художественного произведения и быть своеобразным летописным источником эпохи. При этом следует признать, что, если станковому искусству в отечественном искусствоведении посвящено значительное количество работ, то искусству диорамы удалено минимальное внимание: такие картины не включены в учебники по истории искусства, нет работ и обобщающего характера [2].

Возможно, подобная ситуация сложилась в связи с терминологическими разнотечениями: диорама находится на стыке изобразительного (станкового) и монументального искусства. Другая сложность исследования диорам заключается в том, что при их создании принимают участие несколько авторов и стилистическая атрибуция становится занятием многотрудным. Поэтому в таких случаях нет смысла заниматься распознаванием авторских манер, целесообразнее видеть в подобном произведении единое живописное полотно.

Обратимся к некоторым известным отечественным произведениям.

В истории ленинградского искусства есть живописная диорама — единственный памятник подобного масштаба — «Прорыв блокады

Ленинграда» [3]. В этой поистине уникальной картине творческое взаимодействие всех ее создателей способствовало созданию полноценного, глубокого произведения.

Выполнена диорама лучшими представителями своего времени. Котик Б.В., Кутузов Н.М., Молтенинов К.Г., Савостьянов Ф.В., Селезнев В.И., а также Гариков Ю.А. и Кабачек Л.В. (работали последний месяц) — все они выпускники знаменитого Института живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е.Репина. Многие — участники Великой Отечественной войны, трое — заслуженные художники РСФСР.

Перед нами (мы находимся в центре смотровой площадки) развертывается грандиозное лентообразное полотно (изогнутое полукругом и соединенное с макетом местности — так называемым предметным планом) [4], где каждая сцена или эпизод сражения входят во взаимодействие с окружающей средой.

Особая роль отведена предметному плану. В данном случае это бутафорная инсталляция с рельсами и блиндажами, которая гармонично соединена с изображением на картине. При этом такие свойства изобразительного языка, как пластика, цвет, фактура становятся свойствами самого макетного плана. Падающий свет (который потребовал отдельной режиссуры) и цветовые решения обозначают предметы как органичные элементы картины и важные составляющие художественного образа. Благодаря такому единству живописи и объемного макетирования, удается достичь не только пространственной глубины, но и расширить временные рамки: в диораме отображены семь дней боев одновременно (в ходе которых и была прорвана блокада).

Место создания диорамы было выбрано не случайно [5]. В этих местах в январе 1943 года встретились солдаты Волховского и Ленинградского фронтов, которые к 27 января 1944 года осуществили прорыв блокады Ленинграда. Этот прорыв имел огромное военно-политическое значение и стал переломным моментом в битве за Ленинград, закончившейся полным освобождением города от вражеской блокады. Ленинград был окружен 8 сентября 1941 года, когда пал старинный город Шлиссельбург (в устье Невы) на Ладожском озере. Именно Нева стала естественным рубежом, по которому последующие полтора года проходила естественная линия фронта.

Ленинград удалось сохранить, но началась почти 900-дневная блокада города с непрерывными бомбёжками с воздуха. Городу грозила гибель, поэтому попытки прорыва блокады начались еще осенью 1941 года, но все они были безуспешными. Пятую попытку прорыва готовили очень тщательно. План знаменитой операции под кодовым названием «Искра» (с участием танков, артиллерии, авиации) предполагал атаку немецких позиций сразу с двух сторон.

Замысел диорамы построен таким образом, что зритель оказывается на правом берегу, с которого утром 12 января 1943 года под звуки «Интернационала» (на левом фланге изображен духовой оркестр) началось форсирование Невы подразделениями 67-й армии Ленинградского фронта.

Все события тех дней, включая изображение военной техники, обмундирование солдат, реконструированы с исторической достоверностью.

С востока навстречу ленинградцам пробиваются войска Волховского фронта. Такое композиционное решение оказалось очень верным — идея победоносного наступления становится очевидной. На дальнем плане — сцена долгожданной встречи обоих фронтов, которая состоялась 18 января 1943 года. Сюжет картины вобрал в себя множество сцен и эпизодов, например, подвиги летчиков Пантелеева и Сологубова, которые идут на таран немецкого эшелона.

Мастерство визуального повествования и четкость композиционного строя достигается особым методом «кадрирования» — каждая часть сражения выстроена хронологически со сменой средних и малых планов. Такой прием позволяет воссоздать события семи дней одновременно.

Каждый сантиметр холста прописан с учетом всех нюансов станкового искусства. Художники обозначили свои цветовые поиски в природном богатстве невзрачной, на первый взгляд, русской природе. Бескрайние снежные просторы, на которых разворачиваются драматические события, и отуманенная от взрывов и пожаров даль неба написаны с тончайшими цветовыми переходами, с едва уловимыми тоновыми модуляциями и рефлексами.

Авторы смогли отобразить события прорыва без идеологического пафоса и излишней иллюстративности, без кровопролитных

сцен и ярких схваток сражения. Они точно уловили такой градус эмоционального воздействия, при котором эффект победоносного триумфа (а этот триумф достигается центральной линией сюжета — наши войска идут в наступательную атаку на противника) и очевидная беспощадность самой войны (то там, то здесь видны всполохи огня и дыма) переданы с документальной достоверностью и сохранением статуса художественного произведения. Все это — в сочетании с лучшими традициями реалистического искусства, которое в творчестве шестидесятников достигает особого звучания, позволяет соотнести диораму с особо ценными памятниками мировой культуры.

Свой неповторимый жанр сюжетно-тематической картины создали баталисты студии военных художников имени М.Б.Грекова. Ими были выполнены десятки диорам на военную тематику.

Среди известных работ этой студии — диорама «Огненная дуга» [6], расположенная в Белгородской области. События полотна отражают крупнейшее танковое сражение под Прохоровкой, победа в котором стала переломным рубежом в Курской битве. Именно здесь 12 июля 1943 года советские войска нанесли удар по танковой группировке противника. Работа была выполнена народными художниками РФ Н.Я.Бутом, Г.К.Севостьяновым, В.Н.Щербаковым, художником М.А.Сычевым.

Все события битвы выдержаны в лучших традициях батальной живописи — с сохранением исторических фактов. Немаловажную роль играет здесь и предметный план, который воспроизводит рельефный макет местности с окопами и воронками, предметами оружия и обмундирования.

Точка осмотра — знаменитая стратегически важная высота — 252,2 метра. Зритель наблюдает за ходом сражения в боевых порядках 29 танкового корпуса 5-ой гвардейской танковой армии генерал-лейтенанта П.А.Ротмистрова.

Только военным художникам под силу было передать ту невероятную динамику боя, где в одной массе сошлись и техника, и люди. Очевидцы события вспоминали, что от гула моторов и рева орудий многие солдаты теряли слух. Дым и пыль, непрерывные бомбёжки и стрельба превратили поле сражения в кромешный ад.

Следует отметить и уровень колористической композиции: яркие цвета не переходят в эффектные приемы или условную декоративность, а в совокупности с желтоватым безрадостным колоритом демонстрируют новые пластические открытия.

Авторы диорамы сумели передать не только характер сражения, но и через конкретику простых сюжетов подчеркнуть драматургию замысла.

Искусство диорамы — один из сложнейших видов творчества. И дело здесь не только в синтезе технических и художественных средств, которые требуют одинакового успеха от всех участников проекта, но, что особенно важно в картинах такого масштаба, так это желание авторов достичь стилистического единства. Конечно, процесс входления художников в одну систему координат не может быть простым. Однако только тогда, когда происходит гармоничное сложение индивидуальностей в отдельное живописное направление, мы можем говорить о достижении поставленных целей.

Во второй половине XX века был создан целый ряд значительных диорамных произведений и на сегодняшний день подобные проекты являются наиболее масштабными документально-историческими реконструкциями важнейших боев Великой Отечественной войны.

Примечания:

1. *Дружинин А.А.* Художественная диорама как вид искусства. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. — М., 2014. — С. 6.

2. В 2014 году появилось диссертационное исследование Дружинина А.А. «Художественная диорама как вид искусства», но автор не анализирует значительный круг памятников второй половины XX века

3. Диорама входит в состав Музея-заповедника «Прорыв блокады Ленинграда» и является его смысловым и идейным центром. Была открыта 7 мая 1985 года.

4. Размер полотна 8x40 м.

5. Диорама расположена у деревни Марьино в Кировском районе Ленинградской области.

6. «Огненная дуга» является главным экспонатом музея-диорамы «Курская битва. Белгородское направление». Диорама была открыта 4 августа 1987 года. Размер полотна 15x67 м.

Библиография:

1. Дружинин А.А. Художественная диорама как вид искусства: диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. — М., 2014.
2. Позднякова В.И., Коптелова Т.И. Некоторые факты из истории создания диорамы / Искусство России. Реалистическая живопись Федора Савостьянова. — СПб., 2009.
3. Жеребов Д.К. Соломахин И.И. Семь январских дней. — Л., 1987.
4. Официальный сайт музея-заповедника «Прорыв блокады Ленинграда» (Электронный ресурс). URL: <http://www.blockade.ru/>
5. Официальный сайт музея-диорамы «Курская битва. Белгородское направление» (Электронный ресурс). URL: <http://31md.ru/>
6. Дружинин А.А. Диорамы Александра Лабаса // Дом Бурганова. Пространство культуры, № 4/2014, М., 2014. С 208-215

Б.Х. Мальбахов, А.С. Хачиева

ХУДОЖЕСТВЕННО-РЕМЕСЛЕННЫЕ ПРИЕМЫ ЧЕРКЕССКОЙ (АДЫГСКОЙ) РЕЗЬБЫ ПО КАМНЮ И СОВРЕМЕННОЕ СОСТОЯНИЕ

В статье рассматриваются орнаментальные мотивы, художественно-технические приемы, инструменты и современное состояние камнерезного искусства у черкесов (адыгов).

The article deals with ornamental motifs artistic techniques, tools and the current state of the art of stone carving of Circassians (Adygs).

Ключевые слова: мрамор, орнамент, солярные знаки, стела, архитектура, тамга.

Keywords: marble, ornament, solernie sign, stela, architecture, tamga.

Орнаментика адыгских памятников весьма разнообразна. Кроме вышеупомянутых, встречаются геометрические и зооморфные мотивы, солярные знаки (солнце, луна, полумесяц, звезды), мусульманская атрибутика. Но наиболее распространенные элементы декора – растительный орнамент и органично сочетающаяся с ним традиционная арабская эпиграфика. Памятники зажиточным людям содержали богатый орнаментальный декор, по своей изощренности превосходящий иные произведения ювелирного искусства. Могилу более бедного человека украшало надгробие с простым декором и лаконичной надписью. Могила бедняка нередко была обозначена необработанным камнем, валуном с единственным родовым знаком. Обязательным элементом декора адыгских могильных камней было изображение тамги (нами они обнаружены на 90% зафиксированных памятников). Тамга высекалась на лицевой стороне памятника, иногда – на его боковой части или же (в редких случаях) – на тыльной стороне.

Таким образом, мы видим, что адыгские стелы представляют собой весьма сложное художественно-культурное явление. В адыгском орнаменте стел позднего периода можно ясно различить мотивы и формы, восходящие к глубокой древности, вероятно, к позднему неолиту и энеолиту. В эти дали уводят нас многие формы простейшего геометрического орнамента, а также наличие на стелах солярных изображений. Круг солярных орнаментов – яркое свидетельство того, что они возникли еще в эпоху искусства родового строя, выражая собой возвышенное представление о космологии земледельческого и скотоводческого общества тех далеких лет. Предназначение этих знаков – охранять могилы: они связывали мир земной с миром небесным. Подавляющее большинство стел украшено достаточно сложным, а часто – и очень богатым, близким по стилю растительным орнаментом. Все стелы, как с солярными мотивами и геометрическим орнаментом, так и с растительным эпиграфическим декором, датируются, как правило, началом XVII – серединой XX вв. Из всего сказанного видно, что эти орнаменты при очевидном различии традиций уходят в глубокое прошлое.

По технике исполнения надмогильные стелы делятся на две группы: с углублением в поверхности, с весьма скромным орнаментом, главным образом, надписями, и с поднимающимся над поверхностью рельефом (горельеф и барельеф). Памятники первой группы имели распространение в ряде селений так называемой Большой Кабарды, расположенной на западе от Терека, и частично – в современной Черкессии. Их относительно немного. Надгробия же с возвышающимся рельефом обнаруживаются на всей территории проживания адыгов. Техника работы камнерезов, как и их инструмент, была достаточно простой. В первом случае тонким резцом на поверхность стелы наносился заданный рисунок, во втором – долотом нужного размера выбирался фон, а резцом осуществлялась доводка и детальная проработка орнамента. Памятники выполнялись с плоским и высоким рельефом, но, естественно, второй тип резьбы был более трудоемким. Кроме великолепных каменных стел, на территории, населявшейся и населяющейся адыгами, можно встретить развалины мавзолеев

малых размеров. Такие сооружения строились примерно в XVIII в. и предназначались как надгробные сооружения для знатных, а также духовных лиц. Это такие, как вблизи гор. Георгиевска (Гумкъалэ), гор. Ессентуки и сел. Чегем II, сел. Баксаненок, сел. Лечинкай, сел. Заюково, гор. Усть-Джегута и др.

Сохранившиеся развалины, зарисовки и фотографии тех лет дают большую возможность для изучения архитектуры мавзолеев, нежели его художественных сторон, которые лишены всякой декорировки. Параллельно с надгробными стелами мастера-резчики делали из камня коновязи. Наша полевая экспедиция зафиксировала лишь один такой памятник в сел. Кызбурун I, выполненный Касимом Сижажевым в конце XV в. Коновязь весьма величественна, выше среднего роста человека. Совершенно круглая, цилиндрической формы коновязь завершается навершием – не касающимися друг друга тремя обтесанными шарами, куда вешались поводья лошадей. Шары расположены под 120° и с любой стороны есть свободный доступ. Отсутствие декорировки на поверхности не дает такого художественного анализа, кроме изящной истройной, издали напоминающей красивую мужскую фигуру. Только по одним сохранившимся до нас памятникам судить о болыпом их развитии практически невозможно. Несмотря на это, видимо, это не единственный памятник в камнерезном искусстве адыгов, подлежащий тщательному полевому обследованию.

Основные центры резьбы по камню находились в селениях Заюково, Шалушке, Кызбуруне I, II, Лечинкае, Каменномостском, Кошехабле, Адалий, Егерухае, Ходзе, Хатукае, Псыже, Псэчгэдахэ, Хабезе и др. Отсюда памятники доставлялись в лесостепную и степную зоны (на кладбищах степной зоны встречаются деревянные надгробия, лишенные декора, а иногда и надписей, содержащие лишь знак тамги). Известны имена наиболее прославленных мастеров резьбы по камню XIX – начала XX вв. Это М.Шанибеев, Г.Хаджиев, З.Хотов, К.Хашукаев, К.Сижажев, Ж.Жане, И.Тугон, А.Тариков, Б.Цей, М.Хуако, З.Пшимахов, С.Атлескиров и др. Во многих семьях это ремесло наследовалось. Так, в селениях Кызбурун I и Кызбурун II трудились потомственные мастера Д.Хотов и Т.Сижажев, сын одного из наиболее известных мастеров начала XX в. Касима Сижажева, которому принадлежит заслуга

перенесения камнерезного искусства в декор общественных зданий. К.Сижажев создал резные колонны и тумбы в больнице сел. Кызыбурун I, использовав традиционные мотивы адыгского орнамента; принимал участие в художественном оформлении здания Баксанской ГЭС. Ряд резчиков по камню продолжает традиционное ремесло.

В настоящее время в связи с изменениями в жизни адыгов, ростом строительства и развитием промышленности традиция изготовления памятников утратила свое былое назначение. Появились новые материалы – гранит и мрамор. Трудоемкая ручная резьба начала заменяться механизированным способом. Упростилась орнаментация и форма самих памятников. Шаровидные навершия получили плоскую форму. В декоре стел начали применять фотографии, что противоречит исламу. Несмотря на это, на поверхности стел стали использовать силуэт мечети, звезду и полумесяц и обязательно – выдержки из суры Корана.

Надписи выполняются на русском языке. Такой подход к созданию памятников способствовал полному исчезновению сложившейся веками высокой культуры искусства резьбы по камню, поэтому одной из задач современной культуры является использование элементов искусства в надгробных памятниках, делая их привлекательными и поэтическими. Адыги органично чувствовали эту потребность, воздвигая в честь усопших в знак уважения к ним монументальные красивые, бросающиеся в глаза своей высокой культурой памятники.

К сожалению, этой части искусства не уделяется должного внимания. Это можно объяснить темпами современной жизни, не дающими в необходимой мере обращаться к произведениям искусства. Следует отметить, что многие памятники лишены успокаивающей красоты. Памятники в основном шаблонны и неинтересны и представляют собой порой безвкусное соединение с ландшафтом.

Для того чтобы поднять уровень оформления памятников, необходимо привлечение специалистов, художников, архитекторов, этнографов, способных решать эту трудную задачу, это должно стать законом. Успеха можно достичь в том случае, когда художник, скульптор, по согласованию с заказчиком, объединяются, когда они глубоко чувствуют величину, объем, не входящие в противоречие с другими памятниками и окружающей природой.

В наши дни материалом для памятников служат гранит, мрамор, в редких случаях – железобетон. Песчаник, из которого раньше делали памятники, полностью исчез. Следует принимать во внимание фактуру материала, соответствие его общей атмосфере. Во многих случаях зеленый покров, который окружает памятники, не ухожен; деревья потеряли свой вид и духовную силу; нет ни формы, ни органического единства, не говоря уже о торжественном покое.

Резьба по камню является отдельной ветвью искусства, на которую каждая эпоха накладывала свой отпечаток. Если в последнее время возрос интерес к изобразительному искусству и архитектуре, то можно надеяться, что камнерезное искусство станет объектом пристального внимания и отражением нашего времени, культуры и искусства.

Библиография:

1. *Мальбахов Б.Х.* Кабардинское народное декоративное искусство. – Нальчик, 1984
2. *Мальбахов Б.Х.* Черкесское (адыгское) декоративно-прикладное искусство. – Нальчик, 2013
3. *Ногмов Ш.Б.* История адыгского народа. – Нальчик, 1959
4. *Дебиров П.М.* Резьба по камню в Дагестане. – М., 1966.
5. История Кабардино-Балкарской АССР. I ч. – М., 1967
6. *Халикова Н.Н.* Мотив узла в сельджукском архитектурном орнаменте. // Дом Бурганова. Пространство культуры, N 3/2014, М., 2014. С.74-81

З.К. Койчуева

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ И ПЛАСТИЧЕСКИЕ ВОЗМОЖНОСТИ ЛИНИИ И ФОРМЫ CORELDRAW И 3D MAX В ПРОЕКТИРОВАНИИ ЭТНИЧЕСКОЙ КЕРАМИКИ

Автором рассматривается влияние компьютерных технологий, применяемых при проектировании форм, связанных с художественной керамикой, на сложность и красоту изделия национально-регионального характера.

The author considers influence of computer technologies in design of the forms connected with art ceramics, on complexity and beauty of a product of national character.

Ключевые слова: декоративно-прикладное искусство, компьютерная графика, проектирование художественной керамики, национальные формы.

Keywords: decorative, arts and crafts, computer graphics, design of art ceramics, national forms.

В проектировании художественной керамики существуют два основных понятия, имеющих определяющее значение при создании «профиля» будущего изделия - это линия и форма. Замечательный мастер Поверин А.И. утверждает, что линия, которой художник-керамист придает неповторимую форму изделию, может быть разбита на участки, описываемые строго определенной математической функцией. Это могут быть: прямая, окружность, эллипс, гипербола, парабола и некоторые другие. Они не имеют национальной окраски, но имеют определенный характер. Например, прямые линии и дуги выражают равномерное спокойное движение, в их природе лежит



Рисунок 1. Национальные формы кувшинов (Адыгея, Дагестан, Карачаево-Черкесия.)

постоянство в изменении направления. Линии, с переменным радиусом кривизны, динамичны, выражают неравномерное движение (1). Формы и профили сосудов, образованные этими линиями, несут определенный эмоциональный заряд. Но как только линии начинают взаимодействовать друг с другом, они как бы приобретают национальные признаки. На определение «национальности формы» влияет не только силуэт, но и объем, сочетание высоты и ширины, причем линия имеет здесь первостепенное значение. Рассмотрим национальные формы кувшинов некоторых республик Северного Кавказа. Не смотря на заметную общность и региональную «угадываемость», на характер их линий влияют различные художественные этнические стилевые традиции. Художник-проектировщик должен хорошо знать, чувствовать характер и стилевые принадлежности линий и профилей сосудов, состоящих, как правило, из нескольких сопряженных между собою линий - линии шейки и линии тула. На Северном Кавказе изготавливались самые различные кувшины, но все они сводимы к трем основным формам (рис. 1).

По определению Поверина А.И., первая имеет линию шейки в виде прямой, а тула - в виде параболы; вторая имеет линию шейки в виде части окружности, а тула - тоже в виде параболы; и третья имеет линию шейки в виде прямой, а тула - в виде части окружности.



Рисунок 2. Искусство 1 тысячелетия до н.э. (керамика, статуэтки). Хранятся в Гос. Эрмитаже, КБМК и КБИИФЭ.

Любая форма, претендующая на звание кувшина или вазы, будет состоять из этих же линий и к ним могут быть прибавлены не более двух-трех линий, сопряжений, но на конечный результат влияют и диаметр, и высота, и соотношение шейки и тула. Каждый сосуд как бы имеет свою национальность. Мы легко можем узнать по сочетанию линий и форм кувшинов, принадлежащий к северокавказскому направлению в художественной керамике. Линии региональных сосудов всегда были наполненными, в их силуэте никогда не было провалов, а имелась «четкая и постоянная энергия роста» (1). Немаловажным фактором при создании формы сосуда служит соотношение его частей, придающих форме истинную гармонию. Любой сосуд, в первую очередь, напоминает нам фигуру человека - у него есть талия и бедра, щиколотка, плечи, шея и голова, есть пупок, расположенный на линии золотого сечения, ручки, всегда имеющие яркую национальную и стилистическую пластику.



Рисунок 3а, б, в. Разработка линий профиля напольных ваз в CorelDRAW



Рисунок 4а, б, в. Линейная разработка основных элементов декора в CorelDRAW

Завершающий образ сосуду придает орнамент. Как любая форма, орнамент имеет временной и национальный характер, точно так же он имеет свое начало и развитие. Орнамент, применяемый в культуре Северного Кавказа, изначально был скромен и лаконичен. Но уже в эпоху бронзы появляются первые образцы мелкообъемной пластики: утварь, украшенная при помощи особых техник – «шнурового оттиска», простыми тонкими зубчатыми вертикальными «волнушечками», «шишечками», а также сочетанием точечных вдавливаний, иногда и рельефными налепами. Богаче орнаментировались большие кувшины. Здесь узкие поперечные полоски, прямые широкие «дорожки», зигзагообразные выпуклые

линии, волнистые «авиленчики», «шишечки». Штрихи натирались до обжига гладким камушком – что придавало блеск и дополнительную плотность, декор сосуда представлял сложную орнаментальную композицию, покрывающую собой всю верхнюю часть.

Большое распространение получил мотив «кольца», применяемый, как с декоративной направленностью, так и с расчетом на функциональное использование (*ущелье Узун-Кол, Мара Карабаево-Черкесия*). В кольца продевались металлические колечки, цепи или кожаные ремни, давая возможность подвешивать кувшины больших и малых размеров над очагом, в складских помещениях, к седлу, к арбе и так далее. Причем кольца лепились, как в горизонтальном, так и в вертикальном направлении, не только по тулову, но и на ручках сосудов. Широкое распространение получила манера оформления ручек в виде стилизованных изображений различных животных. Со временем, широкое распространение получили глиняные сосуды с шаровидным

или яйцевидным туловом, верх которых переходил в высокую горловину цилиндрической формы. Они сильно отличались друг от друга размерами, орнаментом и пропорциями (2). Применялись такие сосуды для хранения и отстоя молочных продуктов. В ряде сосудов у донца проделывалось отверстие для слива сыворотки (*Красный Восток – абазинское поселение в Карачаево-Черкесии*).

В предгорной части Центрального Кавказа (*Северная Осетия*) распространилась очень яркая и своеобразная культура земледельческо-скотоводческих племен, получившая название «кобанской» (3). Для этой культуры характерны ромбы, треугольники, «елочки», спирали, «шахматное поле». Часто нарезные линии заполнялись белой пастой, ангобом и тогда на чернолощеной поверхности сосуда узоры выглядели особенно эффектно. Можно было встретить налепные узоры в виде двойной волюты, которые принято считать стилизованными изображениями бараньих головок. Из других видов декоративно-прикладного искусства, а именно: ковроткачества, валяния войлока, резьбы по дереву мастера керамисты заимствовали стилизованные изображения виноградной лозы, арабеска, бараньих рогов, геометрические орнаменты (рис. 2). На территории современных Карачая и Балкарии (*Карачаево-Черкесия и Кабардино-Балкарская Республика*) чрезвычайно популярной оказалась мелкая анималистическая пластика, подвзывающаяся кожаными ремешками к поясам, уздечкам, чехлам для ножей, сосудам: всевозможные амулеты и статуэтки, подвески, воспроизводящие бараны рога, голову или всю фигуру быка, барана, тура, собаки, лошади, медведя, оленя и т.д. Судя по всему, это было связано с распространением тотемизма, культа плодородия и охотничьих божеств (2).

Проанализировав традиционные линии и формы гончарных изделий в исторической перспективе, можно приступить к демонстрации их применения в современных керамических производствах. В проектировании набора, состоящего из трех керамических национальных напольных ваз: «Джигит», «Арю», «Рысхы» задача состояла в стилизованной интерпретации карачаевских, балкарских, адыгских, осетинских, дагестанских старинных орнаментов, традиционных форм и декоров к современным видам

художественной керамики. Возможности применения автохтонных этнических мотивов при изготовлении изделий, более обобщенного, северокавказского стилевого направления, сохранив при этом национальность орнамента и формы. Напольные вазы сильно отличаются от остальных керамических изделий большими размерами, декоративностью и иной, более устойчивой формой профиля. Современное понятие напольных, а в большей степени (*в Карачаево-Черкесии, Кабардино-Балкарии, Адыгее, Дагестане*) и подпольных ваз практически полностью исключает то первоначальное исторически сложившееся значение – как место для хранения и сбережения продуктов питания. Нынешняя интерпретация понятия «напольная ваза» предполагает, в большинстве случаев, декоративно-интерьерное назначение. Соответственно, несет более декоративную, нежели функциональную нагрузку. В проекте нами использована объединяющая тематика, национальные орнаменты - снятые с войлоков, мужских и женских праздничных одежд, а так же рельефы, декоративные ручки и прорезь. «Джигит» (*Кавалер*) - ваза по формам своим представляющая мужчину, «Арю» (*Красавица*) - ваза представляющая женщину, «Рысхи» (*Имущество*) - ваза, представляющая счастье и достаток. Как и в любом народе, такое единство является символом семейного благополучия и процветания (рис. 5).

Благодаря программе объемного моделирования 3D MAX, используя подготовленные лекала в векторном графическом редакторе CorelDRAW (рис. 3, 4) с уже определенными характерными линиями и дугами профиля, мы легко выстроили форму ваз, подкорректировали, подобрали развертку орнамента, скомпоновали их на формах. Готовый проект перенесли в CorelDRAW и на специальном станке вырезали металлическое лекало, с помощью которого приступили к обтачиванию и выполнению гипсовой болванки. Сняв форму, залили ее шликером. На вазы в кожетвердом состоянии нанесли предварительно заготовленный в CorelDRAW орнамент, вырезанный из пласти и по трафарету. Причем, на каждую вазу нанесли различные орнаменты: на вазу «Джигит» - орнамент, снятый с карачаевского мужского национального костюма, на вазу «Арю» - с женского праздничного балкарского платья, а на вазу «Рысхи» - орнаменты, позаимствованные с ковров, войлоков



Рисунок 5. Комплект национальных ваз «Джигит, Арю и Рысхы»

и сундуков карачаевцев, балкарцев и адыгов. Прорезали на вазах ту часть орнамента, которая запланирована, как сквозная ажурная прорезь. Густым шликером приклеили декоративные, уже заранее подготовленные ручки и «бараньи головы». И вот на этой завершающей стадии декорирования изделий под комплект на все вазы нанесли характерные для старинных декоров насечки, колечки, стилизованные бараньи рожки, точечные наколы. Благодаря современному способу изготовления - шликерному литью, получаются тонкостенные легкие сосуды, позволяющие и ручки выполнить элегантными и грациозными. Хорошо просушенные изделия затонировали, обработали цветной глазурью и отправили в обжиг. Наши национальные вазы, выдержаные в стилистике, свойственной народам Северного Кавказа: «Джигит», «Арю», «Рысхы» (*кавалер, красавица и семейное благополучие*) готовы. Общая высота 95 см. Три вазы символизируют нарядную и счастливую горскую семью (рис. 5).

Благодаря работе над подобными проектами, удается понять, насколько огромна и бесценна та роль, которую среди разнообразных видов народного декоративно-прикладного искусства занимает художественная керамика многонационального и разнообразного по стилям Северного Кавказа. Региональная керамика отмечена красотой декоративной отделки и изяществом форм. Каждая форма - эстетически



Рисунок 6. Башни: Балкаркуевых, Абаевых, Вовнушки

выразительное произведение народного декоративно-прикладного искусства, где утилитарные, художественные и конструктивные качества изделия соединены с большим мастерством. Использование же современных компьютерных технологий облегчает процесс проектирования и изготовления художественной керамики, позволяет создавать этнические формы повышенной сложности и красоты.

Рассмотрим еще один пример, в котором основанием для проектной разработки керамического светильника «Чыракъ» («Свет») послужило этническое своеобразие архитектурного наследия Северного Кавказа. Всем известны высокогорные башенные оборонительные комплексы являющиеся визитной карточкой региона. В каждой республике они имеют свои характерные признаки и особенности. Но, вместе с тем, благодаря межрегиональному взаимопроникновению и взаимовлиянию, позволяют сформировать общие архитектурные стилевые составляющие: расположение на возвышенностях, высокие сужающиеся к верху четырехугольные башни с рядом бойниц, разноуровневые арочные окна и проемы, невысокие, потеррасно расположенные прямоугольные «арбазы», крупная каменная кладка и т. д. (рис. 6).

В работе над проектом предстояло совместить старинные архитектурные традиции Северного Кавказа и современную их интерпретацию, подчеркнуть формой историческую направленность

проекта. Выдержать керамический светильник в направлении хай-тэк, характеризуемом, как стиль, использующий сложную простоту, скульптурную форму, технологичность, разнообразное сочетание материалов, многочисленные блестящие, цветные поверхности, орнаментальную структуру и сложные конструкции. В нашем случае - это *этнический хай-тэк*, с использованием металла, стекла, керамики, дерева и декора: глазури, витражи, шпатлевки и эмали.

Благодаря графическим возможностям программы трехмерного моделирования 3D MAX, мы спроектировали наше изделие, смогли увидеть и, при необходимости, подкорректировать его положительные стороны и недостатки.

В проектирование художественной керамики должны учитываться технические возможности материала, а именно – глины. Ее пластичность, усадка, поведение при обжиге и многие другие составляющие. В зависимости от предполагаемой толщины пластов, разделили проектируемый объект на конструктивные элементы, составляющие в совокупности все четыре стороны и подставку светильника.

Единственный способ воплощения такого проекта – очень кропотливая и сложная ручная работа. Квадратная форма, заложенная в основу – редко применяется в керамике из-за проблем, возникающих при обжиге. Форму ведет, перекашивает в виде ромба, вваливаются дугообразно стороны, из-за разности толщин в стенках образуются разрывы. Особенно тонкие пласти при обжиге могут волнообразно выкрутиться или сгореть. Чтобы избежать подобного рода дефектов, до обжига уже готовые пласти с прорезями и различными рельефными перепадами по стыкам разрезали на различные составляющие, близкие по толщине. В сборке одной только стороны участвуют более восемнадцати мозаичных кусков. А сторон у нашего светильника напоминающего старинную башню – четыре, следовательно, в готовом изделии будет использовано более восьмидесяти составляющих! После обжига изнаночную сторону всех составляющих мозаичную поверхность частей необходимо обточить на наждачной бумаге, выравнивая для дальнейшего приклеивания на стеклянную основу

«аквариума». Мозаика - ручная работа - сложная и долговременная, а примененная в данном проекте техника составляет в общей сложности более девяноста элементов, собранных на стеклянной основе с металлическим каркасом (*аквариум*). Наш светильник должен сохранить устойчивость и прозрачность одновременно. Мы расположили его на керамической подставке, декорированной эмалью, тонированным деревом, установили вечернее освещение, расписали витражными красками стекла в проемах.

В результате проделанной работы, перед нами предстала сторожевая башня наших предков - воинов Северного Кавказа с очагом - источником света в центре, с прорезями, напоминающими бойницы, старинными арками, сакральными символами, зубчатым декором, террасами, и, как бы сбитой временем, пропадающей в отдельных местах каменной кладкой. Квадрат, заложенный в основание светильника, символизирует четыре стороны Света. Многочисленные, разнообразные по форме сквозные отверстия, будут выполнять осветительную функцию и, одновременно, стилистически соответствовать старинным оборонительным башенным принципам готовности защищаться и отражать нападения противников со всех сторон. Между стыками частей мозаики остаются небольшие зазоры, сквозь них будет проходить свет, подчеркивая сложность сборки, придавая светильнику эффект «старины». Высота светильника 146см.

«Прозрачный» и необыкновенно сложный светильник, благодаря конструктивному решению, напоминает готический соборный витраж Глазурованная керамика, цветное стекло, особенно эффектно смотрящееся при ночном освещении, в совокупности являются собой необыкновенно гармоничное сочетание этнического хай-тека и академической классики – у нас появился свой собственный прекрасный и неповторимый храм художественной керамики.

С древнейших времен керамические изделия занимают одно из ведущих мест в декоративно-прикладном искусстве всех народов мира. Их изучение позволяет проанализировать традиционные формы гончарных изделий в «почти тысячелетней исторической перспективе, реанимировать уже утерянные». Возрастает интерес

профессиональных художников-керамистов, желающих изучить приемы изготовления и способы декорирования аланская керамики для того, чтобы вдохновляться, использовать в своем творчестве, создавать на их основе новые, обогащенные опытом предшественников, усовершенствованные произведения.

В современном проектировании художественной керамики отсутствуют границы между прикладным и свободным искусством. Опираясь на опыт древних керамических производств, современные компьютерные и технические средства проектирования и изготовления керамических изделий, мы находим новые изобразительные и пластические возможности выражения образов этнической керамики. Созданные на основе моделирования графическими редакторами формы и декоры отличаются завершенностью и логичностью построения, учетом всех эргономичных требований.

Рассмотренные изделия представляют собой продолжение художественных традиций керамики Северного Кавказа и являются носителями особой этнической знаково-смысловой информации. В них нашли продолжение исторические традиции гончаров Карачая, Балкарии, Черкесии, Кабарды, Адыгеи, Дагестана и Осетии, являющиеся частью общей истории гончарного мастерства Северного Кавказа. Анализ и применение опыта культурного наследия обогащает пластические, выразительные возможности современного проектирования керамических изделий. Приносит в окружающую нас предметную среду духовно-нравственные ценностные ориентиры, основанные на историко-этнических составляющих декоративно-прикладного искусства.

Библиография:

1. Поверин А.И. Гончарное дело. Чернолощеная керамика. М.: Культура и традиции, 2002. - 93 с. С. 65.
2. Кузнецова А.Я. Народное искусство карачаевцев и балкарцев. - Нальчик: Эльбрус, 1982.- 176с., ил. С.9.
3. Крупнов Е. И. Древняя история Северного Кавказа. М.: 1960. С. 369-370

Р.Ш. Махова, А.С. Хачиева

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОСОБЕННОСТИ ТРАНСФОРМАЦИИ НАРУКАВНЫХ ПОДВЕСОК У АДЫГОВ

В статье на основе литературных, археологических и этнографических материалов прослеживается эволюционный путь преобразования рукава в женском адыгском костюме в элемент украшения одежды в виде нарукавных подвесок. Публикация дает представления о функциональной роли нарукавных подвесок, о значении орнаментальной композиции на них и связи орнамента с техникой выполнения отделки.

In the article on presented the basis of literary, archeological, archive, ethnographical materials can be seen an evolutionary path conversion of the sleeves in woman circassian's costume in the corresponding element of decoration in the form of armbands pendants. The publication gives an idea picture of the functional role of armbands pendants, on the significance of the ornamental compositions on them and the ornament with the finishing technique.

Ключевые слова: нарукавные подвески, галуны, золотое шитье, орнамент, отделка, кафтанчик, шитье «вприкреп», техника «гладь».

Keywords: armbands pendants, lace, gold embroidery, ornament, trimming, circassian coat, sewing tight creep, the embroidery stitch.

Историю адыгского народа (адыгейцев, кабардинцев и черкесов) удается по крупицам восстановить благодаря сохранившимся вещественным памятникам культуры, этнографическим и археологическим исследованиям русских и адыгских ученых, миссионеров, путешественников. Исследования советских этнографов

и искусствоведов свидетельствуют, что за прошедшие четыре с половиной тысячелетия адыгам (черкесам) приходилось жить в разных условиях, исповедовать разные религии.

У адыгов (черкесов), балкарцев, карачаевцев в результате многовекового совместного проживания появились общие формы во многих областях материальной культуры. Сложились общая культура и быт, почти единая форма одежды. Этому способствовали и территориальная близость этих народов, и смешанные браки, и общая религия, и совместная борьба с иноземными захватчиками за сохранение своей Родины.

По описаниям иностранцев, адыгский (черкесский) этикет и красота одежды привлекали все соседние народы. Черкесская национальная форма принята всеми народами Кавказа [1, с. 6]. О красоте и удобстве традиционной черкесской одежды писал адыгский просветитель XIX века Хан-Гирей: «Черкесы, отстав во всем относительно наук от азиатских народов, превзошли их в одежде и оружии. Мужская одежда у черкесов красотою и удобностью превосходит все одеяния мне известные не только в Азии, но и в Европе...».

В женском костюме ярче, чем в мужском, отражались все возрастные и социальные различия. Так, одежда черкешенки высшего сословия была типичным феодальным нарядом, подчеркивала происхождение, богатство и праздность образа жизни [4, с. 62]. Благородную барышню этой национальности можно было узнать по тонкой талии, затянутой в корсет, высокой шапочке, нарукавным подвескам, красному платью, ходулям и трудоемкой дорогой вышивке «вприкреп» («дыщэ идэ»).

Особое внимание заслуживают нарукавные подвески, бывшие необходимой частью праздничного гардероба черкешенки. Нарядные, расшитые золотом, серебром и галунами, нарукавные подвески могли носить как элемент повседневной одежды только представительницы феодальной верхушки, что указывало на их сословность. Чем длиннее были нарукавные подвески, тем богаче считалась их хозяйка. Длина их варьировалась и могла доходить до уровня пола. На изготовление вышитых нарукавных подвесок уходило много времени, поэтому они очень высоко ценились и передавались по наследству от матери к дочери, от бабушки к孙女. Нарукавные подвески одевались в особо торжественных случаях, поэтому они сохранялись надолго, переживая само платье.

Как возникли нарукавные подвески, какую функциональную роль они несли в себе, что скрывали прошлые поколения за орнаментом, которым они украшали нарукавники, можно понять, если коснуться эволюционного пути становления рукава элементом украшения одежды в виде нарукавных подвесок.

Рукава женской одежды народов Северного Кавказа имели наибольшую изменчивость форм. Та или иная форма рукава может служить основанием для установления их этнической принадлежности и датировки [5, с. 166].

Иллюстрационные работы и вещественные материалы позволяют проследить изменение покроя рукавов и нарукавных подвесок в течение долгого времени. Традиция шить рукава с разрезом у адыгов в женской одежде прослеживается, по крайней мере, с XV века. Разрезы были и на рукавах знаменитого праздничного халата из Белореченского кургана. Там разрез находится с наружной стороны рукава выше локтя. В XVIII – первой половине XIX века встречались рукава с разрезом в подмышке, которые летом носили закинутыми за спину. Если рукав был зашит только до локтя, нижняя его часть свисала, свободно закрывая кисть руки. Встречаются рукава, короткие до локтя или длинные, расширенные книзу. Рука выше локтя никогда не оставалась обнаженной, ее прикрывал рукав нижней рубахи или каftанчика. Рукав с длинной округлой лопастью встречался редко, но был весьма характерен для середины и второй половины XIX века.

В XVIII – начале XIX века часто встречались узкие рукава с разрезом у плеча, иногда у локтя, через который можно было высвободить руку, или длинный рукав зашивался только до локтя, в нижней части делали застежку, которую иногда застегивали. Эти виды рукавов иногда встречались и в конце XIX века как пережиточная форма. Наиболее своеобразную форму имел рукав, зашитый только в верхней части на 10–15 сантиметров, а ниже переходившей в постепенно расширяющуюся лопасть, длина которой могла доходить до подола. Эта форма типична для XIX века. Под лопастью был виден рукав каftанчика. Лопасть свисала свободно, была украшена вышивкой (реже – с двух сторон) и обшита галунами. Такие рукава были привилегией женщин из феодальной среды в XIX веке в качестве праздничного атрибута.

Такая форма характерна для адыгов, но встречалась у балкарцев и карачаевцев. В Осетии нарукавные подвески имелись лишь у женщин с привилегированными фамилиями. Иногда на узком рукаве платья делали выше локтя поперечную полоску широкого галуна (имитация короткого рукава), под которую пришивали лопасть.

В конце XIX – начале XX века лопасти, украшенные вышивкой, стали делать отдельно, как нарукавные подвески. В торжественных случаях их привязывали или пристегивали под короткий рукав с оборкой. У адыгеек покрой рукавов платья очень разнообразен, но нарукавные подвески встречались реже. Довольно часто сохранялся и более старый покрой, когда лопасть составляла одно целое с рукавом [5, с. 167–168].

Нарукавные подвески делали из отличной от самого платья по цвету, фактуре и орнаменту ткани. Узор золотого шитья нарукавных подвесок сохранил в наибольшей чистоте старые типы орнамента. Е.М.Шиллинг находил в орнаментальных композициях нарукавных подвесок элементы адыгских тамг, мотив древа жизни, схему человеческой фигуры.

Основываясь на исследованиях Ф.Р.Накова, можно сказать, что, при всем разнообразии имеющихся в Национальном музее КБР и опубликованных в монографии Е.Н.Студенецкой «Одежда народов Северного Кавказа» нарукавных подвесок, у них есть закономерности. Композиция узора нарукавных подвесок представляет собой строго симметричное изображение, центральной основой которого является ромб, что является стилизованным изображением женской фигуры, символом божества либо прamatери. Основанием для такого вывода является изучение деревянной фигуры Унэ-гуашэ и бронзовых статуэток Кобанской культуры. Фигуру статуэтки можно условно разделить на пять составных элементов – изображение головы, рук, груди, ног и рождения (роды). Особое значение имеют третий и пятый элементы. Их концы завершаются полосками с трехлепестковым разветвлением. Известно, какое значение в адыгском мире имело материнское молоко. Молочные узы были нерушимы, молочный брат или сестра становились членами семьи. Подтверждение этому факту можно найти и в адыгском варианте нартского эпоса. Третий элемент как раз и символизирует важность женской груди и материнского молока у адыгов. Найденная фигура неолитической богини плодородия

из Чатал-Хююк, относящаяся к первой половине IV тыс. до н. э., запечатлевает один из самых значимых моментов – время родов. Рожает она сидя, что соответствует адыгской традиции рожать на корточках. Здесь проступает пятый элемент интерпретации знака нарукавных подвесок. Рога на нарукавных подвесках также выступают как символ материнства и плодородия. Таким образом, можно прийти к выводу, что орнамент нарукавных подвесок имел сакральный характер. Тогда имеет смысл рассматривать орнаментально украшенные нарукавные подвески как способ защиты от дурного глаза. Неслучайно нарукавные подвески прикрывают кисти рук – важную часть человеческого тела, несущую моторную функцию, и защищают предназначение женщины как продолжательницы рода в роли оберега. Со временем орнамент нарукавных подвесок утратил свой сакральный смысл [3, с. 14–17].

Орнамент адыгов всегда отличался точным, лаконичным рисунком, изящными, выразительными линиями, соединяющими орнаментальные элементы с чувством меры в пропорциях композиций, построенных по законам симметрии, его легко можно было отличить от орнаментов соседних народов: осетин, ногайцев, балкарцев, ингушей. Но способ украшения и расположения орнамента на одежде почти у всех народов схож. Характерной особенностью золотого шитья адыгов было удивительно гармоничное сочетание вышивки с галунами.

Первой работой о золотошвейном искусстве адыгов является статья Е.М.Шиллинга «Адыгейский узор» (1940), где он, подробно останавливаясь на орнаментальной композиции нарукавной подвески адыгского женского платья, отмечает наличие у адыгов устойчивой терминологии по элементам золотошвейного орнамента.

Самый ценный и старинный тип адыгского золотого шитья – «дыщэ идэ» – шитье вприкреп. Фактура этой вышивки похожа на поверхность тканого полотна. Очевидно, что вышеописанная техника напоминает ткачество, где нитки настила – это основа, а золотая нить – это уток, который, в отличие от ткачества, весь остается на поверхности. Изнаночная сторона вышивки «дыщэ идэ» (вприкреп) проклеивалась kleem из смолы фруктовых деревьев (абрикос, вишня, груша) для того, чтобы закрепить нить в ткани и предохранить края вышивки от осыпания. Входящие в перечень типов адыгского золотого шитья

галуны («щагъэ») тоже изготавливаются способом ткачества. Ткачество у адыгов имеет сакральное значение.

Техника «гладь» пришла к адыгам позднее, что подтверждается ее местным названием «щыхъэр идэ» – городское шитье, что означало, что оно пришло извне. Эта вышивка легче и быстрее для исполнения.

При изготовлении нарукавных подвесок адыги использовали какой-то определенный вид вышивки. Смешение приемов встречается крайне редко [2, с. 168].

Без нарукавных подвесок адыгский национальный наряд смотрелся бы беднее, неказистее – сколько женственности, красоты и внутреннего достоинства придают они женщине. Гордо поднятая голова, тонкий стан и полуопущенные веки... Вот такой представляется образ черкешенки: едва заметный взмах руки, плавный изгиб кистей рук и колыхание ткани нарукавных подвесок. Он остался в той далекой эпохе, в которую нам не дано приоткрыть дверь, не подсмотреть былое величие живших в то далекое время наших предков. Нам остались лишь редкие иллюстрации и вещественные памятники о форме национальной одежды, ставшей эталоном для всего Северного Кавказа.

Традиция ношения национальной одежды продолжается в такой важный момент жизни, как свадьба. Переодеваясь в свадебное платье, невеста становится энергетической субстанцией между прошлым и настоящим, что имеет двоякий смысл: с одной стороны, она соединяет времена между эпохами в глобальном смысле, а с другой – свою жизнь до свадьбы и после нее.

Сценический костюм сегодня – главный проводник национального облика в современный мир. Энергетика многовекового костюма столь сильна, что трудно что-то ему противопоставить на сцене.

Важно помнить, кто мы, откуда пришли, знать, какими были наши предки, чего они добились, чем гордились, чем жили; постараться сохранить и передать память о них в наследие нашим детям.

Библиография:

1. Кииев А.С. Народные художественные промыслы. – Нальчик: Эльбрус, 2001. – 136 с.

2. *Мальбахов Б.Х.* Черкесское (Адыгское) Декоративно-прикладное искусство. Нальчик: ООО «Тетрограф», 2012. – 331 с.
3. *Наков Ф.Р.* Тхыпхъэ: Адыгская (черкесская) знаковая система. – Нальчик: Издательство М. и В.Котляровых, 2010. – 116 с.
4. *Пафова М.Ф.* Изменение традиционной одежды черкесов как один из аспектов этнокультурных процессов (нач. XIX–XX в.) // Из этнографии народов Карачаево-Черкесии. – Черкесск, 1991.
5. *Студенецкая Е.Н.* Одежда народов Северного Кавказа XVIII – XX вв. – М.: Наука, 1989. – 288 с.

О.С. Павлова

ФУНКЦИОНАЛЬНО-КОНСТРУКТИВНАЯ И КУЛЬТУРНАЯ ТИПОЛОГИЯ МУЖСКОГО НАРОДНОГО КОСТЮМА ВЕЛИКОРУССКИХ ГУБЕРНИЙ

В данной статье автор выявляет основные принципы и особенности построения мужского русского народного костюма, характерные для Великорусских губерний России.

In this article the author reveals the basic principles and features of male national costume of Russian provinces.

Ключевые слова: типология русского народного костюма; мужской народный костюм; покрой и состав мужского костюма.

Keywords: typology of Russian folk costume; male national costume; cut and the composition of men's suit.

При изучении типологии русского народного костюма наименьшие трудности представляет мужской костюм, так как во всех великорусских губерниях он был более или менее однотипен по покрою, составу и элементам декора. Как отмечают Л.В. Беловинский, Ф.М. Пармон, Н.М. Калашникова, И.Е. Забелин, Н.Будур и мн.др., однотипность мужского народного костюма обусловлена положением мужчин в обществе. По сравнению с женщиной в юридическом и социально-экономическом отношении мужчина был более самостоятелен и подвижен. В свободное от полевых работ время мужчина мог отправиться на поиски дополнительного заработка в то время как женщина всегда оставалась «при доме» хранительницей очага, занималась двором, воспитывала детей. Соответственно, вдали от дома мужчина более тесно общался с людьми, населяющими другие губернии, с горожанами, знакомился с

их обычаями, нравами, традициями. Это отражалось на особенностях мужского костюма, который постепенно приобретал универсальные черты. К этому следует добавить и то, что покрой и состав мужского костюма диктовался условиями жизнедеятельности, среди которых главенствующее место занимал практически одинаковый для всех мужчин тяжелый физический труд под открытым небом [3, С.76]. Различия в мужском костюме, таким образом, были минимальными и сказывались только на характере орнаментации.

Порты и рубаха – основа мужского народного костюма. Порты изготавливались из двух кусков холста, в месте их соединения вставлялся ромбический кусок домотканного холста (ширинка), собирались на вздержке (гашник), завязывающейся вокруг талии [1, С.5]. Зачастую шились порты из неотбеленной домотканиной и украшались вертикальными полосками [2, С.114]. В 19 веке в состав костюма, особенно праздничного, стали входить штаны, которые от портов отличались более широкими штанинами и отсутствием ширинки. Во внутренние швы штанин вставляли полосы ткани, по бокам вшивались карманы, вместо гашника – пояс, который застегивался на пуговицы.

Мужская рубаха в различных регионах России различалась незначительно. Покрой рубахи – туникообразный, то есть в ее основе лежит полотнище с вырезом для шеи, перегнутое пополам на плечах. Спереди слева делался прямой разрез, который застегивался на пуговицу (рубаха-косоворотка). Л.В. Беловинский отмечает, что домотканые холсты, из которых изготавливалаась мужская рубаха, были узкими, поэтому в стан рубахи вшивали два «бочка» из холста [1, С.6]. «Бочки» изготавливались прямые или косые, в некоторых регионах вставлялись клинья для расширения подола рубахи. Рукава были прямыми или сужающимися книзу, без манжет. Иногда шились рубахи с «насбарённым» рукавом.

Между бочками и рукавами в районе подмышечных впадин вставляли ластовицы (куски ткани в форме ромба). Изготавливались ластовицы из пестряди, кумача или китайки. Благодаря ластовицам мужская рубаха была просторной и при тяжелом физическом труде, предполагающем широкие резкие взмахи рук, не рвалась. К тому же ластовицы, сопревшие от пота, легко можно было выпороть и заменить

на новые, благодаря чему сама рубаха носилась долго. В верхней части спины и в части плеч изнутри подшивался кусок ткани (подоплека), которая, как и ластовицы, предохраняла рубаху от испревания и делала ее долговечной в носке. Швы подоплеки делались по прямой горизонтально, или под углом (косые швы).

В мужском народном костюме бытовала рубаха без воротника, с простым вырезом для шеи, но часто изготавливались и рубахи с воротником-стойкой. Длина рубахи отличалась от возраста мужчины: у молодых рубаха было немного выше колен, у старииков – длинная, ниже колен.

Орнаментация мужской рубахи, как уже упоминалось нами, была связана как с древними верованиями, так и с конструктивными особенностями мужского народного костюма.

Чтобы воспрепятствовать нечистой силе, по подолу, воротнику, застежке, по обшлагам рукава располагались неширокие полосы орнамента. На праздничных рубахах орнамент в виде вышивки располагался на груди по швам подоплеки, на плечах, на спине. В качестве декора вшивались яркие ластовицы. Мужская праздничная рубаха, помимо вышивки, могла орнаментироваться блестками, бисером, галунами, тесьмой, геометрическими узорами и ткаными лентами.

Ткани для изготовления мужской рубахи – отбеленное полотно, пестрядь, домотканина в клетку или полоску, покупные александрийка, ситец, китайка, кумач. Рубаху носили навыпуск, подпоясываясь шнуром с кистями, которые завязывались сбоку, или длинным поясом с кистями, которые несколько раз обертывались вокруг талии.

Традиционным видом верхней одежды мужчин был кафтан, который представлял собой долгорукавую (до колен) приталенную одежду с отложным или стоячим воротником. Кафтан запахивался на правую сторону, держался на пуговицах или крючках. Рукава – выкройные. Изготавливается кафтан с цельной спинкой и сборами на боковом шве или с отрезной спинкой с раскошенной задней нижней частью. Подкладка либо делалась длиной до талии, либо вообще отсутствовала. По бокам кафтана прорезались карманы. Кафтан – это обычно нарядная праздничная одежда из сукна или плиса.

Разновидностями кафтана были полукафтанье, зипун, полузипунник,

казакин, поддевка, пониток. Полукафтанье – это укороченный кафтан такого же покроя, но длиной выше колен. Казакин – полукафтанье со стоячим воротником, со зборками на спине. Пониток – кафтан приталенный, со сборами на спине, с подкладкой до талии, длиною ниже колен; изготавливается из домотканной полуsherстяной ткани. Поддёвка – приталенный полукафтан из сукна, длиною выше колен (схож с современным мужским пиджаком, но длиннее). Зипун – разновидность кафтана, длиною до колен или ниже, в талию, со сборами по бокам и на спине, с длинными узкими рукавами, с небольшим стоячим воротником, на пуговицах или на крючках, шился из домотканного сукна серого или коричневого цветов; зипун имел широкий запах на левую сторону, он был очень практичный и теплый, поэтому надевался в плохую погоду или в дальнюю дорогу. Полузипунник – укороченный зипун. Если кафтан, полукафтанье, поддевку и казакин носили нараспашку, либо наопашь, зипун носили с матерчатым кушаком

Еще одна разновидность кафтана - чуйка, которая была покроем схожа с кафтаном, но изготавливается с вырезом у горловины, без воротника, с глубоким запахом на левую сторону. Рукава, подол и края ворота обшивались мехом или полоской ткани.

Во второй половине XIX века деревня переняла из города традицию носить пиджаки и жилеты. Пиджак своим кроем более всего напоминает поддевку. Пиджак был двубортный с прямой спинкой, открытый или закрытый на груди, с отложным воротничком, с прорезными горизонтальными карманами. Пиджак изготавливается на вате из бумажной ткани (летний вариант) или из сукна (зимний вариант). Жилеты шились двубортного и однобортного покроя, открытые и глухие, с лацканами и без, длиною они были ниже талии и надевались поверх рубахи.

Среди зажиточных провинциальных крестьян особой популярностью пользовался такой вид верхней мужской одежды, как сибирка, по покрою очень сильно напоминавшая городской сюртук. Сибирка представляла собой двубортную длиннополую одежду преимущественно синего цвета, отрезную по талии, на пуговицах, с лацканами и широким воротником.

Носили так же и такую разновидность верхней мужской одежды, как

свита, это одежда с длинными рукавами из толстой шерстяной ткани, длиною до икр, плотно облегающая стан, с отлодным воротником, с обшлагами. Полы свиты украшались вышивкой.

Самым распространенным видом верхней мужской одежды был полуушубок. Л.В. Беловинский отмечает, что его покрой сильно отличался от покроя полуушубка в современном представлении [1, С.9]. Спинка полуушубка – выкройная, на спине ниже талии – сборки, запах – на левую сторону, застегивалась на крючки. Полушубок изготавливается из белой или окрашенной в черный или коричнево-красный цвет овчины длиною до колен или выше. Крытые полуушубки отделялись мехом по подолу, по бортам, на груди, по карманам и обшлагам. Иногда полуушубок носили и в жаркую погоду, в доме, надевали его в один рукав или наопашь.

В холодное время года поверх полуушубка, зипуна или других разновидностей верхней мужской одежды надевался армяк – халатообразный вид одежды, длиною ниже колена, расширяющийся к низу, без подкладки, с глубоким запахом, с широкими рукавами, с большим воротником. Армяки изготавливались из поскони или из домотканного сукна коричневого цвета.

Аналогичный покрой имел тулуп. Он изготавливается из овчины и надевался поверх другой верхней одежды.

Основным и распространенным типом головных уборов была шляпа, валеная из овечьей шерсти. Такая шляпа была представлена больше чем десятком разновидностей, различавшихся между собой формой тульи и высотой. Это был головной убор в форме усеченного конуса, с высокой или низкой тульей, с узкими полями, с перехватом посередине конуса.

К концу 19 века из города в деревни пришла традиция носить картуз – головной убор с довольно высоким околышем и круто опускающимся на лоб кожаным лакированным козырьком. Зимой носили меховые треухи с небольшим стоячим козырем из меха спереди и широким меховым козырем по бокам и сзади, в ненастье козырь отворачивался.

Из обуви зимой и летом носили лапти, с суконными или холстинными онучами, обматывающими голень ноги. На ноге лапти закреплялись

веревками (лыковые оборы), которые крепились к заднику лаптей и обматывали голень поверх онучей накрест. Некоторые зажиточные крестьяне носили валенки, а так же грубые кожаные, смазанные дегтем, сапоги.

Таким образом, мужской народный костюм включал туникообразного покроя рубаху, порты или штаны. Выявлено разнообразие верхней мужской одежды: кафтан и его разновидности (полукафтанье, казакин, поддёвка, пониток, зипун, полузиупунник, чуйка), пиджаки и жилеты, свита, полуушубок, тулуп, армяк. Основным типом головного убора мужчин была валеная из овечьей шерсти шляпа, зимой носили меховые треухи. Из обуви носили лапти, валенки, сапоги.

Библиография:

1. *Беловинский Л.В.* Типология русского народного костюма. - М.: Родникъ, 1997.
2. *Будур Н.* История костюма. - М., 2011.
3. *Дудникова Г.П.* История костюма. - Ростов н/Д.: Феникс, 2001.
4. *Калашникова Н.М.* Народный костюм. - М.: Сварог и К., 2002.
5. *Кислуха Л.Ф.* Христианская символика в народном праздничном костюме Архангельской губернии Пинежского уезда конца XIX–начала XX века// Дом Бурганова. Пространство культуры, №1/2012, М., 2014. С.162-174

Н.Ю. Красносельская

ЧУГУННОЕ ЛИТЬЕ В ПРОЕКТАХ МОСТОВ АРХИТЕКТОРА ГЕСТЕ

Статья посвящена исследованию эволюции чугунолитейного производства в России, послужившей созданию конструкций чугунных мостов в Санкт-Петербурге. Приводится анализ творчества архитектора В.Гесте в области мостостроения.

The article is devoted to the study of the evolution of iron production in Russia, which served as the construction of iron bridges in St. Petersburg. Here is an analysis of the work of architect W. Hastie in the field of bridge engineering.

Ключевые слова: производство, чугунное литье, завод, скульптура, чугунный мост.

Keywords: manufacture, cast-iron, factory, sculpture, iron bridge.

Петербург по праву гордится своими мостами. Самыми первыми из них являются Прачечный, Эрмитажный, Верхне-Лебяжий, протянувшиеся вдоль набережной Невы, и Каменный мост через канал Грибоедова. Эпоха металла в истории российских мостов началась в 1786 г., именно тогда Екатерининский парк Царского Села украсили небольшие пешеходные мостики, построенные по проекту Дж.Кваренги. А на территории Санкт-Петербурга первые железные мосты появились в 1793–1794 гг. в резиденции князя Потемкина-Таврического, в нынешнем Таврическом саду. Эти парковые сооружения сохранились до наших дней практически без изменений. Один из исследователей архитектуры мостов Санкт-Петербурга преподаватель Института живописи и скульптуры имени И.Е.Репина Андрей Львович Пунин в

своих трудах «Повесть о ленинградских мостах» [1], «Мосты повисли над водами...» [2] пишет о самых первых деревянных мостах города, о наплавных сооружениях, впервые соединивших берега Большой Невы, о горбатых гранитных и об ажурных чугунных мостиках, во многом определяющих художественный облик Санкт-Петербурга.

В XVIII в. конверсия военного производства повлияла на перепрофилирование чугунолитейных заводов. «На Александровском заводе, кроме орудий и снарядов, делаются разные и многочисленные чугунные и железные изделия...» [3]. Таким образом, давно освоенный в России, высокоразвитый и поставленный еще в XVIII веке на промышленную основу процесс чугунного литья привел инженерную мысль к идеи использования для строительства мостов сборных конструкций из чугуна.

Физические качества отечественного чугуна — достаточная сопротивляемость сжимающим усилиям, способность принимать любые формы, а также низкая стоимость — обусловили широкое применение этого материала в архитектуре и мостостроении. Применение металла в строительстве началось еще в предшествующие столетия. Из него изготавливались отдельные конструктивные и декоративные элементы зданий, в частности, железные перемычки и тяги использовались для укрепления кирпичных стен и сводов. В 30-х годах XVIII века из чугуна начали отливать базы колонн, капители, декоративные украшения фасадов. В середине XVIII века железные ребра и обручи применяли в качестве каркаса церковных главок. Подобные примеры можно найти, например, в постройках Ф.Б.Растрелли. Так был выполнен чугунный декор Андреевской церкви в Киеве на заводах Тулы в виде позолоченных капителей пилястр и колонн, картушей кокошников и наличников, была отлита лестница. Ф.Б.Растрелли практически во всех своих постройках использовал чугунные отливки, которые впоследствии золотились. «Сопоставляя многочисленные решетки, спроектированные Растрелли, можно убедиться, что великий зодчий ни разу не повторил себя. Созданные им композиции имеют цельный, органичный характер. Нарисованные рукой большого мастера они, кажется, живут по законам живой природы, а вызолоченные на решетках элементы воспринимаются как золотое шитье по черной канве металлических кружев» [4].

В последней трети XVIII века чугун стал использоваться и для строительства больших сооружений. Первые шаги в этом направлении были сделаны в Англии — в технико-экономическом отношении она была в те годы самой передовой страной, раньше других вступившей на путь промышленной революции. В последних десятилетиях XVIII века английские инженеры начали применять чугун и железо в несущих конструкциях мостов, промышленных и гражданских зданий.

Шотландец Уильям Гесте, известный также под именем Василия Ивановича Гести, 48 лет своей жизни провел в России. Он прибыл в Кронштадт в 1784 г. в числе большой группы шотландских мастеров, откликнувшихся на приглашение Чарлза Камерона работать в России.

Гесте сочинял планы переустройства городов, применял новые технологии в мостостроении и до своего последнего дня, служа Российскому государству, оставался британским подданным. Царское Село явилось для Уильяма Гесте местом раскрытия его архитектурного гения. Он работал над грандиозным проектом постройки Царского Села. С 1784 года Гесте служил чертежником, вначале под началом Камерона, затем в Конторе строений Царского Села. С 1792 года он поступил на службу архитектором в Кабинет Ея Императорского Величества. После восьми лет службы указом Екатерины II Уильям Гесте получает звание архитектора и поступает в подчинение Кабинета Ея Императорского Величества. Результатом первых лет работы при русском дворе стал выполненный им в 1794 г. для императрицы альбом проектных рисунков, ныне хранящийся в Государственном Эрмитаже.

В 1798 году по ходатайству губернатора Гесте составил обмер-



Рисунок 1. Ковчег. Серебро, скань, зернь, камни, эмаль. Армения, XIX в. Собрание Государственного исторического музея

ные чертежи бывшего Ханского дворца в Бахчисарае, который нуждался в переустройстве и ремонте. Эти фиксационные рисунки впоследствии использовал Ф.Эльсон для реставрации дворца в 1820-х годах. Примечательно, что для Гесте точность воспроизведения в чертежах не являлась приоритетом. В духе времени он позволял себе «реконструировать» несохранившиеся детали, заимствуя их из аналогичных построек.

Рациональный и гибкий ум шотландского архитектора пришелся впору при переустройстве Олонецких заводов на Ижоре (современные Ижорские заводы в Колпино). Туда по приглашению директора шотландца Ч.Гаскойни зодчий поступил в 1803 году. Гесте спроектировал здания управления завода, мастерских, участвовал в разработке устройств охлаждения и плотины, освоил новейшие техники обращения с металлом, которые пригодились ему несколько лет спустя при строительстве мостов. Вероятно, здесь, в Колпино, Гесте и претворил в жизнь свой первый градостроительный проект. От здания заводского управления — двухэтажного, увенчанного башенкой здания с длинными одноэтажными флигелями — Гесте проложил дорогу на Царское Село, которая, подводя к колокольне церкви Святой Троицы, соединила две высотные доминанты этих мест. Заложенное Гесте сочленение превратилось в композиционное ядро постепенно прирастающего города и определило его архитектурное развитие на многие годы.

В 1808 г. Гесте высочайше назначается на должность городового архитектора, и работает в этой должности в период с 1808 по 1832 годы. Он разрабатывает проект развития Царского Села, в 1809 г. создает генеральный план города и курирует все проекты возводимых и перестраиваемых зданий. Гесте фактически осуществляет идею Екатерины II и Александра I о создании образцового города Российской империи.

Особый интерес вызывает у Гесте работа с чугунными формами в архитектуре, а особенно в строительстве мостов. Он сотрудничает со многими российскими заводами, на которых отливаются как конструктивные, так и декоративные элементы.

Из истории известно, что первый в мире чугунный мост был

возведен в Англии в городе Коал-брукдейле в 1777–1779 годах. Это было сравнительно небольшое сооружение: пролет его арки — около 30 метров — еще не превышал пролеты каменных мостов. Но в стройном ажурном силуэте моста, столь отличном от силуэтов массивных каменных арок, со всей отчетливостью выступили те новые архитектурно-художественные качества, которые несло с собой использование нового материала — чугуна. Прошло еще несколько лет, и в 1790-х годах пролеты чугунных мостов, построенных в Англии, превысили 70 метров, достигнув рекордных величин для конструкций из чугуна.

К пятидесяти годам Гесте вступает в пору самого продуктивного творческого состояния и за два десятилетия создает то, что составит его славу. В 1804 году он поступает в Департамент водных коммуникаций, возглавляемый графом Н.П.Румянцевым, и одновременно, до 1807 года, продолжает участвовать в реконструкции Ижорских заводов. Новый пост открыл ему возможность разработки и скорейшего внедрения передовой для Санкт-Петербурга технологии металлических конструкций в мостостроении.

Опираясь отчасти на идеи англичанина Р.Фултона, Гесте разработал особый тип моста, в основе которого лежал простой в производстве модуль в виде прямоугольного чугунного «ящика» с бортами — повторяемый многократно, он мог служить основой конструкции для мостов самых разных размеров. Такой мост представлял по своей структуре несколько составленных рядом арок, собранных из модулей-кессонов, скрепленных болтами. Первый из возведенных — Полицейский мост через Мойку (1806) — был спроектирован Гесте совместно с Ч.Бердом и стал образцом для строительства ему подобных.

Проектирование Гесте касалось не только конструкции, но и отделки мостов, в частности решеток; им были предусмотрены специальные ограждения, разделяющие проезжую и пешеходную части. Его основательные и изысканные в деталях проекты обладают инженерной четкостью и свидетельствуют об осведомленности шотландца в архитектурных тенденциях своего времени. В альбом 1807 года Гесте включает собственные проекты (мостов, строений и т.д.) и чертежи возведенных к тому моменту английских и французских мостов.



Рисунок 2. Подстаканник для чашки для черного кофе. Серебро, скань, зернь, эмаль. Армения XVIII–XIX век. Собрание Государственного исторического

Вслед за Англией к строительству металлических мостов приступила Россия. Интересен тот факт, на который указывает исследователь А.Л.Пунин, — что к 1749 году в Санкт-Петербурге насчитывалось уже около сорока деревянных мостов. Примерно половина из них имела разводные подъемные пролеты. Многие из этих мостов построил инженер Харман ван Болес — тот самый, который в конце 1710-х годов соорудил высокие деревянные шпили Адмиралтейства и Петропавловского собора. А.Л.Пунин отмечает, что уже в то время деревянные мосты часто строились по «образцовым», то есть, выражаясь современным языком, типовым, стандартным проектам [5].

Уже в 1780-х годах в парках Царского Села было построено несколько пешеходных арочных мостов из чугуна и железа — это были первые цельнометаллические мосты на Европейском континенте. Первый мост этой серии был спроектирован при участии архитектора Дж.Кваренги.

Металлические конструкции мостов — железные арки, чугунные плиты настилов, железные перила и пр.— изготавливались на Сестрорецком оружейном заводе под руководством инженера К.И.Шпекле. Там же в 1793 году были выполнены пролетные строения двух железных мостов, сооруженных в Таврическом саду в 1793–1794 годах. Один из них имеет пролет 10,6 метра, второй — 13 метров.

Архитектурно-художественные особенности первых железных мостов, сооруженных в Царском Селе и в Петербурге в конце XVIII века, стройность и ажурность их облика были закономерным следствием высокой прочности примененного материала — чугуна.

Россия вступила в стадию промышленного переворота несколько позднее, чем более развитые страны Европы. Как известно, К.Гаскойн, как один из лучших в Европе специалистов по металлургии чугуна и механике, приглашенный Екатериной II, руководил производством на Олонецких заводах, он помог модернизировать и перестроить заводы, привнес на заводы лучшие английские технологии, ревниво оберегаемые от иностранцев.

На Александровских казенных заводах были выполнены многие мосты Санкт-Петербурга Гесте, впоследствии проявившего себя талантливым мостостроителем и активно сотрудничавшего с Гаскойном. Вместе они разработали технологию большепролетных перекрытий из чугуна, освоив их на основных транспортных магистралях Петербурга. В первой трети XIX века происходит дальнейшее совершенствование конструкций мостов. Все шире и смелее используются чугун и железо. Изящество и стройность общего обриса мостов сочетаются с тщательной проработкой их малых архитектурных форм. Мосты стремились строить «с надлежащею прочностью и красотою» — эта мысль, высказанная инженером и архитектором В.И.Гесте, строителем первых чугунных мостов Петербурга, определяет сущность творческих исканий русских мостостроителей первой трети XIX века.

К.И.Арсеньев пишет: «Образцом изделий сих заводов (Александровских) могут служить находящиеся в Петербурге решетки нового заведения для изготовления государственных бумаг при Ассигнационном банке, Таврического Дворца, ворота и решетки Михайловского замка и Аничкового Дворца, перила реки Мойки и чугунный Полицейский мост, базы под наружными колоннами Казанской церкви; в Кронштадте решетка с чугунными колоннами вокруг проводного канала расстоянием на три версты, также металлический фонарь с аппликованными серебром рефлекторами на Толбухинском маяке, на подобие которого сделано 7 в разных местах Балтийского моря и многих других маяков» [6].

В 1806 году, сотрудничая с Александровским заводом, Гесте построил Полицейский (Зеленый) мост — первый в столице чугунный мост, пришедший на смену деревянным. Это был также первый в мире серийный типовой металлический мост. В 1844 году на Зеленом, тогда Полицейском, мосту уложили первую в России мостовую из асфальтовых кубиков. Архитектор предложил смелую идею конструкции моста: в виде арки, состоящей из отдельных секций, соединенных болтами. Свод моста упирался на каменные устои, рисунок чугунных перил был таким же, как решетки набережных реки Мойки (отлиты также на Александровском заводе). Сначала была изготовлена модель моста для испытаний. Отливка моста была произведена в Петрозаводске на Александровском заводе, а его открытие состоялось 14 ноября 1806 года.

В 1812 году из-за Отечественной войны возвведение мостов было приостановлено. Но уже через два года — в 1814 году — был закончен первый мост из запланированной серии. Это был Красный мост, расположенный на пересечении Мойки и Гороховой улицы. Александровский завод принимал участие и в проектах по возведению других мостов в столице. Так в 1814 году были отлиты боковые доски, перила и прочие детали к Красному мосту, в 1816-м — к Поцелуеву мосту у Московской заставы.

В 1814 году Красный мост перестроили по типовому проекту инженера В.И.Гесте. Конструкция моста со сводом из чугунных блоков-«ящиков» оказалась надежной и экономичной. Чугунные тюбинги (ящики) моста были изготовлены на уральских заводах Н.Н.Демидова. Каменные опоры моста облицованы гранитом. Для перил использована чугунная решетка, рисунок которой повторяет рисунок металлического ограждения набережной. Также было изменено освещение моста: были поставлены обелиски, выполненные из гранита с подвешенными на них четырехгранными фонарями, подвешенными на металлических кронштейнах. На сегодняшний день обелиски с фонарями восстановлены и имеют свой первоначальный вид, а перила моста, отделяющие проезжую часть от тротуара, не подвергались реконструкции и сохранились с прежних времен.

Другой мост — Синий — в 1805 г. был перестроен по типовому

проекту однопролетных тюбинговых чугунных арочных мостов на опорах бутовой кладки с гранитной облицовкой архитектором В.И.Гесте. Проект был адаптирован к местности в 1807 г., его реализация была закончена в 1818 г. открытием однопролетного чугунного моста на каменных опорах. Чугунные конструкции были изготовлены на Олонецком казенном чугунолитейном заводе. Тот Синий мост был значительно более узкий, чем существующий сейчас (ширина моста образца 1818 г. — 41 м). В 1842–1844 гг. в связи с постройкой Мариинского дворца мост значительно расширили до створа переулка Антоненко. Работы выполняли инженеры Е.А.Адам, А.Д.Готман, И.С.Завадовский. В ходе выполнения работ гранитные обелиски заменены на чугунные фонари.

Еще один Поцелуев мост был построен в 1816 году по типовому проекту В.И.Гесте на месте деревянной разводной переправы, существовавшей с 1737 года. Образцовый проект предусматривал конструкцию моста со сводом также из чугунных блоков-«ящиков».

Таким образом, Гесте и его последователями в 1806–1840 гг. было сооружено еще двенадцать чугунных мостов: Первый Инженерный, Мало-Конюшенный и Театральный, Большой Конюшенный, Певческий, Красный, Синий и Поцелуев через Мойку, Демидов и Ново-Никольский мосты через Екатерининский канал (ныне канал Грибоедова), Александровский мост через Введенский канал (ныне засыпан) и Ново-Московский мост через Обводный канал; при этом следует отметить, что в конструкцию, предложенную Гесте, внес усовершенствование для уменьшения массы полых чугунных ящиков-клиньев видный инженер П.П.Базен, предложив прямоугольные вырезы в боковых стенах и днищах.

В целом одобрение Александра I служило залогом осуществления



Рисунок 3. Фрагмент литого декора ковчега XIX в. Армения. Собрание Государственного исторического музея

многих идей Гесте. Очевидно, императору импонировали практичность и разумность шотландца. Благосклонно принимаемые проекты Гесте получали высочайшее утверждение и поступали в исполнение, несмотря на сопротивление чиновников, предпочитавших местных архитекторов английскому архитектору. Именно собранная, направленная на усовершенствование, гармоничная архитектура Гесте вторила гражданственным идеалам царствования Александра.

Примечания:

1. *Пунин А.Л.* Повесть о ленинградских мостах. — Ленинград: Лениздат, 1971.
2. *Пунин А.Л.* Повесть о ленинградских мостах. — Ленинград: Лениздат, 1971.
3. *Арсеньев К.И.* Описание Олонецких заводов, с самого их основания, до последних времен, с кратким обозрением Олонецкой губернии // Труды Минералогического общества. Т. 1. — СПб., 1830. — С. 299.
4. *Калиничев Б.А., Николаева Т.И.* Балконы Санкт-Петербурга. — СПб.: изд. «Дорн», 1998. — С. 1–11.
5. *Пунин А.Л.* Мосты повисли над водами... — Ленинград: Аврора, 1975.
6. *Арсеньев К.И.* Описание Олонецких заводов, с самого их основания, до последних времен, с кратким обозрением Олонецкой губернии // Труды Минералогического общества. Т. 1. — СПб., 1830. — С. 300.

Библиография:

1. *Арсеньев К.И.* Описание Олонецких заводов, с самого их основания, до последних времен, с кратким обозрением Олонецкой губернии // Труды Минералогического общества. Т. 1. — СПб., 1830. — С. 281–332.
2. *Калиничев Б.А., Николаева Т.И.* Балконы Санкт-Петербурга. — СПб.: изд. «Дорн», 1998.

3. Коршунова М.Ф. Архитектор В.Гесте (1755–1832) Текст / М.Ф.Коршунова / Труды государственного Эрмитажа XVIII. — Л.: Аврора, 1977. — С. 132–144.
4. Кузнецов П.О. Вильям Гесте // Зодчие Санкт-Петербурга, XIX – начало XX века. — СПб., 2000. — С. 123–131.
5. Кузнецов П.О. Гесте // Три века Санкт-Петербурга. Девятнадцатый век. Т. 2. — СПб., 2003.
6. Пунин А.Л. Повесть о ленинградских мостах. — Ленинград: Лениздат, 1971.
7. Пунин А.Л. — Мосты повисли над водами... Ленинград: Аврора, 1975.

А.В. Хомякова

СКРИПАЧ КАК ОЛИЦЕТВОРЕНИЕ ОБРАЗА МУЗЫКИ В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА

Статья посвящена теме музыки и анализу портретов скрипачей-исполнителей в живописи, скульптуре, графике конца 19 – начала 20 веков.

В русском изобразительном искусстве рубежа веков скрипка стала одним из особо значимых символов, она олицетворяла эфемерный образ музыки. В этот период появилось достаточное количество изображений как всемирно известных, так и безымянных скрипачей. Создавая портреты скрипачей-интерпретаторов, русские художники Серебряного века стремились воспроизвести музыкальную атмосферу через декоративные средства изобразительного искусства, а также нередко за счет сюжетного мотива — изображения момента музенирования интерпретатора на скрипке.

This article is devoted to the analysis of the portraits of violinists in painting, sculpture, graphic arts at the end of 19th - beginning of 20th centuries.

In Russian visual arts, the violin was among the most important symbols, it was like a ephemeral symbol of music. We know a lot of portraits of both famous and unknown violinists from this period of time. Painters tried to represent the music atmosphere by using decorative tools art and through the subject of the pictures (playing the violin).

Ключевые слова: Скрипач; Образ; Серебряный век; Изобразительное искусство; Музыка; Портрет; Музыкальный инструмент; Модель; Картина.

Keywords: Violin; Image; Silver century; Fine art; Music; Portrait; Musical instrument; Model; Picture.

Музыка в изобразительном искусстве — одна из эстетических категорий высшего порядка, выражающих гармоническое образное начало, глубину и силу эмоционального воздействия. Вообще же сравнивать музыку с живописью, скульптурой и графикой достаточно сложно, поскольку в системе искусств они оказываются наиболее далекими друг от друга видами. Музыка по всем основным категориям классификации искусств находится на противоположном полюсе по отношению к живописи, скульптуре и графике. Музыка — искусство выразительное, временное; живопись, скульптура, графика — искусства изобразительные, пространственные.

Тем не менее, в эпоху Серебряного века музыка влияла на поиск художественных средств в изобразительном искусстве, с помощью которых должен был рождаться «звучавший образ». В русской культуре рубежа XIX–XX веков «Неоспоримым приоритетом среди всех искусств пользовалась музыка, понимаемая и как вид искусства, и как его специфический язык» [1]. В эпоху Серебряного века музыка имела значение «стилевого» искусства, т.е. наиболее очевидно выражавшего дух эпохи: «...все творчество будущего будет возникать «из духа музыки» и вливаться в ее всеобъемлющее лоно» [2].

Думается, что расширить связи изобразительных искусств с музыкой в эпоху Серебряного века в русской культуре можно за счет анализа портретов скрипачей-исполнителей, созданных на рубеже XIX–XX веков.

Во французском языке существует выражение: «Violon d'Ingres» — «скрипка Энгра». По преданию, живописец эпохи классицизма Ж.Д.Энгр настолько совершенно овладел тайнами мастерства скрипичной игры, что, перешагнул грань дилентатизма и мог бы, при желании, стать музыкантом-профессионалом. Отсюда и происходит это устойчивое выражение, приблизительно равносильное современному понятию «вторая профессия». Многие выдающиеся представители русской творческой элиты Серебряного века были к тому же замечательными музыкантами. Особенно часто русские художники рубежной эпохи музиковали на скрипке.

Возросший интерес к этому струнному смычковому инструменту в среде интеллигенции конца XIX – начала XX веков, возможно, был свя-

зан с повышенным в тот период вниманием к личности человека, к его внутреннему миру. Звуки скрипки подобны человеческому голосу. Этот музыкальный инструмент способен выражать самые сильные чувства, радоваться и плакать от счастья и горя вместе с играющим на ней музыкантом.

Как уже было отмечено, довольно часто талантливые мастера изобразительного искусства конца XIX – начала XX веков в часы досуга увлекались музенированием на скрипке. Так, художник В.Е.Маковский, начав самоучкой играть на этом сложном музыкальном инструменте в возрасте сорока восьми лет, отдавал занятиям на нем много времени. В 1912 году В.Е.Маковский приобрел прекрасную скрипку работу Гварнери, которой очень дорожил и гордился. Живописец Б.И.Анисфельд, более всего прославившийся оформлением спектаклей, в детстве серьезно занимался музыкой и мечтал о карьере скрипача-виртуоза. Скульптор С.Т.Коненков, покоренный с детства властью музыки, также играл на самодельной скрипке. В своих воспоминаниях выдающийся ваятель описывает простейший процесс изготовления этого струнного инструмента: «У меня явилось желание смастерить из лучины скрипку. Делалось это так. Вдоль толстой сухой лучины натягивались нитки, под нитки вставлялась подставка, а согнутая дугой лучинка с конским волосом заменяла смычок. «Смычок» смазывали смолой от елки. Рождался писклявый звук, который все же радовал нас. Позднее мы «усовершенствовали» скрипку, делая ее из дранки, а смычок вырезали более красивый» [3]. В статье же «Музыка в моем творчестве» С.Т.Коненков, подводя итог своему рассказу о деревенских скрипачах, писал: «Могу без преувеличения сказать, что в годы своего детства и юности я не раз встречался с «русскими Страдивариусами» [4].

Стоит отметить, что нередко художники Серебряного века ощущали сходство между живописным и скрипичным искусством. В своих воспоминаниях И.И.Бродский писал: «Развивая свою технику, я многому научился у музыкантов, главным образом скрипачей. Выступления скрипачей оказали едва ли не решающее влияние на характер моего рисунка и живописной техники» [5], а К.С.Петров-Водкин говорил, что «Натюрморты — это скрипичные этюды» [6].

В изобразительном искусстве рубежа веков скрипка стала одним



Рисунок 1. В.А.Серов. Эжен Изай (графитный карандаш). 1903. ГТГ

из особо значимых символов. Она олицетворяла образ музыки. Этим можно объяснить появление в живописи, скульптуре и графике достаточного количества изображений как всемирно известных, так и безымянных скрипачей.

Мятежный дух выдающегося итальянского скрипача-виртуоза эпохи романтизма Н.Паганини волновал многих художников, в их числе скульптор Серебряного века С.Т.Коненков, который неоднократно обращался к образу прославленного маэстро. Гипсовый бюст 1908 года из коллекции Музея-Квартиры С.Т.Коненкова в Москве — одно из ранних произведений мастера. В портрете выражена стихия звуков, захватившая исполнителя.

Внешне некрасивое лицо Н.Паганини полно духовной красоты и экспрессии. Контуры фигуры сложные, как и сам герой, являющийся символом мятежного и свободного духа. «Как близок был мне свободолюбивый Никколо Паганини, — пишет С.Т.Коненков, — обликом своим, а главное — огненной музыкой он занял в моем сердце постоянное большое место. В образе вдохновенного Паганини я чувствовал пламя и бурный размах творческого гения. Неукротимым духом своего искусства он побеждал зло» [7]. Скульптор прибегает к фактурным контрастам поверхности: торс, переданный обобщенно, длинные, орнаментально трактованные волосы имеют шероховатую поверхность, тем более подчеркивая гладкость лица, кисти левой руки и, особенно, скрипки. С.Т.Коненков как будто хочет сказать нам, что секрет успеха маэстро в борьбе с невзгодами заключается в часто повторяемых великим музыкантом словах: «философия скрипки», которая в руках Н.Паганини становилась средством общения с миром. Его скрипка умела щебетать, как птицы, и говорить, как человек. Только он мог играть на четырех струнах, как на одной, а на одной — как на четырех. Став полновластным господином и одновременно рабом скрипки, он разбирался

в ее сокровенных тайнах лучше, чем в людях и реальной жизни. Скрипка в руках Н.Паганини переставала быть инструментом, а превращалась в живое существо.

С.Т.Коненков с анатомической достоверностью показывает некоторые особенности фигуры музыканта: его левое плечо поднято выше правого (существуют данные, что из-за интенсивных занятий в юном возрасте левое плечо Н.Паганини было выше правого по меньшей мере на дюйм, даже когда он не играл). Скульптор уделяет большое внимание рукам: нервная тонкая левая кисть руки скрипача играет большую роль в построении образа и акцентирование внимания на ней не случайно — Н.Паганини был не просто исполнителем, а виртуозом-новатором. Он внес много нововведений именно в технику левой руки, часто использовал искусственные флаголеты и двойные ноты, сочетание игры смычком с пиццикато левой руки.

Силуэт Н.Паганини насыщен внутренним напряжением. С.Т.Коненков усиливает этот пластический мотив за счет острого контраста почти фронтального положения торса (находящегося в относительном покое) и резкого поворота головы в профиль, которая вместе с выразительной кистью руки создает впечатление внезапно вспыхнувшей динамики. В такой постановке фигуры есть нечто общее с «Давидом» Микеланджело. Наверное, это неслучайно, ведь в молодые годы С.Т.Коненков увлекался творчеством Микеланджело и мог ознакомиться с работами этого величайшего скульптора эпохи Возрождения, когда в 1896 году совет Училища живописи и ваяния послал его за границу.

Не только в пластике, но и в рисунках, эскизах, набросках С.Т.Коненков постоянно фантазировал на тему Паганини. Им было создано более 10 вариантов портрета Н.Паганини, первый из них относится к 1906 году, последний датируется 1956-м. На рисунке цветным карандашом, помеченном 1925 годом, С.Т.Коненков изобразил охваченного экстазом скрипача с рассыпавшимися по плечам длинными волосами в момент исполнения своей оригинальной музыки.

Трудно определить, сколько рук у прославленного маэстро Н.Паганини. На наш взгляд, на этом рисунке изображены различные проекции положений рук при игре на скрипке. Из-за этого создается впечатление, что центр фигуры музыканта движется, хотя, на самом деле, она оста-

ется неподвижна. Также стоит отметить, что посредством сложного, словно вибрирующего красочного решения фона, который состоит из хаотичного соединения тонов, С.Т.Коненков смог передать насыщенность внутренней жизни Н.Паганини. Кажется, что художник запечатлевал в этом фоне звуки скрипки, которые то сливаются в единый аккорд, то разбегаются друг от друга в разные стороны.

На рубеже XIX–XX вв. виртуозом, сравнимым по одухотворенности исполнительского искусства с маэстро Н.Паганини, стал бельгийский скрипач Эжен Изай. По мнению Д.Ф.Ойстраха этот выдающийся скрипач и композитор стал «величайшим после Паганини новатором» [8]. Многочисленные концертные выступления Э.Изай в России, его дружеские и творческие связи с видными русскими художниками и музыкантами позволяют осветить творческий облик бельгийского артиста. Живописец и график Л.О.Пастернак составил литературный портрет музыканта. В воспоминаниях он ярко описал свое знакомство с Э.Изай в 1883 году в Одессе, когда скрипач совершил первое турне по России: «Аполлон с Олимпа показался в дверях. Прекрасный, статный, весь в черном, с открытым античным лицом, ясным взором, красивой свободной осанкой, с приподнятой несколько головой и падающей на плечи красивой гривой волос» [9]. Стоит отметить, что началу концертной деятельности Э.Изай поспособствовал выдающийся русский музыкант А.Г.Рубинштейн. Бельгийский скрипач с благодарностью вспоминал великого русского пианиста, которого считал своим учителем в области интерпретации. Начиная с 1882 года, на протяжении тридцати лет Э.Изай многократно (не менее пятнадцати раз) концертировал в России, выступая с большим успехом в Петербурге, Москве, Киеве, Харькове, Одессе и других городах страны.

С 1903 года Э.Изай, переживавший в эту пору расцвет своего исполнительского искусства, стал особенно частым гостем на русской концертной сцене. Именно к 1903 г. относится портретный рисунок Э.Изай, выполненный графитным карандашом В.А.Серовым, хранящийся в отделе графики ГТГ.

В.А.Серов изобразил выдающегося исполнителя-виртуоза и композитора в тот период жизни, когда он уже был серьезно болен диабетом. На этом портрете былая красота Э.Изай как бы перешла в его боже-

ственную игру: художник изобразил скрипача не прежним молодым красавцем-олимпийцем, каким тот был в молодости, а обрюзгшим толстяком. Объемное изображение, созданное на сочетании линейного контура, прерывистого штриха и растушевки, фрагментарно, поскольку ноги музыканта едва намечены, а головка скрипки не прорисована. Фигура скрипача существует независимо от белого фона бумаги. Э.Изай на рисунке В.А.Серова отстранен от материального мира, его глаза закрыты, они устремлены внутрь души. Скрипач весь погружен в стихию звуков. В.А.Серов сумел создать удивительно цельный и гармоничный образ творца, оживляющего, наделяющего голосом свою скрипку:

человек становится инструментом, а инструмент превращается в человека, который может и петь, и плакать в руках волшебника музыки, каким и был Э.Изай. Русский скрипач В.В.Безекирский в последние годы своей жизни писал о своем друге Э.Изай как о блестящем виртуозе с темпераментом, красивым тоном и вдохновенной игрой и назвал его скрипачом-художником. Интересно, что бельгийский скрипач и композитор тоже создавал портреты современников, но не живописными, а музыкальными средствами. С помощью разнообразных музыкальных форм и технических скрипичных приемов он запечатлев в каждой из «Шести сонат для скрипки solo» портретные образы своих друзей-скрипачей: Й.Сигети, Ж.Тибо, Дж.Энеску, Ф.Крейслера, М.Крикбома и М.Квирога. К примеру, в «Четвертой сонате» композитор Э.Изай воспроизводит излюбленные приемы стилизации портретируемого — Ф.Крейслера — ясность и прозрачность скрипичной «материи», тонально-гармоническую строгость, уравновешенность и законченность композиции.

Следует отметить, что в Каталоге-Резоне Джона Э.Боулта высказы-



Рисунок 2. Л.О.Пастернак.
А.Эйнштейн (уголь). 1927. Мемориальный музей Л.О.Пастернака в Оксфорде



Рисунок 3. М.В.Нестеров. Элегия (масло). 1927. ГРМ

скрипке. Увлечение музыканта на рисунке М.А.Врубеля внешними эффектами заметно не только в его одежде, позе, но и в том, как он держит инструмент: его голова поконится справа от подгрифка, подобно старым мастерам XVIII века, хотя в тот период в исполнительской практике была принята постановка головы слева от подгрифка. Техническое мастерство изображенного скрипача, очевидно, для своего времени было достаточно высоким: на рисунке видно, что он владеет исполнительскими новшествами — левой рукой играя в высоких позициях, а правой — оттачивая в конце смычка прием «tremolo» (многократное быстрое повторение одного звука, либо быстрое чередование двух несоседних звуков).

Музыкант на рисунке М.А.Врубеля обладает артистической внешностью: высокий, стройный, с копной черных курчавых волос, обрамляющих узкое лицо, на котором выделяется длинный горбатый нос. В свою очередь, мы можем предположить, что художник запечатлел на рисунке из коллекции Н.Д.Лобанова-Ростовского известного австрийского скрипача Ф.Крейслера, фотографии которого имеют (по сравнению с Э.Изаи) большее сходство с моделью М.А.Врубеля. Также

немаловажно, что Ф.Крейслер, отличавшийся грациозностью и изяществом в игре, именно в начале 1900-х годов неоднократно гастролировал в России.

Мастера искусства Серебряного века создавали портреты и русских скрипачей, своих современников. Так, С.Т.Коненков создал скульптурные портреты скрипачей Большого театра Ф.Г.Ромашкова (бронза, 1909 г.) и А.Ф.Микули (дерево, полихромия, 1912 г.), в которых стремился, прежде всего, показать творцов музыки, передать ощущение от рождающихся звуков.

Основа портрета А. Ф. Микули — погруженность в мир звуков и мелодий, созерцание, передача ощущения музыки, льющейся из глубины человеческого существа.

Один из спутников С.Т.Коненкова в поездке по Греции, описывает этот портрет так: «...его темные кудри наподобие изгибающихся щупальц спрута трагически обрамляют тонкое бледное лицо с печатью неизгладимого страдания; красные губы, как ночные маки, горят неуотличимостью желаний, и серые усталые глаза устремлены в таинственный сумрак жизни. Это новый сфинкс, трагический и прекрасный» [11]. Этот образ, в котором мифологически претворена реальность, что характерно и для дальнейшего творчества С.Т.Коненкова, является одним из ярчайших произведений эпохи модерна. Воссоздавая в дереве красоту лица музыканта А.Ф.Микули, автор стремился передать не только портретные черты, но и аллегорический образ его музыки.

В этот период появлялись изображения и безвестных скрипачей, что было результатом повышенного внимания художников к теме невостребованности, одиночества человека в современном мире.

На картине И.С.Горюшкина-Сорокопудова «Скрипач» (1902) безымянный музыкант-инструменталист изображен в хаотичном, будто пришедшем в движение от его игры, пространстве.

Резкий свет вырывает из мрака большой лоб, нервные руки музыканта, детали обстановки, создает сложное движение теней, которое аккомпанирует тревожному лирическому состоянию скрипача. На вдохновенном лице играющего, в глубоко запавших глазах запечатлелась его скорбь и тоска, невысказанная печаль одиночества. Много лет спустя после создания картины И.С.Горюшкин-Сорокопудов рас-

сказал своим ученикам, что произведение это (написанное маслом, а затем повторенное в офорте) было навеяно повестью Ф.М.Достоевского «Неточка Незванова».

Сильное впечатление оставляет «Скрипач» (1915) А.Е.Яковleva. Сколько чувств и противоречивых эмоций вызывает этот портрет. Неизвестно возникает вопрос: кто этот скрипач? Вряд ли именитый солист, скорее, скромный оркестровый музыкант. В его согбенной позе чувствуется внутренняя надломленность. Подчеркнуто вертикальный формат картины указывает на то, что жизнь этого человека втиснута в узкие рамки борьбы за существование, где нет возможности проявить в полной мере свой творческий потенциал. Свод ренессансной архитектурной декорации на заднем плане довлеет над головой пожилого артиста, говорит нам о безысходности его жизни. Однако в его лице есть что-то вольтеровское, непокорное, легкий сарказм и ирония и, вместе с тем, что-то глубоко основательное. За оболочкой смиренния явственно ощущается духовное непокорство и бунтарский дух.

На фоне утонченно-изящной природы, отличающейся особенной хрупкостью, запечатлен слепой монах-скрипач на картине М.В.Нестерова «Элегия» (1927). Слепой монах-скрипач одет в широкую рясу, которая висит на его худом теле складками. На бледном лице музыканта с тонкими чертами и неподвижными глазами застыло выражение напряженного вдумчивого внимания, вслушивания. Возможно, в уединенной обстановке он исполняет задумчивые элегические мелодии, близкие своему настроению и тихой гармонии природы.

При взгляде на картину «Элегия» кисти М.В.Нестерова вспоминаются строки написанной В.Г.Короленко в 1898 году повести «Слепой музыкант»: «Звуки были для него главным непосредственным выражением внешнего мира; остальные впечатления служили только дополнением к впечатлениям слуха, в которые отливались его представления, как в формы» [12]. Создается впечатление, что художник стремился озвучить данную живописную работу. Этим можно объяснить подчеркнутую красочную мозаичность пейзажного фона. Кажется, что все иллюзорное пространство холста наполнено стройными убаюкивающими звуками. Стоит отметить, что в среде русского монашества, в отличие от западноевропейского, не было распростране-

но музенирование на струнных смычковых инструментах. Возможно, М.В.Нестерову, который в 1890-е годы побывал в Италии, была известна хранящаяся в Милане акварель К.П.Брюллова «Процессия слепых в Барселоне» (1850). На ней изображено религиозное шествие облаченных в церковное платье слепых музыкантов, играющих на скрипках. Сцена музенирования, запечатленная на данной акварели, исполнена обнаженного драматизма: ощущение изолированности, отъединенности незрячих скрипачей от окружающего их многоцветного мира усиливается за счет введения в композицию графического листа фигур стражников, которые замыкают шествие по бокам. Несмотря на некоторое сходство сюжетного мотива — изображение музенирующих на скрипке служителей церкви, акварель К.П.Брюллова отлична по настроению от рассматриваемой нами живописной работы М.В.Нестерова. Картина «Элегия» проникнута не драматическим, а лирическим чувством гармоничного единения слепого человека с миром природы, которое достигается посредством всепобеждающей силы музыки. Думается, что основным камертоном в этой живописной работе является мягкое спокойствие, задумчивая тишина осеннего пейзажа, соединенного с умиротворенным, благостным состоянием музенирующего человека.

Многие художники, артисты и ученые конца XIX – начала XX веков считали скрипку выше всех инструментов и посвящали игре на ней свое свободное время. Так, скрипка неотделима от образа ученого, выдающегося физика-теоретика, создателя теории относительности А.Эйнштейна. Художник Л.О.Пастернак на графическом портрете (выполнен углем) 1927 года, хранящемся в мемориальном музее в Оксфорде, изобразил Альберта Эйнштейна музенирующим.

Игре на скрипке А.Эйнштейн начал учиться в детстве. Вначале он воспринимал эти уроки как скучную обязанность, но однажды услышал сонаты В.А.Моцарта, которые покорили его сердце своей грацией и эмоциональностью. А.Эйнштейн прекрасно овладел техникой игры на скрипке: в его репертуар входили такие виртуозные произведения как «Чакона» И.С.Баха, «Дьявольские трели» Дж.Тартини. Он производил впечатление скрипача-виртуоза, этому способствовала и его внешность, пышные волосы.



Рисунок 4. С.Т.Коненков.
Н.Паганини (цветной
карандаш).1925 .
Музей-квартира
С.Т.Коненкова

По воспоминаниям современников, игра А.Эйнштейна на скрипке отличалась чистотой и задушевной экспрессией. Он играл смело и широко, а увлеквшись, мог уйти на самую грань импровизации. Возможно, в момент одной из таких импровизаций выдающегося физика и запечатлел художник Л.О.Пастернак.

Как уже было сказано, Л.О.Пастернак изобразил выдающегося ученого не позирующим, а в процессе игры. На рисунке явственно видно, что А.Эйнштейн, музенируя на скрипке, находился не в статичном состоянии, а совершал небольшие движения корпусом и ногами в такт исполняемому произведению, что вообще свойственно многим скрипачам. Портретный рисунок углем, исполненный художником в широкой, расплывчатой манере, напоминает снимок, сделанный при длительной экспозиции, когда движущийся предмет не фиксируется объективом в одной точке, и его перемещение приводит к размытию изображения на снимке.

Необходимо отметить, что на рисунке Л.О.Пастернака А.Эйнштейн держит скрипку на правом плече, а смычок — в левой руке, хотя классическая скрипичная постановка предполагает наоборот: инструмент на левом плече, смычок в правой руке. Это обстоятельство можно объяснить тем, что выдающийся физик был левшой, однако на сохранившейся фотографии А.Эйнштейна со скрипкой он держит ее как положено — на левом плече. Возможно, что Л.О.Пастернак изобразил отражение играющего А.Эйнштейна в зеркале, в котором все выглядит с точностью наоборот. Но, возможно, А.Эйнштейн мог играть в двух постановках, что тоже встречается у левшей. А.Эйнштейн изображен с инструментом перед пюпитром в условно решенном пространстве. Художник стремился передать эмоциональный дух великого ученого. Динамика сочного тона угля

нарастает от нижней части листа к верхней. Главной ритмической темой, пронизывающей всю композицию рисунка, является стремительная диагональная линия, которая многократно повторяется в разных формах: в одной из граней пюпитра, в складках широких брюк, словно колеблющихся от покачивания модели при игре, и, конечно же, в силуэтах смычка и согнутой руки — «инструментах», благодаря которым пространство белого листа наполняется звуками. Рисуя углем, художник не столько выражал границы формы, сколько передавал ее закругление, ее связь с окружающим пространством и воздухом. Невидимая стихия музыки скрипки материализовалась в рисунке Л.О.Пастернака, заполнив условное пространство бумаги хаотичными круглящимися линейными мотивами.

Возвращаясь к вопросу сравнения пространственных и временных искусств, можно вспомнить слова А.Ф.Лосева из статьи «Основной вопрос философии музыки», в которой, думается, этот философ смог сформулировать главное отличие музыки от изобразительных искусств. По его мнению, музыка «...дает человеку не какой-нибудь устойчивый, неподвижный, хотя и самый прекрасный образ, но рисует ему само происхождение этого образа, его возникновение, хотя тут же и его исчезновение» [13]. Скрипачи же для русских художников эпохи Серебряного века являлись одним из ярких олицетворений эфемерного образа музыки. Работая над портретами скрипачей-интерпретаторов, живописцы, графики и скульпторы рубежа XIX–XX веков стремились воспроизвести музыкальную атмосферу через декоративные средства изобразительного искусства — звучные цвета, затейливые ритмы, певучие линии, а также нередко за счет сюжетного мотива — изображения момента музенирования (игры) интерпретатора на скрипке, выразительная обтекаемая форма которой, безусловно, обладает своей образной выразительностью и обусловлена характером ее звучания. На портретах скрипачей, созданных в эпоху Серебряного века, выявляется индивидуальная неповторимость и внутреннее состояние моделей, которые, наверное, занимаются самым нематериальным и самым эмоциональным видом художественного творчества, их единение с времененным искусством музыки.

Примечания:

1. *Варакина Г.В.* Между Дионисом и Аполлоном: Очерки о русской культуре «серебряного века». Шестаков В. (ред.). — Рязань, 2007. — С. 8.
2. *Гинзбург Л.С.* Эжен Изай. — М.: Государственное музыкальное издательство, 1959. — С. 77.
3. *Коненков С.Т.* Воспоминания. Статьи. Письма. — М., 1984. — С. 10.
4. *Каменский А.А.* Сергей Тимофеевич Коненков. — М.: Советский художник, 1962. — С. 332.
5. *Бродский И.И.* Мой творческий путь. — Л.: Художник РСФСР, 1965. — С. 36.
6. *Петров-Водкин К.С.* Письма. Статьи. Выступления. Документы / сост. Селизарова Е.Н. — М., 1993. — С. 125.
7. *Коненков С.Т.* Воспоминания. Статьи. Письма. — М., 1984. — С. 58.
8. *Гинзбург Л.С.* Эжен Изай. — М.: Государственное музыкальное издательство, 1959. — С. 124.
9. *Пастернак Л.О.* Записи разных лет. — М.: Советский художник, 1975. — С. 133.
10. *Боулт Дж.Э.* Художники русского театра. 1880–1930. Собрание Никиты и Нины Лобановых-Ростовских // В сб.: Каталог-Резоне. — М.: Искусство, 1994. — С. 108.
11. *Рахманов И.* «Новые скульптуры С.Т.Коненкова» // Путь. — 1912. — № 9.
12. *Короленко В.Г.* Слепой музыкант. — Минск: Юнацтва, 1981. — С. 79.
13. *Лосев А.Ф.* Основной вопрос философии музыки // В кн.: Философия, мифология, культура. — М.: Политическая литература, 1991. — С. 324.

Библиография:

1. *Боулт Дж.Э.* Художники русского театра. 1880–1930. Собрание Никиты и Нины Лобановых-Ростовских // В сб.: Каталог-Резоне. — М.: Искусство, 1994.

2. *Бродский И.И.* Мой творческий путь. — Л.: Художник РСФСР, 1965.
3. *Варакина Г.В.* Между Дионисом и Аполлоном: Очерки о русской культуре «серебряного века». Шестаков В. (ред.). — Рязань, 2007.
4. *Гинзбург Л.С.* Эжен Изай. — М.: Государственное музыкальное издательство, 1959.
5. *Каменский А.А.* Сергей Тимофеевич Коненков. — М.: Советский художник, 1962.
6. *Коненков С.Т.* Воспоминания. Статьи. Письма. — М., 1984.
7. *Пастернак Л.О.* Записи разных лет. — М.: Советский художник, 1975.
8. *Петров-Водкин К.С.* Письма. Статьи. Выступления. Документы / сост. Селизарова Е.Н. — М., 1993.
9. *Астраханцева Т.Л.* «Мир искусства» и фарфоровые скульптуры Константина Сомова. // Дом Бурганова. Пространство культуры, №3/2014, М., 2014. С.175-182

Э.М. Андросова

ВЛИЯНИЕ МАСТЕРОВ ЗАПАДНОГО АВАНГАРДА НА СЦЕНОГРАФИЮ И КОСТЮМ «РУССКИХ БАЛЕТОВ» СЕРГЕЯ ДЯГИЛЕВА

*Живопись, пластические искусства
являются истоком этих спектаклей.
Жан Водуайе*

Статья посвящена экспериментам в антрепризе Сергея Дягилева (1908–1929 гг.) в области декораций и костюмов. В статье показана взаимодополняющая и обогащающая связь различных видов искусства.

The article is devoted to the experiments in the private theatre company of Sergey Diaghilev (1908–1929) in the field of decorations and costumes. The article shows the mutually reinforcing and mutually enriching connection of the different types of the arts.

Ключевые слова: модернизм, кубизм, сюрреализм, декорации, костюм, цвет, форма, Пикассо, Джорджио де Кирико.

Keywords: modernism, cubism, surrealism, decorations, costume, color, form, Picasso, Giorgio de Chirico.

«В истории театра есть спектакли, громадный, шумный успех которых, являясь выражением глубинных процессов в жизни искусства, сразу поднимает их до этапных событий. Так происходит, когда черты нового содержания в искусстве, рожденные требованиями времени, долго накапливаемые подспудно, вдруг резко, как бы взрывной волной, опрокидывают консервативные, обветшалые формы, мешающие их развитию» [1]. Это высказывание



Рисунок 1. Джакомо Балла. Эскиз декорации к симфонической поэме И.Ф. Стравинского «Фейерверк». Сезон 1917 года



Рисунок 2. Пабло Пикассо. Макет костюма Американского менеджера. Балет «Парад». Сезон 1917 года.

Марии Пожарской как нельзя лучше иллюстрирует гастроли русской оперы и балета в Париже в 1908–1909 годах. Они получили название «Русских сезонов» с 1911 года.

С 1911 года труппа Дягилева странствует по Европе, открывая гастроли весной в Монте-Карло, продолжая их в Париже, Лондоне, Риме, зиму проводя в Германии и Австрии. Когда труппа стала постоянной, гастролируя в течение многих лет, она стала именоваться «Русские балеты Сергея Дягилева». С 1924 г. историки театра определяют название – «Русские балеты Монте-Карло».

Инициировал эти спектакли Александр Бенуа и вся группа «Мир искусства». Художники группы ставили своей целью пропаганду русского искусства за рубежом. В результате их деятельности русская хореография и театральная живопись оказали «определяющее воздействие на развитие западноевропейского балета и сценической декорации» [2].

По мнению ведущих театральных критиков, «Русские сезоны» стали новым этапом, началом новой революционной эпохи, давшей второе дыхание находящейся в стагнации «европейской сцене» и возродив к жизни европейский балет.

О первых балетных сезонах в Париже написаны сотни статей и книг. На сцене «Русских сезонов» была воплощена мысль Новерра, реформатора французского балета 18 века, мечтавшего, что «только когда декорация будет приспособлена к костюмам, а костюмы к декорации, очарование спектакля может быть полным». Для французского театра начала 20 века было совершенным новаторством, что декорации и костюмы «Русских сезонов» создавались одним автором, и что автор этот был большим художником, мастером живописи.

Для мирового искусства неожиданно открылись реальные возможности в области синтеза искусств. На примере работы в театре ярких художников — живописцев, графиков, представителей пластического искусства — была осуществлена связь различных видов искусств, что отражало запросы и требования стремительной современности.

«Русские балеты установили между жизнью оркестра и жизнью сцены удивительную гармонию, которая дает основание полагать, что звуки порождены цветами, а цвета музыкой...», — писал современник Б.Марсель.

Все творческо-художественные и организационные вопросы брал на себя и решал Сергей Дягилев, объединивший возле себя лучших представителей искусства и культуры того времени. Предвосхищая знакомство «западного мира» с русской культурой, Дягилев устроил на Парижском салоне выставку современной русской живописи и скульптуры. В ней участвовали Н.Рерих, Врубель, Грабарь, Судейкин, Бакст, Бенуа, Серов, Ларионов, Малютин, Коровин, Трубецкой и др.

Многие из этих художников впоследствии принимали участие в создании спектаклей «Русских сезонов».

В первые сезоны декорации и костюмы к балетам и спектаклям готовили представители объединения «Мир искусства». Головин, Бенуа, Бакст, Серов, Коровин, Н.Рерих внесли неоценимый вклад в популяризацию русского искусства.

Первая половина «Русских балетов» оформлялась в «символико-импрессионистском» ключе.

«Когда Русский балет Сергея Дягилева... «взорвал» французскую сцену, продемонстрировав ослепительные краски и без робости — наготу, мода мгновенно откликнулась на это. Пастельные тона бель-эпок сменились новыми насыщенными цветами» [3].

Роль живописи в импрессионистском театре выросла до предела, все чаще поглощая и отстраняя на второй и третий план сам танец. Равновесие в структуре сценического произведения было нарушено. «Импрессионизм был уже вчерашним днем искусства», — утверждает В.М.Красовская, исследователь истории Русских балетов.

Современников Дягилева захватывали новации парижских фовистов и кубистов, немецких экспрессионистов, итальянских футуристов, русских конструктивистов. Очевидным становится необходимость перемен на сцене.

Первым из «иностранных» художников для работы над спектаклями был приглашен Хоше Мария Серт. В Испании, приютившей на время войны труппу, создаются «Легенды об Иосифе» (1914 г.), «Менины»(1916 г.), «Женские причуды»(1920 г.). Костюмы для них делает Хоше Мария Серт. Костюмы «были трактованы отстраненно, в духе нового искусства: юбки придворных дам представляли собой «павильоны», из которых вырастал торс фигуры. Все это увенчивалось высоким головным убором — прической, с фронтонами, колоннами и др. деталями архитектуры» [4].

В канун первой мировой войны стилистика и «любование стариной» «Мира искусства» устаревала.

В исследованиях М.Н.Пожарской читаем: « В 1912–1913 годах антреприза показывает балеты на музыку современных западных композиторов. К созданию либретто привлекается молодой поэт и художник Жан Кокто, нарисовавший несколько афиш для сезонов 1910 и 1911 годов и уже ставший в труппе своим».

Влияние «сюрреалистической революции» вышло за рамки живописи и касалось всех видов искусств, в том числе и искусства моды и костюма.

Развившись из дадаизма, сюрреализм шагнул намного дальше и отличался от первого, намеренно лишенного смысла, наличием прогрессивных общественных установок.

Так, сюрреализм, революционно меняя искусство, стремился к функциональности. Применяя на практике, в объективной реальности, свои методы и технические приемы творчества, художники стремились быть полезными и служить другим музам, шагнув за рамки голой изобразительности.

Буквально все яркие представители сюрреализма — Миро, Массон, Эрнст — работали над проектами «Русских балетов» в эпоху русских сезонов Сергея Дягилева (1908—1929 гг.). Это вызывало протест Андре Бретона, ставившего под сомнение участие художников в коммерческих делах.

Сергей Дягилев, вращаясь в гуще свершающихся событий, коими была наполнена художественная жизнь современников, остро воспринимая перемены, искал все новые и новые выразительные средства. Вокруг него в антрепризе создается новый художественный центр. По настоянию Дягилева, место Бенуа, приверженца направления «мирикусников», занимает Пабло Пикассо. Одним из главных в принятии стилевых решений в антрепризе стал Жан Кокто, «глашатай сюрреализма», теоретик художественного бунтарства, как его называли. В 1918 г. вышла книга Кокто «Петух и Арлекин — заметки о музыке». «Исследователи называют ее «библией течений модернизма». Основной ее пафос — отрицание того искусства, которое еще недавно было на вооружении Русских сезонов» [5]. Всем было очевидно, что требовались перемены.

И они начались, самым непосредственным образом затронув сценический костюм, а затем с театральных подиумов выйдя на улицы городов.

Анри Матисс так высказывался о дягилевских спектаклях: «Проблема цвета — это проблема не количества, а выбора. Вначале русский балет, и в особенности «Шехерезада» Бакста, был перенасыщен цветом. Чрезмерная щедрость! Казалось, краски выплескивались лоханиями...».

После вмешательства сюрреалистов в разработку декораций, занавесов и костюмов к балетам, Матисс заключил: «Однако постановки русского балета облегчили в дальнейшем применение новых средств, которые широко использовались и в самих этих постановках» [5].

Под руководством художников сюрреалистов антреприза Дягилева вступила на путь экспериментов.

Влияние их на костюмы невозможно переоценить. Они были абсолютно новыми, выполненными с новейшим подходом к образам, формам, цветовому решению. Общее звучание костюмных форм на сцене стало совершенно новым, революционно провокационным.

Именно по этим причинам в советской критической литературе период деятельности дягилевского балета с 1914 по 1929 гг. освещен крайне скучно и недостаточно. Путь, пройденный за это время, характеризуется как модернистский, как цепь формалистических опытов.

На деле же эта практика стала средоточием экспериментальных исканий и отразила сложности пути искусства послевоенного десятилетия.

Помимо Натальи Гончаровой и Михаила Ларионова, изобретателей русского футуризма, над спектаклями работали представители многих западных авангардных течений: Джакомо Балла, Фортунато Деперо представляли зрителю в полном смысле футуристические декорации; Роберт и Соня Делоне привнесли в спектакли русских балетов орфизм; Жорж Брак, Хуан Грис, Пабло Пикассо творили в манере кубизма; фовисты Андре Дерен, Жорж Руо, Анри Матисс экспериментировали с цветом и формой; Макс Эрнст, Джорджо де Кирико, Жан Кокто, Хуан Миро ворвались на сцену с иллюзиями сюрреализма.

Балет «Фея кукол» Дягилев доверяет оформлять Андре Дерену. Ему помогает и Габриэль Шанель.

Пикассо работает над постановками 1919–21 гг. «Пульчинелла» и «Треуголка». Игорь Стравинский так характеризует роль работы Пикассо над аранжированным им балетом «Пульчинелла»: «Пульчинелла» — один из тех редких спектаклей, где все строго уравновешенно и где все составные элементы — сюжет, музыка, хореография, декоративное оформление — сливаются в одно целое, стройное и единое... Что же касается Пикассо, то он сотворил настояще чудо, и я затрудняюсь сказать, что меня восхищало больше — краски, пластика или же удивительное сценическое чутье этого замечательного человека».

Над «испанским» балетом «Треуголка» Пабло Пикассо работал особенно увлеченно. Сохранилось множество набросков декораций и



Рисунок 3. Пабло Пикассо.
Макет костюма Французского
менеджера. Балет «Парад».
Сезон 1917 года.



Рисунок 4. Пабло Пикассо. «Бег». Проект занавеса
к балету «Синий экспресс». Сезон 1924 года.

большой серии костюмов, а также занавеса.

По описанию М.Н.Пожарской, «неяркая гамма охристых и бледно-розовых тонов декораций создавала ощущение пейзажа, в котором все хранило теплоту солнца, обесцвечивающего краски». По контрасту костюмы на этом фоне, наоборот, были подчеркнуто ярки. Следуя общей композиции замысла, Пикассо объединил костюмы в цветовые группы — пурпурные, желтые, зеленые, синие. К каждой цветовой группе он добавлял то, или иное количество черного. Тем самым он добивался, чтобы цвета костюмов звучали «театрально», были «суровыми», по его словам. Таков был его замысел. Находя характерный силуэт, художник подчеркивал индивидуальность каждого персонажа. При этом Пикассо широко использовал орнаментальные мотивы.

По описанию той же Пожарской, «сенсацией, более чем шумной, была постановка балета «Парад». Вдохновителем ее был Жан Кокто. Художественное оформление сделал Пикассо. Цель Пикассо заключалась в том, чтобы применить в трехмерном пространстве сцены живописные находки, сопоставив реальные и воображаемые элементы, заставить их работать вместе, создавая «умноженное ощущение реальности» [6].

Пикассо в противоположность реальным человеческим образам создал условные костюмы «менеджеров»: француз был представлен с большими усами, внушительной курительной трубкой, вечерним костюмом с белой «накрахмаленной» манишкой; американец предстал в цилиндре, белом «стоящем» воротничке и с рупором в руке. Сзади эти фигуры были картонной декорацией. На спине француза разместились дом и деревья, у американца — небоскребы, облака и флаги. Из-за этих фигур на премьере парада разразился скандал. Стравинский утверждал, что спектакль произвел впечатление «свежести, подлинной оригинальности». Сильный выразительный язык спектакля, лишенный у Пикассо каких-либо вычурных, славивых моментов, был противопоставлен ожидаемому по традиции оформлению в стиле «театрального импрессионизма». Эскизы Пикассо костюмов Китайца и Акробата отличались простотой форм и обостренной характерностью.

Мало кто сейчас знает, что для спектакля Дариюса Мийо «Синий экспресс» Пикассо сделал эскиз занавеса, изображающий двух женщин, бегущих по берегу моря, на фоне ярко-голубого неба. Занавес был настолько хорошо выполнен, что Пикассо подписал его, а Дягилев сделал постоянным занавесом «Русских балетов».

Сам факт того, что «Русские сезоны» открывались занавесом работы Пабло Пикассо, свидетельствует о прогрессивности художественных взглядов того времени, взаимодополняющей и обогащающей связи различных видов искусств, таких как живопись и театр, живопись и костюм.

Вслед за Пикассо, балеты «Несносные» Жоржа Орика и «Зефир и Флора» оформляет Жорж Брак. Костюмы и купальные трико были выполнены Габриэль Шанель.

Посетив выставку сюрреалистов на Монмартре, Сергей Дягилев приглашает для оформления балета «Ромео и Джульетта» Макса Эрнста и Хуана Миро.

Духом сюрреализма был проникнут спектакль, поставленный в последний год существования антрепризы, — «Бал», в котором Джорджио де Кирико выполнил декорации и новаторские костюмы. По словам исследователя «Русских сезонов», М.Н.Пожарской,

«Джорджио де Кирико превратил участников бала-маскарада в ожившие руины: танцоры имели вид гипсовых статуй, их костюмы комбинировались из фрагментов колонн и капителей».

Сам Дягилев был в восторге, отметив, что «декорации Кирико и костюмы очень оригинальны и созданы из архитектурных мотивов: колонн, пилястр, порталов и др.

Реакция публики была отражением программного высказывания Андре Бретона в работе «Что такое сюрреализм»: «Красиво то, что изумляет».

Таким образом, влияние западного авангарда на деятельность «Русских балетов» Сергея Дягилева несомненно очевидна, а степень его столь громадна, что невозможно переоценить масштабность и широту этого явления. Интерес художников-авангардистов к иным видам искусства вывел сценическое искусство Франции, а затем и мировой сцены, на новый прогрессивный уровень восприятия. Атрибуты авангарда заставили сцену «дышать» воздухом современности — неотразимых перемен в обществе и культуре как его составляющей.

Деятельность художников западного авангарда, наравне с представителями русского новаторства, можно выделить и определить как особенный, заключительный этап антрепризы Сергея Дягилева.

Кэлли Блэкмен, искусствовед лондонского Центрального колледжа искусства и дизайна Святого Мартина так отмечает роль художников в антрепризах Дягилева: «...После сенсационной премьеры в Париже в 1909 году Русский балет Дягилева, его революционная музыка, сценические костюмы и декорации оказали еще большее влияние на культуру той эпохи, в том числе и на моду. Тогда платье стало символом свободы от буржуазной и физической скованности и, что гораздо важнее, выражало собой их (художников) желание воплотить все грани искусства и композиции, в том числе композиции платья, в повседневную жизнь: так называемый «Gesamkunstwerk» — идеальное произведение искусства [7].

Роль и значение творчества художников на сцене «Русских балетов» лучше всего выразил сам Сергей Дягилев: «...Революция, которую мы произвели в балете, касается, может быть, всего менее специальной области танцев, а больше всего декораций и костюмов. Французы с

изумлением впервые узнали от нас, что декорация вовсе не должна давать иллюзии природы или обстановки, а создать художественную условную рамку для содержания пьесы».

«Русские сезоны» Сергея Дягилева открыли мировому искусству глобальные возможности в области синтеза искусств на примере работы в театре ярких художников-живописцев, графиков, представителей пластического искусства.

Примечания:

1. *Пожарская М.Н.* Русские сезоны в Париже / М.Н.Пожарская. — М.: Искусство, 1988. — С. 7.
2. Там же. — С. 8.
3. *Блэкмен Кэлли.* 100 лет моды в иллюстрациях / Пер. с англ. Т.Зотина. — М.: Колибри, 2012. — С. 9.
4. *Пожарская М.Н.* Русские сезоны в Париже. — М.: Искусство, 1988. — С. 34.
5. Там же. — С. 31.
6. Там же. — С. 35.
7. *Блэкмен Кэлли.* 100 лет моды / Пер. с англ. Н.Цыпина, В.Мельников. — М.: Колибри, 2013. — С. 11.

Библиография:

1. *Пожарская М.Н.* Русские сезоны в Париже. — М.: Искусство, 1988.—292 с.
2. *Стравинский И.Ф.* Диалоги. — Л., 1971.
3. *Ермилова Д.Ю.* История домов моды. — М.: Академия, 2003. — 288 с.
4. *Блэкмен Кэлли.* 100 лет моды / Пер. с англ. Н.Цыпина, В.Мельников. — М.: Колибри, 2013. — 400 с.
5. *Блэкмен Кэлли.* 100 лет моды в иллюстрациях / Пер. с англ. Т.Зотина. — М.: Колибри, 2012. — 384 с.
6. *Ходж Сюзи.* Искусство. 50 идей, о которых нужно знать / Пер. с англ. А.Александровой. — М.: Фантом Пресс, 2014. — 208 с.

7. Демпси Эми. Стили, школы, направления. Путеводитель по современному искусству / Пер. с англ. Е.Чура. — М.: Искусство–XXI век. — 304с.
8. Мейсон Э. История западного искусства / Пер. с англ. У.Сапциной. — М: Лабиринт Пресс, 2009. — 128 с.: ил.
9. Ефимов А. Цвет+форма.Искусство 20–21веков (живопись, скульптура, инсталляция, лэнд-арт, дигитал-арт)/Андрей Владимирович Ефимов. — М.: БуксМАрт, 2014. — 616 с.: ил.
10. Нуаре Поль. Одевая эпоху / Пер. с фр. Н.Ф.Кулиш. — М.: Этерна, 2011. — 416 с.: ил.

Э.М. Андросова

«ШОКИРУЮЩАЯ РЕВОЛЮЦИЯ» СКИАПАРЕЛЛИ В МИРЕ МОДЫ

В статье исследованы взаимоотношения между модой и сюрреализмом в искусстве на примере Эльзы Скиапарелли, Сальвадора Дали, Жана Кокто.

The article investigates the mutual relations between fashion and surrealism in the art through the example of Elsa Schiaparelli, Salvador Dalí, Jean Cocteau.

Ключевые слова: сюрреализм, мода, «шокирующий розовый», омар, форма, цвет, платье, революция

Keywords: surrealism, fashion, “shocking pink”, lobster, form, color, dress, revolution.

Отношения между модой и сюрреализмом в искусстве были и остаются исключительно плодотворными и взаимообогащающими. Эльза Скиапарелли была современницей зародившегося движения сюрреализма и стала художницей по костюмам. В ее творчестве полным образом отразились основные идеи этого революционного течения. Она являет собой первый и яркий символ сюрреализма в моде. Скиапарелли дружила и сотрудничала с его самыми знаковыми представителями, включая Сальвадора Дали и Жана Кокто.

«С именем Эльзы Скиапарелли связана целая эпоха мировой моды, расцвет которой приходится на 1930–1950-е годы», — делает вывод историк моды, Александр Васильев [1].

Сюрреализм в искусстве и моде, в трактовке творчества Скиапарелли, объединяли склонность к эскапизму и буйная,

выходящая за рамки общепринятого фантазия. Родственность духа бунтарства художницы и сюрреалистического течения искусства была неоспоримой.

Именно Эльза, по словам Шарлот Силинг, авторитетного эксперта мира моды, «превратила сюрреализм в моду, переняв для своих коллекций его принцип — обычные объекты вырывать из хорошо знакомого окружения и подавать в совершенно ином контексте» [2]. В творчестве Скиапарелли слились воедино художественные образы мастеров-сюрреалистов, технические приемы подачи работ и то невероятное впечатление, которые они производили на зрителя.

Художники-сюрреалисты часто использовали в своих работах предметы мира моды — манекены, перчатки, зеркала, ножницы, иглы, нитки и пр.

Индустрия моды окрестила тактические приемы сюрреалистов «приемами смешения», отражающими помещение средового предмета или образа в несоответствующее ему в реальности место, пространство или контекст.

Такой «сюрреалистический подход» вплотную применялся в работах Эльзы Скиапарелли. В моделях Скиапарелли сюрреалистические новации проявлялись не в форме, а в ее свойствах, чаще всего в фактуре, цвете, декоре. Как истинная женщина, художница особое значение уделяла деталям. Пуговицы костюмов становились, благодаря ее стараниям, миниатюрными скульптурами и принимали форму цирковых акробатов, лошадок; музыкальных инструментов — гитар, флейт, мандолин; различных насекомых — жуков, стрекоз, бабочек; всевозможных фруктов и овощей; конфет и пирожных. Колье и бусы она собирала из таблеток аспирина и насекомых. Ее изобретение — изображение наманикюренных накрашенных ногтей на перчатках из шерсти и муслина — вызывало одновременный восторг и шок у ее современниц. Она придумала дамскую сумочку, которая, подобно музыкальной шкатулке, при открывании издавала мелодии, и внутри столь важного для женщин аксессуара загорался свет. Сальвадор Дали нарисовал для Эльзы эскиз черной бархатной сумочки в форме телефона с золотым (вышитым в мастерской Лесажа) диском.

Ее идеи поддержали художники-сюрреалисты, сотрудничавшие с

журналами мод, в т.ч. с VOGUE. Изображая на страницах журнала ее модные находки, Жан Кокто, Эдуардо Бенито, Сальвадор Дали, становились соучастниками творческого процесса моды, одновременно представляя Эльзу Скиапарелли как уникального художника моды.

Тогда же Скиапарелли представила миру моды свой «шокирующий розовый», ставший впоследствии символом ее творчества.

В юности Скиап, как она себя называла, посещала лекции по философии Филиппа Маринетти, автора манифеста футуристов, оттуда она и вынесла любовь к розово-лиловому цвету, цвету печали. Но только под влиянием сюрреализма, желая удивлять, взрывать эмоции своих поклонников она обратилась в «шокирующему розовому», ставшему ее фирменным цветом.

«Только она могла придать розовому нервность красного..неоново-розовый, нереальный розовый... Шокирующий Розовый!», — так говорил про Скиап Ив Сен-Лоран [3].

Скиапарелли впитала в себя стремление сюрреалистов шокировать публику. Для этого она подчинила себе всю палитру цветов, создала и утвердила «шокирующий розовый Скиапарелли». Розовый у Скиап — жаркий, тропический. «Яркий, немыслимый, нагло дерзкий, привлекательный, жизнерадостный цвет, цвет Китая и Перу, но не Запада. Шокирующий цвет, чистый, ничем не разбавленный. Этот цвет вдохновил ее на новую коллекцию, в которой «шокирующий розовый» шокировал Париж», — писала Джудит Уатт [4].

Осенью 1937 г. Скиап выпускает новую коллекцию розового цвета и духи Shocking, шокирующие розовый флакон которых повторял формы голливудской актрисы и постоянной клиентки Эльзы Мэй Уэст.

Так «шокирующий розовый» занял свое место в лексиконе французской моды. Дали подарил ее магазину розового медведя с грудью-ящиком и украсил интерьер диваном в форме губ. А Эрик Берар душил свою бороду духами Shocking.

Под влиянием Бакста, его костюмов для Вацлава Нежинского в балете «Игры», Эльза прочно закрепила в палитре своих костюмов яркие контрастные синие и оранжевые цвета «а-ля Бакст».

В 1916 г. Скиапарелли знакомится и затем дружит с Габриэль Пикабия, женой художника-дадаиста Франсиса Пикабия, творчество которого оказало глубокое влияние на восприятие Скиапарелли. В этом



Рисунок 1. Эльза Скиапарелли. Платье «Скелет», из коллекции «Цирк», 1938 год. Совместная работа Скиапарелли и Сальвадора Дали.

же году, в Америке, в обществе дадаиста Марселя Дюшана, кубиста Альбера Глеза, фотографа Ман Рэя (снявшего первые модели Эльзы) Скиапарелли убеждает художников-экспатриантов отказаться от формального стиля европейской одежды и переодеться в твидовые пиджаки, яркие чикагские галстуки и котелки. Нью-Йорк вдохновил Скиапарелли. «Машинерия современного мира», по словам Пикассо, служила творческим источником для новой эстетики моделей молодой художницы. В ее новую коллекцию спортивной одежды опосредованно вошли яркие неоновые огни, кубические очертания небоскребов Манхэттена, динамизм Нью-Йорка. Именно после Нью-Йорка в коллекциях Скиапарелли появляются металлические застежки-молнии, революционное преобразование в одежде того времени. С этого момента застежка-молния становится одним из фирменных знаков творчества Скиапарелли.

В мае 1926 г. Vogue, размыщая над загадкой цветовой гаммы в одежде писал: «Одноцветный гардероб мертвенно скучен, трехцветный — нарядней наряженного, но двухцветный — самый экономный... Лучшее сочетание цветов — коричневый с бежевым и черный с белым. Черный цвет опять в моде и самый актуальный цвет для вечера» [5].

В своей первой полноценной большой коллекции Скиапарелли использует оба эти сочетания. В модели, созданные в период 1927–1930 гг. Скиап привнесла яркую сюрреалистическую нотку... Это определило ее «круг» и стало ее стилем.

В 1928 году в своей коллекции Скиап использовала графическую технику, разработанную ее другом Максом Эрнстом, — технику фrottажа. Знаменитый черный свитер с крупным белым бантом на груди, в котором белое выступает над черным, — из этой коллекции под названием «показ № 2», сезона весна-лето 1928 г.

У этих моделей был ошеломительный успех по всему миру. Декабрьские номера Vogue (парижский, британский и американский) вышли с сенсационным заголовком: «Триумф колористического решения, шедевр Скиапарелли».

Таким образом, именно журнал Vogue, первым в мире совершенно недвусмысленно связал работы Скиапарелли с искусством [6].

В номерах этого журнала за 1930 год работы Скиапарелли подписываются так: «Мадам Скиапарелли — одна из ярых защитниц сочетания черного и белого в одежде».

Совместные поиски, эксперименты и работа художников-сюрреалистов и Скиапарелли преследовали цель исследовать предназначение одежды во многих своих аспектах; обозначить дозволенные границы «свободы»; расширить понимание роли одежды для личности в аспекте ее самовыражения и самоутверждения; выявить связь модной одежды с современной ей эпохой; вычленить цвета, в разных их свойствах, созвучные времени; осмыслить влияние образа человека на его окружение.

По словам Эммы Бакстер-Райт, эксперта моды, «полагать, что вклад Скиапарелли был лишь кивком остротам сюрреализма с целью позабавить богатых клиентов, — чересчур упрощенно».

Впитав от сюрреалистов тягу к новым техникам и графическим приемам, Скиапарелли изобретает новые фактуры и материалы для своих костюмов. Она умело сочетает новейшие текстильные технологии с традиционными тканями. Именно ей принадлежит изобретение ткани «космик» — двухслойного тюля, черного и белого поочередно, слоями. Эффект переливчатости такой ткани позволял видеть форму вечернего платья в новом свете, намеренно «выпячивая» одни места фигуры и маскируя другие, неугодные замыслу мастера.

Экспериментируя с рельефными материалами в технике фrottаж, художница сотрудничает с Шарлем Колкомбе, французским текстильным производителем тканей. Поверхность ткани становится для нее холстом для воплощения сюрреалистических экспериментов и идей, которые впоследствии обретают жизнь в готовых текстильных изделиях.

В том же 1930 г. салон Скиапарелли на Рю-де-ла-Пэ в Париже оформил



Рисунок 2. Эльза
Скиапарелли. Ботильоны с мехом обезьяны,
1938 год.

Жан-Мишель Франк. В нем стояли стеклянные вазы, изображающие человеческие лица с приделанными к ним бумажными ресницами и объемные трехмерные губы – аллюзия на вышедший в 1929 г. Второй манифест сюрреалистов. Белое фарфоровое ожерелье, где в виде бусин были использованы таблетки аспирина, разработанное Клеманом, стало еще одной данью творческим связям Скиапарелли с сюрреалистами. Переполох на публике вызывали ее цветные парики. Сама художница спокойно шествовала в них по модным салонам Парижа. «Я надевала их, белые, серебристые, красные, в снегах Сент-Морица, и мне было в высшей степени наплевать, какую они вызывают сенсацию. Я надевала эти парики с самыми простыми платьями, как часть туалета. В те времена мы не боялись быть непохожими на других», — писала Скиап в своей книге воспоминаний.

Она стала сочетать несочетаемое, используя гендерные различия и психоаналитические теории Фрейда. Скиап попыталась в одном костюме соединить мужское и женское начала, шокировав Лондон своей юбкой-брюками, в которой она заставила выйти на корт в Уимблдоне испанскую теннисистку Лили де Альварез.

Платье Скиап, в котором она появилась на лондонской премьере пьесы Ноэля Куарда «Слова и музыка» в октябре 1932 г., обсуждалось всеми. В нем отразились ее творческие эксперименты по соединению старого и нового. *Vogue* описывал его шокирующий багровый цвет как цвет «русского борща — само воплощение шика».

В 1931–34 гг. ее эксперименты с цветом костюма продолжались. Она

с упоением изобретала все новые невероятные шокирующие цвета. Ее вечерние туалеты ценились наравне с произведениями искусства. По свидетельству современников, «Скиапарелли с энтузиазмом пропагандировала шотландские твиды и клетчатые ткани». Она восхищалась безошибочным чувством цвета ткачей, использовавших краски, изготовленные по старинным рецептам из растительных пигментов и добивавшихся изумительных оттенков розового, синего, салатного и «голубоватого цвета барвинка» [7]. Эти твиды она использовала в своих моделях вечерних платьев, что само по себе было взрывом, нововведением, по сравнению с привычными для вечера атласами, шелками и другими роскошными «женскими» тканями.

Слово «невозможно» было под запретом в Доме моды Скиапарелли.

Обосновавшись в Париже в окружении своих друзей из художественной среды, включая марселя Дюшана и Ман Рэя, Скиапарелли больше всего прославилась своим сотрудничеством с Сальвадором Дали. 1936 год стал первым годом яркого содружества Скиапарелли с Дали. Эту новость все газеты преподносили как сенсацию, на весь мир протрубив о содружестве искусства и моды. Впрочем, сама Скиап, как она себя называла, была убеждена, что «делать одежду – это не профессия, а искусство». Вместе с Сальвадором Дали она создала вечернее платье-скелет «Skeleton» («Скелет»).

Это шокирующее вечернее платье, сшитое из матового черного крепового шелка в технике жаккардового пике, повторяет в своей объемной фактуре очертания человеческого скелета. «Кости», выпирающие из двух слоев ткани, смотрелись рельефными, благодаря белой хлопковой упругой подбивке с изнанки платья. Этот прием стежки «трапунто» позволял достичь иллюзии рельефа. По спинке модели «позвоночник» был выполнен таким же образом, выступая посередине спины. Несмотря на явный эпатажный характер платья, оно, благодаря точным расчетам мастера, оставалось комфортным и удобным в носке. Скиапарелли намеренно оставила область бедер без фактурной рельефности подбоя, тем самым отстаивая право женщины на свободные комфортные движения бедер при ходьбе.

Плечевые швы этого платья и боковой правый шов были снабжены пластмассовыми застежками-молниями. Это шокировало не меньше, так



Рисунок 3. Эльза
Скиапарелли. Платье
«Омар» для Уоллис
Симсон, 1937 г. Рисунок
для платья выполнен
Сальвадором Дали.

изысканно, словно на блюде королевского фарфора расположился вареный ярко-красный омар, с клешнями и усами, уходящими в подол. Талия платья отделана фигурным красным поясом, напоминающим фрагмент панциря. Рядом с омаром, в свободном порядке раскинуты веточки петрушки. Такое «гастрономическое» решение шелкового вечернего платья воспринималось верхом эпатажности. Рисунок, выполненный Дали, шокировал своей сюрреалистически фрейдистской символикой: сюрреалисты связывали изображение омара с представлениями о хищной женской сексуальности, грозящей кастрацией мужчинам. Дали был в восторге. При демонстрации платья Сальвадор Дали желал, чтобы произведение обрызгали майонезом, но Скиапарелли умерила его творческий порыв из-за соображений практичности. Для спутника дамы, одетой в это платье, Дали создал смокинг с изображением наполненных коньячных рюмок. Творческий

как в ту пору застежки-молнии использовались в женской одежде крайне редко, а в вечерней одежде до Эльзы их не использовал никто. Несмотря на столь вызывающий вид изделия, оно смотрелось не только шокирующее, но и при этом сексуально.

Идея создания одежды в духе сюрреализма так захватила Дали, что он принял самое непосредственное участие в разработке и создании и других, не менее знаменитых «плательных экспериментов».

Дали предложил Эльзе идею набивного рисунка на ткани, с изображением лобстера (омара). В 1937 году эта идея была осуществлена и «платье с омаром» увидело свет. Сам край и форма этого вечернего платья достаточно традиционна для того времени, но художественное решение рисунка, цвета и отделки платья вызывало шок.

На платье, выполненном из шелка органзи молочного цвета, во всю юбку, уверенно и

дизайнерский дуэт нашел своих почитателей. «Платье с омаром» перекочевало в гардероб миссис Уоллис Симпсон, выходящей замуж за принца Уэльского. Платье задумывалось как вызов всем тем, кто видел в Уоллис Симпсон роковую женщину (новокоронованный король Эдуард VII оставил престол, чтобы жениться на ней, разведенной американке).

Дали, вдохновленный новыми средствами связи, создал сюрреалистический «телефон-омар». Нельзя не упомянуть в этой связи портрет Галы, жены Дали, изображенной с омаром на голове.

В марте 1936 г. Vogue так восхищался пуговицами-омарами из коллекции Скиапарелли: «Подобно зоркому Артусу, мы должны беречь и охранять все эти прелестные, забавные, фантастические детали».

Эксцентричные аксессуары для Скиапарелли создавались по эскизам Дали. Дали выполнил для Эльзы эскизы брошней в виде морской звезды, омара, русалки. Дали и Скиап вдвоем придумали «шляпу-туфлю». Скиап сделала шляпку, похожую на баранью отбивную, с белым тюлем на конце «косточки», что еще более закрепило ее репутацию эксцентричного художника.

Жан Кокто высоко ценил «эксцентричность» произведений Скиапарелли. По его утверждениям, «влияние ее гораздо шире «загадочного и недоступного кружка привилегированных дам, сокрушивших стиль модерн», — пишет Джудит Уатт.

В 1937 году Жан Кокто делает рисунок для вечернего жакета Скиап из грубого серого льна. Согласно замыслу Жана и Эльзы, правый рукав жакета образован водопадом «золотых» волос с женской головкой. Правую же полочку жакета обрамляет женская рука, держащая целлофановый платок спереди. Рисунок этот был прекрасно исполнен в вышивке Домом Лесаж, в позолоченной металлической нити.

Скиапарелли очень удачно одевала жену Дали, Галлу, чьи счета оплачивал покровитель Дали, Эдвард Джонс. «В сентябре 1937 г. Time оповестила читателей о том, что модель черного платья, с вышитыми на нем губами, которое носила Гала Дали и Дейзи Фелмисис, была приобретена еще целым рядом светских дам» [7]. Так началось бесконечное копирование ее моделей.

На летней Лондонской выставке сюрреалистов 1936 года была выставлена на обозрение серия костюмов и пальто с карманами в виде

маленьких ящичков шкафчика — совместная работа Скиапарелли и Дали, обыгравшая идею подсознательного и идею страсти. Был создан эскиз костюма-шкафчика, в котором карманы-ящики приоткрывают «внутренность» женщины. Считается, что все эти костюмы и пальто-шкафы были основаны на картине Сальвадора Дали «Антропоморфный шкаф» (1936 г.).

Таким образом, живописный образ стал реальностью, получив физическое воплощение. Сам Дали так объяснял аллегорический смысл образа: «Каждый ящичек хранит в себе особый аромат, который источает тело той или иной женщины».

Сальвадор Дали говорил: «Здесь (в салоне Скиапарелли) рождалась новая морфология вещей, здесь сущность их преодолевала материальную оболочку».

В Нью-Йорском Vogue, главном журнале о моде, в 1937 г. выходит статья « СЮРреализм», подчеркивающая культурное значение деятельности сюрреалистов: «Даже самая сенсационная из газет никогда не изобразила бы ничего, подобного Дали. Общий тон сюрреалистической литературы и живописи сюрреалистов с их преувеличенным и подчеркнутым символизмом и ориентацией на сны — это сознательный и намеренный фрейдизм. Изучая сновидения и бессознательное, сюрреалисты задумывают революцию, которая бы соединила реальность со сном, мечтой, так называемой над-реальностью, сверх-реальностью» [8].

«Взаимодействие Сальвадора Дали и Эльзы Скиапарелли подарило миру артефакты, исключительные по ценности и глубине проникновения изобразительного искусства в модный процесс», — так высказался Александр Васильев, критик, историк моды, о творческом tandemе представителей искусства и моды.

15 марта 1937 г. американский Vogue поместил у себя три фотографии картин — Дали, Джорджо де Кирико и Павла Челищева, которые подписал: «Мечта о вечернем платье», «Античная женщина» и «Пространство раковины». Фигуры на картинах были одеты в платья, рекламировавшиеся для продажи [9].

17 января 1938 г. в Париже открылась вторая выставка сюрреалистов. Вся широкая общественность была под впечатлением. Скиапарелли впитывала в себя образы и идеи художников-сюрреалистов.



Рисунок 4. Эльза Скиапарелли. «Шокирующее» ожерелье из пластика с металлическими насекомыми. Издалека казалось, что вокруг шеи ползают живые насекомые.

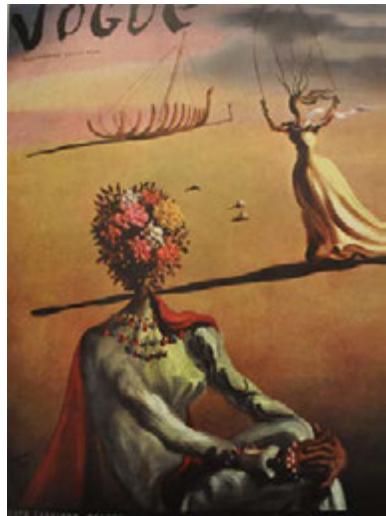


Рисунок 5. Рисунок Сальвадора Дали на обложку американского Vogue. Июнь 1939 г.

4 февраля 1938 г. в день, когда Гитлер подчинил себе вермахт, Скиапарелли показала свою первую из пяти довоенных коллекций.

Частью коллекции «Circus» («Цирк») было совместное творение Дали и Скиапарелли, «сокрушавшее общепринятые нормы и устои» — платье «Tear» («Слеза»). Выполненное из бледной серо-голубой ткани, напоминающей содранную с человека кожу, из-под которой просвечивало пурпурного цвета «мясо». По мнению Джудит Уатт, историка моды, «будучи явной аллюзией на греческий миф о Марсии, оно обыгрывало также и представление о платье как о «второй коже», а может быть, и идею принадлежавшей Скиапарелли картины Дали «Некрофильская весна». Платье «Слеза» было настолько провокационно и неоднозначно, что стало единственным платьем не принятным публикой. По мнению Д.Уатт, «как и ее «инсталляция» на парижской выставке сюрреалистов, платье это ставило под сомнения основные понятия, на которых зиждилась мода» [10].

Платье это было созвучно политическим настроениям времени,

когда генерал Франко готовился к захвату власти в Испании, а Гитлер вынашивал планы аннексировать Чехословакию и Австрию.

Кстати, в это же самое время парижские соперники Скиап продолжали создавать свои наряды в стиле «милой викторианской красоты».

Эльза Скиапарелли высказалась по этому поводу: «Моду рождают перемены, направления или политика, но никогда ее не создают новые побрякушки, плиссировка, подкладка на меху и длина юбки».

Выставляя на всеобщее обозрение свою первую коллекцию «Stop, Look and Listen» («Замри, смотри и слушай»), Скиап объявила, «что намерением ее было отразить происходящие политические, социальные и художественные сдвиги».

В коллекции «Роялисты и республиканцы» отразились политические разногласия и противоречия того времени. Этой работой Скиапарелли отвергла засилье черного цвета и вывела на небосклон моды палитру цветов, вызывавших исторические аллюзии — «галльский красный», «королевский синий» и царственный лиловый. Комментируя синее пальто из этой коллекции, Vogue писал: «Оно воплотило в себе величие монархии». «Революционно-красное», длиной в пол, пальто журнал называл «остроумнейшим креном влево, поворотным для последнего десятилетия».

Как повествует Джудит Уатт, «в октябрьском номере Vogue за 1930 год была четко обозначена параллель между моделями Скиапарелли и творчеством Ман Рэя».

Ее модели с сетчатыми «шапочками» и масками с длинными ресницами из целлофана сравнивали с фотографиями Ман Рэя.

Картина Ман Рэя «Le Beaux Temps» (1939 г.) стала образным и изобразительным толчком для создания лоскутной коллекции с использованием цветоблоков «Комедия дель арте». Знаменитое пальто Арлекина было выполнено из разноцветных треугольников фетра желтого, красного, белого, синего и черного цвета.

Побывав на показе мод Скиапарелли, писательница Анаис Нин записала в дневнике: «Неизбежно рождалось подозрение, что до того как заняться фасонами платьев, она была живописцем или скульптором».

Стивен Джонс, художник по шляпам, так писал о работах Скиап на выставке «Мода и сюрреализм», проходившей в Нью-Йоркском музее

Метрополитен в 1988 г.: «Все, что носится на голове, есть проявление сюрреализма, так как выражает идею перемещения. С самого начала Скиапарелли значила для меня больше всех других. В 1976 г., когда возник стиль панк, Скиапарелли казалась современной, в то время как Шанель устарела... Она создавала вещи дикой, безумной красоты, одежду для развлечения и отдыха. Она была сама изобретательность».

По словам Ива Сен-Лорана, «мадам Эльза Скиапарелли уничтожала всяческую обыденность. Она была неподражаема. Ее воображение не имело границ. Сравниться с ней не может никто».

Британский *Vogue* в начале войны отмечал стиль Скиап так: «С точки зрения общественной, в пользу нового стиля говорит многое, ведь этот, как по мановению волшебной палочки, очистил воздух от фальши и глупой претенциозности».

Вернувшись в 1941 г. в США, Скиапарелли вместе с Андре Бретоном и Марселем Дюшаном организовала выставку «Первые манифесты сюрреализма».

Ее дерзость и воображение мотивировали искания современных модельеров, таких как Ив Сен-Лоран и Александр Маккуин.

«Шокирующий розовый» в сочетании с черным позже был растиражирован множеством последователей великой Эльзы, начиная от Пьера Бальмена и Ива Сен-Лорана, который считал себя во многом ее последователем, и заканчивая розовой палитрой у Кристиана Лакруа, Джона Гальяно и многих других, менее известных и успешных дизайнеров», — замечает А.Васильев [11].

Коллекция на сезон зима 1980/81 Ив Сен-Лорана включала в себя черный жакет с вышивкой Лесажа, являвшейся аллюзией на поэму Луи Арагона «Глаза Эльзы», а его розовый вечерний жакет был вдохновлен накидкой Скиап, зарисованной Бераром для *Vogue*.

Много других дизайнеров современности используют символику сюрреализма — Жан-Поль Готье, Рей Кавакубо, Кристиан Лакруа и др. Но именно Маккуина с его иконоборчеством вкупе с безошибочным чувством пропорций мы можем непосредственно и тесно связать со Скиапарелли.

Примечания:

1. *Васильев Александр*. Предисловие к русскому изданию. Скиапарелли Эльза. Моя шокирующая жизнь. — М: Этерна, 2008. — С. 7.
2. *Силинг Шарлот*. Мода. 150 лет — Кутюрье. Дизайнеры. Марки / Пер. с нем. — М.: Астрель, 2011. — С. 85.
3. Бакстер-Райт Эмма. Маленькая книга Schiaparelli. — М.: Эксмо, 2014. — С. 55.
4. *Уатт Джудит*. VOGUE. Легенды моды. Эльза Скиапарелли / Пер. с англ. Е.Осеневой. — М.: Слово, 2013.
5. Там же. — С. 45.
6. Там же. — С. 22.
7. Там же. — С. 59.
8. Там же. — С. 101.
9. Там же. — С. 104.
10. Там же. — С. 128.
11. *Васильев Александр*. Предисловие к русскому изданию. — Эльза Скиапарелли. Моя шокирующая жизнь. — М.: Этерна, 2008. — С. 8.

Библиография:

1. Скиапарелли Эльза. Моя шокирующая жизнь / Пер. с фр. А.А.Бряндинской. — М.: Этерна, 2008. — 336 с.: ил.
2. Силинг Шарлот. Мода.150 лет — Кутюрье. Дизайнеры. Марки / Пер. с нем. — М.: Астрель, 2011. — 512 с.: ил.
3. Уатт Джудит. VOGUE. Легенды моды. Эльза Скиапарелли / Пер. с англ. Е.Осеневой. — М.: Слово, 2013. — 160 с.: ил.
4. Бакстер-Райт Эмма. Маленькая книга Schiaparelli. — М.: Эксмо, 2014. — 160 с.: ил.
5. Фогг Марни. Современная мода в деталях / Пер. с англ. Д.Карризи. — М.: Магма, 2015. — 224 с.: ил.
6. Блэкмен Кэлли. 100 лет моды / Пер. с англ. Н.Цыпина, В.Мельников. — М.: Колибри, 2013. — 400 с.
7. Блэкмен Кэлли. 100 лет моды в иллюстрациях / Пер. с англ. Т.Зотина. — М.: Колибри, 2012. — 384 с.

8. *Ходж Сюзи*. Искусство. 50 идей, о которых нужно знать / Пер. с англ. А.Александровой. — М.: Фантом Пресс, 2014. — 208 с.
9. *Мейсон Э*. История западного искусства / Пер. с англ. У.Сапциной. — М: Лабиринт Пресс, 2009. — 128 с.: ил.
10. *Ефимов А*. Цвет+форма . Искусство 20–21 веков (живопись, скульптура, инсталляция, лэнд-арт,дигитал-арт)/ Андрей Владимирович Ефимов. — М.: БуксМАрт, 2014. — 616 с.: ил.
11. *Маккензи Майри*. Мода. Путеводитель по стилям / Пер. с англ. М.Ч.Копецкой-Линчевской. — М.: Кладезь-Букс, 2010. — 160 с.: ил.
12. *Стивенсон Н*. История моды в деталях с 18 века до наших дней / Пер. с англ. А.Балашовой. — М.: Эксмо, 2011. — 288 с.: ил.
13. *Грэм-Диксон Эндрю*. Искусство. Иллюстрированнаяэнциклопедия / Пер. с англ. — М.: БММ, 2009. — 612 с.: ил.

М.А. Лейдекер

СОВРЕМЕННАЯ АВТОРСКАЯ КУКЛА: ВОПРОСЫ ТЕРМИНОЛОГИИ

В статье рассматривается ряд терминологических проблем, связанных с авторской куклой как произведением искусства, приводятся различные подходы к определению и классификации данного явления. Одновременно с этим проводится критический анализ существующих определений авторской куклы, и на их основе выводится новое. Также в статье предлагается новая типология, облегчающая процесс анализа и интерпретации авторской куклы.

The article covers a number of terminological problems connected with the art doll as a work of art. The paper presents various approaches to the definition and classification of this phenomenon. At the same time a critical analysis of the existing art doll's definitions is performed and a new one is derived from them. The article also presents a new typology that facilitates the process of analysis and interpretation of art doll.

Ключевые слова: авторская кукла, современное искусство, терминология, определение, типология.

Keywords: art doll, modern art, terminology, definition, typology.

Авторская кукла – невероятно популярное явление современной художественной жизни. Все шире становится круг российских и зарубежных художников, активно работающих в этой сфере. В последнее время возрос также и интерес исследователей: куклу в ее многообразных формах рассматривают с культурологических, социологических, педагогических, искусствоведческих позиций, но особое внимание сейчас направлено именно на авторскую куклу как

художественное явление. Несмотря на это в теории вопроса наблюдается явная терминологическая неясность и множество других затруднений, что отмечают исследователи куклы.

Основной проблемой является отсутствие четкого общепринятого определения авторской куклы, что затрудняет изучение этого явления в искусстве. Также дискуссионным является вопрос типологии кукол. Даже отнесение того или иного объекта к классу авторских кукол является серьезным затруднением для исследователей в современной художественной ситуации.

Определение куклы в широком смыследается в толковых словарях. Большинство ученых сходится во мнении, что кукла - «детская игрушка в виде фигурки человека. В театральном представлении: фигура человека или животного, сделанная из разных материалов и управляемая актером (куклодром). Фигура, воспроизводящая человека в полный рост. (Куклы в витринах магазинов)». [6, С. 267] Данное определение включает очень широкий класс объектов (игровую, обрядовую, театральную куклу, даже манекенов и чучела). Добавление эпитета «авторская» несколько сужает круг рассматриваемых объектов, но не вносит полной ясности. Как отмечает М.А.Марченко, «обозначение «авторский»... - следствие... стремления выделить из поточных дизайнерских разработок, изделий художественной промышленности..произведения, рождающиеся при непосредственном участии автора не только на стадии создания проекта или образца, но и на этапе претворения их в материале». [5, С. 115] Однако для описания сути рассматриваемого явления не достаточно указать на уникальность объекта, т.к. она не гарантирует художественную ценность куклы. Просто «авторской куклой» можно назвать и работу художника-кукольника и предмет хобби-рукоделия, поэтому необходимо дополнить термин еще одним определением «художественная», что «призвано подчеркнуть наличие такого статуса в рассматриваемых произведениях как необходимое условие для изучения самого явления в системе искусств»[5, С.115]. Следует отметить, что при рассмотрении произведений современного искусства критерии художественности весьма субъективны, что одновременно и затрудняет работу исследователя, и дает ему большую свободу для творчества. Таким образом, рассматриваемое явление, невероятно популярное среди

авторов, галеристов и коллекционеров настоящего времени, следует называть «современной авторской художественной куклой». В тексте в дальнейшем может употребляться вариант термина сокращенный для удобства до «авторская кукла», однако подразумевающий именно эту, полную формулировку.

Некоторые исследователи на основе деятельностного подхода разделяют авторскую художественную и интерьерную куклу [2, 7], что кажется неправомерным, т.к. доминирующей в обоих типах является художественная ценность. Авторская художественная кукла также может служить для украшения и дополнения конкретного интерьера. Объективных различий в определении названных типов выявлено не было, из чего можно сделать вывод о бессмысленности такого разделения, ведущего к нагромождению терминов и их неясности. На основе классификации по типу взаимодействия со зрителем, о которой будет сказано ниже, интерьерная кукла (согласно определению, ее главный признак- функция украшения интерьера) вообще не выделяется в отдельный тип.

Название для явления было найдено, но единого мнения относительно его определения пока нет. По мнению А.В.Романовой «коллекционная авторская кукла - антропоморфный объект, многослойный, созданный как автономное произведение искусства, не нуждающееся в телесном контакте со зрителем.»[7, С.18] Однако, в последнее время все популярнее среди авторов становятся куклы-игрушки из самых разнообразных материалов, как раз рассчитанные на непосредственное взаимодействие с человеком. Каждая такая кукла обладает уникальным художественным образом, работы кукольников различаются неповторимым авторским почерком. В пример можно привести авторских текстильных кукол Натальи Гапоновой и Марка Ли, а также кукол сестер Юсовых. Невероятно популярны сейчас авторские шарнирные куклы из фарфора и различных пластиков, которыми «играют» взрослые коллекционеры, например куклы Марины Бычковой.

Французские исследователи Франсуа Тэме и Мишель Вуанье называют художественную куклу «расписанной, одетой, декорированной антропоморфной скульптурой, представляющей революционный союз между скульптурой и живописью».[5, С. 106]

Это определение также является не совсем точным, т.к. у многих авторских кукол одежда лишь намечена рельефом и выделена цветом на теле, как у кукол Романа Шустрова. У других же, вопреки определению их как «одетой скульптуры», важной является потенциальная возможность движения, столь нехарактерная для скульптуры. Достаточно привести в пример ангела-складень Гули Алексеевой или шарнирных кукол сестер Поповых.

Для Е.О.Змеевой художественная кукла - особый «синтетический вид искусства, амальгамирующий изобразительную художественную форму, функциональную природу, воплощение в разных материалах и стремление к театрализации».[1, С.11] Это определение кажется неправомерно расширенным: оно не проясняет суть явления, а лишь называет его признаки. Такую характеристику можно дать не только авторской художественной, но и театральной, и игровой кукле.

Весьма ловко определяет изучаемое явление Е.В.Лопаткина. По ее мнению «Авторская кукла – это произведение изобразительного искусства в виде куклы». При этом автор уточняет, что кукла как художественное произведение требует выразительности, а значит – создания художником убедительной пластической роли и ее материального воплощения. Исследователь отмечает, что кукла - синтетический вид искусства, сочетающий элементы скульптуры и искусство костюма, переосмыслиенные в связи со спецификой художественного объекта, а для создания кукольной композиции не редко нужно обладать навыками работы во многих техниках, относящихся к сфере декоративно-прикладного искусства. [3, С. 12.] Данное определение при внешней емкости и цельности обладает существенным недостатком: в нем не выделяются такие важные характеристики изучаемого объекта, как уникальность (авторская кукла обычно создается в одном экземпляре), а также причастность автора ко всем этапам создания произведения.

Таким образом, многие исследователи сходятся во мнении, что авторская кукла - результат синтеза нескольких видов искусств, столь характерного для современной художественной ситуации, в которой авторы стремятся экспериментировать с различными материалами, попробовать себя в возможно большем количестве техник. В качестве

примера такого эксперимента будет уместно привести творчество московского художника Ростана Тавасиева. Его плющевые звери-объекты занимают пограничную позицию между игрушкой, куклой и инсталляцией. В их генеалогии можно отыскать родство и с мишкой Тедди, и с дадаистскими реди-мейдами (по крайней мере по форме подачи), и с куклой, т.к. герои работ Ростана наделены человеческими характерами и эмоциями, а значит отчасти антропоморфизированы.

Стоит дополнитель но подчеркнуть, что антропоморфность художественной куклы бывает весьма условной. Так авторских плющевых зверей также вводят в круг изучаемого явления. Они не изображают, но подразумевают изображение человека, чаще всего ребенка с его наивным выражением лица и неуклюжей, но вызывающей всеобщее умиление пластикой. М.А. Марченко в своей работе особо отмечает, что «ход эволюции авторской куклы на протяжении последних десятилетий привел к полной утрате когда-то свойственно ей специфики,,кукла, изначально бывшая исключительно антропоморфной, освободилась от необходимости внешнего подобия человеку» .[5, С. 108]

Среди множества определений в процессе работы, не было найдено ни одного, четко и однозначно раскрывающего термин «авторская художественная кукла». Рассмотрев ряд определений и на их основе интегрировав собственное, автор статьи предлагает следующую формулировку: авторская художественная кукла - кукла, изготовленная художником вручную в единственном экземпляре, воплощающая уникальный художественный образ. Данное определение указывает на три важнейших критерия, характеризующие авторскую художественную куклу: уникальность, непосредственную включенность автора во все этапы создания произведения(что и отличает авторскую куклу от дизайнерских fashion dolls, выпускаемых крупными тиражами), и главное- художественную ценность рассматриваемого явления. Причем художественность в данном случае предполагает единство авторской концепции образа кукольного персонажа и технико-технологических приемов его воплощения, владения техниками и приемами материально-художественного творчества на высоком уровне. Размер, материал и способ изготовления и в данном случае не имеет значения. Авторскими

куклами являются и работы Марины Бычковой, тридцатисантиметровые шарнирные красавицы из фарфора , и маленькие (от 10-12см в высоту) куклы-игрушки Натальи Гапоновой и Марка Ли из грунтованного текстиля с росписью, и полутораметровые текстильные пышнотелые скульптурные дамы Натальи Вельчинской.

Для рассмотрения произведения и его искусствоведческого анализа важно понимать, к какому типу авторской куклы относится данный объект. Это поможет выделить художественные средства, использованные автором, наиболее полно и оригинально интерпретировать образ. По мнению автора настоящей работы, для изучения и анализа авторских художественных кукол наиболее удобно использовать следующую схему-классификацию по типу взаимодействия со зрителем (со сменой вектора направленности воздействия). Любая авторская кукла, вне зависимости от типа, -художественное произведение. Автор, еще на стадии продумывания образа и выбора материала для его воплощения сознательно определяет функциональные особенности будущего объекта, то, как она будет взаимодействовать с человеком, а следовательно и тип создаваемой куклы. От этого зависит материал, конструкция, способ крепления деталей, размер, которые в свою очередь влияют на образ персонажа. Следовательно, чтобы наиболее полно охарактеризовать отбор художественных средств, раскрыть авторский замысел и интерпретировать образ, необходимо понимать , к какому типу относится та или иная кукла.

Разнонаправленные векторы схематично отражают постепенное уменьшение воздействия зрителя на куклу, уменьшающуюся потенциальную возможность манипуляций с куклой каждого из типов (и, как следствие, уменьшающиеся ограничения: понижающиеся требования к прочности и подвижности конструкции, размерам объекта), и увеличение воздействия куклы-объекта на зрителя, вовлекаемого внутрь среды/пространства кукольной инсталляции.

В целом же типология-схема отражает: движение изобразительного искусства от жизнеподобия и воспроизведения реальности к созданию иного мира и вовлечению зрителя в пространство произведения (в противовес традиционной зрительской позиции созерцания

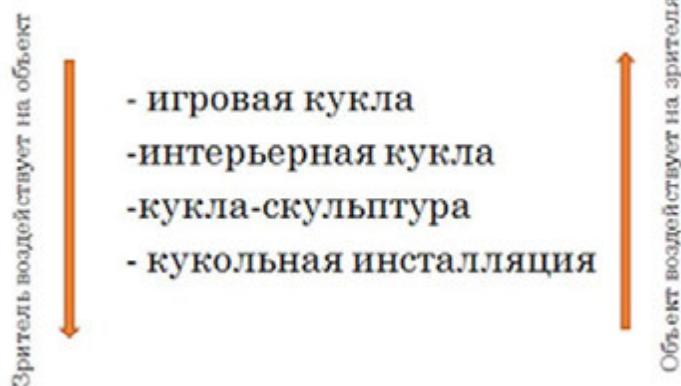


Рисунок 1

объекта искусства); путь , пройденный ДПИ : от прикладного предмета к объекту с довлеющей эстетической функцией, а затем, через повышение степени изобразительности и редуцирование функциональности к материально-художественному творчеству и чистым выставочным объектам; историческую эволюцию куклы, утратившей к настоящему времени свое ритуальное значение, ее путь от детской игрушки к арт-объекту. При этом все названные формы авторской куклы продолжают бытовать в художественном контексте современности, и пользуются популярностью у авторов, любителей куклы и коллекционеров

Вопрос отнесения тех или иных художественных артефактов к сфере авторской куклы является наиболее острым и вызывает множество затруднений у исследователей. Большинство сходится на том, что авторская художественное кукла- сложное и интегральное явление. Она, как было сказано, находится на стыке скульптуры, игрушки, искусства костюма и живописи, а также инсталляции. Обычно в каждом произведении доминирует одна из этих родовых черт. Затруднения вызываетто, что современная авторская кукла может быть похожа и на скульптуру, и на игрушку, и на костюмированный манекен, наподобие кукол-пандор XVII века. Ее виды настолько различаются материалом, образностью и функциями, что четко дифференцировать их практически невозможно. Ю.М. Лотман

своей в статье «Куклы в системе культуры» обрисовал различия куклы и скульптуры. По его мнению «главное отличие куклы как художественного текста от скульптуры заключается в том, что скульптура несет в себе только информацию, заложенную автором, а художественный текст куклы создается и автором и зрителем в игровом действии»[4, С. 378]. В случае с авторской куклой такая игра часто бывает не реальной, а умозрительной, однако, кукла так или иначе вовлекает во взаимодействие с собой. (см.схему выше). Зритель, глядя на авторскую куклу, вне зависимости от ее типа, видит прежде всего персонажа, героя со своим характером и эмоциями, и только потом- материальное, пластическое, и колористическое воплощение образа. Восприятие скульптуры происходит в обратном направлении: сначала движение объемов, выразительность силуэта, а потом персонаж и сюжет. При этом абстрактная скульптура существует в современном искусстве вполне успешно, а нефигураивная кукла - невозможна. Кукла- это всегда прежде всего персонаж.

Как ни парадоксально, но при отнесении определенного произведения к классу авторских кукол, чаще всего одним из основных критериев является самоназвание, т.е. то , что художник назвал свою работу «куклой». Многие авторы называют очевидные скульптуры малых форм куклами. В качестве примера уместно будет привести творчество Марии Касьяненко и Романа Шустрова. Интересно, что работы Натальи Вельчинской называют чаще куклами, чем текстильной скульптурой, в то время как к текстильным работам Луиз Буржуа термин «кукла» не применялся никогда. Поскольку четких критериев «кукольности» не существует, да и не может существовать ввиду невероятного разнообразия внутри изучаемого явления, самоназвание автора работы играет ведущую роль в определении ее морфологической принадлежности.

Стоит отметить, однако, что отнесение художественного объекта к области авторских кукол не является конечным. С различных точек зрения один и тот же объект может быть и кинетической или мобильной скульптурой, и мелкой скульптурной пластикой, и игрушкой, и объектом, и инсталляцией.

В заключение стоит подвести итог вышесказанному. В термино-

логическом плане для наименования изучаемого явления наиболее целесообразным видится употребление термина «авторская художественная кукла» в значении «кукла, изготовленная художником вручную в единственном экземпляре, воплощающая уникальный художественный образ». Для успешного анализа и интерпретации авторских кукол необходимо разобраться с их типологией, и здесь наиболее уместным видится разделение авторских художественных кукол на четыре вида на основе типа взаимодействия со зрителем. В вопросе же отнесения художественного артефакта к классу кукол, ввиду утраты современными авторскими куклами обязательной антропоморфности как сущностной характеристики, основным на сегодняшний день является восприятие зрителем объекта как персонажа, наделенного характером и эмоциями, а также тот факт, что сам автор называет свое произведение куклой.

Таким образом, современная авторская кукла-явление сложное и интегральное. Ее изучение представляет огромный интерес для исследователя по многим причинам. Уже не один десяток лет не утихает полемика вокруг терминологии. Авторы предлагают все новые классификации и типологии кукол, а тот факт, что изучаемое явление относится к сфере современного искусства, позволяет исследователю с азартом ученого-естествоиспытателя рассматривать динамику развития феномена, делать собственные оценки и прогнозы на будущее.

Библиография:

1. Змеева Е.О. Искусство куклы в России и Германии конца XIX-начала XX вв.: художественные и культурно-исторические смыслы. Автореферат дис. канд. исск. Ярославль. 2006.
2. Карпова Т.Е. Феномен куклы в русской культуре (историко-культурологические аспекты). Дис. канд. культурологич. наук. СПб. 1999.
3. Лопаткина Е.В. Авторская кукла конца XX – начала XXI века в России: история, типология, изобразительная специфика. Автореферат дис. канд. исск. СПб. 2013.

4. *Лотман Ю.М.* Куклы в системе культуры// Избранные статьи в 3х томах. Том 1:Статьи по семиотике и топологии культуры . Таллин: Александра. 1992, С.377-380.
5. *Марченко М.А.* Авторская художественная игрушка в искусстве XX века. Проблемы, тенденции, имена. Дис. канд. исск. Спб. 2008.
6. *Ожегов С.И.* Словарь русского языка.М.:Русский язык.1987, 797с.
7. *Романова А.В.* искусство куклы в контексте отечественной культуры второй половины ХХвека. Дис. канд.исск. СПб. 2010.

Е.А. Гаврилова

ОСОБЕННОСТИ ХУДОЖЕСТВЕННО-ПРОМЫШЛЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ЗАПАДНОЙ ЕВРОПЕ ВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЕ XIX ВЕКА

В статье дается обзор тенденций развития художественно-промышленного образования и его влияния на промышленность в Западной Европе во второй половине XIX века. Рассмотрена организация обучения и художественно-промышленные музеи.

The article reveals the main tendencies of the development of industrial arts education and its influence on the industry in West Europe in 1850-1900-ies. Reviewed the organization of education and museums of industrial arts.

Ключевые слова: художественно-промышленное образование, Западная Европа, вторая половина XIX века.

Keywords: industrial arts education, West Europe, 1850-1900-ies.

Во второй половине XIX века в Западной Европе наблюдается процесс активного роста художественной промышленности, а также количества художественных школ и музеев. Все страны становятся конкурентно способными по отношению друг к другу в изготовлении предметов декоративно-прикладного искусства, что ставит перед ними задачу в поиске неоспоримого преимущества, связанного в первую очередь с оригинальностью и художественной ценностью их изделий. «Каждая нация, кажется, стремится возродить художественную промышленность, опираясь на свои традиции и свое прошлое, воскрешая давно забытые страницы истории искусства своей страны» [1]. Для достижения поставленной цели были проведены реформы художественного образования, созданы художественные школы и

национальные музеи не только в основных городах, но и в провинциях, задачей которых стало формирование высококвалифицированных и хорошо образованных мастеров.

Италия находилась в непростой ситуации: выставки в Вене в 1873 году, Филадельфии в 1876 году и Париже в 1878 году продемонстрировали итальянскому правительству, насколько Италия отстает от других стран. К тому же, в этот период был открыт туннель через Альпы в Арльберге, а также другие пункты доступа на территорию Италии, благодаря чему изделия из Франции, Англии и Австрии наводнили итальянский рынок. В связи с новой экономической ситуацией, полностью перевернувшей торговлю и промышленность, Италия была вынуждена принять срочные меры в борьбе против иностранных государств, изменив систему своего художественно-промышленного образования. По всей стране частными предпринимателями, группами промышленников, меценатами и муниципальными властями проводилась масштабная агитация за возрождение искусства: основывались многочисленные художественные школы и музеи. Важно отметить, что подобные действия изначально исходили от провинциальных властей и не являлись результатом государственной реформы художественно-промышленного образования, основанной на имитации той или иной иностранной системы. Таким образом, в ответ на их стремления итальянское правительство, со своей стороны, попыталось найти средства оптимизации их усилий, направив инспекторов для изучения текущего состояния образования не только по всей стране, но и за ее пределами (в Англию, Францию, Бельгию, Германию) для получения более полной картины. В итоге, итальянские власти, получив полный отчет, реорганизовали художественно-промышленное образование, разделив его на три уровня: начальный, средний и высший. Начальное обучение, внедренное в школы во всех городах и наиболее крупных деревнях, включало в себя основы рисунка и ремесла. На 1885 год в Италии насчитывалось 64 художественно-промышленные школы, наиболее крупными из которых являлись школы в Неаполе (635 учеников), Милане (606), Комо (664), Турине (424), Падуе (404), Катании (378) и Риме (169). Следующая ступень подразумевала специализацию в зависимости от выбора ученика, которую можно было получить в главном городе округа. Некоторые школы, например, в Неаполе и Риме имели присоединенные к

ним мастерские для практической работы, в последствие подобная практика стала обязательной для всех учебных заведений. Третий уровень – высшие специальные школы Рима, Флоренции, Неаполя и Милана, при каждой из них также функционировал музей. Обучение состояло в углубленном изучении выбранной специальности и приобретенных навыков. Важно отметить, что правительство поддерживало провинциальные школы, не пытаясь унифицировать образование, а напротив, стремясь возродить местное производство, находящееся в упадке.

Международная выставка 1878 года, где Венгрия была представлена как независимое государство, стала для этой страны точкой отсчета возрождения художественной промышленности. Венгрия предприняла попытки создания своей национальной индустрии, в которые вложила всю свою энергию. Однако тяжелая экономическая и политическая ситуация не позволила в полной мере добиться желаемого, а состояние художественно-промышленного образования было весьма плачевным.

«Россия еще 10 лет назад зависела от Франции, импортируя различную художественную продукцию (мебель, изделия из бронзы, шелковые ткани и товары из Парижа, предметы женского гардероба и аристократического вкуса). Сегодня мы (французы) столкнулись с местным производством, которое за последние три или четыре года приобрело небывалый размах во всех отраслях. Россия, неожиданно для нас, впрочем, как и для других стран, достигла такой промышленной мощи, что может себе позволить сегодня обходиться собственными силами и закрыть границы для импорта. Завтра, она может экспорттировать на Восток и даже в Европу. Местные экономические условия работы дают преимущества их промышленникам. Повсюду существуют школы и музеи, с умом организованные, которые поддерживаются как частными лицами, так и государством» [2].

Швейцария, численность населения которой в 1881 году составляла 2,5 миллиона человек, развивалась быстрыми темпами: годовой экспорт составлял 700 миллионов франков, импорт – 540 миллионов. Художественно-промышленные изделия составляли довольно внушительную сумму экспорта, в первую очередь это карманные часы и часовые механизмы – 78 576 000 франков, ювелирные изделия – 3 879 173 франков (по данным таможни за 1885 год). «Не ожидая ничего ни от своей земли, ни от климата, без традиций славы и влияния, Швейцария нашла в

превосходной промышленной и экономической организации средства для достижения успеха» [3]. Ее демократичная система налогов освобождала рабочих от ежемесячных выплат, которые являлись тяжелым бременем для мастеров в других странах. Всевозможные организации (закупки, производства, страхования, помохи и другие) обеспечивали предприятия предметами первой необходимости, защищали от безработицы, предоставляли информацию и прочее.

Однако самым важным условием успеха Швейцарии являлась организация образования. Швейцарский мастер был образован лучше, чем какой бы то ни было другой. В начальной школе, бесплатной и обязательной, он получал полное элементарное обучение, включая гражданское воспитание, благодаря которому ученик знал свои права и обязанности. Дальнейшее обучение проходило в специализированных школах как промышленных, так и художественных. По данным за 1885 год в Швейцарии насчитывалось 87 подобных школ, в которых получали образование 6 739 учеников, а также 9 музеев художественно-промышленного искусства. Системы обучения в различных учебных заведениях варьировались, но наиболее показательной являлась методика художественно-промышленной школы Женевы, основанной в 1876 году. Школа была создана по распоряжению государства для обучения искусству молодых людей, желающих в будущем работать в сфере художественной промышленности. В программу занятий входили следующие предметы: моделирование и скульптура (фигура, орнамент), чеканка, керамика, акварель и другие техники росписи. Обучение подразумевало подготовку к работе по специальностям: декоративная скульптура, художественное литье, резьба по дереву, ювелирное искусство, художественная бронза, художественная ковка, финифть, роспись фаянса и прочие. Следует отметить, что помимо практических навыков, преподавалась и теория. В школу принимались ученики в возрасте от 14 лет, имеющие диплом школы искусств Женевы (начальное образование) или прошедшие экзамены для подтверждения навыков, соответствующих требованиям среднего специального образования, а также ученики-экстерны (подмастерья, мастера), которые посещали занятия по вечерам и в воскресенье. Обучение было полностью бесплатным, ученики снабжались всем необходимым для занятий инвентарем. Школа принимала участие в международной

выставке в Париже в 1878 году, где получила бронзовую медаль, а также в национальной выставке в Цюрихе в 1883 году и выставке декоративно-прикладного искусства в Лондоне в 1885 году, где была награждена почетным дипломом.

Несмотря на довольно высокий уровень художественно-промышленного образования в стране, существовало несколько недостатков в системе обучения, главными из которых являлись отсутствие общности методов преподавания (например, методика обучения рисунку и черчению варьировалась не только от школы к школе, но и от класса к классу) и организации управления школами, что плохо сказывалось на их функционировании и не позволяло использовать их ресурсы в полном объеме. Следует отметить, что Швейцария, в качестве образца для своей системы образования, а именно: сочетание теоретических и практических навыков, выбрала Германию.

Наибольшего размаха в развитии художественной промышленности, характерной чертой которого являлся активный рост экспорта страны и как следствие – увеличение прибыли, достигла в этот период Германия. В 1882 году муниципалитет Берлина провел реформу художественного образования в рисовальных школах, используя в качестве примера новую систему обучения рисунку в школе Отто Жессена. В 1860-х годах инженер Жессен создал в Гамбурге специализированную школу, чтобы испробовать свой новый метод начального обучения рисунку. Его эксперименты дали настолько хорошие результаты, что всего через два года мэрия города взяла школу под свою опеку и выделила ей годовой бюджет в размере 70 000 марок, а в 1875 году построила для школы и, присоединенного к ней художественно-промышленного музея, большое здание стоимостью в 3 миллиона марок ввиду постоянного увеличения количества учеников (к 1881 году их насчитывалось около 2000 человек). В 1881 году Жессена пригласили в Берлин для внедрения его системы обучения, доверив ему управление многочисленными муниципальными художественными школами. Эта система представляла собой не только новый метод обучения основам рисунка, но и рациональную организацию самой школы с точки зрения подготовки ученика в соответствии с будущей специализацией его работы. Длительность периода обучения не была фиксированной: ученики могли оставаться в школе на протяжении трех, четырех или пяти лет в

зависимости от способностей (некоторые особо талантливые ученики оканчивали школу за два года). Все занятия проходили по вечерам. Первая половина первого учебного года была целиком посвящена обучению основам рисунка. Следует отметить, что работы выполнялись только с натуры, то есть любые графические изображения в качестве примеров были строго запрещены. Вторая половина года была направлена на изучение специального рисунка, связанного с той или иной отраслью художественной промышленности. В последующие годы рисунок шел в паре с основным художественным образованием. Воскресенье полностью посвящалось обучению ремеслу под руководством главного мастера: занятия проводились на начальных этапах в школе, а позже в частных мастерских, где закреплялись практические навыки. Другим важным нововведением Жессена был индивидуальный подход к учащемуся: каждый ученик получал свои персональные инструкции в зависимости от своих способностей и скорости работы. Преподаватель был обязан постоянно находиться в классе, проверять работу ученика и давать ему советы в процессе рисунка.

Занятия в школе проходили по вторникам и пятницам с 17-19 часов, по воскресеньям с 8-12 часов, в остальные дни с 19-21 часа. Ученики самостоятельно выбирали подходящий курс, однако перед началом занятий они должны были подтвердить необходимый уровень подготовки, чтобы успешно пройти обучение. «Основными предметами лекционных и практических курсов были: рисунок от руки; линейный рисунок; начертательная геометрия; специализированный рисунок для краснодеревщиков, токарей, жестянщиков, слесарей, конструкторов, механиков, оптиков, ювелиров, граверов, каменщиков, плотников, каменотесов, скульпторов, художников, ткачей, литографов; моделирование из гончарной глины и воска; декоративная живопись; математика; механика; физика; химия; ведение учета и бухгалтерия» [4].

Например, курс рисунка от руки состоял из четырехчасовых занятий, в течение которых ученик изображал простые геометрические фигуры, предметы домашней утвари, орнаменты, живые растения, гипсовые слепки от эскиза до законченного тонального рисунка, в зависимости от профессии.

Обучение было платным, так как считалось, что деньги, внесенные за занятия родителями или самими учениками, являлись прекрасным

средством, стимулирующим последних регулярно посещать школу. Однако члены малообеспеченных семей полностью освобождались от всех выплат: примерно 10 из 100 учеников являлись стипендиатами различных ассоциаций и владельцев крупных ателье. Оплата была в размере 6 марок за семестр (8 занятий в неделю) и 12 марок за семестр (28 занятий в неделю). Преподаватели школы получали заработную плату в размере 3 марок в час за свои занятия, при условии работы только в данном учебном заведении. После окончания обучения ученики получали сертификат и возможность принять участие в отчетной выставке.

В 1884 году Жессен являлся директором уже 14 школ. Опыт его новой системы обучения рисунку был настолько убедительным, что подобная методика была вскоре применена во всех муниципальных школах Империи. Невероятные результаты системы Жессена были продемонстрированы на конкурсе рисунка в 1884 году среди всех художественных школ Берлина: все первые места были присуждены его ученикам, прошедшим обучение в течение всего 2-3 лет.

Подобная система обучения была внедрена в художественно-промышленную школу при музее декоративных искусств в Берлине, которую посещало 500 учеников, среди которых 9 из 100 были девушки. Годовой бюджет школы составлял в среднем 49 700 марок, к которым добавлялась сумма в 12 000 марок на стипендии малоимущим ученикам, а так же тем слушателям, которых за успехи в учебе отправляли в пенсионерские поездки в Италию. В школе работало 16 преподавателей, которые получали заработную плату в размере 3 000 марок в год и возможность работать в мастерских. Обучение подразделялось на два уровня: подготовительная школа (школа рисунка) и школа искусства.

Подготовительная школа была организована в основном для рабочих, которые могли посвятить себя обучению и улучшению своих навыков только по вечерам и утром в воскресенье. Образовательная программа включала в себя следующие предметы: рисунок орнаментов, геометрических фигур, архитектурных форм, гипсовых слепков и живой модели. Курс предполагал последовательный переход от простых заданий к более сложным. Для перехода на следующую ступень необходимо было подтвердить полученные навыки, выполнив экзаменационную работу в надлежащем качестве.

Школа искусства была организована для учеников, которые могли посвятить все свое время занятиям, которые проходили с утра до вечера в течение всей недели. В программу обучения входили такие предметы как: рисунок орнаментов и рельефов, геометрических фигур, архитектурных форм, гипсовых слепков, живой модели, анатомическая пластика, стили и история стилей, а также специализированный курс, включающий в себя проектирование предметов мебели и оборудования, скульптуру, декоративную живопись.

В Австрии, как и в Германии, в 1880-х годах появлялись все новые и новые художественные школы, создавались специализированные музеи в промышленных центрах. Местные и более крупного масштаба выставки поддерживали дух соперничества между управляющими мастерскими и их работниками, стимулируя рост производства и как следствие – экспорта. Однако в системе художественно-промышленного образования Австрии нет ничего примечательного, поскольку она, как и Швейцария, опиралась на немецкую методику обучения.

В этот период начинается возрождение национального искусства и во Франции. Однако французское художественно-промышленное образование сильно отставало от других стран по своему развитию и требовало незамедлительной реформы. В других странах художественно-промышленные школы предполагали образование не только теоретическое, но и практическое, так, например, к занятиям по рисунку добавлялась работа в мастерских и лабораториях, в которых ученики могли применить полученные знания и навыки, а также воплощать свои идеи, в то время как французская система подразумевала либо только теоретическое обучение, либо сугубо практическое. В качестве вспомогательного средства обучения при иностранных школах выступал музей, располагавший обширной коллекцией образцов, во Франции подобных музеев не существовало. Таким образом, во Франции реформа становится насущно необходимой ввиду того, что обучение в мастерских и на заводах было явно не достаточным, а найти способного и хорошо образованного старшего мастера или руководителя мастерской было все труднее и труднее. К тому же обучение, которое должно было быть направлено на подготовку мастеров для той или иной художественной промышленности, не соответствовало поставленной цели. Оно давало

хорошую подготовку профессиональным рисовальщикам, художникам, кандидатам в высшие специализированные школы, в то время как в других странах отдавалось предпочтение формированию среднего звена – прекрасных мастеров и рабочих с хорошими навыками в профессии и серьезной художественной подготовкой. Именно на этой идеи была основана реформа художественно-промышленного образования в Германии. Следует отметить, что французская унифицированная система образования, несмотря на достаточное количество школ в регионах, не стремилась развивать местную художественную промышленность, представляя собой, общее художественное образование без какой бы то ни было специализации.

Что касается художественно-промышленных музеев, то их организацию во Франции тоже можно считать несовершенной и устаревшей, поскольку она не отвечала нуждам художественной промышленности и коммерческим требованиям того времени. Основной целью французских музеев являлось формирование вкуса у населения, но с подобной ролью вполне справлялись национальные музеи, такие как Лувр и Клюни. Однако назначение художественно-промышленных музеев иное: они должны быть дополнением к специализированным школам, предоставлять необходимые образцы для обучения, являющиеся примерами хорошего вкуса и элегантности для подмастерьев, старших мастеров, и служить вдохновением для их будущих произведений. Примером хорошей и технологичной организации являлся музей декоративных искусств Берлина.

«Музей декоративных искусств Берлина представляет собой совершенно новую систему организации, направленную на поддержку практических интересов мастеров и владельцев мастерских» [5]. Его коллекция постоянно пополнялась новыми дорогостоящими и ценными экспонатами, становясь по количеству и качеству предметов искусства одной из лидирующих в Европе. Коллекция музея на 1882 год составляла 24 000 предметов, оценочной стоимостью в 2 290 000 марок, и была расположена в зданиях королевской фарфоровой мануфактуры. Среди экспонатов наибольшую художественную ценность представляло собрание ювелирного искусства, в том числе изделия XV и XVI веков, сокровище Люнебурга из 33 предметов религиозной и домашней

утвари, а также великолепные образцы тканей и керамики, являющихся превосходным материалом для обучения мастеров. Важно отметить, что музей перешел от частного владельца в собственность государства и стал императорским, что повлекло за собой масштабную реорганизацию. Ранее деятельность музея ограничивалась Берлином, но затем его влияние распространилось на всю Германскую империю: коллекции решено было передать в распоряжение провинциальных музеев и школ, а так же муниципальных центров художественной промышленности для организации временных выставок. Новая администрация музея создала небольшие филиалы, расположив их у входов в крупные мастерские и фабрики Берлина, чтобы облегчить доступ мастеров к лучшим произведениям той или иной отрасли. Директор музея указывал не только экономические и научные сведения в каталогах и другой печатной продукции, но и атрибуцию предметов искусства, давая всю имеющуюся информацию по процессу изготовления, условиям продажи и стоимости изделий.

Следует отметить и деятельность миссионеров, которые неустанно перемещались из города в город, повсюду, где была художественная промышленность, и оказывали помощь в организации выставок музейных экспонатов и в проведении конференций. Они непосредственно сотрудничали со всеми государственными школами, пополняя их художественные коллекции и библиотеки, тем самым способствуя их развитию.

Отличительной чертой большинства художественно-промышленных музеев являлось наличие в их коллекциях значительного количества предметов искусства Дальнего Востока. Этот новый, экзотический материал должен был, во-первых, обеспечить европейских мастеров новыми источниками вдохновения и исследования, во-вторых, создать национальную промышленность для экспорта на Восток. В 1875 году в Австрии был создан музей искусств Востока, основанный после французской выставки 1873 года. В данный период австрийская промышленность практически полностью обеспечивала своими товарами европейскую часть Турции, восточную Азию, таким образом, потеснив французские позиции на этих территориях. Германия также была заинтересована в продвижении на восток: в 1880-х годах ее музеи

приобретали коллекции предметов восточного искусства даже по сильно завышенным ценам. Однако во Франции пока не существовало подобного музея, хотя она имела все необходимые условия, в том числе уникальные коллекции (в Фонтенбло находилась коллекция из летнего дворца императора Китая, Серноши отдал в дар городу Парижу свое собрание прекрасных образцов искусства Японии и Китая и многие другие) и открытия, сделанные в ходе научно-художественных экспедиций на Дальний Восток. Создание музея Востока, аналогичного австрийскому, являлось необходимостью для французской промышленности и для удержания позиций в Средней Азии и Турции.

Помимо развития художественно-промышленного образования и создания музеев, Австрия и Германия с не меньшей активностью улучшали обучение торговле художественно-промышленными товарами, основав почти сто школ в одной только Германии, в то время как во Франции их насчитывается всего четыре. «Мы победили Францию в 1870 году на полях военных сражений, теперь мы хотим ее победить на поле коммерческой и промышленной битвы», - провозгласил в своей речи по случаю открытия нового здания музея декоративных искусств Берлина в 1881 году принц Фридрих Вильгельм Виктор Альберт Прусский, будущий германский император и король Пруссии Вильгельм II [6]. Германия хорошо подготовилась к этой баталии: Бисмарк, став министром торговли, создал на государственные деньги новые предприятия, субсидировал частные фабрики, подчинив все железные дороги нуждам немецкой промышленности и торговли, значительно сократив транспортные тарифы, а также создал мощные промышленные и торговые синдикаты, используя преимущества коопераций для продвижения немецких товаров за границей, таким образом, получив подавляющее преимущество против Франции.

Итак, во всех лидирующих странах в 1860-1880-х годах были созданы мощные национальные промышленные предприятия. В данный момент можно наблюдать подлинное возрождение художественной промышленности, возрождение, которое через несколько лет приобретет всеобъемлющий характер. Повсюду появляются заводы; мастерские, которые обеспечивают своей продукцией не только внутренний рынок, но и поставляют свои товары в другие страны; школы, благодаря которым

формируются искусственные и хорошо образованные мастера и управляющие. Иностранный продукция заполняет французские рынки, отвоевывает свое место на международной арене, заставляя Францию прилагать все больше усилий для удержания позиций и навязывая беспощадную конкурентную борьбу. Именно в этом состоит основная революция, которая, полностью перевернув торгово-промышленное положение Франции, поставила ее перед необходимостью кардинального изменения своей привычной организации производства, смены промышленного оборудования и реформы художественно-промышленного образования. Единственным неоспоримым превосходством французов осталось первенство в уникальных произведениях искусства. Несмотря на все попытки других стран, французские изделия по-прежнему остаются самыми красивыми и оригинальными. Изящество и элегантность форм, деликатный колорит, вкус, который прослеживается в каждой детали и в ансамбле в целом, выгодно отличает их произведения искусства от всех прочих. Тем не менее, одно художественное превосходство не могло обеспечить преуспевания и процветания: было необходимо французскому искусству спуститься со своего пьедестала и стать более доступным для широких масс, что и произойдет в 1890-1900-х годах.

Примечания:

1. Vachon, Marius. Rapports à M. Edmond Turquet, sous-secrétaire d'État, sur les musées et les écoles d'art industriel, et sur la situation des industries artistiques. Paris: Maison Quantin, 1886. C. 69
2. Там же. С. 6
3. Vachon, Marius. Rapports à M. Edmond Turquet, sous-secrétaire d'État, sur les musées et les écoles d'art industriel, et sur la situation des industries artistiques. Suisse, Westphalie et Prusse. Paris: Maison Quantin, 1886. C. 6
4. Ecoles professionnelles de Berlin, dirigées par M. Jessen. Programme d'études. Paris: Maison Quantin, 1884. C. 3-10
5. Le Musée des arts industriels à Berlin. Gazette des Beaux-Arts, XXVII, 1883, février. C. 165
6. Nos industries d'art en péril. Un musée municipal d'études d'art industriel. Paris: L. Baschet, 1882. C. 32

Библиография:

1. Bodé, Gérard. État français - État allemand : l'enseignement technique mosellan entre deux modèles nationaux, 1815-1940. In: Histoire de l'éducation, N. 66, 1995. L'offre locale d'enseignement. Les formations techniques et intermédiaires. XIXe - XXe siècles.
2. Écoles professionnelles de Berlin, dirigées par M. Jessen. Programme d'études. Paris: Maison Quantin, 1884.
3. La Crise industrielle et artistique en France et en Europe. Paris: Librairie illustrée, 1886.
4. La Guerre artistique avec l'Allemagne, l'organisation de la victoire. Paris: Payot, 1916.
5. Les Industries d'art, les Écoles et les Musées d'art industriel en France (départements). Nancy: imprimerie de Berger-Levrault, 1897.
6. Le Musée des arts industriels à Berlin. Gazette des Beaux-Arts, XXVII, 1883, février.
7. Nos industries d'art en péril. Un musée municipal d'études d'art industriel. Paris: L. Baschet, 1882.
8. Pour la défense de nos industries d'art, l'instruction artistique des ouvriers en France, en Angleterre, en Allemagne et en Autriche (missions officielles d'enquêtes). Paris: A. Lahure, 1899.
9. Vachon, Marius. Rapports à M. Edmond Turquet, sous-secrétaire d'État, sur les musées et les écoles d'art industriel, et sur la situation des industries artistiques. Paris: Maison Quantin, 1886.
10. Vachon, Marius. Rapports à M. Edmond Turquet, sous-secrétaire d'État, sur les musées et les écoles d'art industriel, et sur la situation des industries artistiques. Suisse, Westphalie et Prusse. Paris: Maison Quantin, 1886.
11. Астраханцева Т.Л. Школа Н. В. Глобы. К вопросу об изучении художественного образования в Русском зарубежье // Дом Бурганова. Пространство культуры, № 4/2014, М., 2014. С 147-152

Е.А. Гаврилова

ЮВЕЛИРНАЯ ПРОМЫШЛЕННОСТЬ ФРАНЦИИ ПОСЛЕДНЕЙ ТРЕТИ XIX ВЕКА В КОНТЕКСТЕ ОБЩЕЕВРОПЕЙСКОГО РАЗВИТИЯ

В статье дается обзор основных центров ювелирного производства во Франции последней трети XIX века. Рассмотрена организация обучения в мастерских и их экономическое положение.

The article reveals the main centers of the jewelry in France in 1870-1890-ies. Reviewed the organization of education in the ateliers and its economic situation.

Ключевые слова: ювелирные центры, мастерские, Франция, последняя треть XIX века.

Keywords: main centers of the jewelry, ateliers, France, 1850-1890-ies.

Состояние ювелирной промышленности неразрывно связано с экономической и политической ситуацией в стране.

После поражения во франко-пруссской войне 1870-1871 гг., Франция по Франкфуртскому мирному договору уступала Германии Эльзас и Лотарингию (с населением, численностью в 1597 тысяч жителей, или 4,3 % всего населения), в которых было сосредоточено 20 % всех горно-металлургических запасов страны. Большие людские потери во время войны и восстания в Париже, связанного с непрекращающейся борьбой между бонапартистами и республиканцами, нанесли огромный ущерб экономике страны (около 16 млрд франков, из которых 5 млрд были выплачены в качестве контрибуции Германии). Тяжелая политическая ситуация в стране немедленно отразилась на экономике, которая пребывала

в застое из-за нехватки денежных средств, таким образом резко сократился объем производства промышленной продукции, а соответственно и экспорта.

Из-за нестабильного экономического положения и ненадежности сделок производство и продажа ювелирных украшений во Франции сильно сократились. «Многие ювелирные магазины на площади Пале-Рояль в Париже вынуждены были простоять, за несколько недель продавая украшений всего на 100 франков» [1]. Провинциальные ювелирные дома отказывались от привычного объема заказов и покупали только самое необходимое. Ювелирные дома, работающие на экспорт, несли не меньшие убытки, поскольку только две страны континентальной Европы – Италия и Испания – все еще продолжали закупать изделия в Париже, но этого было недостаточно.

Финансовое состояние Италии не позволяло надеяться на крупные закупки. Что касается Испании, то она была в довоенный период одним из самых лучших рынков сбыта французских ювелирных украшений, но после отречения от престола короля Амадея I и провозглашения республики в 1873 году обстановка в Испании характеризовалась глубокой политической и социальной нестабильностью, что не способствовало экспорту в эту страну [2].

В коммерческом бюллетени журнала «Ювелир» («Le Joaillier») за апрель 1874 года так описывается состояние рынка ювелирных изделий во Франции: «Мировой финансовый кризис 1873 года, достигший и Америки, препятствовал ювелирным домам Нью-Йорка и других стран делать закупки у французов. В Гаване обменный курс сильно увеличился (примерно 130-135 %), поэтому у Кубы так же не было никакой возможности импортировать ювелирные изделия из Франции. Бразилия, напротив, продолжала закупать большинство ювелирных украшений в Париже: практически все значительные закупки этого периода были сделаны именно домами Рио-де-Жанейро» [3].

В связи с кризисной ситуацией в ювелирной промышленности и потерей лидерства на международном рынке, в 1874 году французскими ювелирами и золотых дел мастерами был поднят вопрос о пересмотре 19 закона 1797 года, согласно которому существовало две официальных пробы серебра (900, 800) и три золота (920, 840, 750),

а также обязательное опробование изделий в гарантийной службе государства [4]. Они пытались добиться отмены официальной пробы для производства экспортируемых изделий из драгоценных металлов и обязательного административного контроля. Эта попытка пересмотра закона вызвала многочисленные споры. С одной стороны, отмена официального контроля могла разрушить престиж французского ювелирного искусства, так как оно ценилось, прежде всего, именно за свое качество (изделия на экспорт изготавливались только из золота 750 пробы, в то время как у остальных стран из более низкой пробы) и за отменный вкус, что неоднократно отмечалось в иностранных отчетах [5]. С другой стороны, ювелиры, изготавливающие украшения по низкой цене, терпели большие затраты, проходя обязательный контроль (примерно 2 франка за изделие), таким образом, производство подобных украшений с каждым годом снижалось ввиду невыгодности, а, следовательно, снижался и экспорт. Сторонники пересмотра закона приводили в пример Германию: «Благодаря отмене аналогичного закона, немецкое производство, свободное от административных помех, получило за последние двадцать лет небывалое развитие, поэтому, сегодня мы спрашиваем, о чем думали наши экономисты, ведь по их вине наши производители не могут достигнуть подобного процветания» [6]. По мнению многих владельцев французских ювелирных мастерских, Германия угрожала большими потерями на рынке ювелирных украшений низкой ценовой категории. Представительства Пфорцхайма [7] были открыты во многих городах Франции, в том числе и в Париже, завоевывая с каждым днем все больше новых клиентов. Однако только спустя 10 лет был принят новый закон (25 января 1884 года), отменяющий государственный надзор и позволяющий изготавливать ювелирные изделия на экспорт из золота и серебра более низкой пробы.

В то время как экспорт иностранных драгоценных изделий быстро рос, французский экспорт оставался на прежнем уровне. По данным таможни за 1873 год Германия экспортировала 338 000 кг ювелирных украшений с учетом вычета 90 000 кг, которые составляют часы, полудрагоценные и поделочные камни, в то время как Франция экспортировала только 22 000 кг. Важно отметить, что все немецкие украшения были произведены в Германии, а из 22 000 кг только 6 600

кг были изготовлены во Франции (остальные 13 400 кг – иностранные украшения, проходящие транзитом через французскую таможню). Что касается Женевы, то благодаря свободной пробе, швейцарские ювелиры смогли успешно конкурировать с Германией на международном рынке, производя украшения из 585 пробы, тем самым способствуя развитию экспорта и завоеванию французского рынка, полностью вытеснив ранее преобладавшие лионские цепи и браслеты [8].

Сложности с получением информации сводили на нет все усилия, предпринимаемые в течение нескольких лет различными предприятиями, по открытию новых рынков сбыта. К этому стоит добавить проблемы, связанные с отсутствием технического оснащения и высокохудожественных образцов в школах и музеях, которые могли бы помочь в обучении художников, мастеров и управляющих мастерскими. Состояние художественного образования создало опасную ситуацию для промышленности: на всех направлениях, за исключением «высокого ювелирного искусства» (*«haute joaillerie»*), отсутствовали не только мастера-рисовальщики высокого уровня, но и многие другие специалисты (резчики, чеканщики, штамповщики, гильошировщики и эмальеры), а также простые рабочие (литейщики, формовщики, золотильщики и полировщики). Многие владельцы мастерских были вынуждены отказаться от контрактов на обучение подмастерьев в соответствии с условиями профсоюзных организаций. По приходу в мастерскую, ученики получали минимальную заработную плату в натуральной форме. Мастера с сожалением говорили: «Обучение в мастерских осуществляется без определенной методики. В течение трех лет подмастерье, предоставленный сам себе, выполняет самую элементарную работу,, и различные поручения, на самом деле, владелец мастерской его воспринимает как рабочую силу, а мастера как прислугу» [9].

Ювелирное искусство во Франции на данный момент не могло процветать, не создавая постоянно все новые и новые образцы изделий, которые могли воплотить в жизнь лишь умелые мастера. В мастерских практически не осталось художников, способных проявить самостоятельность, оторваться от копирования и адаптации старых и давно уже избитых моделей. Вместо того чтобы поддержать

друг друга, объединиться для отстаивания общих интересов и поисков путей развития отрасли, управляющие мастерскими жили в постоянной яростной борьбе и были вынуждены понижать стоимость и преуменьшать ценность изделий.

Во Франции в последней трети XIX века, помимо Парижа, существовало несколько центров ювелирного производства: Лион, Марсель, Тулуза, Бордо и Нанси.

Лион славился не только шелкоткацким производством, но и являлся одним из центров ювелирной промышленности, знаменитой своими историческими традициями. Ювелирное искусство Лиона охватывало все виды: от произведений, созданных по проектам архитекторов и декораторов - до небольших ювелирных украшений. Лионские мастера отличались образованностью, активностью, изобретательностью и весьма искусственной работой. Например, художественное литье из пустотелого чугуна ценилось по всей Франции. К XVIII веку в Лионе насчитывалось, согласно Наталису Рондо [6], 958 золотых дел мастеров, но уже к 1791 году их число уменьшилось до 340, а к 1880 году осталось всего лишь две мастерских. Однако церковное ювелирное искусство из золота, серебра, меди и бронзы завоевало в последнюю четверть века большую славу и развивало все направления, что позволило сформировать крупное производство, которое подразделялось на 12 предприятий разного масштаба, обеспечивающих работой около 800 мастеров. Церковную утварь для парижской церкви Сен-Сюльпис заказывали именно у лионских мастеров. Что касается ювелирных украшений, то их производством было занято около 500 мастеров (половину из которых составляли швейцарцы), работающих в 30 мастерских разного размера. С 1871 года отрасль начала активно развиваться: продажи возросли до 12 миллионов франков 1880-е годы, а в 1890-х годах ежегодный оборот составлял уже 35 миллионов франков, в то время как в 1867 году объем составлял всего 3 миллиона. Производство подразделялось на две категории: простые ювелирные украшения для продажи на внутреннем рынке и экспорта и «высокое ювелирное искусство» (*«haute joaillerie»*), которое составляло не более 20 % от общего количества изделий. У второй категории были постоянные, верные и обеспеченные клиенты из Лиона, хотя во многих

других городах люди отказывались покупать провинциальные товары, предпочитая им привезенные из Парижа, хотя во многих лионских мастерских создавались подлинные произведения искусства: массивные кольца, чеканные браслеты с резьбой, которые с успехом составляли конкуренцию парижским. Но основную массу составляли простые ювелирные украшения, конкурировавшие на внутреннем рынке с изделиями других городов Франции. Лион продавал изделия по цене на 20% ниже, но качество было ничуть не хуже, чем у конкурентов.

Следующий город, представляющий интерес с точки зрения ювелирного искусства, - Марсель. На протяжении 1870-1890-х годов производством ювелирных украшений здесь было занято 500 мастеров, работающих в ста мастерских. Этот город славился пустотельными украшениями из драгоценных металлов, которые ценились не только во Франции, но и за ее пределами. Изделия немецких и швейцарских мастеров здесь были также распространены, что наносило существенный ущерб местным ювелирам. К 1895 году их число уменьшилось до 150 человек, а мастерских до 60. В 1880-х годах в Марселе процветало производство ювелирных изделий с использованием кораллов, но к концу века в городе уже не было ни одного мастера, владеющего этим ремеслом, поскольку все они эмигрировали в Италию ввиду лучших условий. По заявлению ювелирных профсоюзов причины подобного упадка были многочисленны, но главной являлась потеря ценности изделий с точки зрения технического исполнения и художественной формы. Хорошие мастера стали редкостью. Многие направления ювелирного искусства просто исчезли. Попытка восстановить производство не увенчалась успехом из-за разрозненности мелких мастерских. Для их объединения был создан профсоюз, который должен был помочь преодолеть сложившуюся ситуацию, однако небольшое число его членов и ограниченность капитала не позволили этому плану осуществиться. Ни муниципалитет, ни торговая палата, ни государство не приняли существенных мер, на которых настаивали представители профсоюза. Не были созданы школы для обучения подмастерьев, не была проведена реорганизация вечерних курсов для мастеров при школе изящных искусств.

Еще одним ювелирным центром являлась Тулуза. В течение 1800-

1850-х годов здесь располагалось большое количество прибыльных мастерских. Однако запуск железной дороги, которая открыла Лангедок коммивояжерам из Лиона, Парижа, Марселя и Бордо, спровоцировал кризис – количество предприятий резко сократилось. В 1872 году их осталось всего 3 или 4 с числом мастеров в 20 человек. Исчезновение одежды, сшитой в провинции, привело к упадку лангедокской ювелирной промышленности, которая являлась ранее процветающей отраслью, так как ювелирные украшения не соответствовали по стилю парижской моде. Лангедок и Тулузу наводнили пустотельные ювелирные изделия из Лиона и Марселя, а также другие типы изделий из Парижа. Германия и Англия не ввозила сюда свой товар, хотя Швейцарии удалось завоевать местный рынок цепей и браслетов, продавая их на сумму не менее 200 000 франков ежегодно. Упадок ювелирного производства в Тулузе также был связан с отсутствием поддержки от муниципалитета и другого рода государственных организаций. Например, приз для литературного конкурса, ежегодно проходившего в Париже, всегда ранее выполнявшийся в Тулузе, был передан для изготовления в Париж.

Бордо – город с множеством поколений прекрасных художников и мастеров-ювелиров. В рапорте о выставке 1847 года, проходившей в Бордо, был отмечен мастер Сандо, как очень искусный ювелир, а в 1859 году во время международной выставки в этом же городе четверо бордосских представителей стали ее лауреатами. Особенностью ювелирного искусства Бордо являлось использование цветного золота, повторить оттенки которого никому не удавалось. Мастерские здесь сохранили прежнюю социальную и промышленную организацию. Управляющими были подлинные мастера, которые после работы в провинции, обучались в Париже, возвращались в родной город и принимали руководство мастерской, в которой были сделаны их первые шаги в профессии. Они являлись частью коллектива, подавая пример своей работой остальным мастерам, опираясь на мастерство, полученное благодаря многолетнему опыту. Практически весь персонал сформировался в самой мастерской: поступая подмастерьем, ученик становился в последствие мастером и продолжал работать до выхода на пенсию. В парижских мастерских существовал принцип разделения труда в зависимости от специализации мастера, то есть каждый

выполнял строго ту или иную операцию. Здесь же мастер, как это было на старинных предприятиях, был обязан знать и уметь все. Однажды у него заказывали кольцо, в другой раз серьги, позже брошь, и он должен был выполнить изделие от начала и до конца. Эта разносторонность работы обеспечивала ее искусность, а также помогала избежать однообразия в исполнении и декорировании изделий. В таких мастерских подмастерье воспринимался не как слуга, а как равный, что способствовало более продуктивному обучению. В среднем, число подмастерьев доходило до десяти человек на 50 мастеров, среди которых были и женщины. Ювелиры, в основном, посещали курсы Научного общества и Школу изящных искусств. Все управляющие очень гордились своим ремеслом. «В поисках клиентуры они не преследовали цель найти постоянную и хорошо оплачиваемую работу, а стремились к возможности воплощения новых идей и задумок. Они мечтали о городе, в котором среди них было бы постоянное соревнование, чтобы изготовленное украшение не было тут же убрано в футляр, а смогло бы быть представлено на выставке или в музее на всеобщее обозрение, чтобы они смогли получить ценные замечания о достоинствах и недостатках своей работы. Они хотели привнести в заказанное женщиной ювелирное изделие, благодаря своему таланту, частичку ее красоты и грации» [10]. Но и в Бордо в 1880-х годах наблюдается заметный спад ювелирного производства, хотя и менее активный, чем в других городах Франции.

Нанси (Лотарингия) – город, в котором в 1880-м году осталось всего три ювелирных мастерских, но который не смог остаться равнодушным к попытке восстановить свое былое положение. В каталоге выставки декоративного искусства, проходившей в Нанси в 1894 году, были представлены около 300 различных изделий, вдохновленных творчеством старинных лотарингских мастеров, в декоре которых присутствовали геральдические композиции Лотарингского креста, львов, химер и т.д. в сочетании с местными флоральными мотивами: тростником, вереском, ландышем, маргаритками и другие. Все эти изделия были искусно смоделированы, прочеканены и отгравированы мастерами Нанси. Однако, несмотря на значительные усилия, все старания создать новое лотарингское ювелирное искусство оказались тщетны: оно не нашло отклика среди местного населения.

Таким образом, на фоне сложившегося кризисного положения в провинциях Франции, Париж получил практически монополию на производство ювелирных украшений. За период с 1860 по 1914 года известны 550 парижских ювелирных предприятий, из которых коммерческих было 207, коммерческих изготовителей 197, изготовителей 146. Ювелирные мастерские группировать по специализации: одни занимались покрытием ювелирных украшений золотом и серебром; другие - изготовлением украшений с использованием драгоценных камней; третья изготавливали изделия из золота; четвертые специализировались на бижутерии, так называемых фантазийных украшениях. Тех, кто занимался бижутерией, золочением и посеребрением было в 3 раза больше (339), чем остальных (114). Основное количество предприятий было небольшого размера, ими управляло несколько компаньонов (чаще всего от 2 до 6). Такие предприятия располагали незначительным капиталом (менее 55000 франков), тогда как капитал некоторых крупных фирм достигал миллиона франков [11]. «Производство было сосредоточено главным образом на мелких предприятиях с высоким уровнем ручного труда. В конце XIX века 94 % всех промышленных предприятий имели от 1 до 10 работников. В 1906 году насчитывалось лишь 611 предприятий, где было занято 500 и более рабочих» [12].

Основным конкурентом Парижа в борьбе за лидерство по производству ювелирных украшений был небольшой немецкий город Пфорцхайм. Согласно официальному рапорту Коммерческой Палаты Пфорцхайма за 1873 год, в этом городе существовало 425 мастерских, где производили ювелирные украшения 6 992 человека. Сопутствующие предприятия (эмальерные, граверные мастерские, мастерские по закрепке камней и другие) составляли 166 мастерских с числом рабочих в 849 человек. Заработная плата за неделю обычного мастера составляла от 21 франка 20 центов до 25 франков 45 центов, мастера высшей категории получали от 31 франка 80 центов до 53 франков, полировщики или рабочие на конвейере от 12 франков 75 центов до 19 франков 10 центов. Заработная плата рабочим распределялась старшим мастером и помещалась в именные коробки вместе с письменными замечаниями по работе. К концу 1873 года в Пфорцхайме ювелирные мастерские

были оборудованы семью паровыми машинами, пятью машинами, работающими на газе, и двумя машинами, работающими на воде, в то время как в Париже и во всей Франции наблюдалось значительное отставание по техническому уровню производства. Установленное в мастерских в годы промышленного переворота оборудование к концу столетия выработало свой ресурс, устарело и требовало замены. Например, в отличие от Германии и США, где использование электроэнергии становилось привычным для производства, во Франции только начиналось строительство гидроэлектростанций. Благодаря техническому оснащению доход с продажи ювелирных изделий в Пфорцхайме составлял ежегодно 50-55 миллионов франков [13].

Важно отметить, что немецкие мастера отказывались работать по сдельной оплате в отличие от французов, таким образом, их доход был значительно выше. Радикально отличало Германию от Франции и то, что немецкие ювелиры получали многократную прибыль с продажи изделия: прибыль с золота и прибыль с рисунка (например, золотая цепь могла принести за 6 месяцев доход в 2-5 % от затрат на изготовление). Изделия из серебра не были широко распространены в Германии, основным металлом являлось золото 585 пробы.

Покупателями, совершившими покупки в Пфорцхайме, были торговцы из России, Австрии, южной Италии, Испании, Египта, Турции и двух Америк. В этом городе они приобретали ювелирные украшения из низкой пробы, а во Франции закупали изделия из 750 пробы (цепи, кольца и небольшое количество «высокого ювелирного искусства»). «Все эти торговцы заказывают и покупают в Пфорцхайме в большом количестве каждую модель украшений из низкой пробы или даже из материала, имитирующего золото, поскольку они стоят намного дешевле, чем клейменные парижские изделия. К тому же в некоторых странах, например в России, покупатели привыкли к цвету немецких золотых украшений из низкой пробы и не принимали другой оттенок золота из Парижа (цвет связан был не только с процессом изготовления пробы, но и с тем, что немецкие ювелиры использовали только красное золото и никогда желтое). Французское накладное золото (дубле), хоть оно и наполовину золото, у них не пользовалось спросом» [14].

Что касается более массивных украшений (цепи, обручальные кольца, перстни с печатками), которые пользовались большой популярностью в протестантских странах, французские ювелиры так же не могли составить конкуренцию немецким. «Массивная цепь весом в 50 граммов из французской 750 пробы стоит примерно 150 франков, без учета рисунка. Такая же цепь из немецкой 585 пробы стоит примерно 110 франков, хотя проба намного ниже. В результате покупатель мог раздобыть в Германии, цепь парижской модели, так же хорошо сделанную по цене в три раза дешевле» [15].

Различия между Парижем и Пфорцхаймом существовали и в форме оплаты ювелирных изделий. В Париже большая часть экспортных продаж совершилась через комиссионеров, выплата осуществлялась в срок максимум в четыре месяца с момента оформления накладной, окончательный расчет производился наличными. В Пфорцхайме была другая система продажи. Изготовитель продавал напрямую без привлечения комиссионеров. Окончательная выплата редко поступала в течение 90 дней, а, как правило, через 6 месяцев или год. Существовало несколько причин для такого типа оплаты. Во-первых, льготные условия кредитов. Покупатель перечислял деньги на счет в банке постепенно, что приносило ему доход, когда же сумма была выплачена окончательно, банк перечислял деньги продавцу. Банки основных городов (Франкфурта, Берлина, Штуттгарда и других) обеспечивали производителей ювелирных украшенийссудами, что было выгодно обеим сторонам. Во-вторых, прибыль от производства была намного выше, чем в Париже [16].

Парижские ювелирные профсоюзы и муниципалитет города, озабоченные сложившейся ситуацией и потерей лидирующей позиции на экспортном рынке, создали, по примеру Пфорцхайма, большое количество образовательных школ, для нового поколения мастеров, вечерние курсы для рабочих, в программу обучения которых было включено не только обучение ремеслу (гравировка, гальванопластика, резьба, эмалирование и прочие предметы), но и другим дисциплинам: химии, геометрии, скульптуре, истории стилей и искусства. Важной составляющей новой системы образования стал обязательный курс линейного рисунка и рисунка от руки, целью которого было

не формирование художников, а развитие навыков ручной работы, необходимых для будущих искусственных мастеров, образованных не только с технической, но и с художественной точки зрения. Государство всячески поощряло развитие образования среди ювелиров и других мастеров, спонсируя всевозможные конкурсы рисунка, композиции, а также конкурсы по изготовлению ювелирных изделий, обеспечивало финансовую поддержку мастерских, что позволило отчасти сменить оборудование, тем самым улучшив качество и количество выпускаемой продукции.

Однако, несмотря на усилия, предпринятые парижскими профсоюзами, муниципалитетами и государством по улучшению сложившейся непростой ситуации в сфере ювелирного искусства, Париж в 1880-х годах значительно уступал Пфорцхайму. Образовательная реформа и другие меры принесли свои столь долгожданные результаты только к концу столетия, с успехом продемонстрированные французами на Международной выставке в Париже в 1900 году.

Примечания:

1. Le Joaillier, №7. Paris, 1 août 1874. C. 6
2. Le Joaillier, №3. Paris, 15 avril 1874. C. 25
3. Le Joaillier, №3. Paris, 15 avril 1874. C. 5
4. A propos de la loi brumaire. Lettre à M. le président de la Chambre syndicale de la bijouterie, joaillerie, offèvrerie et des industries qui s'y rattachent. Paris : Typographie & Lithographie Prissette, 1889. C. 12
5. Le Joaillier, №7. Paris, 16 juillet 1874. C. 18
6. Le Joaillier, №3. Paris, 15 mai 1875. C. 3
7. <http://www.pforzheim.de/kultur-freizeit/geschichte/kleine-stadt-chronik.html>
8. Пфорцхайм – небольшой город на западе Германии, основанный римлянами в 90 г. н.э. В 1717 г. было создано предприятие «Waisen, Toll, Kranken, Zucht und Arbeitshauses» в бывшем доминиканском монастыре, которое спустя 50 лет становится ядром ювелирной и часовой промышленности города. В 1776 г. была введена

свободная торговля в этой отрасли. С конца XVIII века ювелирная промышленность в Пфорцхайме неустанно развивается, завоевывая все большую популярность среди не только местного населения, но и всей Германии, а позже и Европы. Ввиду преобладания ювелирных ремесел Пфорцхайм называют «золотым городом».

9. Le Joaillier, №6. Paris, 16 juin 1874. C. 25
10. Vachon, Marius. *Les industries d'arts, les écoles et les musées d'art industriel en France (départements)*. Nancy : Imprimerie Berger-Levrault et Cie, 1897. C. 35
11. Rondot, Natalis. *Les orfèvres de Lyon, du XIV au XVIII siècle*. Paris, 1888. C. 112
12. Рондо, Наталис (1821-1900) – родился в Сен-Кантен в семье потомственных ювелиров. Учился в колледже этого города с 1829-1835 гг., получил степень бакалавра, занимался в лаборатории органической химии в Школе практической медицины. В 1841 г. обустраивается в Реймсе, где проходит путь от подмастерья до мастера по выработке ткани из шерсти. В 1844-46 гг. был направлен в Китай в качестве делегата Торговой палаты Реймса. По возвращении из поездки ему был вручен орден Почетного легиона за проведенные исследования по выработке шерсти. В 1847 г. был командирован в Бельгию и Голландию для изучения шерстяной промышленности, по результатам которого был опубликован рапорт. В 1848 г. становится членом-корреспондентом Общества науки, искусства и художественной литературы Реймса, публикует статьи в местных газетах и журналах о проблемах рабочих и их социальном обеспечении. В последующие годы стал автором различных книг о художественной промышленности во Франции, в том числе ювелирной.
13. Vachon, Marius. *Les industries d'arts, les écoles et les musées d'art industriel en France (départements)*. Nancy : Imprimerie Berger-Levrault et Cie, 1897. C. 135
14. Viruega, J. *Les entreprises de bijouterie à Paris de 1860 à 1914. // Histoire, économie & société*, 2006/4 25^e année. C. 79
15. Тимошина Т.М. Экономическая история зарубежных стран. Учебное пособие. М.: Юстицинформ, 2010. C. 233

16. Le Joaillier, №8. Paris, 16 août 1874. C. 35
17. Там же. С. 20
18. Le Joaillier, №25. Paris, 15 mai 1875. C. 3
19. Le Joaillier, №23. Paris, 1 avril 1875. C. 20

Библиография:

1. Тимошина Т.М. Экономическая история зарубежных стран. Учебное пособие. М.: Юстицинформ, 2010.
2. A propos de la loi brumaire. Lettre à M. le président de la Chambre syndicale de la bijouterie, joaillerie, offèvrerie et des industries qui s'y rattachent. Paris : Typographie & Lithographie Prissette, 1889.
3. Annuaire statistique de France. Paris, 1878-1890.
4. Le Joaillier, № 3, 6, 7, 8, 23, 25. Paris, 1874-1875.
5. Rondot, Natalis. Les orfèvres de Lyon, du XIV au XVIII siècle. Paris, 1888.
6. Vachon, Marius. Les industries d'arts, les écoles et les musées d'art industriel en France (départements). Nancy : Imprimerie Berger-Levrault et Cie, 1897.
8. Viruega, J. Les entreprises de bijouterie à Paris de 1860 à 1914. // Histoire, économie & société, 2006/4 25^e année.

А.И. Цирефман

ЯПОНСКИЙ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МЕТАЛЛ ПЕРИОДА МЭЙДЗИ (1868–1912) И ТВОРЧЕСТВО СЕАМИ КАЦУЕСИ. ОСНОВНЫЕ ПРОБЛЕМЫ АТРИБУЦИИ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

Статья посвящена уникальным декоративным предметам искусства из металла периода Мэйдзи, в частности, работам известного мастера того времени – Сеами Кацуеси (1832–1908). В статье рассматриваются основные проблемы атрибуции произведений периода Мэйдзи, события из жизни и творчества мастера, примеры подписи его произведений.

This article describes unique metal art objects dated back to Meiji period, in particular the works of a well-known master of that time – Shoami Katsuyoshi (1832–1908). The article explores the essential attributes of the Meiji style and design, the key stages of master's personal life and his creative development, as well as examples of his original signature.

Ключевые слова: японская металлическая пластика, Сеами Кацуеси, атрибуция японских произведений периода Мэйдзи.

Keywords: Japanese metalwork, Shoami Katsuyoshi, Meiji art and design style.

В эпоху Мэйдзи в Японии работало большое количество мастеров по металлу, впоследствии ставших знаменитыми на весь мир, а созданные ими предметы искусства — узнаваемыми по индивидуальному стилю и приемам работы.

Самыми известными из них являются: Кано Нацую (1828–1898), Унно Семин (1844–1915), Сеами Кацуеси (1832–1908), Судзуки Текити (1848–1919), Хата Дзороку I (1822–1877), художники мастерских

Комаи, Мияо и многие другие. Не следует забывать и об огромной роли дилеров-продюсеров, которые сами, по эскизам известных художников того времени, заказывали произведения декоративного искусства у мастеров и в последствии проставляли на произведениях свое личное клеймо, либо клеймо компании рядом с подписью мастера, а часто вместо его подписи.

Для коллекционеров и искусствоведов атрибуция произведений зачастую является довольно проблемной задачей.

Во-первых, как говорилось выше, часто произведение имеет лишь подпись заказавшей его дилерской компании и не имеет подписи самого мастера, создавшего произведение. Это касается, в основном, компаний «Одзэки» и «Кирю Коце Кайся (1873–1891). Остается лишь догадываться о мастере, сравнивая произведения, созданные под знаком компании, и ища произведения с аналогичными технологическими и художественными приемами. За незначительными исключениями почти не существует документальных свидетельств о таких компаниях, возможно, в связи с тем, что продажи совершались каждым взятым отдельно торговцем на незначительные суммы. Более того, невозможно узнать, какая политика в отношении стиля была принята каждым из таких специализированных посредников, каким был, к примеру, «Одзэки», когда подпись на изделиях появлялась достаточно редко. Тем не менее, большая часть декоративных художественных изделий, экспортированных на Запад, должна была пройти комиссию таких торговцев. Они должны были распространить определенные декоративные стили, пользующиеся спросом на Западе, среди мастеров, благодаря тесным взаимоотношениям, которые должны были сложиться с каждым из них.

Во-вторых, трудности атрибуции произведений периода Мэйдзи были связаны с тем, что если они создавались на внутренний рынок, для японской знати, то в Японии существовал негласный закон о том, что такие произведения не подписывали, считав свою подпись неуместной для глаз высшего сословия.

В-третьих, не следует забывать о возрасте произведений. Особо хрупкие произведения, например такие, как тонкое чеканное серебро, весьма часто имеют потери в виде утерянной таблички или затертой подписи и т.д.

В четвертых — поддельные подписи. Они присутствуют довольно редко, но тем не менее следует учитывать, что у ведущих мастеров и мастерских того времени существовали последователи, и арт-дилеры прошлого и настоящего века, в целях удорожания предмета, зачастую сами изготавливали подписи (например, отливали их на монтирующихся табличках или же гравировали их на самих произведениях).

В пятых, по традиции, на предметы искусства наносились псевдонимы мастера, которые могли по несколько раз меняться за время его творческого пути. Реальные имена мастеров известны лишь у самых значимых, и большое количество прекрасных произведений так и остается для нас под псевдонимами.

Добавив сюда малоизученность металлической пластики эпохи Мэйдзи, в особенности, экспортных стилей самими японцами, мы получаем довольно сложную задачу для искусствоведа — атрибутировать предмет. Как пишет профессор Хида Тоедзиро [1] об отношении самих японцев к стилям периода Мэйдзи, «...в наши дни экспортные художественные изделия периода Мэйдзи обычно игнорируются в Японии за исключением ограниченного круга ценителей, заинтересованных главным образом керамикой — явление, которое западные коллекционеры художественных изделий находят трудным для понимания. В то время как искусство экспортного стиля действительно было принято и оценено в Японии в период Мэйдзи, это происходило в основном в контексте поддержки иностранной торговли. Ситуация эта не могла существенно отличаться от таковой на Западе, где японский эстетизм и чувство природы, пронизывающее эти работы, вызвали всплеск энтузиазма в восприятии японского искусства, в основном известному как японизм. В связи с относительным пренебрежением к искусству экспортного стиля периода Мэйдзи, в настоящее время следует отметить некоторый разрыв последовательности в истории японского декоративного искусства между поздним периодом Эдо (1600–1868) и периодом Сева (1926–1989). Для восполнения этого исторического упущения нам необходимо еще раз оценить предметы искусства экспортного стиля. Для достижения этой цели следует сосредоточиться на его роли не только в развитии коммерции и экономики, но и в выражении специфических японских духовных ценностей, которые

японцы сами стали осознавать благодаря контактам с Западом. В особенности интересно то, что правительственные организации, стимулировавшие экспорт декоративных изделий, рассматривались как проводники японской культуры. Есть, однако, одно значительное препятствие для серьезного изучения этой особенности: недостаток фактической информации в отношении изделий экспортного стиля, на которой такие исследования могли бы основываться» [2].

Биографии мастеров периода Мэйдзи, работавших в основном на экспорт, и их произведения, которые, в большинстве своем, были вывезены из Японии в указанный период, стали изучаться японцами совсем недавно. Экспортные стили, хоть и созданы были японцами, но все же оказались чуждыми для них самих. После периода Мэйдзи и окончания периода интенсивного знакомства мира с японским искусством при большой поддержке японского правительства, производство таких уникальных произведений, как фарфор Сацуума, металлическая пластика с инкрустациями в стиле иро-э (цветные картины на металле), произведения в стиле сибаяма, изделия из перегородчатой эмали и многое другое, стало сходить на нет, мастерские стали закрываться, а технологии утрачиваться.

В конце 1970 – начале 1980-х годов одновременно искусством периода Мэйдзи стали интересоваться Мурата Масаюки и антиквары города Такаока. Мурата Масаюки (род. в 1950) — куратор и владелец единственного музея Японии, экспонирующего произведения экспортного декоративного искусства конца периода Эдо — периода Мэйдзи. Им была проделана огромная работа по собранию и изучению произведений экспортного периода и в 1999 г. был основан музей «Киемидзу Саннэндзака Бидзюцуан».

Примерно в это же время, когда Мурата Масаюки впервые познакомился с экспортными произведениями периода Мэйдзи, в 1978 г. антикварам Такаока поступила информация из Токио о том, что на аукционе Кристи в Лондоне, выставлено произведение с выгравированной надписью «Житель Такаока района Эттю Великой Японии...». Это произведение было выкуплено японскими антикварами и вывезено из Европы в Японию. Можно сказать, что это была первая встреча искусствоведов и работников японских музеев

с гравированными изделиями Такаока, возвращенными в страну. Следом за первым произведением японские антиквары выкупили и привезли обратно в Японию произведения мастера Екояма Ядзэмон (1845–1889) Муроэ Китибээ (1841–1903) и многих других. Благодаря выгравированным подписям имен мастеров и датам создания на этих произведениях, была получена информация о мастерах, работавших в Такаока, о которых ничего не было известно до этого времени. Это послужило началом изучения произведений бронзы Такаока в конце XIX в. и созданием их коллекции в музее искусства Такаока.

В рамках данной статьи мы рассмотрим произведения на наш взгляд, одного из наиболее значимых мастеров металлической пластики периода Мэйдзи из Окаяма, основные периоды его биографии и способы атрибуции произведений.

Сеами Кацуеси (1832–1908) — величайший мастер декоративной работы по металлам периода Мэйдзи. Его произведения получили высокую оценку и в Японии и на Западе. Кацуеси — один из немногих мастеров периода Мэйдзи, биография которого относительно изучена. Японский исследователь профессор Усуи Есукэ из Киби Университета, город Окаяма, написал книгу «Мир Сеами Кацуеси».

Сеами Кацуеси родился в 1832 г., был третьим сыном в семье мастера-гравера Накагава Кацуцуга из города Цуяма, префектуры Окаяма. Историю его жизни профессор Усуи Есукэ предлагает разделить на пять основных творческих периодов.

1. 1842–1871-е (возраст с 11 до 40 лет). Сеами Кацуеси обучался традиционным техникам работы по металлу под покровительством клана Бидзэн (из знаменитой провинции Бидзэн, с древних времен признанной оружейным центром Японии). В эпоху Эдо (1603–1868) предметы декоративного искусства из металлов были предназначены исключительно для самураев, обычным людям они были просто не по карману. Такие предметы изготавливались в рамках семейных традиций или вкуса дайме, при этом упор делался на сохранении традиционных техник, а не на их изменении, сам же процесс изготовления требовал большого количества времени и денег.

До 18 лет Кацуеси осваивал техники работ с металлами под руководством своего отца, покровителем которого был клан Цуяма.

После 18 лет он поступил учеником к мастерам по металлу, работавшим под покровительством клана Бидзэн и, получив титул Сеами IX, приступил к изготовлению фурнитур на мечи для феодальных князей.

2. 1872–1886-е(возраст с 41 до 50 лет). Резкий переход от эпохи позднего Эдо к раннему Мэйдзи вызвал кризис производства традиционных предметов для самураев, а в связи с принятием запрета на ношение мечей в 1876 г. кузнецы и мастера, изготавливающие металлическую фурнитуру к мечам, утратили источники дохода, рынок сбыта и свое казавшееся еще совсем недавно обеспеченным будущее. Работ Сеами периода 1872–1886 годов дошло до нас совсем немного, что свидетельствует о переживаемых мастером трудностях. Мастера не работали тогда индивидуально, и потому Сеами не мог жить как мастер, работающий со своими собственными материалами. Прежде всего, ему было тяжело даже просто заранее купить определенный запас благородных металлов, необходимых в работе, поскольку он не знал, будут ли потом проданы его работы. Со временем направленная на стимулирование экспорта политика правительства все же дала толчок развитию промышленности и подарила надежду классу мастеров по металлам. Правительство побуждало мастеров направлять свои работы на международные выставки. Первый раз Япония приняла участие в международной выставке в Вене в 1873 г., преследуя сразу две цели: во-первых, продемонстрировать достижения Японии, а во-вторых, — изучить вопросы, связанные с образованием, искусством, ремеслом, музеями, выставками и стимулированием экспорта с точки зрения их решения на Западе. Получив данный опыт, Япония в 1877 г. провела первую национальную промышленную выставку; это пошло на пользу произведениям искусства из металлов, поскольку до того момента в Японии не существовало единого национального рынка для ремесленников, в рамках которого они могли бы конкурировать (за исключением рынка мечей). Выставки не только оказывали поддержку мастерам по металлу, постепенно заменяя феодалов, предоставлявших средства на покупку материалов, но и давали им нематериальное поощрение. За этим последовали большие изменения и новый расцвет, вобравший в себя воздух и модные веяния Запада.

Первой на национальную выставку в Киото в 1878 г. Сеами отправил свою вазу из сплава сякудо (медь с небольшим количеством золота).

Именно в тот момент он окончательно восстановился и воспрянул духом. Благодаря торговцу из Кобе Хамада Токусабуро, Сеами Кацуеси заключил договор купли-продажи сроком на 16 лет с одной иностранной фирмой, название которой звучало на японском как Аруренорус (японские исследователи полагают, что это была торговая компания «H.Ahrens & Co.»), и начал вывозить свои работы. Однако ловкие коммерсанты копировали его, штампую низкосортный товар. Хотя эти предметы сильно отличались от произведений мастера по качеству и эти отличия были видны невооруженным глазом, Сеами приостановил продажу своих работ на внешнем рынке. Он стал нанимать меньше ремесленников и сконцентрировался исключительно на высокохудожественных произведениях искусства.

В 1878 г. из Англии поступил заказ на изготовление большой односторчатой ширмы цуитатэ. Дизайн ее, в основе которого лежали двенадцать знаков зодиака китайского и японского гороскопов, разработали знаменитые мастера того времени Кано Нацуо и Унно Семин; Кацуеси взял на себя собственно работу по металлу. Эти три мастера были лидерами в области создания металлической пластики эпохи Мэйдзи. Беспрецедентная совместная работа этих высококлассных мастеров продолжалась три года. По тем временам за 1 йену можно было купить целых 18 кг риса, а ширма была продана за 10000 юаней (сейчас она находится в собственности Бостонского музея).

Интерес к его работам со стороны Управления по делам императорского двора послужил дополнительным стимулом к изготовлению предметов самого высокого качества. Сеами направил пару своих ваз с вырезанными на них цветами и птицами на II-ю национальную промышленную выставку, проходившую в Токио в 1881 г., и его работу приобрела вдовствующая императрица Эйсе Котэйго.

3. 1887–1896-е (возраст с 56 до 65 лет). В этот период Сеами Кацуеси совсем переходит от изготовления фурнитуры для мечей к работе с полихромными или многоцветными металлами и экспериментирует с большим количеством благородных сплавов. Сразу же после учреждения системы придворных мастеров в 1890 г. таковым был признан Кано Нацуо, что не могло не повлиять на социальный статус всех мастеров в целом.



Рисунок 1. Тарелка-конфетница с изображением хризантем и пчелы, Сеами Кацуеси, 1895 г. Размер 27,7 x 25,9 см. Музей Искусств Хаясибара, Окаяма

В 1895 г. Сеами завершил изготовление тарелки для конфет, украшенной изображениями хризантем и пчелы. Она выполнена из золота, серебра и меди и изображает около десяти различных хризантем, причем проработанных и с обратной стороны тарелки. Мастер словно желает показать, что «если есть лицевая сторона, то есть и обратная». Резные стебли хризантем выполняют роль ножек произведения. Размер произведения достаточно велик — около 30 см в диаметре. Этой работой Сеами доказывает, что, даже увеличивая произведение в масштабе в несколько раз по сравнению с традиционной работой мастеров по металлам, создававших сотни лет фурнитуры для мечей, ювелирное качество работы можно не потерять, а оставить прежним. В 1897 г. Сеами закончил работу над курильницей с изображением петухов, кур и цыплят (рис. 1). Произведение небольшое, высотой всего 15 см, но насыщено ювелирной работой. Тулово сосуда имеет округлую форму и покоятся на трех скульптурных ножках в виде голов мифического зверя баку, который по японским поверьям мог избавить от дурных снов. Однаковые по форме ручки смоделированы в форме листьев. Крышка курильницы украшена маленькими хризантемами, выполненными в технике касанэ-бори (яп. «резьба внахлестку»), и скульптурным навершием в виде петушка. Горло украшено золотым меандровым орнаментом в технике хирадзоган (плоский рельеф). Декор

тулова состоит из изображения петухов, кур и цыплят, выполненных инкрустацией металлами и сплавами в технике такадзоган (высокий рельеф) в стиле иро-э. Этим произведением Сеами словно желает показать все виды японской традиционной работы по металлу, созданные на протяжении столетий мастерами металлической пластики.

В конструкции и декоративной композиции, технике исполнения, а также изобразительных мотивах произведений мастера того времени нашли отражения специфические особенности всей японской бронзовой пластики периода Мэйдзи, в частности, трансформация функциональной вещи в декоративный предмет и сочетания различных техник работы по металлу.

4. 1897–1901-е (возраст с 66 до 70 лет) — период изготовления мастером работ непревзойденно высокого качества. Поворотом в работе стал его переезд в Киото в 1898 г. Сеами еще в 17 лет безуспешно пытался покинуть Цюму и переехать в Эдо, пытался поступить учеником к мастерам школы Гото, тогдашним лидерам в искусстве работы по металлу. Переезд в Киото, где сохранилась школа работы с металлами в традиционном ее понимании, был его давней мечтой. Если бы юный Сеами с самого начала смог изучать искусство работы по металлу в Эдо, трудно даже предположить, настолько далеко могло бы зайти его мастерство. По технике работы Сеами ни в чем не уступал Кано Нацуо, создателю японской монеты эпохи Мэйдзи. Разница между ними заключалась в том, что Нацуо вел активную работу в самом крупном производственном центре страны, тогда как Сеами жил за городом. Именно поэтому хотелось восстановить справедливость и утвердить Сеами в качестве великого мастера работы с художественными металлами.

Переезд в Киото в возрасте 67 лет произошел слишком поздно. С момента утраты им своей мечты об обучении искусству работы по металлу в Эдо прошло пятьдесят лет. К этому времени Сеами уже закончил изготовление двух своих железных курильниц, совпадающих по фактуре и техническим приемам. Прежде мастер часто изготавливал одну за другой две или три одинаковые или похожие вещи. Курильницы-черепицы отличаются от таких работ. Эти изделия, созданные им после переезда в Киото, отличаются изысканностью работы.



Рисунок 2. Курильница с изображением петухов, кур и цыплят, Сеами Кацуеси, 1887–1896 гг. Высота 15 см. Музей Киемидзу Саннэндзака



Рисунок 3. Одна из железных курильниц Сеами Кацуеси: с изображением голубя на старой черепице, наблюдающего за пауком, 1898 г. Высота 15 см. Музей Киемидзу Саннэндзака, Киото

В их создании мастер использовал прием контрастности простой матовой фактуры металла и идеальной проработки фигур стрекозы, птицы (рис. 2), паука из меди с инкрустациями серебра, золота, сплавов сякудо, сибуити, доводя их до совершенства. Такой прием свойственен японскому декоративному искусству и особенно ярко выражен в творчестве Сеами Кацуеси. Противопоставление «древнего и настоящего», «простого и красоты идеального творения рук мастера» имело большую смысловую значимость и отличалось поэтичностью. Простота и подчеркнутая грубость фактуры старой черепицы в этих произведениях, созданной мастером из железа в технике утидаси (метод чеканки), усиливается контрастом с ювелирной проработкой фигуры птицы. Черепица сделана из неформованного ковкого литого железа. Неровности и шероховатость намеренно добавлены на поверхность железной пластины толщиной примерно 3 мм, что придает ей бугристость. Внутри черепица полая. В верхней части изделие открыто

для размещения внутри него другого, серебряного, контейнера. Крышка курильницы двойная. Внешняя ее часть состоит из основы, для фона которой использованы оттенки ржавчины. Невидимая внутренняя часть сделана из чистого серебра с ажурными сквозными арабесками. В таком же контрастном стиле выполнена из железа ваза-горлянка, декорированная пчелой (рис. 4).

Сохранились письма Сеами, написанные после переезда в Киото и свидетельствующие о том, что все эти 11 лет мастера отличала кипучая деятельность. Исходя из этих писем, исследователь жизни мастера Усуи Есукэ вывел дату начала, срок изготовления и примерную дату завершения той или иной работы. Часто Сеами параллельно занимался сразу несколькими заказами, не концентрируясь только лишь на одном изделии. Срок изготовления им того или иного предмета зависел от предмета сложности, размера, а также очередности поступления заказов (т.е. первая, вторая или третья работа на одну и ту же тему). В среднем над одним предметом мастер работал в течение 8 месяцев.

Правительство Мэйдзи приняло активное участие в Парижской международной выставке 1900 г. В этом же году Сеами сделал целый ряд изысканных сложных работ, таких как курильница в форме сидящего японского журавля и еще одна, с сеткубай (изображение сосны, бамбука и сливы), а также натуралистическое окимоно (украшение для ниши токонома) в виде богомола камакири (рис. 5). Среди работ мастера можно найти немного вещей, подобных этой. Богомол словно наклоняет голову, медленно раскачивая туловищем, вздымая вверх когтистые лапы, нацеливаясь на добычу, и, в конце концов, застывает в этом положении.



Рисунок 4. Ваза в виде тыквы горлянки с пчелой, Сеами Кацуеси, 1897–1901-е гг. Высота 20,5 см. Музей Киемидзу Саннэндзака, Киото

Глаза его сделаны из бирюзы. Основное поразительное свойство этой работы — способность заставить зрителя почувствовать напряжение последнего момента движения «охотника», готового наброситься на более мелкую добычу, показать естественный порыв силы и мощи.

5. 1902–1908-е (с 71 до 77 лет). На протяжении продолжавшейся несколько столетий феодальной эпохи вкус феодалов дайме не менялся, а правительство Мэйдзи и частные покровители искусства оказались очень чувствительными к веяниям моды в мировой экономике, и в соответствии с этими веяниями менялся их вкус, а также объемы их заказов. По мере вступления Японии в эпоху капитализма, Сеами менял свой стиль в зависимости от частых изменений вкуса у его заказчиков. Находясь под покровительством дайме, он мог оттачивать свое мастерство, опираясь на чувство безопасности и уверенности. В эпоху Мэйдзи расслабиться ему уже не удавалось, несмотря на все время совершенствующееся мастерство. Легко представить, каким измученным и подавленным он себя чувствовал, но даже в такой сложной ситуации продолжал делать доведенные до совершенства изысканные работы, отличающиеся утонченным вкусом.

В 1902 г. в возрасте 49 лет умер сын мастера Есиюки, но Сеами смог завершить работу, исполненную ваби-саби [3], — тарелку для конфет с изображением Нанива Гата (бухты Осака). Данное произведение размером 27,5 см выполнено из искусственно состаренного и покрытого ржавчиной железа. Такая искусственная обработка металла была сильной стороной старых мастеров — резчиков цуба для мечей. На произведении изображен небольшой участок берега, находящегося неглубоко под водой. Нам видны три вмятих следа в металле, выполненные чеканкой. Это — отпечатки лап журавля, который словно недавно тут прошел, и вода еще не успела растворить его следы. Слева на произведении изображены два листа тростника, один из которых примят лапой журавля и вдавлен в ил. Это выполнено с помощью технического приема — перехода объемной инкрустации такадзоган, которой воссоздано основание листа — в резьбу на металле катакирибори. Сеами был известен также как великолепный создатель японских стихов в стиле вака [4]. Создается впечатление, сравнимое с его стихотворением: «Нинива гата / хамабэ но аси о / фумисидаки / накурэн тадзу ва / варэ тамэни

камо», что означает «журавль бродит в тростнике возле бухты Осака и поет на морском берегу свою песню — быть может, для меня». Примятый тростник и всего три отпечатка журавлиных лап в прибрежном иле недалеко от пляжа напоминают нам о журавле и его песне. Следы журавля на лицевой части изделия продолжаются далее на тыльной стороне блюда. Автор заставляет нас чувствовать мягкость ила, используя для этого твердую поверхность железа.

Поскольку мечта мастера изучать искусство в Эдо была разрушена, и к тому же ношение мечей было объявлено вне закона, расцвет его творчества наступил слишком поздно. Несмотря на неудачи, страсть мастера творить не только не угасла, а наоборот, проявилась еще ярче, хотя и в уже в зрелом возрасте. В ноябре 1908 г. Сеами закончил вазу из чистого серебра с орнаментом из винограда и изображений насекомых, инкрустированных железом (рис. 6). Он работал над ней целых 4 года и 8 месяцев после того, как он заявил о своем проекте 2 марта 1904 г. Несколько раз он терпел технические неудачи, но хотел закончить начатое любой ценой. Сеами скончался в 1908 г. Технические сложности, проблемы со здоровьем, связанные с хроническим заболеванием, семейные неурядицы, особенности эпохи и его заказчики, — все это лишало его последних сил, но Кацуеси, несмотря ни на что, совершенствовал свое мастерство.

Все произведения мастера превосходны в своем исполнении и изысканы. В них часто был использован принцип контрастности нарочито грубого материала и ювелирно проработанных деталей произведений. Отличительной особенностью работ Сеами Кацуеси является виртуозная техника исполнения задуманных образов и удивительный живописный эффект, получаемые комбинацией сплавов, резьбы, позолотой и серебрением с сочетанием с рельефными накладками. Мастера Японии умели задействовать среду, в которой



Рисунок 5. Окимоно «Богомол». Высота 10 см. 1900 г. Музей Префектуры Окаяма



Рисунок 6. Ваза с орнаментом из винограда и насекомых, инкрустированным железом, Сеами Кацуеси, 1908 г.

проживали, наслаждаясь сменой времен года, оттачивали свое мастерство и старались извлечь красоту, присущую различным материалам, для создания «красоты переработанной». Сеами Кацуеси стал одним из лучших примеров мастера металлической пластики, сумевшего перестроится к новым условиям жизни и творчества и перейти от традиционного изготовления металлической фурнитуры для мечей к созданию великолепных произведений декоративного искусства. Его произведения разнообразны: казалось, что художнику хотелось попробовать себя во всем, но одно объединяет все его работы — это высочайшее качество произведений.

Используя старые традиции обработки

металлов, мастер смог создать сложные и оригинальные произведения металлической пластики, которые не прекращают восхищать все новые и новые поколения. И хотя большая часть металлической продукции того времени имела низкое качество, предназначаясь для массового рынка, нет сомнения, самые прекрасные предметы искусства периода Мэйдзи, как и работы мастера Сеами Кацуеси, выполнены с таким высочайшим искусством, вершины которого едва ли будут когда-нибудь вновь достигнуты.

Примечания:

1. Хида Тоедзиро — куратор Галереи ремесел в Национальном музее современного искусства в Токио, автор многих выставок и президент Муниципального колледжа искусств и ремесел префектуры Акита.

2. *Hida Toyohiro. Exporters of Meiji Decorative Arts / Meiji No Takara Treasures of Imperial Japan. Nasser D. Khalili Collections of Japanese art / Oliver Impey, Malcolm Fairley // The Kibo Foundation. Vol. I, 1995.* — С. 70.

3. Ваби-саби (яп. букв. «скромная простота») представляет собой обширную часть японского эстетического мировоззрения. «Ваби» ассоциируется со скромностью, одинокостью, нeyerкостью, однако внутренней силой. «Саби» — с архаичностью, неподдельностью, подлинностью. Ваби-саби трудно объяснить, используя западные понятия, но эту эстетику порой описывают как красоту того, что несовершенно, мимолетно или незакончено. По сути, ваби-саби это понятие, характеризующие присущий японцам эстетический вкус, способность воспринимать прекрасное и предметы искусства в своем естестве, неподдельности и без излишеств.

4. Вака (яп. букв. «японская песнь») — японский средневековый поэтический жанр. Название жанра вака возникло в период Хэйан для отличия собственно японского поэтического стиля от преобладавшего в то время жанра китайской поэзии канси, знание которой было обязательно для каждого аристократа. Вака как жанр традиционно подразделяется на несколько видов: танка (краткая песнь) и тека (долгая песнь).

Библиография:

1. E. Усуи. Сеами Кацуеси / Daruma. № 58. Vol. 15. No. 2 // Daruma Publishing. — 2008. — C. 12–30.
2. *Victor Harris*. The Transition from Edo Practices to Meiji Enlightenment / Meiji No Takara Treasures of Imperial Japan. Nasser D. Khalili Collections of Japanese art / Oliver Impey, Malcolm Fairley // The Kibo Foundation. Vol. II, 1995. — No. 7, 8. — C. 30, 31, 34.
3. Е. Усуи. Жизнь Сеами Кацуеси / Е. Усуи // Нихон Бунке. Библиотека Окайма. — 1992. — № 158. — С. 176.
4. *M. Murata*. Shoami Katsuyoshi / Impact on Art Nouveau Metalwork in Late Edo and Meiji Period, Rokusho Vol. 3 / Murata Masayuki, Hiruta Michiko // Maria Shobo Co., Ltd., 2011. — С. 8–31.
5. *Hida Toyojiro*. Exporters of Meiji Decorative Arts / Meiji No Takara Treasures of Imperial Japan. Nasser D. Khalili Collections of Japanese art / Oliver Impey, Malcolm Fairley // The Kibo Foundation. Vol. I, 1995. — С. 70–96.

Е.В. Жердев, А.В. Безин

ИЗ ИСТОРИИ ДИЗАЙНА ФОТОТЕХНИКИ НА ЕЕ РАННИХ ЭТАПАХ РАЗВИТИЯ

Статья посвящена дизайнерскому анализу первых фотографических устройств, предпосылкам их возникновения, эволюции технологического процесса формообразования и эстетическим особенностям фототехники на ранних этапах ее развития.

The article is dedicated to design analysis first photograph systems, premise theirs rise, evolution technological process forming and aesthetic principle cameras on early stage development.

Ключевые слова: история, дизайн, фототехника, эволюция, технология, формообразование, стиль, эстетика.

Keywords: history, design, cameras, evolution, technology, forming, style, aesthetic.

В XXI веке, как и с начала возникновения, фотография является одним из важнейших средств информации и документирования (фиксация лиц, событий), технической основой самого массового вида искусства — киноискусства, входит в число основных технических средств полиграфии, служит орудием исследования во многих отраслях науки и техники. Это разнообразие задач, решаемых с помощью фотографии, позволяет считать ее разделом науки, техники и искусства. К сожалению, проблемы дизайна фототехники до настоящего времени не были предметом научного анализа, особенно со стороны ее исторического, морфологического, стилистического, эстетического и художественно-образного развития.

В контексте исторического развития фотографии, в первую очередь, необходимо коснуться вопроса, связанного с теорией отражения. В

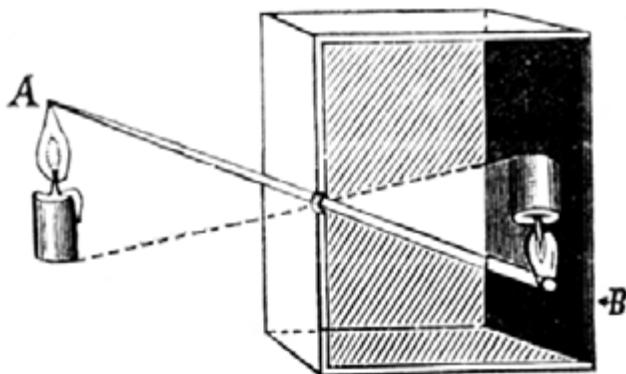


Рисунок 1

философии термин «отражение» рассматривается как всеобщее свойство материи, заключающееся в воспроизведении, фиксировании того, что принадлежит отражаемому предмету или явлению. Любое отражение несет в себе информацию об объекте. Способность к отражению, а также характер ее проявления, зависят от уровня организации материи. История зарождения способности воплощения в жизнь мечты о фиксации и длительном сохранении изображений окружающих нас предметов и явлений — один из самых ярких и бурных этапов развития современной информационной технологии.

Началом приобретения способности к отражению окружающего мира можно считать изобразительную деятельность, которая восходит к глубокой древности, к палеолиту. Первобытные люди, изображая предметы реального мира, достигали больших успехов. Четкими линиями на гладкой поверхности кости или стены пещеры человек уверенной рукой воспроизводил различные предметы, животных и даже людей. Реализм и свободное владение мастерством рисования убеждают нас в том, что древний человек не только хорошо видел и правильно передавал образ изображаемого объекта, но и внимательно изучал его форму, запоминал его характерные особенности.

Пройдя через тысячелетия, изобразительное искусство (живопись, скульптура, графика) в XIX веке новой эры достигло высочайших вершин реализма. Однако в отражении реального мира средствами изобразительного искусства требовалось много усилий и времени,

поэтому человеческая мысль постоянно стремилась найти альтернативу ручному изображению реального мира, заключающуюся в изобретении специального технического устройства.

Таким устройством в самом начале развития фотографии явилась камера-обскура (от лат. *obscurus* — темный) — прототип современного фотоаппарата, представляющий собой затемненное помещение, или закрытый ящик с малым отверстием, выполняющим роль объектива. На противоположной отверстию стене крепился материал белого цвета (бумага, матовое стекло, грунтованная доска, грунтованный холст и т.д.), на который проектировалось перевернутое изображение снимаемого объекта, находящегося перед камерой. Чем меньше было отверстие, тем резче были обозначены контуры изображаемого предмета.

Камера-обскура впервые упоминается арабскими учеными в X веке. Известно, что в XV веке камерой-обскурой пользовался Леонардо да Винчи. В дальнейшем камера-обскура была усовершенствована за счет оптического устройства — объектива, обеспечивающего с помощью диафрагмирования резкость изображения. Серьезным недостатком камеры-обскуры являлось получение перевернутого изображения. Для его устранения итальянец Игназио Данти предложил в 1573 году использовать зеркало, которое исправляло этот недостаток.

Дальнейшее усовершенствование камеры-обскуры связано с именем немецкого астронома Иоганна Кеплера (1571–1630). В 1600 году он начал применять ее как инструмент для наблюдения за движением Солнца и, поместив на некотором расстоянии от положительной линзы отрицательную, добился увеличения проецируемого изображения. Эта идея легла в основу современных телеобъективов, а сам Кеплер, благодаря своему усовершенствованию, наблюдал в 1607 году прохождения Меркурием солнечного диска. В 1620 году по инициативе Кеплера была сконструирована большая камера-обскура в виде тента размером с комнату, которой широко пользовались художники для правильной передачи перспективы. Сверху такой камеры помещалась линза с поворотным зеркалом. Изображение предметов проектировалось на стол в виде последовательно возникающей панорамы, которую одновременно могло наблюдать несколько человек. Однако камеры-обскуры большого размера не были удобными в обращении.

В 1665 году первую портативную камеру-обскуру сконструировал английский физик Роберт Бойль (1627–1691). Такая камера была меньше роста человека. Художник уже находился не внутри камеры, а снаружи. Появились первые телескопические системы для наводки на резкость. Свет проходил через объектив, попадал на зеркало, расположенное под 45 градусов, и отражался на стекло, расположенное на удобном месте перед художником. Размер стекла примерно соответствовал листу бумаги размером А3. При рисовании художник устанавливал камеру-обскуру перед моделью и с помощью телескопической системы наводил на резкость. Объектив камеры позволял художнику уменьшать изображение, проецируемое на стекло, до необходимых размеров. Само изображение, благодаря специальному зеркалу, уже не было перевернутым, что создавало оптимальные условия для обводки контура объекта.

В XVII веке камера-обскура была популярной в Голландии. Интерес к перспективе и оптике проявился особенно сильно благодаря естествоиспытателю Антони ван Левенгуку (1632–1723), известному целым рядом изобретений в данной области и собственноручно изготовившему около 250 линз. Установленная на объемной подставке или высоком штативе, камера-обскура с середины XVII века становится одним из излюбленных предметов, использовавшихся для украшения интерьера. С помощью камеры-обскуры художник Карел Фабрициус (1622–1654) создал композицию панорамы города Дельфта, воссозданную с топографической точностью. Художественные приемы Фабрициуса были восприняты Яном Вермером (1632–1675), работавшим в Дельфте над картинами «Кружевница», «Офицер и смеющаяся девушка» [1].

В России в середине XVIII века камерой-обскурой пользовался итальянский живописец, декоратор, рисовальщик и архитектор Джузеппе Валериани (1708–1762). Он был главным декоратором придворных театров в Петербурге и руководил «сниманием видов» города. Под его руководством работал русский рисовальщик и гравер М.И.Махаев (1718–1770). Используя камеру-обскуру, он рисовал виды городов (преимущественно Петербурга, Москвы и их окрестностей), предназначенные для воспроизведения в резцовой гравюре на меди

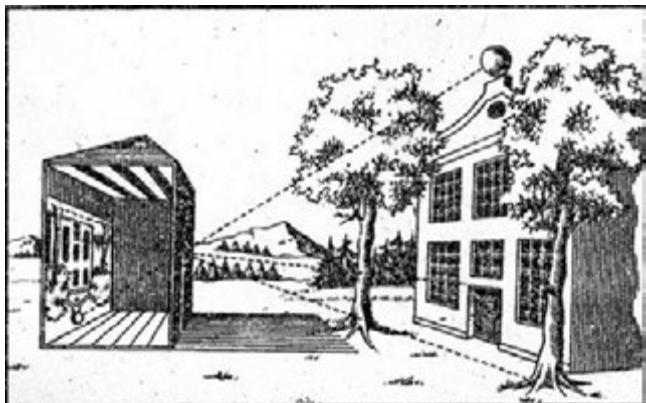


Рисунок 2

(рисунки для альбома «План столичного города Санкт-Петербурга», изданного в 1753 г.) Его рисунки отличаются документальностью, мастерством построения перспективы и передачи световоздушного пространства, живописностью. Творчество Махаева явилось важным этапом в эволюции русского искусства от перспективно-панорамных изображений города, характерных для петровской эпохи, к целостному художественному образу — пейзажной картине.

В отличие от многих промышленных изделий, формы первых фотографических устройств были жестко связаны с функцией, поэтому на них не распространялся в достаточной мере художественный стиль, господствующий в тот или иной период, например, в архитектуре, мебели и т.д. Собственно камеры-обскуры представляли собой строго геометрические фигуры прямоугольной формы. Здесь, скорее, можно говорить о стилевом совпадении форм камер-обскур с классицизмом (XVII – начало XIX веков). Этому способствовало использование дерева в качестве основного конструктивного материала. Дерево, исходя из тектонических соображений, диктовало строгую стилистику формы, характерную для классических образцов объектов архитектуры, мебели и др. Строгость форме придавали и входящие один в другой ящики, обеспечивающие телескопическую систему трансфокации объектива.

Каждый из художников, использовавших камеру-обскуру в своем творчестве, пытался приспособить ее для себя и придать ей некоторое стилевое своеобразие за счет элементов конструкции, не

связанных жесткой необходимостью соответствия функциональному процессу фиксации изображения. В связи с этим на подставки, штативы фотографических устройств все же, в какой-то степени, распространялись стили барокко, рококо и др. В этом случае формы подставок имели стилевые характеристики те же, что в барокко или рококо.

Несмотря на то, что камера обскура значительно облегчала процесс фиксации изображения, все же инженерная мысль стремилась к более революционному методу отображения — фотографированию. Это, в свою очередь, позволило бы отображать окружающую действительность человеку, не имеющему художественных навыков в изобразительном искусстве.

Фотография в полном смысле слова возникла значительно позднее, когда не только стало известно о светочувствительности многих веществ, но и появились приемы использования и сохранения изменений в таких веществах, вызванных действием света. Француз Жозеф Ньепс (1765–1833), работая над улучшением процесса литографии, стал проводить эксперименты, стремясь добиться того, чтобы за художника рисовал свет. Ему удалось изобрести состав, чувствительный к свету. Первоначально это был асфальт в лавандовом масле. Нанося его на медные пластины и накладывая сверху штриховой рисунок, он засвечивал все это в течение нескольких часов, получая в итоге изображение. Данный способ был назван автором гелиографией (солнцеписью).

Параллельно с Ньепсом получением стойких изображений занимался французский художник и изобретатель Луи Дагер (1787–1851). В качестве светочувствительного вещества он использовал галогениды серебра. Единоличное авторство Ньепса или Дагера в открытии способа изображения внешнего мира было спорным. Зная хорошо друг друга, они с 1827 года стали партнерами, а в 1828 году оформили контракт на 10 лет. Ньепс после этого прожил 6 лет, а Дагер продолжал работать над усовершенствованием фотографического процесса, назвав серебряные пластины с изображениями дагеротипами.

Датой изобретения фотографии считают 1839 год, когда Дагер сообщил Парижской академии о способе фотографии, названной им в собственную честь дагеротипией. Процесс фотографирования,

изобретенный Дагером, заключался в том, что тонкий лист серебра припаивался к толстому листу меди, полировался до блеска, пропитывался парами йода. Подготовленная пластина помещалась в темноте в светозащищенную камеру, которая устанавливалась на штатив, выносилась на улицу и направлялась на объект фотографирования, освещенный солнцем. Объектив открывался на время от 15 до 30 минут. После фотографирования пластина в светозащитных условиях помещалась в раствор с обыкновенной солью (позже появился гипосульфит кальция) для закрепления полученного изображения. В результате получалась единственная фотография — позитив. Изображение при этом получалось зеркальным.

Несмотря на то, что впервые в мире можно было получать фотографические изображения природы, во всех деталях нарисованные самим солнцем, без участия руки художника, все же портретирование было сопряжено с большими трудностями: людям приходилось сидеть по 20 минут на ярком солнце неподвижно, в результате чего многие из них получали тепловые удары и падали в обморок. Люди часто получались с закрытыми глазами. Для того чтобы как то облегчить данную ситуацию, в процессе фотосъемки стали применять держатели для головы портретируемого.

Позднее художники, конструкторы и простые любители фотографирования модифицировали процесс дагеротипии, сократив время экспозиции. Они стали применять призму, которая перевернутое изображение (вниз головой) поворачивало в нормальное положение (вверх головой).

Первые фотоаппараты представляли собой усовершенствованные камеры-обскуры. В открытом с одной стороны ящике двигался взад и вперед другой ящик, который удерживался в определенном положении при помощи винта. На передней стенке этого ящика находилась линза или предметное стекло, а на задней стороне — матовое стекло. Вскоре француз Шарль Шевалье стал употреблять вместо одной линзы две, сконструировав таким образом первый объектив. Лучи от внешнего предмета, пройдя через объектив, останавливались на матовом стекле и при надлежащем расстоянии последнего от предмета на нем представлялось его отчетливое изображение. Большой или

меньшей отчетливости изображения добивались отодвиганием или приближением внутреннего ящика и перестановкой объектива. Когда нужная четкость достигалась, на место матового стекла помещалась кассета со светочувствительной пластинкой таким образом, чтобы при вставлении в фотоаппарат поверхность пластиинки находилась именно в том месте, которое занимало матовое стекло в тот момент, когда изображение предмета было на нем всего отчетливей. Потом вынимали переднюю крышку кассеты и начинали съемку.

Появление позитивного фотографирования, несмотря на множество его поклонников, все же не устраивало фотолюбителей. Им хотелось, чтобы фотографии могли тиражироваться. Такую задачу решил англичанин Фокс Тальбот (1800–1877), сменив пластину на бумагу, пропитанную светочувствительным составом. Он в 1841 году обосновал способ калотипии, состоявший в том, что изображение, зафиксированное на светочувствительном слое, покрывающем, в отличие от дагеротипии, не металлическую пластину, а бумагу (негатив), переносится на другую бумагу (позитив).

В 1843 году Тальбот впервые осуществил позитивную печать с увеличением. Разработав сравнительно простой и недорогой негативно-позитивный процесс, Тальбот открыл возможность тиражирования в фотографии. Сущность негативного процесса заключается в том, что в черно-белой фотографии образованное зернами металлического серебра изображение объекта съемки, в котором почернения фотографические обратны яркостям деталей объекта: чем ярче деталь, тем большим почернением она воспроизведена. В свою очередь, позитив — это фотографическое изображение, в котором относительное распределение яркостей соответствует их распределению в объекте съемки [2].

В 1887 году американцем Г.Гудвином была изобретена гибкая нитроцеллюлозная пленка, которая стала использоваться в фотографии. На нее наносилась светочувствительная эмульсия для получения негативных (или позитивных) изображений. На гибкой пленке впоследствии стали делать перфорацию для ее механической прокрутки при смене кадра и перемотки пленки. Разнообразные виды фотоматериала предопределили различные конструкции съемочных механизмов, получивших общее название — фотографический аппарат



Рисунок 3

(фотоаппарат, фотокамера), то есть оптико-механическое устройство для получения оптических изображений фотографируемых объектов на светочувствительном слое фотопленки, фотопластинки или другого фотоматериала.

Состав фотоаппарата постепенно пополнялся более сложными механизмами и узлами. Кроме объектива появились рычаг автоспуска, штепсельное гнездо для присоединения лампы-вспышки, счетчик кадров, спусковая кнопка фотозатвора, диск выдержек, входное окно фотоэкспонометра, головка обратной перемотки фотопленки и др.

По своему назначению фотоаппараты стали подразделяться на любительские, профессиональные и специальные. Любительские и профессиональные аппараты используются для съемок групп людей, портретной и пейзажной съемки, фотоохоты, съемки спортивных соревнований и т.д. Специальная фотоаппаратура предназначена для фототехнических работ, аэрофотосъемки, микросъемки и других специальных видов съемки. По размерам получаемых изображений (формату кадров) фотоаппараты подразделяются на миниатюрные (13x17мм), полуформатные (18x24мм), малоформатные (28x28 и 24x36мм), среднеформатные (от 45x60 до 60x90мм) и крупноформатные (90x120мм и более).

Таким образом, фотография, среди многих удивительных изобретений, сделанных в XIX веке, зародилась на стыке двух

наук: оптики и химии. Ведь для получения отпечатков нужно было разрешить две сложные задачи. Во-первых, необходимо было иметь особую светочувствительную пластинку, способную воспринимать и удерживать на себе изображение. Во-вторых, нужно было найти специальный прибор, который бы четко проецировал изображение снимаемых объектов на эту пластинку. Все это позволило человеку фиксировать мгновения, которые не подвластны изобразительному (ручному) искусству. Фотографирование стало другим, особым видом искусства — фотоискусством, разновидностью художественного творчества, мобильно социализирующего людей, отражающего реальную человеческую жизнь.

Особое место фотоискусства в художественной культуре определяется тем, что оно стало первым в истории «техническим» искусством, которое могло возникнуть лишь на основе определенных достижений в науке и технике. К новому, необычному «техническому» средству фиксации изображений с первых дней своего существования обратились представители изобразительного искусства. Первые фотографические снимки создавались в русле традиционных для живописи жанров портрета, пейзажа и натюрморта. Ранняя фотография открыто имитировала произведения живописи. Каждое направление в изобразительном искусстве XIX века (романтизм, критический реализм, импрессионизм) имело своего двойника в пикториальной (то есть подражющей живописи) фотографии.

Приверженцы пикториализма, получившего название художественной фотографии, немало сделали для того, чтобы фотоискусство обрело высокую изобразительную культуры, ощутило свою органическую связь с пластическими искусствами. К наиболее примечательным результатам подобные поиски привели в фотопортрете. Фотохудожники Г.Ф.Надар во Франции, Дж.М.Камерон в Великобритании, С.Л.Левицкий в России и др., восприняв от живописи мастерство анализа человеческой индивидуальности, вместе с тем сделали важный шаг на пути использования различных съемочных эффектов (освещение) для достоверной передачи документально воссозданных черт личности портретируемого человека.

Сергей Львович Левицкий (1819–1898) — русский мастер

фотоискусства (учился у Дагера), один из пионеров фотографии, в 1849 году основал в Петербурге заведение «Светопись». Вскоре он получил широкую известность как фотопортретист и неоднократно удостаивался наград на международных выставках. Наследие Левицкого велико и составляет целую галерею портретов выдающихся деятелей русской литературы и искусства. Манера Левицкого свойственно глубокое проникновение в характер портретируемого при точной фиксации его индивидуальных черт.

Если в портретном жанре уже в середине XIX века разрабатывались образные возможности, специфические только для фотоискусства, то произведения других жанров первоначально целиком принадлежали к пикториальному направлению. Фотографы — пикториалисты, в большинстве случаев в прошлом живописцы и графики, создавали очень сложные по замыслу и исполнению композиции. Нередко при этом фотографу приходилось монтировать произведение из нескольких негативов. Процесс работы над фотокомпозициями зачастую включал в себя создание графических набросков — так, как это принято при создании живописных полотен.

В 1880-х годах распространилась техника натурной фотосъемки в специальных ателье. Затем возникла репортажная фотография. Дальнейшее развитие фотоискусства связано с отражением многообразных направлений изобразительного искусства, в том числе и абстрактного.

Первые фотоаппараты создавались в период, когда нарушилась связь промышленного производства с искусством. Особенности и сложности фотографической техники привели к тому, что изделия стали терять эстетические качества, присущие камерам-обскурам, в которых мастера вносили красоту, совмещая эстетические и утилитарные качества, украшая аппараты причудливой конфигурацией и декоративной орнаментикой. Появились мнения, что сочетание красивого с полезным противоречит существу машинного производства. Полновластно царствующие инженеры с пренебрежением относились к внешнему виду фотоаппаратов, заботясь только о том, чтобы машина как можно лучше выполняла заданную ей работу. Для первых фотоаппаратов характерны строго геометризованные формы. Их корпусы изготавливались в основном

«ящичного» типа. В ряде аппаратов применялся новый материал в изготовлении корпусов — алюминий. Однако, используя его, инженеры не смогли отойти от ящичной формы, изготовленной из дерева. В этом сказывалась консервативность мышления инженеров, непонимание ими свойств и художественно-технологических возможностей нового материала.

Увлечение изобретателей узко технической задачей без связи с художественным формообразованием повлекло за собой создание однообразно-схематичных форм аппаратов. Господствующие в то время в мировой промышленности художественные тенденции не могли разрешить столь противоречивые вопросы между фотографической техникой и искусством. Например, художники движения «Искусства и ремесла», возглавляемые англичанами Джоном Рескиным и Уильямом Морисом, рассматривали использование труда художников только в рамках украшения, декорирования предмета разрисовкой или резьбой. Они, по существу, отрицали возможность создания красоты формы предмета машинного производства. Поэтому рука художника того времени не касалась фотоаппаратостроения. Тем более, что в основе инженерных взглядов этого периода все еще лежало принципиально отрицательное отношение к эстетическим возможностям технической формы, да и фотоаппараты, в первую очередь, ценились по техническим достоинствам [3].

В отличие от других изделий, которые «страдали» эклектикой или были выполнены в стиле модерн, фотоаппараты носили конструктивный характер. Они не подвергались облагораживанию путем прикрытия технической формы декоративными украшениями и прикладной орнаментикой.

Отсутствие связи формообразования фототехники с искусством не носило прогрессивного характера, поскольку даже при всей порочности некоторых художественных концепций они знаменовали собой новый этап в отношении между творчеством художника и промышленным производством. Художниками этого периода была создана первая, хотя еще весьма несовершенная, попытка создать контакт между искусством и индустриальной техникой.

Библиография:

1. *Дмитриева А.А.* Камера-обскура в голландской живописи XVII века // В сб.: Актуальные проблемы искусствознания (дизайн, декоративно-прикладное, монументально-декоративное и изобразительное искусство, архитектура). МГХПА им. С.Г.Строганова. — М., 2013. — С. 71–74.
2. *Рыжов К.В.* 100 великих изобретений. — М.: Вече, 2004. — 528с.
3. *Жердев Е.В.* Особенности формообразования многофункциональных промышленных изделий (на примере художественного конструирования высокоскоростной фотокиноаппаратуры). Автореф. на соиск. учен. степени кандидата искусствоведения. — М., 1983.

Ю.А. Амброзевич

ОСОБЕННОСТИ ФОРМООБРАЗОВАНИЯ НАУКОЕМКИХ БЫТОВЫХ УСТРОЙСТВ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА НА ПРИМЕРЕ ШВЕЙНОЙ МАШИНЫ, ПЕДАЛЬНОГО ВЕЛОСИПЕДА И НАСТЕННОГО ТЕЛЕФОНА

В статье раскрывается значимость исследования формы наукоемких бытовых устройств второй половины XIX века, рассматривается динамика развития формы отдельных классов бытовых наукоемких устройств второй половины XIX века и дается интерпретация культурного значения этой динамики.

The paper approve that evolution of form of knowledge-intensive domestic appliances in second half of nineteenth century can be considered as a significant cultural phenomenon and historical part of industrial design development. Basic characteristics of the evolution itself together with its special aspects are investigated.

Ключевые слова: бытовое пространство, наукоемкие бытовые устройства, становление дизайн-деятельности, инженерный стиль, стадия действующего прототипа, прогностика, техногенная среда.

Keywords: habitable space, knowledge-intensive domestic appliances, arise of industrial design practice, engineer style, functional prototype stage, futurology, technogenic environment.

Дизайн-деятельность постоянно расширяет рамки своего функционирования. Отечественные искусствоведы и теоретики дизайна периодически подтверждают эту тенденцию. В самом деле, в 1970-м году В.Л.Глазычев писал, что «за последние два десятилетия практика дизайна необычайно осложнилась, и провести границу между дизайном

и другими областями профессиональной деятельности художника вне искусства в его станковом варианте становится все сложнее» [1, стр. 14]. И сегодня эта ситуация существенно не изменилась. Так, в 2011-м году В.Р.Аронов пишет, что «раньше дизайнеров приглашали в основном на завершающих этапах строительства - проработать отдельные детали зданий, лифты, системы энергопитания и водоснабжения», а «теперь они вместе с архитекторами начали заниматься проектированием на всех его этапах, а нередко и вполне самостоятельно» [2, стр. 20]. Такая экспансия дизайн-деятельности обусловлена, как пишет А.В.Боков, идеино-философскими основаниями, заложенными в первых ее концепциях [3]; в работах Дж.Рескина и В.Гроппиуса [4, стр. 224, 5] дается понимание общезначимости и универсальности дизайна.

Осознание постоянного расширения рамок дизайн-деятельности позволяет под другим углом взглянуть на ее истоки. Постепенное раскручивание спирали вовлечения дизайна-деятельности в различные отрасли жизни дает основание предполагать, что некая область оказалась первичным звеном этого раскручивания и заслуживает отдельного внимания. В связи с этим актуальным оказывается принятие деление на потребительские и непотребительские товары: разделение на такие категории было изначально основано на противопоставлении изделий, уже включенных в сферу влияния дизайна, и изделий, только входящих в эту сферу, то есть противопоставлении бытового оборудования производственному и фабричному. Это противопоставление отвечает более древнему пониманию одних вещей как более близких по значению к дому, а других - как чисто утилитарных, инженерных [6, стр. 70]. На основании такого противопоставления можно рассматривать бытовую среду как первую сферу влияния промышленного дизайна. «В отличие от технической первичности промышленного оборудования и других непотребительских товаров восприятие бытовых вещей обладает несомненной культурно-психологической первичностью» - писал В.Л.Глазычев [1, стр. 149]. Такой подход позволяет изучать художественные особенности бытовых устройств промышленного производства времени возникновения дизайн-теорий (вторая половина XIX - начало XX вв.) как первую область влияния практического промышленного дизайна.

С точки зрения особенностей развития формообразования наибольший интерес в качестве первых образцов промышленного дизайна представляют бытовые изделия, не имевшие канонического аналога, т.е. классы бытовых научноемких устройств, возникшие во второй половине XIX - начале XX вв. - швейная машина, велосипед, средства звукозаписи и звуковоспроизведения, телефон, пишущая машинка и некоторые другие устройства [7, стр. 11]. Под научноемкими в данном случае подразумеваются изделия, «реализующие передовые научные достижения времени» [8]. Форма этих изделий наглядно демонстрируют трудности и достижения производителей и проектировщиков того времени в освоении практического промышленного дизайна; эти памятники отмечают первые шаги промышленного дизайна в первой области его влияния и применения.

Традиционно анализ морфологии объектов дизайна предполагает как утилитарно-функциональный подход (рассматривающий техническую и социальную функцию предмета), так и искусствоведческий подход, рассматривающий объекты дизайна с формально-композиционной, образной стороны в контексте общей проектной культуры [9, стр. 17]. В отношении рассмотрения бытовых устройств второй половины XIX века на сегодня характерными являются две крайности, соответствующие указанным подходам. Утилитарно-функциональный подход представлен широким спектром литературы по конструктивным характеристикам и технологии производства отдельных классов изделий того времени [10 - 13]. В русскоязычной литературе распространность такого подхода обусловлена популярностью темы механики и электротехники в широких кругах читателей и исследователей в советское время, а в англоязычной - доступностью предметов исследования. В таких трудах искусствоведческая составляющая практически игнорируется или низводится до стилевого анализа.

Искусствоведческий подход к исследованию бытовых устройств второй половины XIX века представлен в отечественной литературе энциклопедического характера по истории дизайна. Здесь принята классификация этих изделий на несколько «стилей», выявлены наиболее яркие памятники [14, 15]. Однако немногочисленность бытовых устройств того времени и их локальный характер заставляют авторов

таких антологий рассматривать эти «стили» как некое обобщенное изолированное явление, слабо связанное с социально-культурной действительностью. Ранние швейные машины, телефоны, велосипеды и другое бытовое оборудование, возникшее во второй половине XIX века, оказались вне внимательного рассмотрения исследователей истории дизайна, поскольку не несут в себе серьезных теоретических основ, которые важны для построения представлений о дизайн-деятельности. Эти же изделия оказались вне внимания исследователей искусствоведов, поскольку затерялись на фоне передового художественного наследия эпохи. Таким образом, несмотря на наличие большого количества исследовательских работ, посвященных либо отдельным промышленным изделиям второй половины XIX века, либо затрагивающих эту тему в контексте исследования истории дизайна, присутствие бытовых научноемких устройств в культуре второй половины XIX века остается неосмысленным.

Первой, кто затронул тему культурного и художественного значения потребительских товаров второй половины XIX века, была Л.П.Монахова. В 1980 году она писала, что «в области исследования архитектуры, предметного творчества, а тем более дизайна мы только начали изживать недостатки слишком обобщенного и, в результате, отвлеченного от конкретной истории восприятия материала; теоретическое знание в этой области только начинает срастаться с историческим опытом» [16, стр. 19]. В этом оценочном суждении можно узнати приведенные выше современные исследовательские подходы - утилитарно-функциональный, основанный на «историческом опыте» и «отвлечененный» на тот момент, по мнению автора, искусствоведческий. Действительно, принимая во внимание характер развития отечественного дизайна, когда практика нуждалась в теоретическом базисе, ключевой посылкой к теоретическим работам оказывалось не непредвзятое исследование, а составление методических и методологических рекомендаций к разработке того или иного объекта дизайна [17, 18]. За последние три десятилетия было издано большое количество литературы, в которой проводилось осмысление культурного наследия в области промышленного дизайна, где искусствоведческий подход был совмещен с методами исторического и технологического анализа. Эти работы

восстановили целостную картину участия предметов дизайна в жизни людей. В число этих трудов вошли работы В.Р.Аронова, Н.В.Брызгова, А.А.Базилевского, В.Е.Барышевой, Н.В.Воронова, А.Н.Лаврентьева и других авторов. Тематические рамки этих исследований варьировались от более общих до узко-временных. Однако здесь только косвенно было затронуто существенное для культуры второй половины XIX - начала XX вв. явление - «стихийное формирование принципов и формальной структуры предметного выражения того культурного слоя, который ориентировался на сознание большинства», - как это назвала Л.П.Монахова в статье 1980-го года, - т.е. стихийное формирование практического промышленного дизайна [16, стр. 30]. Поэтому обобщение накопленных знаний технического и технологического характера о бытовых устройствах второй половины XIX - начала XX вв., а с другой стороны, непредвзятый искусствоведческий анализ этих памятников с учетом существующих точек зрения вписываются в характер и тенденции развития отечественного искусствоведческого знания.

Анализ временных рамок внедрения технически сложных устройств в бытовое пространство показывает, что этот процесс начался после 1850-х гг., что совпадает с началом формирования ранних дизайн-концепций. Самое первое бытовое устройство - механические часы - появилось в XVI веке, что было сопряжено с развитием средневековой механики. Прошел значительный промежуток времени, прежде чем бытовое пространство в 1850-е гг. обогатилось другим научным устройством - швейной машиной. После этого во второй половине XIX - начале XX вв. массово внедряются велосипед, фонограф и граммофон, телефон, пишущая машинка, стиральная машина, бытовой обогреватель, радио и другие изобретения. Поэтому вторую половину XIX века можно считать временем зарождения современного «эффективного», или «функционального» бытового пространства [19, стр. 195]. Максимально ясно идея такого пространства выражена в концепции Ле Корбюзье 1920-х гг., провозглашавшей дом машиной для жилья. Однако появление изделий, соответствовавших этой концепции, во второй половине XIX века дает основание предполагать работу более сложных и самопроизвольных законов, нежели программная дизайн-

концепция - она выступает здесь как детище практики - ошибок и достижений науки и практического промышленного дизайна. Поэтому бытовые устройства второй половины XIX - начала XX вв. необходимо рассматривать также и как группу памятников, оказавшую влияние на формирование дизайн-концепций XX века.

Наукоемкие бытовые устройства второй половины XIX века представляют сегодня интерес для коллекционеров в связи с уникальной художественной ценностью, несущей на себе с одной стороны отпечаток прихотливости викторианской эпохи, а с другой стороны инженерную брутальность, вдохновляющую современных художников на создание произведений в стиле «стимпанк». Однако, для потребителя XIX века внешний вид первых таких устройств, появлявшихся в бытовом хозяйстве, был отталкивающим. Адриан Форти пишет в исследовании становления облика швейных машин, что первые бытовые образцы вызывали «нежелательные ассоциации с промышленным производством», вследствие чего не пользовались у покупателей ожидаемым спросом [19, стр. 177]. Шведский историк дизайна Лэсси Бранстрем упоминает в статье об успехе компании «Ericsson & Co», что внешний вид первых массово производившихся телефонов - деревянной коробки со слабо закрепленными внутренними элементами - вызывал ассоциации с гробом с костями, за что такие телефоны получили соответствующее прозвище - «coffin telephones» [20]. В русскоязычной литературе по истории дизайна промышленные изделия XIX века подобного вида относят к «инженерному стилю» [14].

Понятие «инженерный стиль» является достаточно условным обозначением группы бытовых изделий XIX века и не соответствует в полной мере пониманию такого явления как стиль. Бытовые изделия, выполненные в «инженерном стиле», обладают художественной целостностью, основанной на выразительности конструкции и технологии производства, что дает повод группировать их по признаку стилевой принадлежности. Однако, «инженерный стиль» не обладал другими особенностями, присущими стилю [21]: отсутствовала четко выраженная духовно-идеологической концепция стиля; существование его было прерывисто и связано с возникновением каких-либо новейших изобретений в быту; изделия инженерного стиля не вызывали

эстетического одобрения у современников. Кроме того, обладая художественной целостностью, основанной на выразительности конструкций, изделия «инженерного стиля» не соответствовали художественной выразительности викторианского интерьера, основанной на других декоративных приемах. Это также делает спорным вопрос о правомерности использования термина «стиль» по отношению к указанной группе памятников, так как ведущий стиль эклектики XIX века не предполагал включения в себя чуждых ему декоративных брутальных конструктивных элементов. Поэтому невозможно говорить об «инженерном стиле» как о неком полноценном стилевом явлении и приходится, как пишет С.М.Михайлов, рассматривать его как стадию развития художественной формы внедряемого в бытовой уклад изобретения [14, стр. 86].

Сопоставление даты возникновения технического изобретения в бытовой среде и времени влияния «инженерного стиля» на внешний вид изобретения говорит о том, что каждое бытовое устройство XIX-го века пережило влияние «инженерного стиля» в первые годы после начала его промышленного выпуска. Примечательно, что наравне с более ранними изделиями, уже пережившими этап «инженерного стиля», возникали новые, попадавшие в ту же зависимость, которую со временем преодолевали. Это дает основание утверждать, что «инженерный стиль» является первой стадией развития художественной композиции научного изделия в бытовой среде в XIX веке. И здесь проблема развертывания дизайн-деятельности в отношении различных сфер предметного окружения человека предстает обозримой с другого конца: если, как мы выяснили, бытовая среда и потребительские товары оказались первой сферой влияния практического промышленного дизайна, то здесь, на стадии «инженерного стиля», признаки целостного художественного и эргономического осмысления бытовых изделий минимальны. Этот период можно было бы обозначить как «стадию работающего прототипа» или «технического прототипа». Здесь тот внешний вид изделия, с которым современный дизайнер встречается, как правило, в самом начале процесса проектирования - внешний вид технологического прототипа, - оказывался на рынке бытовых товаров на всеобщем обозрении. Поэтому резонными оказываются вопросы

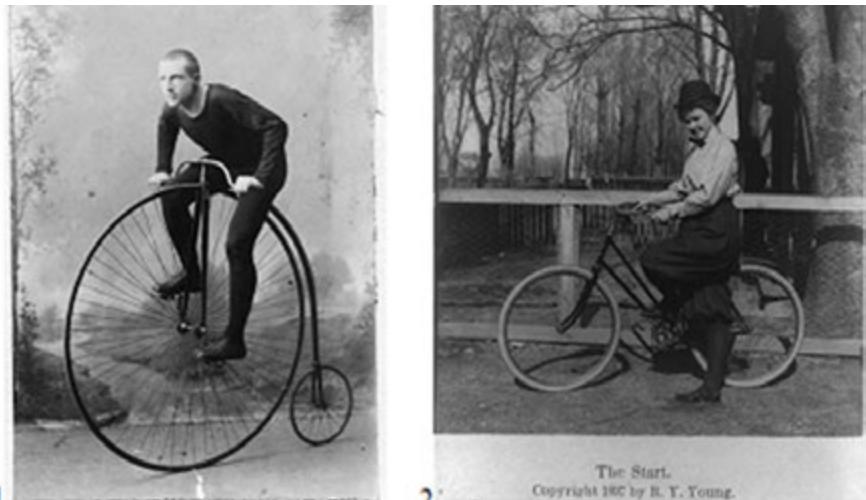


Рисунок 1. Фотографии второй половины XIX-го века. 1 - постановочная фотография спортсмена на велосипеде - «пенни-фаркинг»; 2 - экстерьерная фотография девушки-велосипедистки рядом с «безопасным» велосипедом

о том, каким образом изделия «инженерного стиля» со временем превратились в первую сферу влияния промышленного дизайна, когда это произошло, как проявлялось, каким был итог и культурное значение этого подчинения. Было бы невозможно, отвечая на все эти вопросы, рассмотреть каждый уникальный памятник в отдельности, когда задачей является выявление динамики становления облика целого класса изделий. Правильным представляется проследить динамику развития памятников, ставших на определенном этапе культурными символами группы изделий - таких, как швейная машина «Improved Family» компании «Singer&Co», оказавшая влияние на формообразование всего класса изделий, или «безопасный велосипед» 1886-го года, вытеснивший из быта другие модификации велосипедов.

Езда на велосипеде, впервые появившемся в начале XIX века, была достаточно небезопасна. Педальный велосипед, придуманный немецким механиком Ф.М.Фишером в 50-е гг. XIX века, представлял собой спортивное развлечение для сильных и ловких и получил говорящее само за себя прозвище «костотряс»

[22]. Этот вид развлечения был популярен вплоть до середины 1880-х, пока не появился велосипед, который был настолько продуман с эргономической точки зрения, что, несмотря на большой вес, на нем могли ездить дамы, и который так и называли - «безопасный велосипед» (рис. 1) [23, стр. 113].

«Безопасный» велосипед очень быстро вытеснил «пауки» из обихода, оставив им роль цирковых атрибутов для акробатов. Все инженерные и метрические характеристики «безопасного» велосипеда 1880-х годов соответствуют сегодняшним требованиям за исключением уровня развития технологий производства изделия. Таким образом, стадия «работающего прототипа» становится особенно хорошо заметна при сравнении ее с последующей стадией развития, на которой велосипед приобрел качества эргономичности и бытового комфорта. На такое осмысление изделия было затрачено около трех десятков лет.

История становления облика бытовой швейной машины представляет собой более сложное, но все же поступательное движение от ее первообраза «стадии технического прототипа» к более осмысленной художественной, эргономической, пластической форме. Обращаясь к истории становления облика научноемкого бытового пространства, следует помнить, что именно швейная машина оказалась «первоходцем» среди высокотехнологичных бытовых изделий XIX века: с нее начинается формирование современного научноемкого бытового пространства. Поэтому, вероятно, развитие ее формы шло медленно. Бытовые швейные машины XIX века достаточно давно и хорошо изучены. Например издание «The Invention Of the Sewing Machine» Г.Р. Купера, 1968 г., дает исчерпывающее понимание о внешнем виде швейных машин 1850-60-х гг. [10]. Остается лишь проследить динамику становления знакового облика швейной машины компании «Singer&Co».

Первый запатентованный образец «Singer» 1851 года полностью соответствует пониманию «инженерного стиля» (рис. 2). Здесь технология производства играет решающую роль в художественном образе изделия. Многие механизмы открыты: основание, подобное столу на кряжистых ножках, предоставляет, с одной стороны,

беспрепятственный доступ к механизмам, с другой стороны, несет потенциальную опасность для потребителя. Машина имеет достаточно крупные размеры и выглядит как производственный станок.

Первый бытовой образец швейной машины, рассчитанный на массовое распространение появился в 1856-58 гг. (рис. 2) [24]. Швейная машина «Family» отличается от первого изделия И.Зингера закругленными краями. Здесь сказывается стремление, с одной стороны, к отсутствию острых «ранящих» поверхностей, что свойственно эргономике, а с другой стороны, попытка вписать машину в викторианский интерьер с его замысловатыми формами. Конструктор стремится избежать внимания к внутренностям машины - прежде открытое дно заменяет плотная масса базы. Из этого плотного объема вырастает скелетоподобный механизм. В контрасте с базой механизм кажется меньше, чем он есть на самом деле. Производители швейных машин поставили в 1850-е гг. перед собой задачу уменьшения габаритных размеров изделия и справились с ней - сегодня машины «Family» кажутся миниатюрными [19, стр. 178]. Однако, этот зрительный контраст между массивной базой и «слабым» верхом наталкивает на мысль, что производитель «боялся» показывать механизмы, которые приходилось выставлять напоказ. Здесь можно предположить следующую логику: чем меньше по размеру будет пугающая потребителя часть изделия - тем меньше потребитель испугается изделия в целом. Таким образом, с первым же новым образцом швейной машины происходят подвижки в пластике корпуса, связанные с представлениями об эргономике и стиле, а так же появляется стремление «зачехлить» или зрительно убрать и нивелировать рабочие механизмы. Пока корпусная оболочка возникает там, где это сделать технологически проще. Вместе с тем, изделие сохраняет общую принадлежность внешнего вида к «инженерному стилю» за счет некоторых полностью открытых зренюю механизмов.

Намеченная динамика развития проявляет себя в следующем ключевом памятнике - швейной машине «New Family», которую начали выпускать в 1865 г. [24]. Новым достижением эргономики здесь является отказ от возвышающейся над столом «базы» и сравнивание рабочей поверхности машинки с поверхностью рабочего стола в напольном варианте. Машина целиком «одевается» корпусом, который по пластике

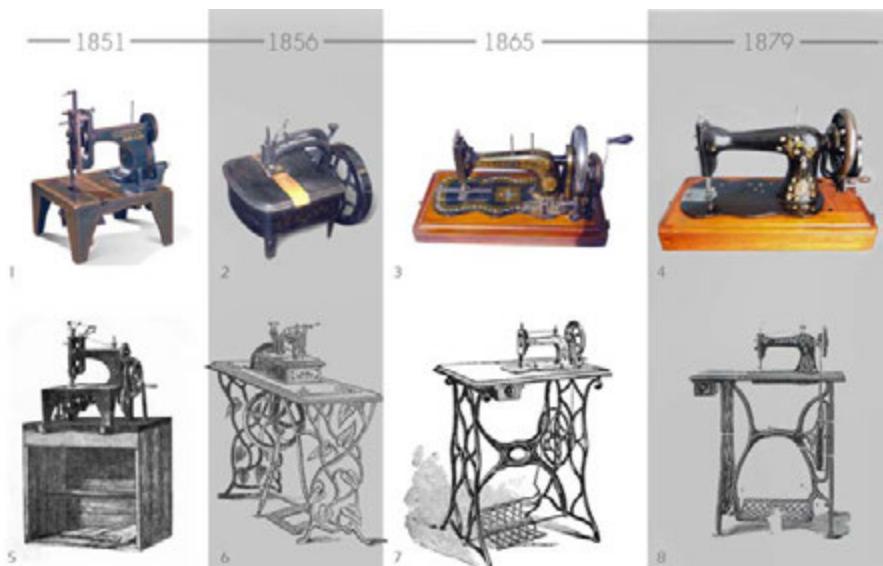


Рисунок 2. Ключевые моменты развития формы швейных машин производства компании «Singer» с 1850-х до конца 1870-х. 1, 5 - патентные образцы 1851 г.; 2, 6 - швейная машина «Family» или «Turtleback» 1856-59 гг. - настольный и напольный варианты (иллюстрация из брошюры 1858-59 гг.); 3, 7 - швейная машина «New family», запущенная в производство в 1865 г. - настольный и напольный варианты; 4, 8 - Швейная машина 15-ой модели «Improved family», запущенная в производство в 1879 г.

соответствует эргономическим требованиям. Кроме того, пластике корпуса придается напряженная скульптурная выразительность, передающая смысл работы механизма. Таким образом, форма швейной машины развивается по намеченному ранее курсу дальнейшего улучшения эргономических показателей и зачехления изделия в корпус. Форма корпуса здесь впервые выступает как художественно-осмысленная функция механизма. Это говорит о большом прорыве в понимании художественно-конструкторского формообразования научкоемкого изделия. Однако, характер напряженной формы говорит о продолжающейся всесторонней зависимости художественного образа изделия от его конструктивных качеств, что свойственно «инженерному стилю». Как писал Г.Б.Минервин, только с помощью выражения работы материала и конструкции в пластической форме, т.е. выражения

тектонического начала в промышленных изделиях, нельзя решить композиционную задачу полноценно [25, стр. 117].

В 1879 году впервые появилась форма швейной машины, которая стала классической на протяжении почти 70-ти лет. В случае «Improved Family» можно говорить о полном отходе от «инженерного стиля». Увеличение размера изделия сделало его удобнее в использовании. Однако, более важным прорывом здесь является всестороннее осмысление конструкции, технологии и художественного образа изделия и воплощение их в образном единстве. Технология литья, использовавшаяся изначально, теперь художественно осмыслена в плавных линиях изделия. Массы станины и внешних управляющих колес уравновешены. Машина воплощает образ классического спокойствия, торжественности и женственности. Рядом с крупной формой мелкие конструктивные детали выглядят как ее украшение и дополнение. По внешнему виду этого памятника можно представить себе образ интерьера, частью он которого должен был служить. Таким образом, итогом динамики развития формы швейной машины компании «Singer&Co» в 1850-1870-х гг. стали:

- продуманная эргономика изделия;
- помещение изделия в корпус;
- художественное осмысление механической функции изделия;
- художественное осмысление технологии производства изделия;
- целостное художественно-образное осмысление формы изделия как части бытового пространства.

Такая постепенная разработка и доработка предмета интерьера, такой «практический» промышленный дизайн свойственны в большей мере канонической системе воспроизведения предметной среды, нежели системе современного промышленного дизайна. Тем не менее, все перечисленные преобразования, произошедшие со швейной машиной «Family», входят в состав современных представлений о морфологическом, функциональном и художественно-образном проектировании [7, стр. 10]. Поэтому можно говорить о развитии формы швейной машины в 1850-х - 1870-х гг. как об «открытом» процессе проектирования - от технологического прототипа к сформированному художественному образу вещи. Так как время «проектирования»

идеального «канонического» образца швейной машины оказалось значительным (около 30-ти лет), то правильным будет обозначить его как этап - «технического прототипа» или «работающего прототипа». Этот этап оказался длительным по причине недостатка проектной культуры: как пишет А.Форти, руководители компании «Singer&-Со» действительно понимали важность создания «исключительно домашней» швейной машины еще в 1850-е гг., однако, они не представляли, какой именно облик придать швейной машине, чтобы она стала «украшением гостиной или будуара» [19, стр. 178].

Характер развития формы настенного телефона имеет ряд сходств и отличий от рассмотренных особенностей развития формы научноемких бытовых устройств 1850-80 гг. - швейной машины и велосипеда. Телефон, как изобретение, возникает позже - во второй половине 1870- гг. , - а его форма проходит становление в течение нескольких последующих десятилетий. Первые образцы настенных телефонов соответствуют по образным характеристикам первым образцам швейной машины и велосипеда. В «coffin telephone» компании «Western Electric» не осмыслены в форме технология, эстетика процесса использования, образность изделия, хотя присутствует попытка объединить элементы функциональной конструкции в одно изделие путем помещения их в коробку-»гроб» [20]. В таком виде настенный телефон просуществовал очень недолго и в начале 1880-х гг. компания «Ericsson&Co» выпустила сразу два канонических варианта настенного телефона - бюджетный и элитный, - которые оказали сильнейшее влияние на последующую сорокалетнюю историю развития формы настенного телефона. В случае этого класса бытовых устройств этап «инженерного стиля» не продлился и десяти лет, тогда как швейная машина и велосипед развивались около тридцати. При этом остается невозможным проследить промежуточные стадии развития настенного телефона, как мы могли это проделать со швейной машиной - промежуточные стадии просто отсутствуют; в 1880-е гг. без «предварительной тренировки» возникают художественно законченные, осмысленные образцы настенного телефона, которые в дальнейшем лишь копируются и дополняются. Такое стремительное развитие художественной формы этого бытового устройства,



Рисунок 3. Развитие художественной формы настенного телефонного аппарата в период 1876-1920 гг. 1 - Телефонная трубка Белла. США, 1878 г.; 2 - 1880-е гг. Россия; 3 - «Л.М.Эриксон и Ко», Швеция, 1882 г.; 4 - «Л.М.Эриксон и Ко», Швеция, 1890-е гг.; 5 - 1893 г., Elektrisk Bureau Kristiania, Норвегия; 6 - 1900-е гг., Elektrisk Bureau Kristiania, Норвегия; 7 - 1910-е гг., Jydsk Telefon-Aktieselskab, Дания; 8 - 1910-е гг., Telegrafverket, Швеция; 9 - 1910 г., RTV, Германия; 10 - 1920 г., Elektrisk Bureau Kristiania, Норвегия; 11 - конец 1770-х гг., «Western Electric», США; 12 - 1885 г., Ericsson, Швеция; 13 - 1890-1905 гг., «G. Hasler», Швейцария; 14 - 1899 г., Wilhelm Telephone Mfg, США; 15 - 1900-10 гг., RTV, Германия; 16 - 1910 г., «Gautier&Hugues», Франция; 17 - 1910 г., Швейцария; 18 - «Western Electric», США, 1920 г.

возникшего на два десятилетия позже швейной машины и велосипеда, может говорить о накоплении производителями некого опыта работы с художественной формой вновь возникающих бытовых устройств: на разработку удачного культурного образца было затрачено значительно меньше времени.

В приведенном ряде характерных памятников, показанных в рисунке 3, заметна еще одна особенность развития формы настенных телефонов: после яркого рывка, который сделала фирма «Ericsson&Co» в начале 1880-х гг. следует серьезный застой в формообразовании. В случае швейной машины застой так же присутствует в эти годы, однако он оказывается менее заметным по сравнению с зависимостью формы настенных телефонов от «Wall Telephone Set» фирмы «Ericsson&Co» начала 1880-х гг. Технология и сценарий эксплуатации настенных телефонов меняется намного стремительней, чем сложившаяся за три

десятка лет конструкция швейной машины, и от в чем-то барочного телефона 1882-го года, воспроизводимого в последующих изделиях начинают постепенно «отваливаться» элементы, которые инженерам удалось уменьшить, более рационально сконструировать или от которых просто удалось избавиться. Поэтому в настенных телефонах к 1910-м годам канонический образец проглядывает в сильно «урезанном» виде, оставаясь при этом довлеющей максимой в формообразовании. Тем не менее, сильно укороченный этап «инженерного стиля», на выходе из которого настенный телефон обрел качества художественной целостности и эргономической продуманности, является крупным достижением «практического» промышленного дизайна 1880-х годов.

Подобная динамика развития - от «инженерного стиля» к эргономически продуманному художественно образному целому - свойственна так же средствам звукозаписи и звукоспроизведения, печатной машинке и другим научноемким бытовым устройствам второй половины XIX века. Сравнение временных параметров стадий «работающего прототипа» у этих изделий выявило следующие особенности динамики этой стадии (рис. 4):

- внедрение первых изобретений в бытовое пространство (исключая механические часы), а с ним и проявление «инженерного стиля», началось с середины XIX века;
- первые внедренные изделия (швейная машина, велосипед) имеют более растянутый период пребывания в «стадии работающего прототипа» (до 30 лет), чем изделия, внедренные позднее;
- к 1880-м гг. «стадия работающего прототипа» сокращается, на эти годы выпадает бум окончания «стадии работающего прототипа» у ранних научноемких бытовых изделий.

Таким образом, к 1880-м гг. происходит некое изменение в способе вхождения научноемкой техники в бытовое пространство. Если в 1850 - 1870-е гг. техника в бытовом пространстве выглядит примерно как «токарный станок в гостионной» или является небезопасным развлечением, то к 1880-м гг. бытовая техника становится внешне намного дружелюбнее и удобнее, она вписывается в культурную бытовую среду посредством приобретения культурных значений.

Динамику развития внешнего вида изделий от первой «стадии

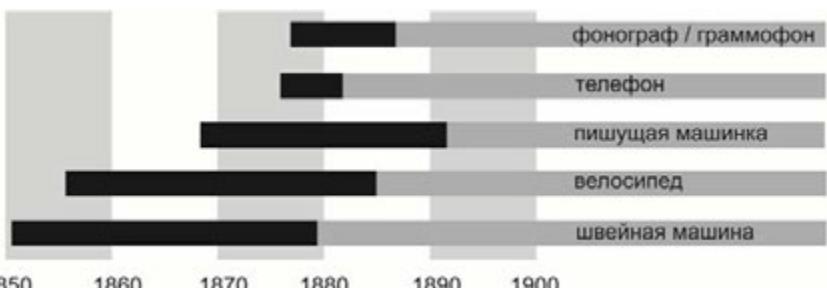


Рисунок 4. Сравнительный анализ периодов «работающего прототипа» у различных научноемких бытовых изделий второй половины XIX века. Стадия «работающего прототипа» обозначена черными шкалами.

«работающего прототипа» к более культурно значимой и удобной в эксплуатации форме можно объяснить появлением и разработкой средств художественного «вписывания» станкоподобного агрегата в существующую культурную бытовую среду. Производители и художественные отделы их предприятий «совершенствовали» свои навыки работы над внешним видом изделий с целью удовлетворить потребителя и повысить прибыли. Однако более значимой причиной развития внешнего вида научноемких бытовых изделий можно было бы считать то «совершенство», «идеальный образ» бытового пространства, которого пытались достичь потребители, задавая производителям рамки поисков.

Самым известным художественным движением XIX века, посвятившим основное свое внимание идею «совершенного» бытового пространства, было движение «Arts & Crafts» во главе с Уильямом Моррисом с их программным произведением «Red house». «Красный дом» был построен в 1860-е гг. и отражал философские и культурологические идеи Джона Рескина. Тексты этого автора, несмотря на легкое восприятие читателем, затрагивают очень широкий диапазон тем, разбросанных сегодня в различных отраслях науки - от культурологии и философии до искусствознания и социологии. Дж.Рескин подвергал машину критике, поскольку она вытесняла здоровое физическое упражнение и мастерство рук и глаза, необходимые для совершенства всякой работы [26, стр. 22]. Вероятно, относительно темы данного исследования - техники в домашнем быту

- позиция последователей Дж. Рескина былаозвучна их отношению к промышленному производству. Выступая за возвращение ремесленного способа производства в противовес промышленному, они были против всякой автоматизации труда. То есть одновременно с вхождением первых научноемких изделий «инженерного стиля» в бытовую среду в 1850-х-60-х гг. существовала точка зрения, отвергавшая присутствие техногенного объекта в бытовом интерьере. Это могло замедлить развитие внешнего облика и эргономической организации технических устройств от стадии «работающего прототипа» к более культурно-значимому явлению. Однако, к середине 1880-х гг. форма бытовой техники все же получает прорыв в плане художественной и практической значимости. Очевидно, на такой переворот повлияли идеи технического прогресса, выраженные в других сферах культуры. Идеал техногенного бытового пространства проник в сознание среднестатистического потребителя второй половины XIX века другим образом.

Для понимания процессов становления той или иной точки зрения, того или иного общественного идеала в XIX веке необходимо вспомнить основные способы распространения информации в то время. Как и в XVIII веке, такими способами оставались продажи печатных изданий и публичные лекции или дебаты. Однако мода на образованность, пришедшая вместе с эпохой просвещения и повышением уровня жизни новоявленной буржуазии, расширяет к середине XIX века круг читателей печатных изданий и слушателей публичных лекций. В XIX веке происходит бум развития газетного и журнального дела, широкое распространение приобретает печать буклетов и другой рекламной продукции [27]. Печатное слово приобретает невиданное доселе распространение. Выступления многих ученых XIX века перерабатываются в печатные издания, доносящие до нас блестящую разговорную речь лектора XIX века: искусствоведческие и философские труды Г.Ф.Гегеля, Дж. Рескина, Г.Земпера - лекционные материалы, оформленные во влиятельный вид - вид массово тиражированного издания. Наравне с широким распространением в печатном виде научных трудов, в XIX веке продолжала развитие художественная литература, которая обрела в описанных условиях значение новой массовой, или «популярной» культуры. Художественная литература

XIX века, с одной стороны, отразила в себе всю сложность и противоречивость взглядов авторов этого времени, а с другой стороны, - в качестве популярной культуры - оказала влияние на взгляды массового потребителя промышленных научноемких товаров. Поэтому отношение авторов художественной литературы XIX века к науке, новым изобретениям в бытовой среде, промышленности, образу дома и домашнего очага - это в большей или меньшей степени мнение среднестатистического большинства XIX века о перечисленных феноменах. Изучение тематики промышленности, науки и бытового пространства в художественной литературе 1850 - 1880-х гг. может раскрыть становление идеала техногенного бытового пространства в среде потребителей, а, следовательно, и источники вдохновения дизайнеров первых научноемких бытовых изделий.

Основные направления художественной литературы XIX-го века - реализм и романтизм. Анализ временных и стилистических рамок обоих направлений выявляет следующий примечательный факт: практически одновременно с появлением первых научноемких изделий в быту с разницей всего лишь в 10 лет зародилось новое ответвление романтизма - жанр научной фантастики. Этот жанр заключал в себе не только художественную литературу в полном смысле слова, но и футуристические исследования, производившиеся на основе существующих научных теорий. Пионером среди популярных авторов, писавших в жанре научной фантастики, стал Жюль Верн. Его первый роман из серии «Невероятных приключений» вышел в свет в 1863 году, после чего автор решил продолжить работать «в этом ключе». В 1880-х гг. переживает известность творчество Альбера Робиды. Его произведения в целом продолжает линию научной фантастики, заданной Жюлем Верном, но имеют ряд серьезных отличий от творчества старшего современника. Сравнение идеалистических взглядов авторов научной фантастики на будущее человечества, работавших в различные периоды интересующего нас отрезка времени, может пролить свет на причины своеобразного развития внешнего вида первых научноемких промышленных изделий в бытовой среде.

Первый фантастический роман Жюля Верна вышел в печати почти через полтора десятка лет после появления бытовой швейной

машинки и педального велосипеда-»костотряса» [22]. К тому времени тема техники и промышленности достаточно часто проявлялась в популярной художественной литературе направления реализма. Иногда промышленность и техника в литературе реализма представляли из себя удручающий и калечащий фон для главных героев произведения, как, например, в романе «Тяжелые времена» (1854 г.) Чарльза Диккенса, где современное автору буржуазно-промышленное общество уподобилось «фабрике», выпускающей изуродованные человеческие души, «словно партию ножек для фортепьяно» [28]. Сравнивая в своей бесстрастной манере пошлую романтику отношений мадам Бовари и Родольфа с приземленным духом сельской промышленной выставки, Гюстав Флобер оставляет на усмотрение читателя решение о том, что же хуже - моральная испорченность героини романа или занижение целей существования человека, определяемых количеством и качеством произведенной промышленной продукции [29]. Таким образом, тема техники и промышленности в художественной литературе вплоть до 1860-х гг. традиционно связывалась с аксиологическими проблемами воспитания здоровой личности, высказывалось в целом отрицательное отношение к сфере техники и промышленности.

В сложившейся ситуации новаторство Жюля Верна состояло в привнесении в сюжет приключенческого романа - романтического жанра, сложившегося во второй четверти XIX века - азарта изобретательства и исследования. Вследствие этого на страницах популярной литературы оказываются технические устройства - электрические прожекторы, подводная лодка, оснащенная электромотором, автоматическое ружье и многое другое. Однако все, о чем пишет Жюль Верн - романтично, а потому удивительно и уникально. «Наутилус» - единственный в своем роде, а его капитан - типичный герой романтизма. Экспедиция профессора Лиденброка к центру земли - также уникальное явление. Каждое из «Невероятных приключений» рассказывает нам о чем-то единственном и неповторимом, не претендующем на изменение всей картины мира в целом. Таким образом, в 1860-70-е гг. до массового читателя доходят более-менее оптимистичные представления о будущем человечества, связанном с появлением уникальных технических изделий, поставленных на службу человеку.

Творчество Альбера Робиды, расцвет которого приходится на 1880-е гг., представляет другой взгляд на будущее. В нем переплелись гораздо более сложные и актуальные мотивы современности - в том числе и идеи зарождающейся в это время евгеники. Но первое, что бросается в глаза при сравнении «Электрической жизни» А.Робиды с любым ранним произведением Жюля Верна, - это идея глобального переустройства человеческой культуры и жизни на основе технических устройств. Если у Жюля Верна технические приспособления являются инструментом и сюжетным центром повествования - например, полететь на Луну можно только с помощью определенного устройства - пушки, - то у Робиды повествование оказывается зависящим от множества технических устройств, составляющих уже не уникальное изобретение, а техногенную среду существования человека. Произведения А.Робиды представляют совершенно другой жанр: это не приключенческие романы, как у Жюля Верна, а, если можно так выразиться, антология технических средств будущего, объединенная сюжетной линией.

Второе отличие творчества А.Робиды от его старшего современника - явный пессимизм по отношению к сущности человека - «неуклюжего существа, казавшегося осужденным ползать по земле, словно гусеница, не дожившая еще до превращения в бабочку» [30, стр. 13]. Человек здесь не отважный романтический герой, готовый бросить вызов стихии, а один из, например, «инженеров, каких нынче развелось много», один из многих [30, стр. 40]. Такое скептическое, но все же добродетельное отношение к человеку свойственно произведениям реализма. И действительно, мы здесь находим тот же пессимизм реалистической литературы в отношении новых технологий: «Необходимо быть всегда наготове и держать где-нибудь поблизости предохранительные средства, которые наука дает нам в руки... или надевает на ноги... против опасностей, создаваемых ею же самой!..» [30, стр. 38]. Громкий успех такого жанра среди читателей говорит о том, что публика оказалась готовой к идеи глобального и реального переустройства мира благодаря использованию технических средств. Кроме того, читатели 1880-х гг. смирились с мыслью о техногенном будущем - каким бы оно ни было - хорошим или плохим.

Эти культурные явления может подтвердить и другой факт.

Относительно недавно - в 1990-е гг. была обнаружена рукопись неизданного романа Жюля Верна «Париж в XX веке», который датируют 1863-64 гг. [31, стр. 4]. Это одна из самых ранних работ автора, которая поразительно перекликается своими идеями глобального переустройства мира с помощью науки и техники с опубликованными в 1880-х гг. произведения А.Робиды. Ж.Верн описывает электрическое будущее столицы Франции и многочисленные инженерные сооружения, обеспечивающие жизнедеятельность города. Может показаться, что факт осуществления такого литературного произведения - «антологии технических средств будущего» - Жюлем Верном за 15-20 лет до расцвета творчества А.Робиды, создает затруднение в сравнении их мировоззрений - ведь концепции «Парижа в XX веке» и «Электрической жизни» очень схожи. Но здесь большую роль играет тот факт, что раннее произведение Жюля Верна не было опубликовано - Пьер-Жюль Эттель, издатель Жюля Верна, отказался это сделать. По замечаниям, оставленным издателем на полях рукописи, можно судить, что Эттелею очень многое претило в этом произведении. Однако, среди прочих, там встречаются замечания такого толка: «сегодня в ваши пророчества не поверят», «этим не заинтересуются»; «вы не созрели для этой книги, вы ее переделаете через двадцать лет» [31, стр. 15, 17]. По такой реакции издателя можно предположить, что в 1863-64 гг. ни автор, ни публика, ни издатель, не были готовы к техногенному восприятию будущего.

Анализ популярной художественной литературы второй половины XIX века показал, что за 20 лет - с середины 1860-х до середины 1880-х гг. - произошли перемены в восприятии техногенности будущего. В 1860-е гг. отрицается техногенная природа будущей городской среды, однако признаются заманчивыми и воодушевляющими единичные технические средства по достижению конкретных целей, а к 1880-м гг. приходит осознание неизбежности внедрения и проникновения технических средств в городскую и бытовую среду. Очевидно, что появление первых бытовых приспособлений «инженерного стиля» 1850-х гг. повлияло на становление научно-фантастического мировоззрения «единичных приспособлений» Жюля Верна, что соответствует единичности и уникальности наукоемких бытовых предметов в быту в то время. Увеличение количества бытовых наукоемких изделий к 1880-м гг. привело к формированию представлений о

техногенном будущем бытового пространства. Вместе с появлением точки зрения о техногенности будущего «идеального» бытового пространства, произошло признание человеком техники в быту как неизбежного атрибута существования. Когда же произошло ее признание, бытовая техника перестала восприниматься потребителем и, соответственно, производителем как нечто чуждо художественной целостности бытового пространства. С осознанием важности научного прогресса в формировании бытовой среды высокотехнологичные предметы приобрели культурную значимость и развитую художественную форму. После 1880-х гг. в бытовую среду вошло большое количество различного оборудования; его пребывание в «стадии технического прототипа» было намного короче, чем у изделий 1850-80-х гг., и часто молниеносным.

Необходимо понимать, однако, что не смотря на то, что бытовые устройства были приняты как неизбежность, они еще долгое время не осознавались как имманентная часть быта. Сегодня бытовые наукоемкие устройства стали настолько незаметными в среде обитания человека, что, как правило, заметным становится только их отсутствие или выход из строя. Но еще относительно недавно, 1980-м году, Н.Л.Адаскина, рассуждая на тему стилистики бытового технически-сложного оборудования, писала, что изменения его внешнего вида «заметны только специалистам, а для публики сливаются в общий характер машины вообще» [32, стр. 54]. Это выражение - «машина вообще», - употребленное в 1980-м году в отношении бытовой техники, сообщает нам о не преодоленном на тот момент барьере между восприятием бытовой среды и бытовых наукоемких устройств. Из этого следует, что полное приятие наукоемких устройств в быту происходило очень медленно и постепенно, и то признание неотвратимости их присутствия 1880-х годов - лишь первая стадия проникновения техники в бытовое пространство.

Изделия 1850-80-х гг., пребывая в «открытом» процессе проектирования, послужили формированию практической проектной культуры. Развитие формы швейной машины компании «Singer&Co» может служить эталоном перехода от канонического к проектному типу деятельности, поскольку оно происходило в рамках канонической системы воспроизводства предметной среды, но в существенно сжатые сроки; это вывело на поверхность все проблемы проектной деятельности.

Формообразование бытовых устройств второй половины XIX века оказалось своеобразным тренировочным плацдармом, который позволил детально разобрать на практике процесс проектирования изделия и трудности, с которыми сталкивается проектировщик. Не смотря на то, что система формообразования изделий была подчинена канонической традиции, основные стадии развития художественной формы швейной машины детально иллюстрируют современное понимание процесса проектирования. Развитие художественной формы телефона указывает на то, что к 1880-м гг. сложилось некоторое практическое понимание процесса дизайн-проектирования, которое основывалось не только на известных законах эклектики, но и на вновь обретаемом целостном художественном подходе.

«Стадия технического прототипа» промышленных бытовых научоемких изделий 1850-80-х гг. сообщает о первичном неприятии техники в быту и о постепенном переходе к научно-технической футуристической модели быта. Эти изменения затронули не только художественную сферу, но и всю западную культуру в целом. Поэтомуявление в 1880-е гг. художественно целостных с бытом технических изделий имеет большое культурное значение. Это явление - не только признак зарождающейся практической проектно-дизайнерской деятельности, но и знак перехода европейской культуры к новой модели быта.

Библиография:

1. Глазычев В.Л. О дизайне. Очерки по теории и практике дизайна на Западе. — М.: Искусство, 1970. — 191 с.
2. Аронов В.Р. Концепции современного дизайна. 1990 - 2010. - М.: Артпроект, 2011. - 219 с.
3. Боков, А.В. О радикализме и консерватизме/ А. В. Боков // Проект Россия. – 2008. – № 50.
4. Гротиус В. Границы архитектуры. - М.: Искусство, 1971. - 287 с.
5. Чернийчук И.А. Тотальный дизайн. Исследование возникновения и развития. Автореф. дисс. канд. искусствовед. наук. — М., 2010.
6. Н.В.Брызгов. Опыт исследования корреляции эстетики и функции бытовых изделий : (На материале крестьян. быта Сред. Поволжья XVIII -

нач. XX вв.). Дисс. канд. искусствовед. наук. — М., 1994.

7. Методика художественного проектирования. Ю.Б.Соловьев, В.Ф.Сидоренко, Л.А.Кузьмичев и др. – М.: ВНИИТЭ, - 1983. – 166 с.

8. Энциклопедический словарь / Под ред. О. Хеффе, В.С. Малахова, В.П. Филатова при участии Т.А. Дмитриева. Ин-т философии. - М.: Культурная революция, 2009 - 392 с.

9. Базилевский А.А., Барышева В.Е. Дизайн. Технология. Форма.: Учеб. пособие по спец. “Дизайн архитектурной среды”. - М. : Архитектура-С, 2010, 248 с., ил.

10. The Invention Of the Sewing Machine. Grace Rogers Cooper, -Washington, D.C.: The Smithsonian Institution Press, 1968, 156 p.

11. Михаль С. Часы. От гномона до атомных часов. Сокр. пер. с чешского.— М.: Знание, 1983.— 256 с., ил.

12. Пипуныров В.Н. История часов с древнейших времен до наших дней. М.: Наука, 1982.

13. Die Uhr: Geschichte - Technik - Stil, Gerhard König - Berlin • Leipzig; Koehler & Amelang, 1991. - 311 S.: zahlr. Abb. (z. T. farb.)

14. Михайлов С.М. История дизайна. Том 1-2: Учеб. для вузов. - 2-е издание исправл. и дополн. - М.: «Союз Дизайнеров России», 2002. - 270 с.

15. Лаврентьев, А.Н. История дизайна : учеб. пособие /А. Н. Лаврентьев. — М. : Гардарики, 2007. — 303 с. : ил.

16. Л.П.Монахова. Стиль и виностилевые явления в формировании предметно-пространственной среды XX века. Проблемы стилевого единства предметного мира. М.: 1980, стр. 11-31, Труды ВНИИТЭ, сер. «Техническая эстетика», вып. 24.

17. Бетоньян Д.А. Осветительные приборы для современных типо-вых квартир массового строительства: Дис., представл. на соискание учен. степени кандидата искусствовед. наук, Москва - 1963 г.

18. Музыченко В.А. Информативный аспект дизайна бытовой радиоэлектронной аппаратуры. М., 1989.

19. Форти A. Объекты желания. Дизайн и общество с 1760 года / Адриан Форти; [пер. с англ. И. Форонова]. - М.: Изд-во Студии Артемия Лебедева, 2011. - 480 с.].

20. Brunnström L. Ericson's wall telephone set (the pulpit telephone) from 1882, ericssonhistory.com/products/the-telephones/Ericssons-wall-telephone-

[set-the-pulpit-telephone-from-1882/](#)

21. Современный толковый словарь русского языка. Том 2 / Сост. Т.Ефремова. - М.: Изд-во «ACT», 2006. - 1168 с.
22. Большая советская энциклопедия : в 30 т. Т. 4. Брасос — Веш. / председатель науч.-ред. совета. А. М. Прохоров. — 3-е изд. — М. : Советская энциклопедия, 1971. — 600 с.
23. *Виргинский В.С., Хотеенков В.Ф.* Очерки истории науки и техники, 1870-1917 гг.: Кн. для учителя. - М.: Просвещение, 1988. - 304 с.: ил.
24. Singer History, <http://www.singerdirect.co.uk/singer-history.htm>
25. *Минервин Г.Б.* Архитектоника промышленных форм / ВНИИТЭ. - М., 1974. - Вып. 2. - 180 с.
26. *Аронов В.Р.* Теоретические концепции зарубежного дизайна. - М.: ВНИИТЭ, 1992. — 122 с.
27. Большая Советская энциклопедия: в 30 т. Т. 5. Вешин - Газли / председатель науч.-ред. совета А.М. Прохоров. – 3-е изд. - М.: Советская энциклопедия, 1971. – 640 с.
28. Диккенс, Чарлз. Собрание сочинений: в 10 т.: [пер. с англ.] / Чарльз Диккенс; [редкол.: А. А. Аникст и др.; вступ. ст. М. В. Урнова]. – Москва: Худож. лит., 1982–1987. – 22 см. Т. 8: Рождественские повести; Тяжелые времена; Большие надежды: романы / Ч. Диккенс; [послесл. Н. П. Михальской; comment. А. Парфенова, М. Лориэ]. – 1986. – 736 с.: ил.
29. Флобер, Гюстав. Госпожа Бовари : провинциальные нравы / Пер. с фр. / Гюстав Флобер ; авт.ст. А. Пузиков ; пер. Н. Любимов. - М.: Правда, 1981. - 352с.: (8) л.ил.
30. *Альбер Робида.* Двадцатое столетие. Электрическая жизнь. Серия «Библиотека приключений и научной фантастики», вып. 2, рис. А. Робида, пер. В. Ранцова, - М.: РаритетЪ, 2014. - 406 с.
31. *Жюль Верн.* «Париж 100 лет спустя»; [пер. с франц. В. Беден, В. Рыбаков]. - М.: Изд-во «Международные отношения», 1995. - 256 с.
32. *Н.Л.Адаскина.* Об особенностях стилистических поисков в современной художественной культуре. Проблемы стилевого единства предметного мира. М.: 1980, стр. 47-66, Труды ВНИИТЭ, сер. «Техническая эстетика», вып. 24.

Н.Ю. Федотова

СОВРЕМЕННЫЙ МУЗЕЙ: МОДЕРНИЗАЦИЯ ИНДУСТРИАЛЬНОГО НАСЛЕДИЯ

Музейям принадлежит исключительная роль в сохранении культурного наследия, что в современной ситуации дает мощный стимул в модернизации старых промышленных зданий и приспособлении их для музеиных целей. В настоящей работе рассмотрены актуальные проблемы музеиного строительства данного типа и наиболее интересные в современной практике конкретные примеры модернизации исторических промышленных зданий для использования их музеями различных профильных групп.

Museums play an exceptionally important role in preserving cultural heritage, which, at the present moment, is giving a powerful impetus to modernize old industrial buildings adapting them for the museum purposes. This article considers the topical issues of such kind of museum development and the most interesting current practices of refurbishing historical industrial buildings in order that various specialized groups as museums can use them.

Ключевые слова: музей, архитектура, модернизация, реконструкция, реставрация, реэкспозиция, музейное пространство, экспозиция, проектирование музеев, музеи мира, современный музей, выставка, искусство, дизайн, промышленное здание.

Keywords: museum, architecture, modernization, refurbishing, restoration, reexposition, museum area, display, museum designing, world museums, modern museum, exhibition, art, design, industrial building.

В настоящий момент реконструкция и модернизация музеев приобрели колоссальный размах во всем мире. Одной из важнейших

тенденций является включение и использование исторических структур в современном социуме, главная цель которых — не только создание новых функциональных пространств и площадей, но и сохранение и презентация самого исторического комплекса, особенно, если это памятники архитектуры, истории и культуры. Таким образом, реконструкция и модернизация должны подчеркивать единство, красоту и архитектурную целостность нового культурного объекта, одной из форм которого является использование его под музейное здание или выставочную площадку, а также он должен способствовать решению задач, связанных с экспонированием музейных и современных собраний, произведений традиционного и актуального искусства, тематических комплексов, образовательной и обширной досуговой деятельности.

Активизация современных тенденций развития, как например, новые технологические решения на основе последних достижений науки и техники, обеспечение качественно новых подходов к сохранности, новые системы и формы презентации музейных коллекций, ставит проблему соответствия музея и, главным образом, музейного здания, музейной архитектуры и пространств этим тенденциям. Формируется новая роль музея в обществе и культуре. Как правильно отметила Марта Архона Перес, директор музеев и художественных памятников Национального совета культуры Кубы, «музеи во всем мире выполняют самые широкие функции и в любом обществе содействуют пониманию того значения, которое имеют культурные ценности во всем многообразии их проявлений. Они способствуют также решению частных проблем, касающихся общекультурного, исторического, политического и научного образования. Эти функции входят в своей основе в систему воспитания как элемент информации и развлечения» [3, с. 5].

Новая интерпретация архитектурных форм при модернизации служит своеобразным притягательным фактором для посетителей. Выразительная архитектура является «визитной карточкой» музея. На сегодняшний день актуальной и заманчивой является трансформация промышленных зданий заводов, фабрик, вокзалов, складов и т.д. в музеи, галереи, культурные центры. Этим индустриальным строениям, которые утратили по тем или иным причинам свои функции, но остались в структуре города как градостроительные объекты и исторические памятники, необходимо

найти новое применение и использование. Во-первых, популяризация этих построек объясняется новым подходом к преобразованию памятника в культурный и досуговый центр, где нетрадиционное использование индустриальных объектов создает особый вид такого экспозиционного пространства. Во-вторых, промышленные здания часто предлагают значительные и нейтральные объемы, которые обладают архитектурной пластичностью, что облегчает их переосмысление и переоборудование в экспозиционные пространства, в места размещения и экспонирования художественного или тематического собрания.

Таким образом, адаптация промышленных зданий под музеи и выставочные площадки является распространенным явлением в наше время во всем мире и у нас в стране. Сюда можно включить индустриальные сооружения, которые утратили свои функции:

- электростанции: Центр современного искусства CasulaPowerhouse в Новом Южном Уэльсе (электростанция Casula), Музей Варшавского восстания 1944 года (трамвайная электростанция), галерея White Cube и др.;

- заводы: Музей промышленной истории Петрозаводска (Онежский тракторный завод), Can Framis Museum в Барселоне (промышленный завод, XVIII век), Центр искусств Spinnerei в Лейпциге (хлопчатобумажный комбинат) и др.;

- фабрики: Арт-площадка Красный Октябрь в Москве (кондитерская фабрика «Красный Октябрь», арх. А.Калмыков, Н.Васильев, А.Флодин, П.Колесов, А.Карст) и др.;

- гаражи: Центр Авангарда, Еврейский музей и Центр толерантности в Москве («Бахметьевский гараж», арх. К.Мельников и В.Шухов) и др.;

- склады: Музей истории Москвы в Москве («Провиантские склады», арх. Ф.Шестаков), Музей Мирового океана, выставочный корпус «Потерна» (портовые склады, середина XIX века) и др.

Вместе с тем, реконструированные и модернизированные пространства промышленного сооружения становятся выставочными площадями не только для экспозиций, посвященных истории индустриальных зданий (например, Музей изящных искусств и кружева в Кале, Франция), но и для демонстрации форм современного искусства: видеоарта, инсталляции, перформанса и др.

При модернизации промышленных зданий возникает сложная задача: вписать сложный многофункциональный организм современного музея, культурного центра или галереи в существующую планировочную и пространственную структуру исторического строения без ущерба самому зданию, если оно представляет собой памятник истории, архитектуры и культуры. Решение этой задачи, прежде всего, зависит от сохранности и степени ценности данного объекта для нашего времени. В соответствие с этим, их можно разделить на группы.

Первая группа — промышленные здания, не представляющие интереса ни с архитектурной, ни с художественной, ни с исторической точек зрения, кроме материальной, для которых возможно внесение целесообразных конструктивных и архитектурно-градостроительных изменений.

Примером такого использования промышленного сооружения может служить лондонская Галерея Тейт Модерн (Tate Modern), которая находится в здании бывшей электростанции Бэнксайт на берегу Темзы в Лондоне. В конкурсе на реконструкцию индустриального здания под музей современного искусства выиграла швейцарская архитектурная фирма «Жак Херцог и Пьер де Мерон». Архитекторы сохранили первоначальный суровый и сугубо технический облик здания. Внутреннее пространствоозвучно внешнему: вестибюлем и выставочной площадкой становится грандиозный турбинный зал, где демонстрируются масштабные арт-проекты современных художников. Галереи расположены на месте бывших котельных, где экспозиционное пространство разделено на тематические разделы. Современное искусство диктует свои условия и чаще всего используются многофункциональные выставочные площади, которые способны вместить и продемонстрировать грандиозные проекты современных художников.

Частная коллекция современного искусства Коллекция Юлии Стошек (Julia Stoschek Collection) в Дюссельдорфе расположена в здании бывшей фабрики. Задача данного проекта состояла в том, чтобы сохранить оригинальность архитектурного сооружения и реорганизовать интерьер в соответствии с тематикой коллекции, в которую входят: современные арт-объекты иотовые выставки. Внутреннее пространство имеет возможность трансформации для проведения ежегодных тематических выставок. Универсальный интерьер и свободный план

аскетической архитектуры фабрики дает возможность экспонировать произведения искусства в разных интерпретациях: помещения для просмотра видеостендов оборудованы звуконепроницаемыми стенами, стеклянная терраса тесно интегрирует с индустриальным образом постройки и является источником естественного освещения, в котором так остро нуждаются выставочные зоны.

Центр современного искусства DOX в Праге — это фундаментальная реконструкция квартала промышленных зданий. Чешский архитектор Иван Кроупе, вдохновленный столь грандиозным проектом, модифицировал завод металлоконструкций в ультрасовременный комплекс. Огромный архитектурный ансамбль объединяет в себе двенадцать выставочных галерей, в которых проводятся различные тематические выставки современного искусства: архитектуры, дизайна, скульптуры, живописи, фотографии и др. Главный принцип архитектурно-художественного и конструктивного решения данного проекта — это сочетание разномасштабных зданий, которые позволяют создать не только оригинальный экsterьер, но и получить разнообразные выставочные площади.

Второй группой в нашей систематизации стали сооружения, не имеющие самостоятельной художественной ценности, для которых главным является сохранение внешнего облика здания и по необходимости сохраняются интерьеры отдельных помещений.

Одним из наиболее показательных примеров такого подхода является Культурный центр Лофт Проект ЭТАЖИ в Санкт-Петербурге, который расположен в здании бывшего Смольнинского хлебозавода на Лиговском проспекте. Центр был открыт в 2007 году после реконструкции внутренних пространств авторами дизайн-проекта Егором и Савелием Архипенко. Специфика проекта состоит в том, что было сохранено своеобразие внутреннего интерьера. Например, окантованные металлом бетонные колонны и стены, облицованные белым кафелем, что обеспечивало необходимую для технологии хлебозавода гигиену, оборудование для выпечки хлеба, стоки для муки, котельные трубы, чугунный пол и др. Все это придает внутреннему пространству уникальный облик и органично сочетается с формами современного искусства, которые там экспонируются.

В 2005 году галерея Тейт Модерн (Tate Modern) возобновила расширение своих экспозиционных площадей. Руководителями проекта вновь стали архитекторы Жак Херцог и Пьер де Мерон, что и при модернизации ТЭЦ. В данном проекте было решено построить не только новый корпус, но и найти применение подземным цистернам для топлива, создавая условия для их нового использования. Архитекторы решили сохранить индустриальный характер строения и сочетать его с экспозицией, которая рассчитана для самых сложных в восприятии видов современного искусства: видеоарта и перформанса. Брутальную фактуру поверхности промышленных стен подчеркивают вставки из нового бетона и необработанные пробитые дверные проемы. Это дает свободу пространству от общепринятых норм и способствует созданию оптимальных условий восприятия современного искусства.

Давно ставший популярным Центр современного искусства ВИНЗАВОД в Москве, расположенный на территории бывшего пивоваренного завода, был открыт в 2007 году. Старинная промышленная зона Москвы в районе Сыромятников сконцентрировала на своей территории разнообразие современной культурной жизни. Сохраненные интерьеры отдельных помещений, такие как акцизный склад, винохранилище, зал красного вина, зал белого вина и т.д., являются главными элементами структурирования пространства. В интерьерах Винзавода сохранены неоштукатуренные кирпичные стены, трубы и технические коммуникации, придающие этим пространствам своеобразный и неприхотливый характер. Композиционные приемы, используемые в постройках комплекса, поражают зрителя своей неординарностью и нарочитым хай-теком. При умелом их использовании, произведения искусства открывают новые возможности самовыражения.

Наконец, третьей группой стали памятники архитектуры, обладающие ценной с точки зрения искусства архитектурой и пространственно-художественной средой, для которых главная цель — сохранение первоначального облика сооружения.

Примером реконструкции и модернизации известного памятника архитектуры XIX века может служить музей Орсе (Musée d'Orsay) в Париже. Он расположен на левом берегу Сены в здании бывшего

Орлеанского вокзала, построенного по проекту архитектора Виктора Лалу к открытию Всемирной выставки 1900 года, который называли в свое время «лебединой песней французского модерна». Этот музей демонстрирует подход в проектировании музейной архитектуры, когда под музей было приспособлено существующее здание, которое имеет символическое значение и находится в исторической части города. Коллекция музея сформирована из произведений французского искусства второй половины XIX и начала XX веков. Проект «Музея XIX века» был разработан архитектурной группой АКТ-архитектюр и архитектором Гае Ауленти, которые реконструировали здание, заменив функциональные назначения большого перронного нефа, боковых и верхних галерей, комплекса служебных помещений вокзала и особняка Отеля Друо. Модернизация и реставрация исторического здания осуществлялась введением в его конструкцию современных материалов с повышенными функциональными качествами, отвечающими высоким технологическим требованиям современной экспозиции.

Центр Культуры Красное Знамя — еще один пример архитектурных возможностей в интерпретации промышленного здания. Он расположен в здании силовой станции фабрики «Красное знамя», построенной архитектором Эрихом Мендельсоном в Петроградском районе Санкт-Петербурга в 1926 году. Исторический памятник архитектуры в сочетании со своими новыми утилитарными функциями становится интересным решением в экспозиционно-музейной практике, так как не только выставочная деятельность притягивает посетителей, но и само здание является экспонатом — символом конструктивизма. Художественный замысел проекта Ильи Трушевского, который работал над проектом превращения промышленного объекта в культурный центр, — это взаимодействие современных экспозиционных пространств со старой архитектурой. Запутанные темные подвальные помещения ТЭЦ, стальные вибрирующие трубы, нависшие с потолка основного зала и др., привлекают создателей экстраординарных культурных мероприятий в области архитектуры, дизайна, фотографии и живописи. Шедевр конструктивизма в сочетании с новой культурной функцией располагает оптимальными условиями для восприятия современных художественных объектов.

Филиал шведского Музея современного искусства (Moderna Museet) в Мальме открылся в 2009 году в здании бывшей электростанции. Пристройка к историческому промышленному зданию перфорированного оранжевого фасада — это современный элемент, включенный в историческую архитектуру. Использование подобных объектов дает большую свободу для реализации авторских планов, но если только при этом не страдает историческая архитектура сооружения. Внутренние пространства здания реконструированы. Машинный зал зонирован на отдельные функциональные группы при помощи лестниц, что позволяет посетителю свободно передвигаться по этажам здания.

Рассмотренные примеры отечественной и зарубежной практики модернизации промышленных зданий для музеев, галерей, культурных центров позволяют выявить архитектурно-художественные направления в композиционных и функциональных подходах проектирования. Они дают возможность сравнения и получения более полной картины развития архитектурно-художественной стилистики современного культурного центра.

Образ индустриальной архитектуры ассоциируется с политехническими, научно-техническими, архитектурными, комплексными, отраслевыми и историческими музеями, но, в большинстве своем, — это центры современного искусства, арт-площадки и галереи. Современное искусство требует современной архитектуры, а искусство более поздних периодов лучше всего подчеркнет историческая архитектура. Репрезентация современного искусства нуждается в неформатном архитектурно-художественном типе образной среды музейного экsterьера и интерьера. Организация музейного пространства через коммуникативные возможности архитектуры позволяет создать разнообразные по оригинальным решениям экспозиции и выставки. Взаимное интегрирование провокационного современного искусства и приспособленной к новым условиям исторической индустриальной архитектуры создает нечто новое не только в самом искусстве, но и в форме его подачи зрителю. «Каждый музей, каждая выставка ищут индивидуальные и неповторимые пути и формы создания своих экспозиций. <...> Включенные в общее движение эволюционного развития, музеи начинают активизировать

поиски на путях возрастания степени концептуализации и зрелищности, художественной выразительности и образности экспозиций, их большей информативности и коммуникабельности» [1, с. 16].

Становится очевидным, что современные общественные и культурные тенденции находят свое отражение в модернизации промышленной архитектуры. «Идеальный объект культуры завтрашнего дня» — это не только талантливое воплощение архитектурных и культурологических идей, но главное — это создание модели музея-культурного центра, которая при всех конкретных недостатках и просчетах найдет свое распространение и развитие в будущем», — пишет М.Т.Майстровская в своей статье о современных моделях музея [2, с. 54].

Подводя итог, можно сделать вывод, что модернизация промышленных зданий, — это уникальный процесс, в котором задействованы все его составляющие: от архитектурной до объемно-планировочной структур, благодаря которым создаются условия к дальнейшей трансформации новых научных и технологических разработок, пригодных для использования в музейном деле. Необходимо отметить, что этот подход архитектурного проектирования не только значительно расширяет возможности экспозиционной деятельности современного музея, галереи, культурного центра, но и дает «вторую жизнь» индустриальным сооружениям, сохраняя и придавая им новые функции и включая тем самым в полноценную жизнь социума. Архитектура — это всегда отображение современного мировоззрения, а сохранение и преобразование промышленного наследия — это поиск новаторских приемов и средств эмоциональной выразительности с помощью архитектурно-планировочных особенностей здания, которые будут отвечать новым запросам и формам функционирования выставочного комплекса в качестве современного культурного центра.

Библиография:

1. *Майстровская М.Т.* Музейная экспозиция: тенденции развития. Музейная экспозиция. На пути к музею XXI века. — М.: 1997. URL: http://www.museum.ru/future/lmp/books/archive/Mus_Expo.pdf (дата обращения - желательно).

2. *Майстровская М.Т.* Музей в динамике. (О взаимосвязи архитектурных форм и социальных функций). Музей и демократия. — М.: 1997. URL: http://www.museum.ru/future/lmp/web/archive/m-pro_1.pdf (.....).
3. *Ревякин В.И.* Обзорная информация. Архитектура музеев 80-х годов. — М., 1979. — С. 5.
4. *Соловьев Н.К.* История современного интерьера. — М.: Издательство «СВАРОГ и К», 2004.
5. *Chris van Uffelen.* Contemporary Museums — Architecture, History, Collections. Braun Publishing, 2011.
6. *MacLeod S.* Reshaping Museum Space — Architecture, Design, Exhibitions. — London: Routledge, 2005.
7. *Бурганова М.А.* Музей: время диалога и время одиночества //Дом Бурганова. Пространство культуры, № 3/2012. С. 8-16.
8. И.В.Гревцова. Проекты комплексной реконструкции музеализации исторических кварталов в городах Европы: основанные направления и новые тенденции //Архитектура и современные информационные технологии. Международный электронный научно-образовательный журнал по научно-техническим и учебно-методическим аспектам современного архитектурного образования и проектирования с использованием видео и компьютерных технологий. 1(18) 2012

В.В. Лаптев

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОСОБЕННОСТИ АГИТАЦИОННОЙ ИНФОГРАФИКИ ПОСЛЕРЕВОЛЮЦИОННОГО ПЕРИОДА

Настоящая статья посвящена художественным приемам в советской агитационной инфографики 1920-х гг. Показаны опыты авангарда, использовавшего геометрические образы и фотомонтаж для пропагандистской визуализации числовых показателей. Выявлены образцы преемственности с дореволюционной инфографикой России. Автором рассмотрены вопросы композиционной целостности, дана оценка использования иллюстративности и фигуративных образов в диаграммах.

This article focuses on artistic techniques in the Soviet agitation infographic 1920s. Experience has shown avant-garde, who used geometric images and photomontage for propaganda visualization of numerical indicators. There are specimens of continuity with the pre-revolutionary Russian infographics. The author considers questions of compositional integrity, assessed the use of illustrative and figurative images in the charts.

Ключевые слова: инфографика, визуализация данных, изобразительная статистика, авангард, конструктивизм, агитация

Keywords: infographics, data visualization, pictorial statistics, avant-garde, constructivism, agitation

Становление советской инфографики, использующей в качестве основы диаграммный материал, проходило в тесной связи с решением задач агитации и пропаганды. Проведенные автором ранее исследования советской изостатистики [1, 2] показали, что появлению новых плакатных форм способствовала повышенная значимость, которую



Рисунок 1. Плакат «Донбасс — сердце России», 1921 г.

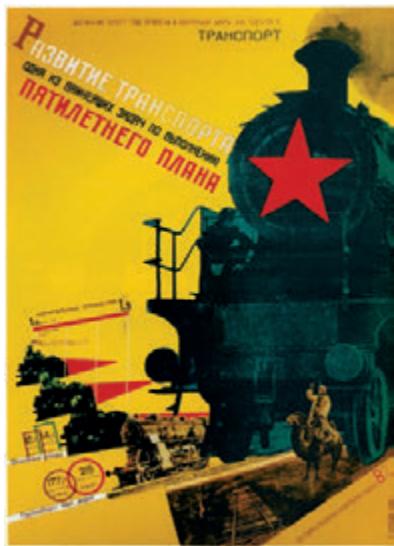


Рисунок 2. Плакат «Развитие транспорта — одна из важнейших задач...». Г.Клуцис, 1929 г.

руководство страны придавало агитационно-пропагандистской графике того времени. Визуализации показателей о деятельности советских учреждений и статистических данных по социально-экономическим вопросам придавалось огромное значение. Доступность и наглядность сравнения числовых показателей ставилась во главу угла.

Однако диаграммы и картограммы требовали победных цифр о превосходстве социалистического уклада, о росте промышленного производства и производительности труда. По понятным причинам таких данных не было — страна после гражданской войны и интервенции лежала в руинах. Положение с информационной графикой в Советской России в послереволюционный период соответствовало плачевному состоянию дел в промышленности и сельском хозяйстве страны.

В немногих агитационных плакатах начала 1920-х гг. содержалась информация с конкретными цифрами. Упор делался на достижения довоенного уровня производства. Наглядный пример тому — плакат «Чего Россия ждет от Донбасса в 21 году» (1920). В нем приемы символического

изображения сочетаются с весьма условной топографической основой. Схематичность карты говорит скорее о неважной графической подготовке художника, выполнившего этот плакат. Об этом говорит и условность изображения вагонеток, представляющих показатели плана добывого угля. Конечно, в этом плакате отсутствует пиктографическая четкость силуэтов, ему не хватает выразительности и композиционного единства. Однако сама идея изобразительной статистики в виде фигурных плоскостных диаграмм выражена предельно ясно.

В другом плакате «Донбасс — сердце России» (1921) на карте наглядно продемонстрированы потоки угля в виде кровеносных сосудов, насыщающих энергетику страны (рис. 1). Такая метафора вполне традиционна агитации и пропаганде 1920-х гг. Конечные потребители — крупные промышленные центры и городские агломерации — обозначены условными знаками в виде силуэтов промышленных предприятий. Их значимость и потенциал выражены в размере пиктограммы, кстати, каждый город представляет уникальное изображение. Однако отсутствие количественных показателей для знаков промышленности и сведений о толщине потока (количестве угля) значительно снижает информационный эффект плаката. Инфографикой его назвать можно лишь с большой натяжкой.

Состояние экономики периода военного коммунизма и последующего за ним НЭПа не давало в руки пропагандистов необходимые реляции. Поэтому статистика развития государства покоялась в таблицах, специальных справочниках и статистических сборниках, часто предназначенных для ограниченного круга лиц. Ситуация начала кардинально меняться с началом курса на индустриализацию. Появились первые плановые показатели, которых необходимо достичь. «Догнать и перегнать!» — этот лозунг становится популярным в годы первых пятилеток и начинает звучать призывом к действию. Отчасти плакат брал на себя функции передовицы в газете: отчитывался о достигнутых успехах и ориентировал на грядущие свершения. Его актуальность была сиюминутна — через полгода отдельные показатели могли измениться при сохранении основных приоритетов.

Для убедительной объективности пропаганды и ее фактологической точности в агитационных плакатах 1920-х гг. все больше и больше



Рисунок 3. Плакат «Пятилетка — шаг к социализму». 1930 г.

начинают встречаться диаграммы, карты, схемы, т.е. элементы инфографики. Нельзя сказать, что художники не были знакомы с этим специфическим изобразительным материалом. Например, в состав работ мастерских ВХУТЕИНа, наряду с такими графическими работами, как эмблемы, знаки, афиши, этикетки, входили и диаграммы [3, с. 57]. Однако опыта комплексного представления инфографики и придания ей агитационного звучания было явно недостаточно.

Действительно, изобразительная среда для представления количественных показателей выглядела удручающе. Художники-конструктивисты, с успехом создававшие агитационные плакаты,

к информационной графике отнеслись, как принято говорить, со сдержанным оптимизмом. Часто, получив задание, они продолжали работать в прежней манере. Густав Клуцис с опаской включал в композицию геометрические диаграммы, занимавшие у него подчиненное положение на листе. Например, на плакатах «Транспорт» (1929) и «Коммунизм — это советская власть плюс электрификация» (1930) он выделил для этого нижнюю треть пространства, где скомпоновал всю робкую инфографику (рис. 2). Мастер фотомонтажа и здесь остался верен себе: паровозы и генераторы аккомпанировали цифрам, правда, не неся при этом информационной нагрузки. У другого советского художника Дмитрия Буланова и вовсе цифрам отводится либо роль доминанты композиции на плакатах серии «Реконструкция транспорта» (1931–1932), либо роль статистов в «подвале» композиции. Он даже и не пытался придать им графическую форму, а всю энергию устремил, например, на «фотобидон» в плакате «Л. С. П. О.» (1930).

Агитационные плакаты «Кто — кого? Догнать и перегнать» (1929), «Пятилетка — шаг к социализму» (1930), «Электрификация — основа



Рисунок 4. Плакат «Рост народного хозяйства СССР». Г.Жигунов, 1927 г.

индустриализации» (1930) стоят в одной шеренге с изобразительной статистикой 1920-х гг., пытавшейся механически соединить цифры в виде геометрических образов линейных и столбиковых диаграмм с изображениями вождей, пролетариев или несущихся вперед паровозов (рис. 3). Такую «присоединенность» графиков, их чуждость цельности художественного замысла можно проверить достаточно просто. Для этого берутся ножницы и безболезненно для композиции плаката отсекается его «инфографическая» часть, что демонстрирует ее композиционную ненужность.

Новая стилистика конструктивизма отказывалась от традиционной образности и опиралась, в том числе, на сугубо геометризованные композиции, построенные с помощью линеек различной толщины, диагональных композиций из цветовых плоскостей, прямоугольников и кругов. Элементы графической статистики как нельзя кстати соответствовали этой важной эстетической установке конструктивистов. Геометрия графиков становится строительным материалом композиции, поэтому в агитационных плакатах первых пятилеток можно встретить диаграммы в качестве основных элементов построений: разноцветные столбики, символизирующие будущее развитие народного хозяйства (рис. 4), как у Г.Жигунова (плакат «Рост народного хозяйства СССР», 1927), или успехи в здравоохранении, народном образовании и социальном обеспечении Московской губернии (плакат «К отчету



Рисунок 5. Плакат
«Производство
электроэнергии». 1930 г.

о работе Московского губернского Исполнительного комитета», 1928). Правда, в последнем случае графики были обильно сдобрены графическим и фотоматериалом, в отдельных случаях представлявшем фигурные плоскостные диаграммы. Тем не менее, можно констатировать дробность композиции, ее колористическую пестроту, что говорит о дефектах художественного характера.

В отдельных случаях диаграммы сопровождались фотографическим материалом, который выступал доминантой, как у Клуциса, или фоном, как на плакате «Грузооборот железнодорожного и водного транспорта» (1930). Здесь изображения скорее выполняют поясняющую функцию для рядов прямоугольных столбиков. Такие геометрические «завихрения» предстают перед зрителем в плакате «Производство электроэнергии» (1930), где показатели представлены в виде секторных диаграмм и эти диаграммы занимают центральное место (рис. 5). Живости добавляет фотомонтаж внутри секторов и фоновые картины промышленных сооружений электроэнергетики на заднем плане. Широкая расширяющаяся полоса перечеркивает по диагонали лист плаката, свидетельствуя о росте производства электроэнергии. Это одна из немногих плакатных работ, где геометрические образы диаграмм доминируют в композиции над изобразительной составляющей. Чаще всего такой прием был характерен для сборников диаграмм.

Применение фотографии и фото-монтажа для построения диаграммного материала в 1920-е гг. было отнюдь не случайным

явлением. По мнению профессора А.Н.Лаврентьева, «фотография — исключительно убедительное и фактически достоверное средство агитации. А при общем повороте искусства к социально-политической агитации, пропаганде нового строя, фотомонтаж в полиграфии оказывался просто незаменимым» [4, с. 189]. Это утверждение в полной мере справедливо и для агитационной графической статистики как части изобразительного авангарда. «В том, что к фотомонтажу обращались Лисицкий и Клуцис, Родченко и Попова, Телингатер и Седельников и многие другие дизайнеры, — была и общая культурная подоплека. Вместо художественного произвола рисунка — документальное изображение, вместо кустарного произведения — технически совершенный продукт, собранный из деталей, как машина на заводе» [5, с. 109]. В агитационной инфографике такими деталями выступали графики. Документальным изображением в диаграммах становился геометрический образ, формой и размером визуализирующий необходимые цифры.

Образцом синтеза фотографии и инфографики можно назвать альбом двенадцати диаграмм «Пятилетка СССР» (1930). Из-за нехарактерного формата для таких изданий он более напоминает подшивку плакатов. И дело не только в размерах листов — 39×53 см. Сам принцип формирования диаграмм основан на представлении их в обрамлении агитационных материалов. Сами цифры в графическом виде концентрических полос и секторов формируют изображение: пятерку как знак пятилетки в диаграмме «Капитальное строительство в народном хозяйстве СССР за 5 лет». Задача нехватки изобразительности в диаграммах, построенных на основании геометрических образов, решается в этом альбоме рисованными иллюстрациями и фотомонтажом (рис. 6). В отдельных случаях геометрические примитивы заполняются изображениями стопок монет или групп силуэтов, символизирующих количество застрахованных или обеспеченных по старости лиц.

В другой диаграмме «Численность пролетариата СССР за 5 лет» цифра конструируется из фотографического материала в обрамлении геометрических конструкций. Да и сами брусковые диаграммы, заполняющие оставшееся пространство листа, стилистически выглядят скорее супрематической коннотацией, нежели функционалом графика. Подобное явственно видится и в диаграмме «Культурное строительство



Рисунок 6. Диаграммный лист «Численность пролетариата СССР за 5 лет» из альбома «Пятилетка СССР». 1930 г.

особенно проявлялась также и при использовании дополнительной изобразительности в графиках. Фигуры солдат, силуэты боевых кораблей, парящие аэропланы — все это работало на главную тему сборника: «Крепи оборону страны!» Фигурные диаграммы были основаны на масштабируемом изображении. В отдельных случаях рисунки вписывались в прямоугольники, усиливая общее семантическое действие диаграмм.

К графическим работам 1920-х гг., содержащим инфографику, можно отнести просветительско-пропагандистские издания, опубликованные Главполитпросветом, Ликвидация неграмотности и массовое политическое просвещение через школы и курсы, клубы, библиотеки, избы-читальни требовала наглядных пособий и специфической литературы, опиравшейся на изобразительный, а не на верbalный материал. Типичный пример такой публикации — «Атлас диаграмм по экономическим и политическим вопросам» (1925), выпущенный Главполитпросветом для школ политграмоты и самообразования. Этой работе предшествовали несколько

большеформатных плакатов (70×106 см), выполненных художником З.Пичугиным в 1924 г., на основании которых формировалось данное издание.

«Атлас диаграмм по экономическим и политическим вопросам» был выполнен более профессионально, на высоком художественном уровне. Его диаграммы, показывающие числовые показатели, можно условно разделить на геометрические, иллюстрированные геометрические и фигурные. Геометрические (как первый тип) представляли собой набор линейных, столбиковых, секторных и плоскостных диаграмм, выполненных по стандартам их построения. Такие изображения составляли меньшинство — они выступали скорее второстепенным элементом композиции, беря на себя повышение достоверности представленных сведений.

Второй тип — те же геометрические диаграммы, которые были дополнены изобразительным материалом. Например, столбиковая диаграмма «Бюджеты времени рабочих и крестьян» содержала не только прямоугольники, транслирующие величины, но и изображения собственно рабочих и крестьян. В других случаях рисунки внедрялись в графический образ диаграммы, заполняя иллюстрацией прямоугольники и плоскости.

Третий тип — фигурные диаграммы — заменяли изображениями столбики и геометрические фигуры. Они были построены в традициях дореволюционной изобразительной статистики — в виде рисунков, размер которых был пропорционален соответствующему показателю. Хотя подобный способ был многократно критикован в специальной литературе по статистике, например, у таких отечественных авторов как Ю.Э.Янсон, А.А.Кауфман, или за рубежом — у У.Бринтона или Ф.Ауэрбаха. Тем не менее, фигурные плоскостные диаграммы с завидным упорством встречаются в плакатах и наглядных пособиях Главполитпросвета и других изданий, вызывая обостренную историческую рефлексию.

Самое интересное, что, наряду с «иллюстрированными» прямоугольниками, разномасштабными фигурами рабочих и крестьян, изображений снопов и ведер, встречаются очень интересные экземпляры количественной инфографики. Например, в диаграмме, показывающей

рост хлопчатобумажной промышленности, геометрические прямоугольники-полосы не просто заполнены изображением, а разбиты на отдельные модули-веретена. Этот знак не используется в качестве инструмента подсчета — вес модуля равен примерно 275 тыс. веретен, но на графике фактически не определен. Данный альбом диаграмм показывает, что советские художники опирались на фигуративные примеры, созданные в лучших образцах дореволюционной инфографики: «Атлас Азиатской России» (1914) — указан в качестве источника, «Сельскохозяйственный промысел в России» (1914), «Результаты бывшего казенного лесного хозяйства в 1914 году» (1919). Такая правопреемственность зрительно ощутима в агитационных плакатах и красочных наглядных пособиях, подготовленных Главполитпросветом и опубликованных издательствами «Долой неграмотность», «Безбожник», «Красная новь», «Молодая гвардия» и др.

С началом индустриализации советское государство стало испытывать нужду в новых визуальных инструментах для демонстрации плановых показателей, сравнения их с кризисными данными западного мира. Послереволюционная агитационная инфографика во многом основывалась на дореволюционных декоративных образцах или конструктивистских поисках, в которых абстрактная беспредметность диаграмм вступала во взаимодействие со структурой печатного листа. Однако вследствие недостатков художественного характера она не могла удовлетворить потребности визуализации цифр простым и доступным для широкого понимания способом. Это стало причиной обращения в начале 1930-х гг. к зарубежному опыту — венскому методу изобразительной статистики, ставшего, по мнению исследователей [6], одним из базисов советской агитационной инфографики.

Библиография:

1. Лаптев В.В. Изобразительная статистика. Введение в инфографику / В.В.Лаптев. — СПб. : Эйдос; М. : АВАТАР, 2012. — 180 с.
2. Лаптев В.В. Советская информационная графика 1930-х годов / В.В.Лаптев // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 15: Искусствоведение. — 2013. — № 1. — С. 224–232.

3. Глинтерник Э.М. Петроградский ВХУТЕМАС — Ленинградский ВХУТЕИН; продолжение академической традиции и пути реорганизации высшего художественного образования (1921–1930) / Э.М.Глинтерник // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна. Серия 2: Искусствоведение. Филологические науки. — 2013. — № 3. — С. 48–58.

4. Лаврентьев А.Н. Варвара Степанова / А.Н.Лаврентьев. — М. : Фонд «Русский авангард», 2009. — 250 с. (Серия «Творцы авангарда»)

5. Лаврентьев А.Н. Лаборатория конструктивизма. Опыты графического моделирования / А.Н.Лаврентьев. — М. : Гранть, 2000. — 255 с.

6. Minns E. «Unity in difference»: The Representation of Life in the Soviet Union through Isotype / Emma Minns // A People Passing Rude: British Responses to Russian Culture / ed. A. Cross. — London : Open Book Publishers, 2012. — P. 269–284.

Т.О. Габриелян

ВИЗУАЛЬНО-ГРАФИЧЕСКИЙ ОБРАЗ БРЕНДА: ТЕКСТ И РЕКЛАМНАЯ СОСТАВЛЯЮЩАЯ

Исследование направлено на изучение процесса формирования визуально-графического образа бренда. Образ представлен как результат коммуникации бренда с потребителем. Рассмотрена коммуникация в контексте семиотической теории. Определены компоненты визуально-графического текста. Исследована риторическая составляющая образа бренда.

The study aims to examine the process of designing a visual-graphic image of the brand. The image appears as a result of brand communication with the consumer. Communication is considered in the context of a semiotic theory. Defined components creolized (combined) visual-graphic text. The rhetorical (advertising) component of the image of the brand are researching.

Ключевые слова: образ, бренд, визуально-графический текст, реклама.

Keywords: image, brand, visual-graphic text, advertising.

Актуальность исследования. В современной культуре доминирует визуально-коммуникативная форма общения. Коммуникация между брендом и потребителем – не исключение. Брендинг активно использует возможности графического дизайна для решения задачи формирования долгосрочных отношений с покупателем. Одной из составляющих является формирование визуально-графического образа бренда.

Информация является важной частью любого коммуникативного

акта, но недостаточной для реалий постиндустриального общества. Значимым становится проектирование и визуализация образов, что возможно только при условии наличия определенных проектных методик.

Предпосылками в разработке таких методик, прежде всего, должны стать определение главных понятий и выявление базовых единиц визуальной коммуникации и визуально-графического образа.

Цель статьи – выявить особенности формирования визуально-графического образа бренда.

Задачи:

- Определить особенности визуально-графической коммуникации бренда.
 - Выявить предпосылки формирования визуально-графического образа бренда.
 - Рассмотреть составляющие рекламного текста в контексте визуально-графического образа бренда.

Анализ предыдущих исследований. Исследования в области коммуникации проводились многими представителями отечественной и зарубежной науки: Р. Якобсоном, Ю. Лотманом, У. Эко, В. Кашкиным, Г. Почепцовым, И. Яковлевым и др.

Визуальные и художественные образы с точки зрения знаковых систем и рекламных коммуникаций рассматриваются в работах таких исследователей, как: С. Вартазарян, А. Лосев, А. Голан, А. Садов, М. Ковриженко. Особо следует отметить работу Е. Черневич. В ней подробно исследован вопрос визуально-графической коммуникации.

Важный вклад в развитие теории бренд-билдинга и брендинга внесли И. Рожков, В. Домнин, Г. Тульчинский, С. Старов, Л. Чернатони, Д. Аакер и др.

Изложение основного материала. Визуально-графическая коммуникация бренда. Термин «коммуникация» имеет множество определений. Часто ее понимают достаточно широко: связь, общение, процесс передачи и восприятия информации, средство связи, контакт, сообщение и т.п. Полисемия отражает сложность и неоднозначность понятия. Важной особенностью коммуникации является наличие обратной связи, иначе она становится односторонней и превращается в трансляцию.

Визуальная коммуникация является одной из форм общения, вместе с речью и письменностью. Широкий спектр таких проявлений визуальной коммуникации, как сигналика, хроматические системы, визуально-вербальные системы и др. [1, с. 511-512] требуют различных подходов к их изучению.

Специалистом в области визуально-графических коммуникаций является графический дизайнер. Главная его задача – визуализировать, сделать понятнее информацию, которая является сложной для восприятия в случае представления ее в любой другой коммуникативной форме. Иначе говоря, он трансформирует исходный смысл (идею, информацию, предостережение и пр.) в визуальный текст. Наиболее сложным и системным объектом графического дизайна является визуально-графическая коммуникация бренда.

Бренд воплощает в себе все то, что «всплывает» в сознании потребителя, воспринимающего любой из его визуальных, аудиальных или кинестетических атрибутов. Такие атрибуты проектируются на основе платформы бренда, которая содержит основную информацию и характеристики. Таким образом, бренд – это то, что потенциально содержится в платформе (спроектированной бренд-билдерами) и сформированная форма образа в представлении потребителя.

Бренд, в первую очередь как уникальное содержание, нуждается в коммуникации, чтобы информировать потребителя о своих качествах. Более того, семиотик У. Эко замечает – «коммуникация существует не потому, что мне все известно, но потому, что есть вещи, МНЕ НЕИЗВЕСТНЫЕ» [1, с. 20]. Основа существования бренда заключена в его исключительности, иначе он становится похожим на другой бренд, определяя себя либо как копия, либо как симулякр. В любом случае для потребителя он перестает быть уникальным и, как следствие – становится неинтересным. Бренд является сложным социально-культурным образованием, раскрытие сущности которого невозможно в результате единичного акта коммуникации. Такое определение выявляет два важных аспекта: а) бренд должен быть уникальным; б) образ бренда – результат множества коммуникативных актов (континуума).

Коммуникативный акт. Коммуникативные процессы часто рассматриваются с точки зрения семиотики – науки, изучающей знаки и

знаковые системы. Семиотик Р. Якобсон, один из основоположников структурализма в языкоznании, предложил модель коммуникативного процесса, состоящую из таких элементов: адресант, контекст, сообщение, контакт, код, адресат. Эта модель считается классической в семиотике. Позже на ее основе разработаны и другие (например, У. Эко и Ю. Лотманом). В новых моделях к базовым элементам добавились: шум, канал связи, обратная связь. Коммуникативный процесс бренда в контексте графического дизайна может быть представлен следующим образом:

- коммуникатор-источник (инициатор сообщения – бренд-менеджер);
- код (визуально-графический код бренда – форма, цвет, шрифт и др.);
- процесс кодирования (анализ исходного сообщения и преобразование его в визуальный текст);
- визуально-графический текст (результат кодирования);
- канал связи (рекламно-полиграфическая продукция, упаковка, веб-сайт и др.);
- шум (помехи, влияющие на процесс передачи текста);
- контекст (среда восприятия текста);
- декодирование (перевод текста на язык приемника);
- адресат (тот, кто воспринимает текст);
- обратная связь (действия, к которым побуждает адресата сообщение – декодированный текст) [1, с. 48, 93; 2, с. 198; 5, с. 22].

В целом, в линейных моделях Р. Якобсона, Ю. Лотмана, У. Эко, коммуникация между отправителем и получателем обусловлена коммуникативными актами. Это те единицы, из которых состоит коммуникация как процесс. Важно отметить, что этот акт включает в себя не только процесс кодирования и передачи текста, но также и этап инициации общения (этап определения невизуализированного содержания). Так, плакат является текстом, основанным на визуально-графическом коде бренда, инициатором которого является бренд-менеджер.

«Континуум» и код. Континуум необходим для обучения потребителя коду бренда, для повышения скорости идентификации и считывания сообщения. Изначально адресат не обладает знаниями о визуально-графических особенностях кода. В этом случае у

графического дизайнера в арсенале средств есть только инструменты графики, средства композиции, знания об особенностях визуального восприятия и т.п. Основываясь на этом, он проектирует формат подачи текста. Со временем, когда потребитель становится способным воспринимать малейшие визуально-графические особенности кода, у бренда появляется возможность сокращать количество «обучающей» информации. Так, например, графическая стратегия бренда направлена на построение образа с помощью цвето-графических решений. Изначально у потребителя нет опыта считывания такого рода текстов. Поэтому, наряду с логотипом и подписью к нему, в композицию вводится цветовое « пятно ». На протяжении нескольких коммуникативных актов происходит смещение доминанты от логотипа к цвету. Со временем логотип может быть убран и останется только цветовая кодировка, но в сознании потребителя сохранится связь с логотипом.

Такие смещения могут происходить непрерывно от одной визуально-графической особенности к другой. Множество коммуникативных актов будут обогащать коммуникативный опыт потребителя с брендом и формировать образ.

Визуально-графический текст. Визуально-графический текст, в свою очередь, состоит из конструктивной (информационной) и риторической составляющей.

Визуально-графический код бренда – это набор атрибутов, на основе которых проектируются визуально-графические тексты. Например, в качестве атрибута кода может быть шрифт, который используется для коммуникации с определенным сегментом рынка. Заголовок, подзаголовок, текст основной, текст сноски и т.п., – для каждого из них определяются правила взаимодействия с другими элементами композиции (расстояния между элементами, кегль, интерлиньяж, цвет, наличие или отсутствие буквицы и т. п.). Такие атрибуты необходимы для построения конструкции текста. Если все правила соблюdenы, то текст считается спроектированным на основе кода.

С другой стороны, правильная конструкция текста еще не гарантирует решение коммуникативной задачи. Код – основа идентификации. Чтобы текст стал интересен потребителю, он должен быть наделен художественной выразительностью.

Исследуя рекламу с точки зрения семиотики, У. Эко определяет ее как риторику (в литературе – поэтика), художественную надстройку, позволяющую текст превратить в образ. Он отмечает, что реклама (риторика визуальной коммуникации) – это «украшения, благодаря которым речь поражает своей новизной и необычностью» [1, с. 127].

Использование тропов в рекламной коммуникации позволяет уникально представить визуально-графический текст, который в схематическом конструктивном представлении может не заинтересовать потребителя. И. Розенсон, автор книги «Основы теории дизайна» отмечает: «В поэтике термин „троп“ означает — „необычное“. Это — двуплановое употребление слова, реализующее одновременно два его значения: иносказательное и буквальное» и добавляет, – «При наложении переносного и прямого значений тропа возникает экспрессивный эффект и происходит обогащение, концентрация смысла» [3, с. 184]. Тем самым создаются новые коннотации, позволяющие идентифицировать текст с брендом и обозначить характерные особенности визуально-графического образа. Отсюда следует, что сообщение является креолизованным текстом объединяющим в себе вербальное высказывание (то, что нужно визуализировать), визуально-графические конструктивные характеристики текста и из его риторической (рекламной) надстройки.

Таким образом, визуально-графическая коммуникация бренда состоит из набора коммуникативных актов, которые представляют собой процессы создания, передачи и потребления текстов, основанных на визуально-графическом коде бренда. Подчеркнем, что коммуникация бренда не просто набор, а, скорее, непрерывный континуум коммуникативных актов – процесс поддержания интереса потребителя к бренду. Континуум также является предпосылкой визуально-графического образа бренда.

Визуально-графический образ бренда. Образ – нерасчленимая информация, отражающая субъективное видение объекта окружающей среды. Он хранится в сознании человека и формируется на эмоционально-чувственном уровне.

Информационный план образа. Базовые визуально-графические атрибуты бренда проектируются на основе средств графического



Рисунок 1.
Печатная реклама
автомобильного бренда
BMW –
«Крадущийся тигр» [10]

дизайна и особенностей психологического и визуального восприятия человека. Так называемая «хорошая форма» изначально содержит в себе потенциально высокую вероятность быть правильно понятой потребителем.

Создавая атрибуты бренда (элементы визуальной идентификации), графический дизайнер проектирует базовые уникально-универсальные модули (в терминах семиотики – знаки), из которых в дальнейшем будут проектироваться сообщения. Они являются основой образа. Содержание (суть бренда) проявляется через форму визуально-графических атрибутов. Так, можно сказать, что образ является единством формы и содержания.

Следующий уровень проектирования – система знаков. Такая система может образовывать либо синтагмы, либо тексты. В любом случае она представляет собой единство информационного и риторического плана. Первый является набором идентификаторов, позволяющих потребителю определить контекст восприятия текста. Второй – художественное оформление повествования (содержания текста, в отличие от содержания знака), обогащающее визуально-графический образ.

Рассмотрим систему знаков на примере печатной рекламы автомобильного бренда BMW – «Крадущийся тигр» (рис. 1).

Информационная часть состоит из следующего набора атрибутов:



Рисунок 2. Принцип формирования визуально-графического образа бренда посредством коммуникативного акта

изображение автомобиля, идентифицирующие блоки [9, р. 54], подпись, дополнительная информация. Эти элементы, расположенные в определенном порядке, представляют конструкт визуально-графического текста (рис. 2., блок 1.1). На рисунке 2 в блоке 1.2. представлены методы реализации информационной составляющей образа. В частности, акцент может быть сделан на форме, цвете, пластических особенностях любого из элементов, но не ограничиваться ими.

Риторический план образа. С другой стороны, коммуникация посредством атрибутов бренда, безусловно, обладает определенной художественной выразительностью, но основная ее функция заключена в трансляции информации и является предпосылкой формирования визуально-графического образа на эмоционально-чувственном уровне.

Как отмечалось выше, конструктивные особенности текста должны дополняться риторикой. Эта надстройка позволяет перейти от коммуникации «бренд, я тебя знаю», к отношениям «бренд, я тебя люблю».

Визуально-графический текст в рассмотренном примере основан на метафорическом принципе сходства между объектами. Этот риторический троп используется для наделения объекта (автомобиль) особенностями, присущими мощному хищнику (тигр).

Второй блок на рисунке 2 иллюстрирует риторическую составляющую визуально-графического текста. Здесь также присутствует концептуальная основа – конструкт риторики. Она определена такими элементами: тигр, поза тигра, дух тигра, рекламный слоган. Риторическая надстройка, определяемая формой, цветом и пластикой, дополняет группу информационных элементов и позволяет перейти на уровень информационно-художественной коммуникации.

Заметим, что визуально-графические решения одного и того же конструкта могут быть различны в зависимости от поставленной

задачи. Также на это может влиять как визуально-графический стиль бренда, так и общая стилистика визуальных решений в контексте определенной культуры.

Прагматика восприятия текста зависит от желаний и потребностей потребителя: для профессионального гонщика, нацеленного на результат в гонке, более важными являются аэродинамические характеристики кузова автомобиля, а для стрит-рейсера – образ «крадущегося тигра». В первом случае акцент в визуально-графическом решении должен быть сделан на представлении информационно-описательного образа продукта, а во втором – в форме художественно-поэтического.

Смещение акцента от информации к риторике и наоборот не отменяет важности наличия обоих планов в любом визуально-графическом тексте. Например, при отсутствии информационной составляющей невозможно обогащение образа. Потребитель не узнает, что это BMW 5 серии, а воспримет как «некий» автомобиль, т.е. акцентируется именно образ автомобиля в целом. Отсутствие риторики в тексте даст возможность потребителю прочесть информационную составляющую, понять, о каком автомобиле идет речь, но не обогатит художественную составляющую образа в его сознании.

Выводы. Континуум коммуникативных актов является неотъемлемой составляющей процесса формирования образа. Во-первых, вызывается чувство связи с брендом. Во-вторых, позволяет потребителю узнать бренд более детально, обогащает его опыт общения, формирует целостный визуально-графический образ. В-третьих, позволяет перейти от трансляции (начальный этап обучения потребителя коду) к коммуникации (возникновение обратной связи, что выражается в понимании содержания текстов).

Целостный визуально-графический образ бренда формируется на основе образов, создаваемых актами коммуникации, которые, в свою очередь, образуются на стыке информационного и риторического планов визуальных текстов.

Целостный образ – понятие относительное. Бренд не может раскрыться полностью перед потребителем. Во-первых, потому что он динамичен и подвержен постоянным изменениям. Во-вторых, бренд обязан сохранять интригу.

Таким образом, визуально-графический образ бренда воплощается потребителем в эмоционально-чувственном представлении о нем, основанном на его (потребителя) визуально-графическом коммуникативном опыте.

Перспективы дальнейшего исследования. Дальнейшие исследования будут направлены на определение базовых категорий и других элементов визуально-графического образа бренда.

Библиография:

1. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию / У. Эко; пер. с итал. В. Г. Резник и А. Г. Погоняйло. – СПб. : «Симпозиум», 2006. – 544 с.
2. Якобсон, Р.О. Лингвистика и поэтика / Р. О. Якобсон; пер. с англ. И.А. Мельчука // Структурализм: «за» и «против»: сб. ст. / пер. с англ., фр., нем., чеш., польск. и болг. яз.; под ред. Е. Я. Басина и М. Я. Полякова, сост. М. Я. Поляков. – М.: Прогресс, 1975. – 467 с. – С.193–230.
3. Розенсон И.А. Основы теории дизайна / И. А. Розенсон. – Учебник для вузов. – СПб. : Питер, 2006. – 219 с.
4. Садов А.К. Принципы и методы проектирования рекламного образа промышленного изделия: дис. канд. искусствоведения: 04.02.01 / А. К. Садов. – М., 2010. – 203 с.
5. Черневич Е.В. Язык графического дизайна. Материалы к методике художественного конструирования / Е. В. Черневич. – М. : ВНИИТЭ, 1975. – 137 с.
6. Вартазарян С.Р. От знака к образу / С. Р. Вартазарян. – Ереван: Изд-во АН Армянской ССР, 1973. – 199 с.
7. Лосев А.Ф. Знак. Символ. Миф / А. Ф. Лосев. – М. : Изд-во Моск. унта, 1982. – 480 с.
8. Ковриженко М.К. Креатив в рекламе / М. К. Ковриженко. – М. : Питер, 2004. – 253 с.
9. BMW. Marketing guidelines. – 2012, p. 94.
10. Печатная реклама BMW «Крадущийся тигр». [Электронный ресурс] // Режим доступа: URL: <http://www.advertolog.com/bmw/print-outdoor/crouching-tiger-8597855/>, свободный яз. – англ. – Дата доступа: 25.11.2014.

Н.Ю. Казакова, Ю.В. Назаров

ЦЕЛЕВАЯ АУДИТОРИЯ ГЕЙМ-ДИЗАЙНА И ИГРОВОЙ ПРОЦЕСС

В статье рассматриваются психологические аспекты, с одной стороны обуславливающие получение удовольствия от игрового процесса, а с другой стороны, вызывающие аддитивное поведение отдельных игроков. Также в рамках данного исследования изучаются гендерные различия, проявляющиеся в предпочтениях и поведении игроков, и то как данные факторы учитываются на различных этапах разработки игры для обеспечения оптимального баланса геймплея.

This paper presents psychological aspects both inducing the feeling of pleasure and joy during the game process and causing additive behavior of some players. Also, gender differences emerging in the preferences and behavior of players are studied within the framework of this research, as well as the extent to which the abovementioned factors are taken into the consideration in order to achieve the optimal balance of the gameplay.

Ключевые слова: прототип, фокус-группа, целевая аудитория, образное мышление, состояние потока, эмпатия, геймплей, аддиктивное поведение, эффект «зловещей долины», аватар, гендерные различия.

Keywords: prototype, focus group, target audience, creative thinking, the flow, empathy, gameplay, additive behavior, uncanny valley, avatar, gender differences.

Говоря о психологических аспектах гейм-дизайна, невозможно не упомянуть об одном из самых серьезных и часто звучащих обвинений со стороны общества в адрес видеоигр, которое заключается в том, что данное азартное увлечение вызывает аддитивное поведение и

немотивированную агрессию у игроков. Насколько бы очевидными с точки зрения обыденного сознания подобные обвинения ни казались, научных данных, доподлинно подтверждающих их достоверность, нет. Разумеется, человеческое общество еще с незапамятных времен борется с негативными проявлениями аддитивного поведения, например, с азартными играми, но компьютерные и видеоигры не занимают сколько-либо исключительного положения в ряду человеческих пороков, так как любое, даже самое безобидное хобби вроде коллекционирования значков или наклеек может превратиться в одержимость. И данная одержимость будет обусловлена не содержанием той или иной деятельности человека, а, скорее, особенностями его психики. Что касается элементов насилия в видеоиграх, то невозможно отрицать его присутствие в той или иной форме, так как подавляющее большинство игр построено вокруг какого-либо конфликта, который зачастую разрешается с помощью насилия. Однако, и здесь отсутствуют научные подтверждения ситуации, при которой люди без психических отклонений не могут различить виртуальный мир игры и мир реальный. Очевидно, что могут, и прекрасно с этим справляются! Хотя, конечно же, здравый смысл подсказывает, что маркировка с указанием минимального возраста, для которого подходит та или иная игра, является разумным способом проявления социальной ответственности со стороны разработчиков и издателей.

С точки зрения методологии гейм-дизайна, необходимо отметить, что минимальный возраст игроков предварительно задается разработчиками после определения темы будущего продукта; затем начинается поэтапная разработка игры, включающая в себя определение технологической составляющей, которая и будет представлять собой материальную основу игры. На следующем этапе определяются стилистика и художественные особенности графики, которые будут представлены в игре; проводится исследование целевой аудитории; определяются тегаммы впечатлений, которые целевая аудитория должна испытывать от взаимодействия с игрой. В дальнейшем находятся способы реализации данной задачи; устанавливается степень социальной вовлеченности игроков, например, формирование сообществ, виды и способы коммуникации; ведется разработка и внедрение инновационных

аспектов, которые сделают игру уникальной и конкурентоспособной на рынке; проводится адаптация игры к существующим на рынке реалиям с целью последующего удачного маркетинга; организуется итоговое тестирование.

При этом необходимо отметить, что, в отличие от многих других видов проектной деятельности, разработка видео- и компьютерных игр из-за своей технической сложности подразумевает не линейное, а циклическое движение по всем вышеозначенным пунктам с целью постоянного совершенствования прототипов продукта на основе полученных в результате тестирований и опросов данных. Так, после проведения очередного тестирования, может оказаться необходимым изменить какие-либо элементы механики для усовершенствования игрового процесса, а последующее тестирование покажет необходимость корректировки графических элементов, вызванную внесенными ранее изменениями механики. Количество подобных циклов может быть бесконечным в теории, но на практике жестко регламентируется сроками сдачи бета-версии игры и ее последующего релиза. В условиях ограниченного бюджета и строгих временных рамок крайне велика роль использования прототипов для тестирования разрабатываемой игры специалистами и представителями целевой аудитории с целью определения возможных рисков и устранения недочетов и ошибок при минимальных финансовых и трудовых затратах. Причем, на ранних этапах разработки с целью экономии средств и времени можно применять упрощенные схематичные прототипы отдельно для тестирования игровой механики и графики, которые по мере разработки игры будут усложняться, пока не объединятся в пре-альфа версии продукта. Прототипы крайне полезны и для определения и последующего мониторинга реакций фокус-группы игроков на различных уровнях игрового процесса.

С точки зрения психологии восприятия игры и, как следствие, выбора критериев для определения целевой аудитории для гейм-дизайна наиболее важными являются пол и возраст пользователей. Маркетологи выделяют следующие возрастные группы, учитывая, что возрастная категория 0-6 лет имеет крайне ограниченную потребность и возможность принимать участие в игровом процесса данного типа:

1) 7-9 лет: младший школьный возраст. Начинает проявляться интерес к компьютерным и видеоиграм, чему способствует развитие навыков чтения, счета и логического мышления вкупе с появлением желания решать сложные задачи. Также происходит формирование механизма принятия осмысленных решений, базирующихся на собственных вкусах и предпочтениях ребенка.

2) 10-13 лет. Лишь с недавнего времени маркетологи выделяют данный возрастной промежуток в отдельную группу, основываясь на серьезных психологических изменениях, происходящих в данном возрасте, и приводящих к страстному увлечению каким-либо видом деятельности, которым зачастую становятся компьютерные игры (в основном, это верно для мальчиков).

3) 13-18 лет: подростки. В данном возрастном промежутке еще более явно, чем на предыдущем этапе начинают проявляться гендерные различия в интересах подростков. Мальчики и юноши сохраняют, а в ряде случаев и увеличивают высокую мотивацию к видам деятельности, позволяющим им проявить стремление к конкуренции и приобретению каких-либо навыков с целью последующего их совершенствования. Девочки и девушки сосредотачивают свое внимание на реальных проблемах окружающего их мира и вопросах успешной коммуникации [1]. Однако, представители обоих полов проявляют высокую мотивацию к приобретению новых впечатлений, часть из которых представляется возможным получить в процессе игры в компьютерные и видеоигры.

4) 18-24: молодежь. Молодые люди, находящиеся в данном возрастном интервале, продолжают уделять определенное время игровому процессу, однако, их стремление к новизне постепенно снижается, уступая концентрации внимания только на тех видах развлечений, которые соответствуют уже сформировавшимся у них на предыдущих этапах предпочтениям. Так как представители молодежи в большинстве своем располагают достаточным временем, возможностью и желанием вкладывать средства в развлечения, маркетологи расценивают данную группу как значимых и активных потребителей игровой продукции.

5) 25-35. Так как данный возраст считается пиковым с точки зрения формирования семейных отношений, нехватка свободного времени существенно ограничивает желание представителей этой возрастной

категории приобретать игры. Однако, те из них, чьим основным хобби на протяжении многих лет остаются видео- и компьютерные игры, составляют важный сегмент целевой аудитории, регулярно покупая большое количество игр и непосредственно влияя на решения о приобретении того или иного продукта тех людей, с которыми они контактируют в непосредственном общении и социальных сетях. Крупные разработчики игр очень часто прислушиваются к мнению заядлых геймеров, так как они могут четко и аргументированно сформулировать свои пожелания и претензии к продукту, а в случае пренебрежительного отношения к своему мнению способны создать и поддержать негативное восприятие игры в геймерском комьюнити на локальном или даже глобальном уровне.

6) 35-50. Большинство представителей данной возрастной группы играет только изредка, чаще всего в казуальные игры или игры для всей семьи, что объясняется их ориентированностью на семейные отношения и построение карьеры.

7) 50+. Представители этой возрастной группы вновь приобретают повышенный интерес для разработчиков игр, так как они обладают большим количеством свободного времени и готовы вкладывать средства в те игры, которые или напоминают им о детстве и молодости, или дарят совершенно новые ощущения, часто сопряженные с активной социальной коммуникацией.

Вышеприведенные возрастные группы выделяются в игровой индустрии на том основании, что от группы к группе меняется как осуществление игрового процесса, так и отношение к нему. Игры детей младшего возраста определяются и диверсифицируются уровнем их психического развития, в то время как игровой процесс представителей старших возрастных групп формируется в основном под влиянием изменений в их семейном положении и взаимных отношениях.

При разработке игр для различных возрастных групп необходимо учитывать, что любая игровая деятельность на подсознательном уровне неразрывно связана с детством и теми играми, в которые человек в тот период играл. Например, в данный момент наблюдается повышенный спрос на игры, эстетика и механика которых копирует популярные релизы 90-х годов, что объясняется предпочтениями взрослых игроков, чье детство пришлось на данный период.

Вторым важнейшим фактором, оказывающим влияние на игровые предпочтения, является пол субъекта [2]. На основании многочисленных исследований [3] можно сделать вывод о том, что в играх в целом, и в компьютерных и видеоиграх в частности, представителей разных полов интересуют и привлекают в корне противоположные аспекты. Так, мужчинам в играх нравится возможность приобрести определенные навыки и довести их до «совершенства», состязание и конкуренция, разрушение, ориентирование в пространстве, применение метода проб и ошибок для достижения определенного результата.

Женщины же рассматривают игры как источник получения эмоций, которые им зачастую важнее, чем победа, и как способ обретения навыков, полезных в повседневной жизни. Также их привлекает возможность выращивать персонажей игр и ухаживать за ними, участвовать в диалогах, решать вербальные задачки и головоломки, проходить обучение, основанное на копировании примера.

Кроме того, можно выделить следующие значимые для геймдизайна отличия: женщины предпочитают решать несколько задач одновременно, в то время как мужчины нацелены на решение одной задачи в конкретный отрезок времени; хотя девочки по природе своей больше ориентированы на социализацию и общение, они гораздо реже играют в командные игры, что обусловлено сложностью разрешения неизбежно возникающих в процессе командных игр конфликтов, с чем у мальчиков возникает гораздо меньше сложностей.

Необходимо отметить, что вышеупомянутые гендерные различия являются довольно обобщенными, и, разумеется, не учитывают значительных различий в психоэмоциональных особенностях и поведении многих отдельно взятых пользователей. Кроме того, определенные изменения в гендерные особенности восприятия видео- и компьютерных игр и структуру целевой аудитории вносит и развитие технологии. В то время как большинство традиционных игр представляли собой форму социального взаимодействия и были ориентированы на совместную деятельность реальных людей в реальном мире, на этапе становления новой игровой индустрии компьютерные игры оказались полностью лишены социальной, вербальной и эмоциональной составляющих, были абстрактны

и оторваны от реалий окружающего мира, сложны для освоения и ориентированы на уничтожение противника и неограниченные возможности для разрушения. Это практически полностью повторяет вышеозначенный перечень предпочтаемых мужчинами аспектов видеоигр. Таким образом, на первом этапе целевая аудитория игровой индустрии состояла исключительно мужчины. На сегодняшний день развитие технологии позволило привнести в геймплей те элементы, которые больше импонируют женщинам, как то: насыщенная сюжетная линия, возможность передать эмоции персонажей, доступность игры с «настоящими» людьми с одновременным поддержанием диалога. Однако, необходимо четко понимать, что в качестве целевой аудитории женщины превалируют (или составляют значительную часть) в строго определенных жанрах компьютерных игр и приложений для мобильных устройств, а именно: в казуальных играх, симуляторах социальных взаимоотношений и некоторых MMORPG.

Однако, независимо от пола и возраста, существуют универсальная система ценностей, которая, при надлежащем представлении всех ее компонентов, заставляет игрока полностью погрузиться в игровую реальность и получить стимул возвращаться в нее снова и снова. Разработчик игр Марк Лебланк составил перечень из восьми составляющих игрового процесса, доставляющих геймеру чувство радости и удовольствия [4].

1) Максимальное использование всех органов чувств для создания комплексной и реалистичной гаммы ощущений. Очевидно, что на данном этапе развития технологий обоняние еще не будет задействовано, но правильно подобранное соотношение визуальных, слуховых и тактильных ощущений (например, вибрации джойстика или компьютерного руля) поможет игроку поверить в игровую реальность.

2) Игра воображения как способность всех элементов игрового процесса заставить игрока использовать свою фантазию и, домыслив недосказанное, из неизбежно схематичных составляющих геймплея построить свою собственную вселенную.

3) История, под которой понимается не столько скучное линейное повествование, сколько драматичное развитие сюжета, каждый поворот которого будет держать игрока в напряжении.

4) Вызов, что подразумевает достаточное количество сложных, но обязательно интересных задач, которые игрок должен суметь решить для успешного прохождения игры.

5) Сотрудничество, включающее в себя такие понятия как дружба, взаимовыручка, совместная работа для достижения общей цели.

6) Открытия, к которым прежде всего относится способность игры постоянно удивлять игрока и поддерживать его неослабевающий интерес.

7) Самовыражение, которое является одним из самых сильных стимулов для погружения в игровую реальность, ведь в игре люди не стеснены никакими условностями, будь то законы физики или цивилизованного общества, что, безусловно, позволяет сполна прочувствовать вкус свободы.

8) Погружение в иную реальность, позволяющее игрокам на время забыть о своих проблемах в материальном мире.

Кроме того, во многих играх успешно задействованы такие мощные рычаги воздействия на эмоциональное состояние человека, как гордость от достигнутого, юмор, злорадство (радость от неудачи другого игрока), предвкушение неизведанного и т.д.

Надо сказать, что все более или менее успешные и продуманные игры имеют способность помогать человеческому сознанию переноситься в некую игровую суб-реальность, однако именно в компьютерных играх, благодаря их способности задействовать практически все органы чувств и скрытые механизмы человеческой психики, данная способность проявляется с наибольшей силой.

Гейм-дизайнер Ричард Бартл, одним из первых начавший заниматься разработкой он-лайн игр, [5] разработал следующую классификацию психотипов игроков:

1) целеустремленный: ориентирован на успех и победу; удовольствие от игры получает за счет решения всех задач, которые возникают в игровом процессе;

2) исследователь: стремится полностью исследовать игровое пространство; удовольствие от игры получает за счет новых открытий;

3) общительный: заинтересован в установлении контакта и общении с большим количеством людей; в основном ищет положительные эмоции, вызванные дружбой, общением и сотрудничеством;

4) киллер: заинтересован в соперничестве и победе над противниками; получает удовольствие от игры за счет состязания с другими игроками, навязывания им своей воли и разрушения.

Говоря о различных психотипах игроков, невозможно не затронуть куда более глубокий и фундаментальный вопрос о том, какие механизмы человеческого разума и психики делают возможным такой вид деятельности как игра. Многие склонны воспринимать игровой процесс как нечто само собой разумеющееся и относиться к нему с пренебрежением, однако такую позицию можно назвать безусловно ошибочной, так как игра является проявлением высшей психической деятельности и находит свое выражение в скоординированной работе многих психомоторных процессов.

Игровой процесс становится возможным благодаря следующим четырем факторам:

- образному мышлению,
- способности сфокусировать внимание,
- воображению,
- и эмпатии (способности сочувствовать).

Вероятно, что потребность в образном мышлении возникла в результате ограничений, налагаемых органами чувств на восприятие человека. Так, например, человеческий глаз не различает ультрафиолетовый и инфракрасный свет, микроволновое радиоизлучение и не улавливает движение молекул. А то, что наши несовершенные органы зрения все же видят, претерпевает процесс дальнейшего упрощения уже непосредственно в сознании, которое в результате обработки полученной информации, генерирует некие упрощенные модели реального мира. Данное утверждение может быть проиллюстрировано тем фактом, что человек без труда воспринимает и идентифицирует схематически нарисованную карандашом фигурку человека или персонажа мультфильма, хотя данное изображение состоит из линий, а все люди и предметы в реальном мире подобными очерчивающими их линиями не обладают, а представляют собой различные округлые и продолговатые объемные формы. Почему же человек мгновенно проводит параллели между столь несходными визуальными образами? Данный феномен объясняется работой мозга, который для идентификации и вычленения

отдельных объектов из многокомпонентной сцены, которую восприняли органы зрения, как бы очерчивает каждый из них по контуру, заменяя тем самым более сложные структуры реального мира на упрощенные и схематические и, следовательно, облегчая дальнейшую свою работу с полученной информацией. Карикатуры, комиксы и мультфильмы воспринимаются легче и быстрее, чем, скажем, живописные полотна, потому что художники уже проделали часть работы мозга, отделив различные предметы друг от друга четкими линиями. Из-за того, что мозг постоянно оперирует упрощенными моделями реальности для ускорения и повышения эффективности своей работы, образное мышление стало для человека необходимым условием выживания и развития.

Способность человека осмысленно фокусировать свое внимание на чем-либо достаточно продолжительное время, помимо очевидных преимуществ как в процессе эволюции, так и в повседневной жизни, имеет очень важное значение в гейм-дизайне, а именно: если игра смогла заинтересовать, завлечь пользователя настолько, что он смог в нее полностью погрузиться, уйти, что называется, с головой в игровой мир, то такое состояние называется потоковым, или просто потоком (англ. flow, лат. influunt). [6] Данное состояние характеризуется крайней степенью сосредоточенности на предмете деятельности, полным вовлечением и высокой мотивацией на достижение успеха в результате данной деятельности.

Для того, чтобы игрок смог сколь-нибудь продолжительное время провести в потоковом состоянии, игровой процесс должен ставить перед игроком четкие и достижимые цели, нивелировать любые раздражающие и отвлекающие факторы, помогать молниеносно реагировать на действия игрока и постоянно ставить перед ним новые и интересные задачи. Потоковое состояние труднодостижимо и крайне зависимо от малейших колебаний психоэмоционального состояния игрока, так как оно возникает лишь в случае идеально сбалансированного игрового процесса, где задачи, стоящие перед игроком, не настолько легкие, чтобы вызвать скуку, и не настолько сложные, чтобы заставить игрока испытать чувство разочарования, что и в том, и в другом случае разрушит состояние потока. Но даже если игроку удалось войти в данное состояние, из-за усталости он

рано или поздно будет вынужден из него выйти. Далее мы можем наблюдать следующую причинно-следственную связь в поведении игрока: потоковое состояние приносит ощущение удовольствия и радости, следовательно игрок хочет его испытывать как можно чаще и на протяжении как можно более продолжительного времени; однако, поток прерывается вследствие усталости, а усталость наступает в том числе из-за психомоторного напряжения в результате недостаточно совершенных навыков, необходимых в игровом процессе. Чтобы продлить время своего нахождения в потоке игрок начинает оттачивать игровые навыки, проводя больше времени за игрой. Возможен и другой вариант, когда геймер в поисках того же потокового состояния обратится к другой, менее притягательной к его навыкам игре, что может быть расценено как неудача разработчика с точки зрения гейм-дизайна и маркетинга.

В принципе, можно утверждать, что именно потоковое состояние и формирует психологическое состояние, при котором видео- и компьютерные игры (но не все, а только по-настоящему хорошие!) вызывают желание снова и снова погружаться в игровую реальность, так как в подобных играх геймплей настолько сбалансирован, что, чередуя в игровом процессе эпизоды повышенной напряженности и периоды, дающие геймеру передышку (например, видеоролик), позволяет любому игроку с различными навыками найти себе такие задачи, процесс решения которых и приведет его в состояние потока.

Эмпатия, или способность сопереживать, также крайне важна при разработке видеоигр. Данная способность развита в человеке настолько хорошо, что он может воспринимать и разделять чувства не только других людей, но и животных, и вымышленных персонажей. Богатая мимика кошек, собак и обезьян заставляет поверить в то, что, улавливая какую-то степень сходства с человеческой мимикой, люди могут понять их эмоции в момент наблюдения. Определение того, насколько подобные ощущения соответствуют действительности, выходит за рамки данного исследования, но очевидно, что природная способность человеческого мозга к упрощению и антропоморфизму не может не вызвать определенных искажений реальности. С точки же зрения гейм-дизайна эмпатия является фактором, значение которого сложно переоценить. Во

время игрового процесса геймер не только проецирует свои ощущения на игрового персонажа или аватара (санскр. «снисхождение», в философии индуизма обозначает нисхождения Бога из духовного мира в более низкие сферы бытия; в видеоиграх обозначает игрока или игрового персонажа) и переносит на него весь процесс принятия решений, что недостижимо в других, не интерактивных, видах игр и даже искусства. В большинстве случаев аватар/персонаж представляет собой то, чем (или кем) игрок хотел бы оказаться в реальном мире. Существует множество исследований на тему психологии аватаров (например, недавно ученые разработали алгоритм определения гендерной принадлежности игрока по поведению игрового персонажа в игре [7]), однако подробное их рассмотрение также выходит за рамки данной статьи. С точки зрения гейм-дизайна важно понимать, что наряду с аватарами-персонажами, обладающими ярко выраженным и визуально проработанными чертами, которые игрок хотел бы видеть в себе, столь же популярны и аватары-пиктограммы, лаконичные настолько, что всякое отсутствие у них деталей позволяет игроку легче проецировать на них свое воображение [8].

Говоря о визуальной составляющей при разработке персонажа следует помнить об одной важной особенности человеческой психики, исследованию которой посвящена работа японского специалиста по робототехнике Масахиро Мори. [9] Если назаре индустрии видеогрязь-за технических ограничений визуальная составляющая характеризовалась парой спорадически разбросанных пикселей, а то и вовсе отсутствовала (текстовые приключения), то на данном этапе развития технологии появилась возможность создавать трехмерные модели людей, поразительно похожих на настоящих. Вот здесь-то и кроется проблема, описанная Мори, а именно: люди способны испытывать тем большую степень сочувствия, чем больше объект, которому они сочувствуют, похож на человека. То есть степень эмпатии прямо пропорциональна степени антропоморфности объекта: почти нулевая эмпатия по отношению к камню (нулевая степень антропоморфности); средняя по отношению к щенку (обладает некоторыми схожими с человеком характеристиками); максимальная по отношению к другому человеку (максимальная степень антропоморфности – человек). Очевидным

кажется вывод, что чем больше объект похож на человека, тем больше мы его любим и сочувствуем ему. Однако, важнейшее исключение из данной гипотезы было обнаружено Мори в то время, когда он работал над проблемой придания человеческой мимики роботам. Как только роботы начинали приобретать «слишком» человеческий облик, когда видимые металлические части роботов оказались покрыты имитирующим кожу материалом, люди внезапно стали испытывать к ним отвращение и резкую неприязнь. Мори назвал данный феномен эффектом «зловещей долины». По мнению автора, его причины могут крыться в том, что воспринимая объекты, которые выглядят почти как люди, человеческий мозг классифицирует их как «больных людей» и инициирует защитную реакцию в виде отвращения и неприязни, заставляющую избегать контакта с ними.

Следовательно, при разработке сверх-реалистичных персонажей необходимо учитывать данную особенность восприятия.

Но, каким бы ни был аватар-персонаж для многих игроков очень важной стала возможность его кастомизации, то есть модификации в соответствии со своими меняющимися предпочтениями. При разработке геймплея важно учитывать и функционал каждого из персонажей, сочетая его с чертами характера и визуальной составляющей. Например, в серии игр *Plants vs. Zombies* данное правило прекрасно работает даже для не антропоморфного персонажа: подсолнух изображен улыбающимся (черты характера: дружелюбие, минимальный уровень угрозы), а его функционал ограничен производством солнышек, дающих игроку возможность покупать другие растения.

Следующей уникальной способностью, делающей игровой процесс возможным, является воображение, которое переносит геймера в игровой мир после того, как игра вызвала у него деятельный интерес и пробудила фантазию. Воображение в принципе выполняет две важные задачи: оно используется при коммуникации (например, при восприятии сообщений в устной, письменной или визуальной форме), а также для решения различных задач. Так как в видео- и компьютерных играх присутствуют оба из вышеуказанных компонентов, воображение становится крайне важным фактором в гейм-дизайне, особенности которого необходимо учитывать при разработке игр любого жанра.

Обозначив особенности человеческого восприятия и психофизические процессы, которые стоит учитывать при разработке видеоигр, необходимо перейти к определению баланса в геймплее, считающейся одной из самых сложных и многокомпонентных задач гейм-дизайна, построенной на учете порой незаметных нюансов во взаимодействии отдельных элементов игрового процесса с целью оказания максимально сильного позитивного впечатления на игрока, сохраняющегося на протяжении многих (в идеале, всех) игровых сессий.

Баланс игрового процесса может быть выстроен по следующим критериям:

1) объективность: априори, игроки ожидают, что их достижения в игре будут оцениваться честно и беспристрастно. Исходя из критерия объективности, можно выделить симметричные игры, которые изначально ставят всех игроков в абсолютно равное положение, наделяя их равными стартовыми возможностями и ресурсами (например, шахматы, шашки, «Монополия» и т.д.) и асимметричные, которые ставят игроков в заведомо неравные условия, но при этом дают им определенную свободу выбора (игра «камень-ножницы-бумага», Aliens vs. Predators). Фундаментальный принцип балансировки асимметричных игр заключается в том, что для обеспечения ощущения объективности в случае, если один из элементов игрового процесса имеет очевидное преимущество над всеми остальными, необходимо обеспечить присутствие еще одной силы, которая, в свою очередь, получает преимущество перед данным элементом. Данный принцип может быть проиллюстрирован на примере игры «камень-ножницы-бумага»: камень ломает ножницы, ножницы режут бумагу, а бумага оборачивает камень, таким образом соотношение сил в любой паре элементов игрового процесса является неравноценным, но данная ситуация уравновешивается присутствием третьего элемента, который позволяет избежать постоянного проигрыша одной из сторон.

2) Соотношение сложности задач и успешности их решения

Важность поддержания баланса между сложностью задач игрового процесса и способностью игрока их решить уже упоминалась при описании состояния потока. Непосредственно при разработки игры данный баланс можно поддержать разными способами:

- за счет постепенного повышения сложности последующих задач по мере успешного решения предыдущих;
- с помощью увеличения времени, затрачиваемого на прохождения уровня, прямо пропорционально сложности данного уровня; путем создания системы оценки успехов игроков, которая будет контролировать возможность перехода на следующий уровень в зависимости от степени успешности прохождения уровня текущего;
- с помощью внедрения различных уровней сложности, которые могут быть выбраны самим игроком;
- путем многократного тестирования на тест-группах, состоящих из людей с различным уровнем игровых навыков и умений.

3) Осмысленный выбор

Сбалансированный геймплей позволяет геймеру принимать осмысленные решения, которые влияют на дальнейший ход игрового процесса и являются ключевым элементом интерактивности в игре. Следует избегать ситуации, когда игроку представляется возможность сделать выбор, но от данного решения ничего не изменится (например, необходимо выбрать одну из нескольких гоночных машин, технические характеристики которых абсолютно одинаковы). Также крайне негативно на геймплей может повлиять наличие доминирующей стратегии, которая заключается в том, что игрок, сделав выбор, получил преимущество, гарантирующее ему победу в игре (например, одно из транспортных средств значительно превышает в скорости все остальные, и ни в чем им не уступает). Как ни удивительно, но появившаяся возможность постоянно выигрывать, пусть и после непродолжительного удовлетворения, приводит к тому, что игрок теряет всякий интерес к игровому процессу.

4) Соотношение игровых навыков и случайности

Практически в каждой видео- и компьютерной игре присутствуют элементы, генерируемые случайным образом, и наличие и атрибуты данных элементов не должны превалировать над результатами, полученными игроками в процессе применения их навыков игры. Даже при рассмотрении карточных игр элемент случайности (розданные карты) уравновешивается использованием игроком этих карт с целью обыграть соперников (навык).

5) Соотношение задач, требующих умственных и физических усилий

В контексте компьютерных игр под физическими понимаются усилия, прилагаемые геймером для нажатия клавиш и кнопок мыши или джойстика, но в целом подобная дилемма характерна и для кинематографа. В процессе создания фильма режиссер решает, какое соотношение выбрать и как чередовать эпизоды, заставляющие человека усердно думать, и эпизоды, позволяющие ему, не обремененному излишней рефлексией, действовать, проецируя свое сознание на аватар или персонаж фильма. Как правило, соотношение данных компонентов определяется жанром игры и предпочтениями целевой аудитории.

6) Конкуренция или сотрудничество?

Мультиплер позволил многим играм выйти на качественно новый уровень, сделав их фактически новым видом коммуникации. В рамках данного игрового формата возможно практически неограниченное число вариантов соперничества и сотрудничества между отдельными игроками и командами.

7) Длительность игры

Данный фактор является, безусловно, важным, особенно с точки зрения маркетинга, так как если игра окажется слишком короткой, игроки будут считать, что зря потратили на нее свои средства, и чувство фruстрации может помешать им приобрести следующую игру этого же разработчика. В то же время, слишком затянутая игра снижает интерес со стороны геймеров, что приводит к значительному снижению уровня удовлетворения от геймплея.

Видимо, действенный совет по определению длительности игры может быть по аналогии найден в диетологии, где, как известно, рекомендуется вставать из-за стола с легким чувством голода. Это же чувство голода заставит геймеров, получивших удовольствие от сбалансированного игрового процесса, покупать продолжение игры или иной продукт данного разработчика.

8) Система начисления игровых очков

Одной из глубинных потребностей человека является потребность быть признанным обществом, принятым им. Видимо, исходя из данной потребности, людям нравится, когда их по достоинству оценивают (естественно, положительно). В гейм-дизайне данный психологический факт широко используется и проявляется в виде системы поощрений

игрока, которая психологически очень важна еще и потому, что дает ощущение прогресса, успешности в игре: чем больше заработано очков, тем больше задач удалось решить. Существует несколько способов отметить успехи геймера в игре:

- похвала, часто выраженная звуковым эффектом или анимацией;
- начисление очков;
- возможность продлить игру (например, получив дополнительные жизни); прохождение на новые локации или новые уровни;
- возможность самовыражения (например, за счет получения новых скинов);
- увеличение силы аватара;
- получение новых ресурсов;
- удовольствие от достижения поставленной цели.

Система поощрений должна быть в первую очередь справедливой и адекватной по мнению игроков, что может быть обеспечено путем многократного тестирования игры с целью последующей отладки игровой механики. Но в целом же, довольно затруднительно вызывать недовольство игрока, награждая и хваля его. Совсем иная ситуация наблюдается с наказаниями в игровом процессе. В истории игровой индустрии были, есть и, безусловно, будут игры, жестоко наказывающие геймеров за их ошибки и неудачи отсутствием сохранений, обнулением всех заработанных очков и исчезновением приобретенных ресурсов. Подобная игровая механика способна сплотить вокруг себя лишь самых фанатично преданных своему делу геймеров и отпугнуть всех остальных. Большинство же игр, рассчитанных на более широкую аудиторию, ограничиваются мягкими методами:

- списанием относительно незначительной суммы игровой «валюты» за смерть аватара;
- необходимостью пройти часть уровня с момента последнего сохранения;
- сокращением игрового времени (потеря жизни); окончанием игры (для казуальных игр);
- уменьшением полученных аватаром сил;
- уменьшением ресурсов.

Интересно, что особенно болезненно игроки переносят в качестве

наказания отбор заработанных игровых очков, поэтому практически все разработчики не используют подобную практику. В целом же действует негласное правило, состоящее в том, что коль скоро игрок добровольно инвестирует свое время и деньги в игру, наказания в игровом процессе должны быть серьезными лишь до той степени, чтобы мотивировать его продолжать играть без потери интереса.

9) Степень интерактивности

Компьютерные игры являются интерактивным видом развлечений, и данный факт заставляет гейм-дизайнера задуматься о том, какой степенью контроля над игровым процессом он может наделить геймера. С самого зарождения игровой индустрии разработчики игр идут по пути все увеличивающейся интерактивности: посредством аватара игрок может взаимодействовать со все большим количеством объектов игровой реальности, а игровое пространство постоянно расширяется. Однако, убрав все границы и позволив персонажу свободно перемещаться по обширной территории, разработчик рискует тем, что игроку станет скучно на этом бескрайнем пространстве, так как возможности комплексно генерировать все элементы, необходимые для интенсивного и сбалансированного игрового процесса, в любом месте огромной карты у игровых движков на данный момент не существует. Возможность же самостоятельно контролировать буквально все аспекты игрового процесса, вплоть до положения камеры в каждый отдельный момент геймплея, может оказаться для игрока просто утомительной и ненужной.

В данную категорию попадает и уже обсуждавшийся вопрос значимого, осознанного выбора и его способность влиять на сюжет игры. На протяжении многих лет недостижимой мечтой гейм-дизайнеров остается адаптивный, нелинейный сюжет, который изменяется после каждого принятого игроком решения, приводя в итоге к одному из бесконечного множества возможных финалов, а поведение аватара ограничено лишь количеством действий, существующих в сознании игрока. Сегодня некоторые MMORPG особенно активно развиваются в данном направлении, однако, как ни удивительно, это скорее обращение к тренду из прошлого, чем нечто принципиально новое. Известно, что в 1970-х и 80-х гг. были популярны текстовые компьютерные приключенческие игры,

которые давали возможность игроку регулировать свое поведение в игре с помощью сотен разных глаголов-действий. Именно с развитием визуальной составляющей видеоигр подобная свобода действий была радикально ограничена в угоду целевой аудитории, которая активно требовала наличия красивой картинки. Так сложилась парадоксальная ситуация, при которой, несмотря на все великолепие HD-текстур в некстген-играх, геймеры крайне ограничены в разнообразии своих действий по сравнению с играми сорокалетней давности, в которых видеоряда не было вообще.

10) Сложность игрового процесса

Балансировка сложности игровой механики может оказаться весьма затруднительным процессом, так как и слишком простые, и слишком сложные игры воспринимаются игроками негативно, но при этом понятие «слишком» абсолютно субъективно и зависит от игровых навыков и предпочтений каждого отдельно взятого пользователя. В данную же группу входит и степень сложности правил игры. Игры со множеством неочевидных правил в целом имеют ограниченную аудиторию и вызывают быструю потерю интереса у большинства игроков. По-настоящему успешные игры, как традиционные, так и компьютерные, имеют довольно простые правила, на основании которых возможно построение крайне сложных стратегий, так, например, и появившаяся в древнем Китае логическая настольная игра Го, и выпущенная в 1978 году видеоигра Space Invaders обладают удивительным балансом сложности игрового процесса, который при наличии простых правил позволяет игроку вырабатывать различные стратегии в зависимости от уровня своего мастерства и стиля игры. Подобные игры обладают элегантностью игрового процесса, что выражается в легкости их освоения, в богатстве и сложности возникающих игровых ситуаций. Элегантность игры может достигаться за счет множества целей, которые выполняет каждый из элементов игры:

- например, в игре Pac Man точки на экране ставят перед игроком краткосрочную цель «съесть» все ближайшие к нему точки;
- долгосрочную цель «съесть» все точки в игровом пространстве;
- позволяют заработать очки;
- немного замедляют продвижение, заставляя игрока выбирать между скоростью перемещения и количеством полученных очков;
- позволяют получить дополнительную жизнь.

Объединив все вышеперечисленные цели в один элемент, игра предлагает геймеру простые правила и неограниченные возможности выбора игровой стратегии.

Также к вопросу балансировки игры можно отнести степень детализации отдельных элементов игрового процесса, которая обратно пропорциональна активности работы воображения игрока:

- включение уникальных и инновационных элементов как в механику игры, так и в ее визуальный ряд для повышения узнаваемости и привлекательности продукта;
- настройку динамики игрового процесса и систему внутриигровых экономических отношений.

Также необходимо упомянуть о таком аспекте деятельности геймдизайнера, как методах косвенного контроля за поведением игрока. Как уже было сказано, игроки стремятся к достижению наивысшей степени личной свободы и контроля над всем, что происходит в игровой реальности, и негативно относятся к любым попыткам, контролировать их собственное поведение. Однако, жесткие технические ограничения делают подобное желание несбыточной мечтой, а необходимость контролировать действия игрока - насущной необходимостью. Чтобы нивелировать негативное отношение к попыткам ограничить свободу действий и направить игровой процесс в определенное русло, геймдизайнер может использовать такие способы косвенного контроля, как:

- ограничение выбора предложенными вариантами (например, варианты кастомизации внешнего вида персонажа);
- постановка четко сформулированных и реализуемых целей;
- организация игрового процесса посредством визуального дизайна (привлечение внимания игрока к определенным элементам геймплея в виде отдельных объектов сэттинга или направления движения);
- саундтрек и иные звуковые эффекты; поведение неигровых персонажей (NPC) и т.д.

При профессиональном подходе к настройке каждого из параметров можно добиться впечатляющих результатов непрямого регулирования поведения игрока. Также крайне важным фактором успешного взаимодействия игрока с игровой реальностью, равно как и способом косвенного контроля игрового процесса для гейм-

дизайнера, является интерфейс. По сути, без интерфейса в принципе невозможно никакое взаимодействие с компьютерной и видео-игрой, так как пропадает ключевое свойство интерактивности. Интерфейс одновременно и отделяет игрока от виртуального мира компьютерной игры, и позволяет сознанию игрока погрузиться в воображаемое пространство посредством контроля действий аватара.

При разработке интерфейса необходимо руководствоваться основной задачей, которую интерфейс призван решать: дать игроку почувствовать максимальную степень контроля над игровым процессом, что в конечном счете означает контроль над теми эмоциями, которые он от этого процесса получает.

Интерфейс состоит из многих компонентов, таких как устройства ввода (клавиатура, джойстик, мышка, контроллер и т.д.), устройства вывода (монитор, экран мобильного устройства или телевизора), которые образуют физический интерфейс, и виртуального интерфейса, который также имеет элементы ввода информации (игровое меню, из которого геймер выбирает определенные пункты), а также элементов вывода информации (дисплей, отображающий количество набранных очков). Практика показывает, что интерфейс должен быть интуитивно понятным, информативным и настолько визуально и технически интегрированным в геймплей, насколько это возможно. Ведь ничто так не портит впечатление от игры, не говоря уж о состоянии потока, как необходимость сражаться с малоинформационным интерфейсом, не позволяющим игроку контролировать свое положение и состояние в игровом процессе. Сюда же можно отнести и запутанное меню.

Проблема разработки удобного интерфейса является одной из основных в гейм-дизайне, так как именно через физический и виртуальный интерфейс идет постоянный обмен информацией между игроком и программой. При этом необходимо учитывать, что если отклик игрока на любое из действий превышает десятые доли секунды, это воспринимается как некорректная работа программы («глюк» или «тормоза») что незамедлительно вызывает резкую негативную реакцию пользователя. Получение молниеносного отклика на действия игрока является одной из приоритетных задач разработчиков видео-игр.

Подводя итоги, хотелось бы отметить, что особенности человеческого восприятия и работы психики крайне важны при разработке игр, поскольку только через учет малейших изменений в реакции игроков и понимание причины, вызвавшей ту или иную реакцию, возможно разработать продукт, призванный решать все те важные и многочисленные задачи, которые эволюция в течение многих тысячелетий трансформировала в потребность к игре и наделила человека способностью к игровой деятельности.

Библиография:

1. <http://psyche-yoga.spb.ru/index.php?topic=795.0>
2. www.icagames.comm.msu.edu/cr.pdf
3. *Schell J.* The art of game design. A book of lenses. [Text]. - Morgan Kaufmann Publishers, 2008 – 489 c.
4. http://www.arnabbasu.com/old_site/Contents/reports/GameDesignEssays/LeBlancsTaxonomy.pdf
5. *Bartle R.* Designing Virtual Worlds. [Text]. - New Riders Pub6 2003. - 768 c.
6. *Csikszentmihalyi M.* Creativity : Flow and the Psychology of Discovery and Invention. [Text]. - New York: Harper Perennial, 1996
7. <http://www.tandfonline.com/toc/rics20/current#.U-or3KX3DFI>
8. *McCloud S.* Understanding Comics. [Text]. Harper, 1993 – 222 c.
9. *Mori M.* The uncanny valley. IEEE Robotics & Automation Magazine, June 2012.

Е.Н. Дергилева

ДИЗАЙН РЕКЛАМНО-ИНФОРМАЦИОННОЙ ЛИСТОВОЧНОЙ БРОШЮРЫ

Листовочная брошюра - сложенный в несколько раз лист бумаги с текстом и изображениями рекламно-информационного характера стала неотъемлемой частью современных рекламных компаний.

Лавинообразное увеличение количества листовочных брошюр в море мировой рекламно-информационной продукции стимулирует постоянный творческий поиск в сфере дизайна такой продукции. Она становится более разнообразной и креативной. Сегодня на рынке рекламы используются несколько основных типов листовок-брошюр с применением как 2-3 параллельных сгибов (фальцовок), так и нескольких десятков разнообразных складываний (фальцовки), почти переходящих в искусство оригами. Дан анализ наиболее употребляемых типов листовочных брошюр и выявлены формы их развития с использованием новейших цифровых технологий.

Leaflet brochure - the sheet of paper folded several times with some text and images of promotional and informational character became an integral part of the modern advertising events.

The avalanche increase in quantity of the one leaf brochures in the sea of world promotional and informational production stimulates continuous creative search in the sphere of design of those production. It becomes more various and creative. Today in the market of advertising there are some main types of leaflets brochures with 2-3 parallel bends and with tens of folding various which are almost turning into the art of origami. The leaflet brochures are given the analysis of the most used types and forms of their development with use of the latest digital technologies.

Ключевые слова: брошюра, графический дизайн, трифолд, qr-код, реклама, форма, печатная реклама, видео-брошюра, оригами, лист бумаги, современный дизайн, новые технологии в рекламной индустрии.

Keywords: brochure, graphic design, trifold, qr-code, advertising, form, polygraphic advertising, video-brochure, origami, one sheet of paper, modern design, new technology in advertising industry.

Современная листовочная брошюра – одна из наиболее распространенных форм графической рекламы нашего века. В последние годы без массового распространения листовочных брошюр не проводится ни одно рекламное мероприятие. Анализ собранной на международных ярмарках и художественных акциях 2010-2014 годов рекламной продукции позволил выделить два основных типа конструкции складываемой листовочной брошюры: «раскладушка» и «трифолд» [1].

Получив развитие, «раскладушка» приобрела множество более сложных форм (рис.1):

- «Гармошка», вбирающая в себя множество параллельных сгибов (от четырех до более чем двадцати);
- «Параллели» - изделие, имеющее параллельные фальцовки сгибы;
- «Врата», использующиеся для приглашений и анонсов мероприятий;
- «Роллы» или спиральные брошюры, применяющиеся для последовательной передачи информации;
- многополосные разворотные брошюры, использующиеся обычно как постеры, карты выставок и торговых центров, карты городов, каталоги промышленных и продовольственных товаров и т.п. Многополосные листовые брошюры часто проектируются с учетом достижений многостраничных сшивных изданий (книг, альбомов, каталогов).

Существует более пяти сотен вариаций этих типов складывания листовочной брошюры.

К типу «оригами» или же экзотической брошюры относятся уникальные объемные изделия, созданные по схемам, наработанным в искусстве оригами, или же собственным схемам, созданным

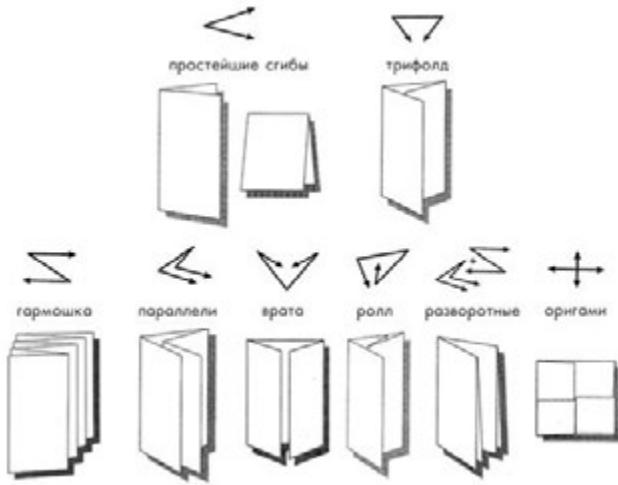


Рисунок 1. Типы конструкций листовочных брошюр

мыслию креативного дизайнера. Эти изделия, представляющие собой совокупность брошюры, упаковки и игрушки-символа, созданы из одного листа бумаги или картона [2,3].

Оба типа листовочной брошюры часто усложняются фигурной обработкой краев, вырезанными элементами, «поп-арт» элементами и разнообразными вставками и вклейками [4]. До конца XX века вставки и вклейки являлись незначительным дополнением основного содержания изделия (отрывные «скидки» и купоны, пробники, закладки и т.п.), но новые технологии получения микрочипов и светодиодов по мере снижения цен на их использование резко изменили ситуацию. Появились «говорящие», «поющие», «светящиеся», «интерактивные» и «видео» брошюры.

Такого рода «привнесения» двадцатого века стали прорывом к огромному объему информации, приданному к небольшой простой «раскладушке», почти незаметной в кармане пиджака. Вместе с листовочной брошюрой покупателю стало возможным «подарить» виртуальный тысячестраницочный каталог! В случаях, когда основной объем информации находится, например, в матричном коде или микрочипе, листовочную брошюру уже можно уменьшить до размера ярлыка на продаваемой рубашке. Брошюра в этих случаях становится только оригинальным носителем краткой базовой информации с минимальным рекламным текстом или даже

только с логотипом фирмы. Высокохудожественный уровень и образность полиграфического изделия должны побуждать интерес покупателя к скачиванию информации с брошюры посредством таких общедоступных технических средств как сотовый телефон или ноутбук.

Матричный код-ссылка синхронизируется с телефоном при помощи встроенной фотокамеры, позволяющей зрителю без особых усилий открыть заложенную информацию, будь то ссылка на интернет ресурс, текст или простая картинка. В Японии уже с начала 2000 года QR-коды получили столь широкое распространение, что их можно встретить уже на большинстве плакатов, упаковок, они широко размещаются в рекламных изданиях и справочниках. В нашей стране QR-коды появились недавно, но уже быстро заняли свою информационную нишу. Медийные нововведения позволили на основе технологии 3D создать интерактивную брошюру с так называемой «дополненной реальностью». Интерактивная брошюра в совокупности с любым монитором со встроенной камерой, а это может быть монитор компьютера, ноутбука, планшета или телефона, позволяет получить объемную модель продаваемого товара. Например, машины, здания, обувь или аксессуаров. Такая технология позволяет не только посмотреть объект со всех сторон, но и менять цвета, текстуру или, например, в случае с автомашиной посмотреть внутреннюю отделку и другие объекты салона или примерить на себя очки или одежду.

Последней на сегодня инновацией в области листовочной брошюры стало использование ультратонких жидкокристаллических экранов. С резким снижением цен на эту технологию стали широко доступны небольшие встраиваемые экраны. Стоимость средней такой брошюры не превышает десяти долларов, а размер экрана доходит до А-4. Уже существует множество выпущенных видео-брошюр, например, реклама фирмы «Дюрасел» и «Форд». Быстро развивается бизнес на поздравительных открытках-брошюрах, на которые можно загрузить собственное видео-поздравление.

Анализ дизайнерских решений конструкций листовочных брошюр показывает, что сегодня активно применяются все существующие типы листовочных брошюр и различные комбинации, их видов и подвидов. Традиционные, бумажные раскладывающиеся по фальцовке изделия, начинают создаваться не только из бумаги, но и из различной прозрачности

биоразлагающихся полимеров с использованием эффектов заданной упругости. Перенесение информационной нагрузки на микрочипы усиливает значение образного решения конструкции брошюры, включая расширенный поиск в области объемных брошюр-сувениров. В качестве брошюр-сувениров все чаще начинают фигурировать те или иные складывающиеся изделия и аксессуары костюма. Так, например, почти обычной формой брошюры-сувенира стали складывающиеся зонты или платки с тканью, обильно заполненной рекламной информацией. Зонты складываются по заложенной в механизм складывания системе, а платки могут быть сложены как по системе, задуманной дизайнером, так и по той или иной системе, выбранной владельцем изделия.

В качестве брошюр-сувениров часто используются различные конструкции папок для документов с рекламной информацией, как на ее внешней, так и внутренней сторонах. Количество их постоянно увеличивается, а формы усложняются. Считается хорошим тоном для любой уважающей себя компании наличие оригинальной «фирменной» папки [5].

Появление в последние годы новых и новейших информационных технологий позволяют говорить о быстрых изменениях как формы так и «цифрового» наполнения листовочной брошюры, наиболее значительные метаморфозы которой еще впереди.

Библиография:

1. *Trish Witkowski. Paper folding templates.* – London: Apple, 2012. – С. 5-40.
2. Рожков И.В. Реклама и НТР. // Реклама. Теория и практика. – М., 1987. - №3. с. 19-21.
3. Дембич Н.Д., Михайлов С.М. Эволюция понятия «Фирменный стиль». // Дизайн ревю. – М., 2012. - №1-2
4. Погребенко Л.Д. Буклеты и лифлеты: сходство и различия. // Журнал Формат. – М., 2005. – № 6. – С. 6–8.
5. Jim Krause. Layout Index: Brochure, Web Design, Poster, Flyer, Advertising, Page Layout, Newsletter, Stationery Index. – North Light Books, 2001. - 1st edition. – С. 20-27.

СОДЕРЖАНИЕ

1. А.В. Сазиков	К вопросу о первоначальном местоположении Школы рисования в отношении к искусствам и ремеслам, основанной графом С.Г. Строгановым	4
2. Е.В. Жердев Е.Н. Рыжкина	Гротеск в графическом искусстве	13
3. Г.Н. Кузнецова	Фриденрайх Хундертвассер (1928–2000) о пластике, новых ритмических структурах, колористике городской среды	31
4. О.В. Долгушкина	Образ рая в древнерусском искусстве: проблемы изучения	40
5. С.А. Антонова	К истории создания церкви в селе Ильинском близ Пятницы Берендей	49
6. К.В. Постернак	«Мемельский иконостас» — творение Дмитрия Ухтомского и московских иконописцев XVIII века	56

7. Ю.А. Манин	Графические изображения, надписи и знаки на стенах авторской модели Большого Кремлевского дворца арх. В.И. Баженова	66
8. С.А. Астаховская	Дворцовая мебель «Петровского барокко» (европейские традиции в русском интерьере)	73
9. Е.А. Гаврилова	Основные этапы формирования коллекции скульптуры Московского музея-усадьбы Останкино	87
10. В.О. Шипков	Мотивы древнерусской архитектуры в проектах и постройках храмов архитектора И.Е. Бондаренко	110
11. Л.В. Гаврилова	Росписи Федоровского городка в Царском Селе. Об одной странице творческой биографии Георгия Павловича Пашкова	119
12. И.Е. Печенкин	К вопросу о термине «неорусский стиль». Опыт понимания	138
13. Т.В. Коптева	Понятийный словарь архитектуры французского Просвещения	146
14. А.А. Савенкова	Архитектурные фантазии и планировка поместий в елизаветинской Англии	159

15. Д.М. Чавушьян	Межэтнические взаимодействия и национальные влияния на на ювелирное искусство старых армянских мастеров	172
16. А.Ф. Миронова	Тема Великой Отечественной войны в искусстве диорамы второй половины XX века	184
17. Б.Х. Мальбахов А.С. Хачиева	Художественно-ремесленные приемы черкесской (адыгской) резьбы по камню и современное состояние камнерезного искусства	191
18. З.К. Койчуева	Художественные и пластические возможности линии и формы CorelDRAW и 3D MAX в проектировании этнической керамики	196
19. Р.Ш. Махова А.С. Хачиева	Художественные особенности трансформации нарукавных подвесок у адыгов	207
20. О.С. Павлова	Функционально-конструктивная и культурная типология мужского народного костюма Великорусских губерний	214
21. Н.Ю. Красносельская	Чугунное литье в проектах мостов архитектора Гесте	220

22. А.В. Хомякова	Скрипач как олицетворение образа музыки в изобразительном искусстве Серебряного века	231
23. Э.М. Андросова	Влияние мастеров западного авангарда на сценографию и костюм «Русских балетов» Сергея Дягилева	246
24. Э.М. Андросова	«Шокирующая революция» Скиапарелли в мире моды	257
25. М.А. Лейдекер	Современная авторская кукла: вопросы терминологии	272
26. Е.А. Гаврилова	Особенности художественно-промышленного образования в Западной Европе во второй половине XIX века	282
27. Е.А. Гаврилова	Ювелирная промышленность во Франции последней трети XIX века в контексте общеевропейского развития	295
28. А.И. Цирефман	Японский художественный металл периода Мэйдзи (1868–1912) и творчество Сеами Кацуеси. Основные проблемы атрибуции произведений	309
29. Е.В. Жердев А.В. Безин	Из истории дизайна фототехники на ее ранних этапах развития	324

30. Ю.А. Амброзевич	Особенности формообразования наукоемких бытовых устройств второй половины XIX века на примере швейной машины, педального велосипеда и настенного телефона	337
31. Н.Ю. Федотова	Современный музей: модернизация индустриального наследия	362
32. В.В. Лаптев	Художественные особенности агитационной инфографики послереволюционного периода	372
33. Т.О. Габриелян	Визуально-графический образ бренда: текст и рекламная составляющая	383
34. Н.Ю. Казакова Ю.В. Назаров	Целевая аудитория гейм-дизайна и игровой процесс	393
35. Е.Н. Дергилева	Дизайн рекламно- информационной листовочной брошюры	415

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ АВТОРОВ СТАТЕЙ

- Сазиков А.В.** Кандидат искусствоведения, ведущий специалист отдела инноваций и издательских проектов МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: a_sazikov@mail.ru
- Жердев Е.В.** Доктор искусствоведения, профессор кафедры «Промышленный дизайн» МГХПА им. С.Г. Строганова
тел.: 8 965 306 46 60
- Рыжкина Е.Н.** Аспирант МГХПА им. С.Г. Строганова
тел.: 8 985 125 99 25
- Кузнецова Г.Н.** Кандидат искусствоведения, доцент кафедры «Средовой дизайн» МГХПА им. С.Г.Строганова
e-mail: kuznetsovagn@mail.ru
- Долгушина О.В.** Аспирант кафедры «История художественной культуры» МПГУ им. Ленина
e-mail: dolgushinaoksana@yandex.ru
- Антонова С.А.** Соискатель кафедры «История отечественного искусства» исторического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова
e-mail: ms.tigradze@mail.ru

Постернак К.В.

Заведующий сектором Биографического словаря архитекторов Государственного научно-исследовательского музея архитектуры им. А.В.Щусева
e-mail: kir-posternak@yandex.ru

Манин Ю.А.

Доцент кафедры «Реставрация монументально-декоративной живописи»
МГХПА им. С.Г. Строганова,
художник-реставратор 1 категории
e-mail: maninoleg@rambler.ru

Астаховская С.А.

Соискатель МГХПА им. С.Г. Строганова,
старший научный сотрудник
Санкт-Петербургского Государственного бюджетного учреждения культуры «Государственный историко-художественный дворцово-парковый музей-заповедник «Гатчина»
e-mail: mironova_sv@inbox.ru

Гаврилова Е.А.

Старший научный сотрудник
Московского музея-усадьбы Останкино
e-mail: katiagavrilova@gmail.com

Шипков В.О.

Аспирант Российской Академии Живописи Ваяния и Зодчества Ильи Глазунова
e-mail: v-ship@mail.ru

Гаврилова Л.В.

Аспирант МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: artgavrilova@mail.ru

Печенкин И.Е.

Кандидат искусствоведения, доцент кафедры «История и теория декоративного искусства и дизайна» МГХПА им. С.Г. Строганова, доцент кафедры «Всеобщая история искусств» РГГУ, старший научный сотрудник НИИТИАГ
e-mail: pech80archistory@gmail.com

Коптева Т.В.

Аспирант Московского архитектурного института
e-mail: tat.kopteva@gmail.com

Савенкова А.А.

Аспирант отделения Истории и теории искусства Исторического факультета МГУ им. М.В. Ломоносова
e-mail: savenkovaa@yandex.ru

Чавушьян Д.М.

Кандидат искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой «Реставрация художественного металла» МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: chavushian@mail.ru

Миронова А.Ф.

Доцент кафедры «История и теория декоративного искусства и дизайна»
e-mail: strog-tii412@yandex.ru

Мальбахов Б.Х.

Доктор искусствоведения, профессор кафедры «Культурология» ФГБОУ ВПО «Северо-Кавказский государственный институт искусств»
e-mail: malboroadigo@mail.ru

Хачиева А.С.

Доцент кафедры «Декоративно-прикладное искусство» Кабардино-Балкарского государственного университета им. Х.М. Бербекова
e-mail: malboroadigo@mail.ru

Койчуева З.К.

Кандидат педагогических наук, доцент кафедры «Декоративно-прикладное искусство и дизайн» Института культуры и искусства, Карачаево-Черкесский государственный университет имени У.Д. Алиева
e-mail: zuzakarach@mail.ru

Махова Р.Ш.

Доцент кафедры «Декоративно-прикладное искусство» Кабардино-Балкарского государственного университета им. Х.М. Бербекова
e-mail: malboroadigo@mail.ru

Павлова О.С.

Старший преподаватель НОЧУ ВПО «Липецкий Институт Управления»
e-mail: pavlova.olga.84@mail.ru

Красносельская Н.Ю.

Доцент кафедры «Реставрация художественного металла» МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: bars2024@yandex.ru

Хомякова А.В.

Аспирант Российской Академии Живописи Ваяния и Зодчества Ильи Глазунова
e-mail: zebrabegemot@mail.ru

Андросова Э.М.

Кандидат культурологии, доцент, Руководитель департамента художественных и авторских проектов, куратор всероссийской выставки «Московский стиль», Центр поддержки и развития индустрии моды
e-mail: avtor-mod@yandex.ru

Лейдекер М.А.

Аспирант кафедры «Художественное образование и декоративное искусство»
РГПУ им. А.И. Герцена
e-mail: masha_leideker@mail.ru

Гаврилова Е.А.

Аспирант МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: catherine_gavrilova@rambler.ru

Цирефман А.И.

Искусствовед, соискатель кафедры «Всемирная история искусств» исторического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова
e-mail: alexandraups@mail.ru

Безин А.В.

Преподаватель кафедры «Промышленный дизайн» МГХПА им. С.Г. Строганова
тел.: 8 909 680 43 97

Амброзевич Ю.А.

Аспирант МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: juliaambrozevich@mail.ru

Федотова Н.Ю.

Аспирант МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: 06.08.77@mail.ru

Лаптев В.В.

Кандидат искусствоведения, доцент кафедры «Инженерная графика и дизайн»
Санкт-Петербургского государственного политехнического университета e-mail:
e-mail: laptevsee@yandex.ru

Габриелян Т.О.

Преподаватель кафедры «Дизайн и изобразительное искусство» РВУЗ
«Крымский университет культуры, искусств и туризма»
e-mail: tigrangabr84@tagart-studio.com

Казакова Н.Ю.

Кандидат филологических наук, магистр
дизайна
e-mail: kazakov_u_a@mail.ru

Назаров Ю.В.

Доктор искусствоведения, профессор
e-mail: nazaret48@yandex.ru

Дергилева Е.Н.

Аспирант Института искусств МГУДТ
e-mail: dysua@mail.ru

В публикациях сохранен авторский стиль изложения.

**Декоративное искусство
и предметно-пространственная среда
Вестник МГХПА**

1/2015

Научно-аналитический журнал по вопросам искусствоведения

Издание зарегистрировано в Роскомнадзоре

Свидетельство о регистрации средств массовой информации
ПИ № ТУ 50-918
от 10. 02. 2011

Подписной индекс 81174

В каталоге Роспечати

Свободная цена

Подписано в печать 30.03.2015

Формат 60x90/16; Усл.-изд. л. 27.

Бумага офсетная, гарнитура Times New Roman
Тираж 500 экз.

Адрес редакции:
125080, Москва, Волоколамское ш., д. 9

Отпечатано в МГХПА им. С.Г. Строганова
125080, Москва, Волоколамское ш., д. 9
Москва 2015