

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

**ДЕКОРАТИВНОЕ ИСКУССТВО
И ПРЕДМЕТНО-ПРОСТРАНСТВЕННАЯ СРЕДА**

Вестник МГХПА

2/2016

Часть 1

ББК 30.182
ISSN 1997-4663

Научно-аналитический журнал по вопросам искусствоведения

«Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА» /Московская государственная художественно-промышленная академия имени С.Г. Строганова. – МГХПА, 2016. – № 2. Часть 1 – 288 с.

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

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

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

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, 2016

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, 2016. – № 2. Part 1 – 288 p.

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

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

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

Editorial board:

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

Solovjev N.K. – Doctor of Science, Professor

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

Maistrovskaja M.T. – Doctor of Art Criticism, Professor

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

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

Subscription index 81174 in the Rospechat catalogue

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, 2016

ПРОБЛЕМА ЭСТЕТИЧЕСКОЙ ОРГАНИЗАЦИИ ПРЕДМЕТНО-ПРОСТРАНСТВЕННОЙ СРЕДЫ ИНТЕРЬЕРА

Статья посвящена проблеме эстетической организации предметно-пространственной среды и определению специфических типов взаимоотношений тектонических характеристик архитектуры и художественной формы таписсерии.

Выявленные на основе анализа и изучения широкой шкалы конкретных творческих находок, обобщенные типы пластических взаимоотношений могут сыграть существенную роль в решении задач синтеза искусств, так как способны включить в себя многообразие концепций архитектурного и художественного сознания, форм понимания, онтологических картин и ценностных систем.

The article is devoted to the problem of the aesthetic organization of subject-spatial environment and the definition of specific types of relationships-between tectonic characteristics of architecture and art forms of Tapestry. Identified on the basis of the analysis and study of a wide range of specific creative finds generalized types of plastic relationships can play a significant role in solving the problems of synthesis of the arts, because it can include a variety of concepts of architectural and artistic consciousness, forms of understanding, ontological paintings and value systems.

Ключевые слова: таписсерия, типы пластических взаимоотношений, архитектура интерьера, синтез искусств.

Keywords: Tapestry, types of plastic relationship, interior architecture, synthesis of arts.

Издавна человечество применяло элементы живописи и скульптуры

в целях обогащения архитектурной выразительности зданий. История древних цивилизаций Азии и Египта доказывает, что искусство, связанное со строительством, — древнейший вид изобразительных искусств. Станковые картины и скульптуры, не зависевшие от заранее задуманного размещения в здании, играли в интерьере весьма подчиненную роль. В последние десятилетия XX в. в текстильном искусстве стало очевидным формирование самостоятельного направления, способного отражать проблемы человеческого бытия в художественных образах и структурах. Так как в русском языке не существовало термина, способного точно обозначить такое художественное явление, как искусство ковра, а также в целях унификации, автором было введено в научный обиход международное понятие «таписерия» [1].

Таписерия монументальных форм, интегрируя живописно-пластические средства, присущие мозаике и фреске, активно участвует в моделировании архитектурного пространства интерьера. Эту чрезвычайно продуктивную форму текстильного искусства наиболее часто применяют архитекторы-проектировщики для создания духовно-поэтического облика современного интерьера. Создание единой творческой концепции общественного интерьера средствами архитектуры и таписерии предъявляет свои требования к системе образного языка и пластических приемов, приводит к синтезу искусств. Синтез искусств предполагает такое взаимодействие видов искусств, при котором каждый из компонентов, выступая с определенной степенью самостоятельности, приобретает новые качества, относящиеся равно к его форме и содержанию.

Существует весьма распространенная точка зрения, согласно которой понятие «синтез искусств» полностью «покрывается» понятием «стиль», и в нем нет никакой специальной надобности. Искусствовед Е.В.Мурина выстроила целую цепь различий между понятиями стиля и синтеза. «Стиль — иерархическая система, где наличествует соподчиненность главных и второстепенных признаков, синтез — это “равноправие” искусств, не подчиняющихся архитектуре, как это нередко утверждается, а составляющих новые структурные образования. Что “главнее” в кариатиде — скульптура или архитектура? Или в рельефе? Или в стенописи: живопись или стена? В отличие от стиля,

объединяющего различные виды искусства, относящиеся к одной и той же эпохе или периоду истории искусства, синтез может возникнуть на базе разновременных по возрасту, а иногда и “национальности” произведений» [2]. Е.В.Мурина попробовала провести грань между понятиями синтеза и ансамбля. Так, ансамбль — это проекция стиля на повседневный образ жизни с целью его эстетизации. Были стили, которые не имели иной цели: рококо, ампи́р, модерн. Такие «ансамблевые» стили не терпят вторжения ничего инородного. Синтез — структурное явление, реализующее закономерности стиля в реальном пространстве. Всякий стиль стремится к целостности, поскольку такое стремление заложено в деятельности людей и самой природе вещей, но только синтез архитектуры, скульптуры и прикладных искусств дает представление о стиле как о целостной пространственно-временной структуре. И только в качестве таковой структуры стиль является неким целым, которое больше суммы своих частей и обладает внутренним содержанием. Синтез — вопрос связей, стиль — результат связей. Наша эпоха принципиально отличается от всех предыдущих эпох: античности, средних веков и нового времени. Мы оцениваем достижения предшествующих времен, сопоставляя их в едином надисторическом, универсальном контексте. Культура переходит на иной, более высокий уровень, оперируя укрупненными величинами — символами, архетипами, знаками, традициями. Она имеет дело не с текстами, а с контекстом — взаимосвязью различных текстов, а также иных проявлений и проблем, выходящих за рамки классического понимания термина культура и искусство. Поэтому современную культуру можно назвать мета-культурой.

Таписсерия предъявляет к архитектурному пространству свои права, оставляя зодчеству часто лишь область выражения структурного качества и организующую роль. Попад в сферу архитектуры, она выходит из рамок прикладной замкнутости и, активно воздействуя на пространство интерьера, становится носителем духовности.

Монументальность — одно из основных качеств, присущих художественной форме архитектуры. Следовательно, монументальные формы различных видов искусств, существующие в пространственном ансамбле, должны быть созвучны ему и зрительно воздействовать на

всей его протяженности. Месторасположение произведений искусства в общей композиции, характер освещения, удаленность от зрителя, длительность восприятия, зависящая от направления движения, — все эти специфические условия, определяемые архитектурой, оказывают влияние на монументальные формы таписсерии.

Отношение к современному интерьеру как к динамической целостности, воспринимаемой во времени, приобретает особое значение в гармонизации ансамбля внутренних пространств. Простое примыкание одного помещения к другому, обусловленное лишь функциональной логикой их взаимосвязи, не решает задач художественной композиции, необходима их взаимная реакция. Помещения могут взаимодействовать друг с другом в результате контрастов размеров и формы, плавных изменений и изменений внезапных. Так, динамизм внутренних пространств в архитектурных сооружениях может достигаться многообразными сочетаниями пространств: протяженных и коротких, высоких и низких, закрытых и открытых.

Многие архитекторы, например крупный венгерский зодчий Йозеф Финта, при проектировании уникальных сооружений используют свой специфический сценарий. Для них пространственный сценарий — удобный и испытанный инструмент создания полноценной художественной среды. Надосказать, что описание пространства языком геометрии обедняет его характеристику. Функции воспринимаемых зрителем плоскостей не исчерпываются только тем, что они определяют границы пространства. Метафорические выражения: пространство «течет», «сжато», «статично», «динамично», «вибрирует» — имеют глубокий смысл. Они отражают интуитивный уровень оценки зрительных связей пространства и конструкции. Например, опоры, находящиеся в пределах пространственного резервуара или поля, могут выполнять важные пространствообразующие функции. Они позволяют расчлнить пространство на зоны, выделить их функциональное ядро, а равномерная сетка опор — создать плотное пространство, которое, в отличие от резервуара, можно назвать средой. Опоры могут являться средством ритмической организации пространственной среды. Путем создания глубинного ритма они

ориентируют пространство в определенном направлении, обозначают его формы и протяженность. При этом особую функцию могут выполнять опоры первого плана. Это вызвано тем, что человеку трудно оценить расстояние до удаленных опор, а размеры первого плана мы всегда оцениваем достаточно точно. Перенесение масштаба вдаль, с переднего плана на следующие планы, позволяет зрительно измерить глубину пространства.

Переведение пространства из функционального в художественное, основанное на закономерностях зрительного восприятия, определяется понятием гармонизации. Глаз и мозг стремятся упорядочить воспринимаемый мир, существуют определенные правила пропорционирования, своеобразные каноны, которые производят специфическую художественную корректировку пространства. Однако нельзя переоценивать роль правил. Альберт Эйнштейн сказал, что модуль Ле Корбюзье помогает созданию хороших вещей и затрудняет создание плохих.

Организованное пространство обладает большой силой эмоционального воздействия. Оно может вызвать сложную гамму чувств, варьироваться в бесконечных пределах: от грандиозных, героических до камерных, интимных; от светлых, лучезарных до мерцающих, темных; от стремительных, динамичных до застывших, неподвижных. Принцип зонирования — четкого разделения пространства — является одним из основных принципов формообразования, другой принцип — компактность. Восприятие пространства и представления о нем становятся формообразующим фактором. Ю.И.Курбатов отмечает, что человек создает искусственное пространство, «лепит» его в соответствии с тем, как он его представляет. Это связано с эволюцией культуры. Первым освоением пространства была сфера, порождаемая раскачиванием вытянутых рук и ног. Отображением этой «сферы» — жилище в форме круга и ритуальные танцы. Прямоугольная форма жилья связана с осями вперед-назад, вверх-вниз, влево-вправо [3].

Чередование пространственных впечатлений во время движения, их наложение друг на друга, создающее определенный рисунок и структуру, является важным элементом образного воздействия

архитектуры общественного интерьера. Знакомство со зданием в результате движения через его помещения приводит к формированию мысленной модели пространства, которая удерживается в памяти и позволяет ориентироваться. Психологи отмечают, что восприятие происходит на фоне того, что было раньше, и того, что ожидается впереди. Постигаемая человеческим сознанием, сущность пространства становится сложным сплавом формы пространства и впечатления от него.

Особо актуальной научной задачей является определение принципов взаимодействия монументальных форм таписсерии и внутреннего пространства зданий. Для архитектуры интерьера характерен синтез многих структур: тектонической, пластической, графической, цветовой, текстурной, фактурной. Ритм композиционного строя интерьера является отражением тектонической сути архитектуры, а качественные и количественные характеристики ритмического строя монументальных форм таписсерии определяются масштабным выражением архитектуры.

Обычно принято считать, что существуют только два ведущих принципа синтеза пластических искусств и архитектуры: субординации и координации. Предельно сжатую характеристику этих принципов дает Е.И.Ротенберг. По его классификации этот синтез в художественных ансамблях готики и барокко строится по принципу субординации, т.е. на основе безусловного подчинения скульптуры, живописи и произведений декоративного искусства единой композиционно-ритмической структуре, которую определяли, в первую очередь, архитектурные формы. При таком принципе налицо «не только единство элементов различных видов искусства, но и их взаимное слияние, когда в общем художественном целом, по существу, исчезают четкие границы между архитектурой, скульптурой и живописью». Напротив, принцип координации, который лежит в основе искусства Ренессанса и классицизма, есть проявление «своеобразного равноправия всех видов искусства в рамках единого художественного комплекса, где архитектура играет организационную, но отнюдь не господствующую роль, тем самым оставляя возможность для определенной самостоятельности существования произведений искусства в интерьере» [4].

В 70–90-х гг. XX в. в связи с появлением и развитием

архитектуры постмодернизма, возникновением альтернативных широко распространенному рационал-функционализму тенденций неореализма и неоромантизма изменились и принципы взаимодействия архитектуры интерьера и таписсерии. Приведенная характеристика Е.И.Ротенберга касалась исторических эпох и выглядит вполне убедительно, но в современных архитектурных сооружениях, наряду с указанными принципами, выявляются и новые принципы, свойственные эпохе постмодернизма, когда проблема синтеза решается противодействием различных начал, сохраняющих общность замысла в целом.

Поэтому на основании системно-структурного анализа характерных примеров взаимодействия монументальных форм таписсерии и архитектуры современного интерьера нами предложена новая классификация специфических типов взаимоотношений тектонических закономерностей архитектуры и художественной формы таписсерии. Результаты этого анализа позволили выделить три основных типа этих отношений:

— *первый тип* — «подчинение», отмечаемый тогда, когда происходит безусловное подчинение элементов художественной формы таписсерии единой композиционно-ритмической структуре архитектуры интерьера, и когда тектоника архитектуры, организуя внутреннее пространство, диктует таписсерии свои пропорциональные масштабные и ритмические закономерности;

— *второй тип* — «равноправие» художественных средств таписсерии и архитектурной среды в рамках единого художественного комплекса. Равноправие, в отличие от подчинения, дает таписсеру определенную свободу структурирования и смыслообразования в ходе пластических, ритмических и колористических построений. Стремление к образному единству выполняет роль координирующей идеи, лежащей в основе синтеза;

— *третий тип* — «противодействие» различных начал, сохраняющих общность замысла в целом. Оно возникает тогда, когда таписсер ставит свои творческие задачи, которые не подчиняются тектоническим закономерностям интерьера. Здесь единство и гармония строятся на контрасте, противодействии различных начал.

Например, таписсерия может иллюзорно изменить масштабные характеристики архитектуры интерьера, подчинив элементы его архитектурной композиции масштабу изображаемых текстильных мотивов.

Взаимосвязь тектонических характеристик архитектуры интерьера с художественной формой таписсерии осуществляется согласно следующим принципам:

- подчеркивание тектонической структуры сооружения путем частичной трансформации пространственной таписсерии в архитектурную форму;

- создание не реально существующей в интерьере архитектурной формы или тектонической структуры, а ее виртуального изображения;

- подчеркивание членениями таписсерии тектонической структуры архитектуры;

- установление равноправных структурных взаимосвязей между тектоническими формами архитектуры интерьера и композиционным строением таписсерии;

- наличие координирующей идеи, объединяющей различные по своей специфике архитектурные и текстильные средства выражения;

- наличие структурной независимости пластических искусств, преобразующих архитектуру, автономной системы, как бы новой среды внутри исходной;

- доминирование таписсерии по своей художественной значимости в ансамбле, придание архитектуре интерьера роли аккомпанемента, облегчающего восприятие таписсерии;

- создание иллюзии плавного перетекания пространств путем разрушения монументальными формами таписсерии тектоники архитектуры интерьера;

- оптическое разрушение плоскости стены и формирование нового пространства, не связанного с конструктивной основой сооружения [5].

Выявленные на основе анализа и изучения разнообразных творческих находок обобщенные типы и принципы пластических взаимоотношений могут сыграть существенную роль в методике художественного проектирования таписсерии, предназначенной для

осуществления синтеза искусств, так как отражают многообразные концепции архитектурного и художественного сознания, форм понимания, онтологических картин и ценностных систем.

Результаты системного исследования форм и способов бытования таписсерии в многочисленных архитектурных объектах и предложенные типы и принципы взаимодействия стенового ковра и интерьера существенно расширили диапазон вариантов применения таписсерии в новейшей архитектуре.

Архитектурная мысль постмодернизма предлагает неожиданные и парадоксальные композиционные решения интерьеров с включением цитат или парафраза различных исторических стилей, существенно изменяющих их имидж.

Особого внимания заслуживает обращение к ордерной системе, что позволяет, как и в предыдущие эпохи, перенести основную тяжесть конструкции на колонны, освободив тем самым стены от функциональной нагрузки. В связи с этим появилась возможность оптического разрушения тектоники архитектуры интерьера и формирования рядом с реальным архитектурным пространством нового иллюзорного пространства, не связанного с конструктивной структурой сооружения. В этом шаге к созданию иллюзорного пространства проявляется также эмоциональная потребность современного человека заново ощутить прелесть глубины. Аналогичные случаи были уже в истории, когда «красота плоскости, — та самая красота, которая была уже однажды воплощена Ренессансом, должна была уступить все более растущему влечению к глубинным впечатлениям» [6]. Опираясь на данные положения, возникла задача создания иллюзорного пространства в таписсерии, сотканной в классической технике французского гобелена, что в последнее время почти никогда не встречалось в этом виде творчества. Более того, существуют определенные установки, ориентирующие на проектирование плоскостных текстильных композиций. Положение, согласно которому гобелен должен иметь непременно плоскостное решение, восходит еще к Баухаузу. Гунта Штольц — заведующая отделом художественного текстиля писала, что ткань не только должна быть плоскостью, но и смотреться плоскостью. В работе другого исследователя текстиля Галины Дмитриевны Кусько

«Становление и развитие украинского советского гобелена» отмечается, что попытки сугубо изобразительные, утверждающие не предметность, а растворяющие ее с целью создания иллюзорного мира, в гобелене, в сущности, недостижимы [7].

Произведением «Пространство» автор данной статьи, добившись стереоскопического эффекта, опроверг представление о том, что в гобелене практически невозможно воспроизвести некоторые чисто иллюзорные живописные моменты. Оставаясь верным исконной традиции плетения французского гобелена, он не мог не привнести характерные интерпретации, свойственные духу XX столетия. Это, прежде всего, кропотливое исследование свойств света и создание на тканом полотне колористических пространств и перспектив, как бы вводящих зрителя в иллюзию восприятия третьего измерения.

Проведенный эксперимент и полученный положительный результат имеют важное как теоретическое, так и практическое значение. Стереоскопические гобелены могут найти широкое применение в общественных интерьерах авторы, которых осваивают приемы ордерной архитектуры. Так, в ордерной архитектуре изображение не замыкалось внутри композиции, а как бы выходило за ее пределы и могло быть продолжено в сознании зрителя. Стенопись, отвечая стремлению архитектуры раскрыть пространство интерьера, создавала своеобразные живописно-иллюзорные «окна» во внешний мир, где рама как бы ограничивала роспись, превращая ее в небольшой фрагмент большого целого, поэтому композиция росписи почти никогда не замыкалась внутри себя, а уходила за пределы архитектурного обрамления.

Объемно-пространственный строй ордерной архитектуры, ее стремление к искусственному раскрытию внутреннего пространства во внешнее получают свое логическое и визуальное развитие в иллюзорной таписсерии. Заполняя плоскость стены между колоннами и пилястрами, вернее, углубляя ее пространственно, иллюзорный гобелен тем самым облегчает стену, делает ее зрительно невесомой, лишенной массы и оставляет лишь несущий «костяк» помещения — колонны или пилястры. Аналогию мы находим в исторических стилях, когда, делая так называемый прорыв во внешнее пространство, монументальная живописная роспись не нарушала пространственной целостности

интерьера, а лишь стремилась раскрыть замкнутое пространство, слить его с внешним. Известно, что в эпоху барокко широко применялись панно, фризы и вставки (вставка над дверью, вставка как элемент декоративного решения стены, система вставок). Вставки все более приближались к подобию станковых картин, построенных на воздушной и цветовой перспективе. На основании проведенного эксперимента мы вправе сделать заключение, что в современной архитектуре подобные «прорывы» можно так же, как и во времена барокко, осуществлять, создавая в gobелене оптическую иллюзию глубины.

Другим перспективным вариантом применения таписсерии в интерьере с целью создания нового образа пространства и нового имиджа является использование криволинейных поверхностей. Арки, своды и купола, внесшие в интерьер вогнутые поверхности, явились гениальным изобретением. Внутреннее пространство получило необычайно широкие возможности для развития. Они определяются не только увеличением пролетов, но и тем, что пространство в своем восприятии становится активной субстанцией, зрительно воздействующей на плоскости, его обрамляющие. Вогнутые поверхности позволили создавать сильные пространственные акценты, обогатившие выразительность и семантическое разнообразие архитектуры интерьера. «В современном интерьере с его освобожденным и переливающимся пространством выпуклые стены оказались весьма кстати. Одним из первых их ввел Ле Корбюзье. В зонах коммуникационных пространств он вводит криволинейные перегородки. Они воздействовали на пространство, побуждая его к движению. Их пространствообразующая функция велика. Пространство вибрирует и движется, помогая идее “освобожденного плана”»[8].

Большими пластическими возможностями обладает вариант применения таписсерий в виде свободно висящих в пространстве форм. Введение висячих покрытий, опрокинутых текстильных оболочек, имеющих, как правило, отрицательную кривизну, способствует композиционной динамике, воспринимается носителем нового имиджа, новых эмоциональных ценностей. Таписсерия-потолок, причем потолок принципиально новой, более того, криволинейной формы, расширяет возможности эмоционального и знакового воздействия композиции

интерьера. Пространство и ограждающие его поверхности — тесно взаимосвязанные субстанции. Применение тканого текстильного ограждения в качестве вертикальной или горизонтальной перегородки может сообщить пространству очарование бесконечного движения, являющееся формой выражения живого человеческого чувства. Для оформления интерьеров, характеризующихся простотой форм и геометрической ясностью членений, рассчитанных на практику индустриального строительства, мы предлагаем объемные текстильные формы, имеющие поверхности постоянной отрицательной кривизны, которые способны, на наш взгляд, создать новую морфологию пространства, новую семиотическую структуру с символической глубиной смысла, а, следовательно, новый имидж.

Мы выдвигаем гипотезу о возможности существования особой «философии» интерьера. Эта философия может рассматривать интерьер не только как свободное пластическое пространство, но и как самостоятельное произведение, как мир искусства. Большой интерес представляет концепция организации предметно-пространственной среды, в которой интерьер является драгоценностью, а искусство — главным элементом. Согласно этой философии, интерьер воспринимается особой сферой взаимодействия искусств, поэтому роль таких интерьеров в духовной жизни общества была бы чрезвычайно велика. Мы можем предположить и обозначить основные ориентиры. Так, в духовно-поэтическом пространстве интерьера искусство может существовать, являясь символическим олицетворением человеческой цивилизации, ностальгическим повествованием, романтической фантазией и документом реальности.

Библиография:

1. *Нешатаев А.А., Уваров В.Д.* Тенденции развития венгерской таписсерии с 1968 по 1978 гг. // Актуальные проблемы техники и технологии текстильной и легкой промышленности, совершенствование планирования и управления в отрасли. Межвуз. сб. науч. тр. молодых исследователей. — М.: МТИ, 1991. — С. 158–160.

2. . *Мурина Е.Б.* Проблемы синтеза пространственных искусств. —

М.: Искусство, 1982. — 191 с.

3. *Курбатов Ю.И.* Принципы проектирования современного интерьера. — Л., 1983.

4. *Ротенберг Е.И.* Западноевропейское искусство XVII века. — М., 1971. — С. 53, 54.

5. *Уваров В.Д.* Образная система текстильной пластики в экологии дизайна предметно-пространственной среды интерьера. Синтез искусств и художественная культура // Сб. науч. тр. МХПИ им. С.Г.Строганова. — М. 1995. — С. 125–130.

6. *Вельфлин Г.* Основные понятия искусства. — М.-Л.: Academia 1930.

7. *Кусько Г.Д.* Становление и развитие украинского советского гобелена. Дис. ... канд. искусствоведения. — М.: МВХПУ, 1987. — 204 с.

8. *Kuenzi A.* La Nouvelle Tapisserie. — Geneve, 1973. — P. 51–52.

Е.В. Жердев, Е.Н. Рыжкина

ЭСТЕТИКА СТИЛЯ «МОДЕРН» В КАРИКАТУРАХ «СИМПЛИЦИССИМУСА» И «КРОКОДИЛА»

В статье рассматривается эволюция стиля модерн в Европе и России в области искусства графики, прослеживается нить преемственности развития графического языка гротескного изображения от карикатур немецкого журнала «Симплициссимус» до советского журнала «Крокодил».

The article is dedicated to the analysis of the evolution of the Art-nouveau style in Europe and Russia in graphic art, the authors show the links between the «Simplizissimus» and the Soviet satirical magazine «Crocodile».

Ключевые слова: модерн, карикатура, книжная и журнальная графика, «Симплициссимус», «Крокодил», Жюль Шере, Альфонс Муха, Иван Билибин, Дмитрий Моор, Виталий Горяев.

Keywords: art-nouveau, caricature, magazine and book illustration, «Simplizissimus», «Crocodile», Jules Shere, Alfons Mucha, Ivan Bilibin, Dmitry Moor, Vitaly Gorjajev.

Модерн (1886–1914) как явление, характеризующее собой поворот столетий, стал стилем жизни общества конца XIX и начала XX веков. Он создавал вокруг человека целостную, эстетически насыщенную пространственную и предметную среду. Стиль выражал духовное содержание эпохи с помощью синтеза искусств, новых, нетрадиционных форм и приемов, современных материалов и конструкций.

Модерн возник в условиях кризиса буржуазной культуры как один из видов неоромантического протеста против буржуазного образа

жизни, как реакция на господство позитивизма и прагматизма. Эстетика модерна развивала идеи символизма и эстетизма. В противоположность эклектизму с его интересом к достоверности воспроизведения отдельных деталей исторических и национальных стилей модерн хотел возродить дух стиливого единства художественных организмов, присущий средневековому или народному искусству, общность и взаимовлияние всех видов искусства. Это предопределило появление нового типа художника-универсала, соединившего в одном лице архитектора, графика, живописца, проектировщика бытовых вещей и теоретика.

Модерн в общепринятом понимании ярче всего проявился во Франции, где источником новых форм и декоративных мотивов стал природный мир, неисчерпаемый в своем богатстве. Надо было «воззвать к природе» — этому вечному источнику вдохновения, чтобы уйти от имитации исторических стилей. Художники сумели разглядеть в живой природе архитектурные формы, позаимствовать у нее элементы декора и конструкций и воспроизвести их в стекле, фарфоре, керамике, дереве и, конечно же, в графике. Постулат модерна, что все формы заимствованы у природы, увиденной по-новому, остается незыблемым на протяжении последнего десятилетия XIX и начала XX веков в творчестве лучших представителей стиля модерн.

Идея обращения к природе лежит и в основе творчества французских мастеров школы Нанси. Примечательно, что не столичное объединение, а союз художников провинциальной Лотарингии наиболее полно выразил в своих изделиях основные особенности модерна. Представители школы Нанси более, чем другие, сблизились с романтизмом в понимании значимости символов.

В период модерна весьма актуальным становится графическое искусство. Особенно популярными были плакаты, журнальная графика, включая и карикатуры. Благодаря графическому искусству и, в первую очередь, плакатам, стиль распространялся быстро и с огромным успехом. Публика была в восторге от новых и смелых графических изображений.

Эстетика нового стиля создавалась под влиянием предвестников

модерна — прерафаэлитов, а также восточной культуры. Художники модерна использовали линейный строй японской гравюры, стилизованные растительные узоры эгейского искусства и готики, элементы декоративных композиций барокко, рококо, ампира.

Значительное влияние на европейскую графику конца XIX — начала XX веков оказал японский гравёр и рисовальщик Кацусика Хокусай (1760–1849). В свою очередь, он сам испытал влияние китайских мастеров Средневековья. Хокусай был первым японским художником, воплотившим в своем искусстве целостный образ мира, он первым почувствовал эпические ритмы жизни, а не только ее лирическую стихию, он дал новый и мощный импульс японской культуре. После гравюр знаменитых мастеров XVIII века — Харунобу, Корюсяя, Сюнсё, Утамаро — с их поэтичностью сюжетов, музыкальной гармонией линий и красок, с едва уловимыми оттенками чувств и тончайшими нюансами настроений, гравюры Хокусая поражают реалистичностью мотивов.

Существенную роль в становлении стиля модерн сыграло движение символизма, который стремился к гармонии духовного и материального миров, обращаясь за вдохновением к категориям чувственного, поэтического и мистического. Работы символистов отличались волнующими, таинственными образами, в особенности, образами загадочных, чувственных женщин, — тема, принятая многими мастерами модерна.

Модерн также черпал вдохновение из стиля рококо, который расцвел в XVIII столетии во Франции при Людовике XV. Интерес рококо к фантазийному преобразованию природы выражался в асимметричных композициях, закрученных линиях и стилизованных образах растений, цветов, насекомых, раковин и т.д. Художники модерна приняли многие из тем и подходов мастеров рококо и по-новому их трактовали.

Предпосылки модерна формировались и в искусстве прерафаэлитов. Об этом свидетельствует творчество У.Морриса, А.Макмёрдо, Ч.Эшби и др. Проповедовавший Движением искусств и ремесел и Эстетическим движением, этот стиль характеризовали простые и плавные линии, асимметричные композиции и абстрактные растительные мотивы, которые проложили путь к европейской интерпретации модерна.

В графическом искусстве нашел отражение характер структурной

организации плоскости и своеобразный ритм гибких линий. Литография, ксилография, искусство книги достигли в этот период высокого подъема. Среди ведущих западных художников модерна, активно работавших в графике, выделялись англичанин О.Бёрдсли, французы Ж.Шере, А.Тулуз-Лотрек, Э.Грассе, немец Т.Хейне, чех А.Муха и другие.

Обри Бёрдсли (1872–1898) развивал символические тенденции искусства поздних прерафаэлитов, сочетая их с влиянием японской культуры. Утонченное, причудливое искусство Бёрдсли, с виртуозной игрой силуэтов и контурных линий, определило многие характерные черты графики стиля модерн. Воспринимая графику, Бёрдсли оказываешься в плену у линии. У Бёрдсли модерн — это «разговор» линиями (рис. 1).

Первым мастером нового французского плаката стал Жюль Шере (1836–1932). Он усовершенствовал литографический метод переноса краски с камня на бумагу. Шере работал в этом жанре еще в 60-е годы XIX века, когда лишь пробуждалось предчувствие нового стиля. С этого времени плакат стал приобретать значительную условность, линейную выразительность, декоративность, близкую аппликации. Выразительность линии и пятна становится в плакате главным художественным средством.

К поколению Шере относится и другой плакатист — Эжен Грассе (1841–1917), который также работал широким цветовым пятном и выразительным контуром. Вдохновленный идеями У.Морриса и английского Движения искусств и ремесел, Грассе увлекался Средневековьем и пытался придать своему искусству обаяние и черты художественной культуры прошлого. И Шере, и Грассе работали и в последующие десятилетия, приняв участие в том расцвете плакатного искусства 90-х годов, который определили своим творчеством Тулуз-Лотрек, Муха и другие.

Анри Тулуз-Лотрек (1864–1901) — французский живописец и график, увлекался японской гравюрой. Основная тема художника — развлечения и быт богемы, парижского «полусвета». Мир парижского «дна» изображается в композициях и портретах Тулуза-Лотрека без морализирования, с присущими художнику нервно-обостренной зор-



Рисунок 1. Обри Бёрдсли.
Иллюстрация к драме О.Уайльда
«Саломея». 1893 г.



Рисунок 2. И.Я.Билибин. Царь Горох.
Карикатура для журнала «Жупел». 1905 г.

костью наблюдения, язвительной иронией и в то же время с особенно чуткой реакцией на социальную и нравственную исковерканность окружающей жизни. Своеобразие манеры Тулуза-Лотрека заключается то в экспрессивном, то резком, доходящем до гротеска, то изысканно-гибком рисунке, в беспокойной фрагментарности композиции, ритмам которой подчинены четкие контуры форм, длинные упругие и вибрирующие или изломанные красочные мазки-штрихи, в контрастах холодно мерцающей общей тональной гаммы и как бы вспыхивающих в ней нарочито ярких локальных цветовых пятен.

Показывая своих героев, опустившихся и падших, их кумиров — певцов и танцоров кабаре, Тулуз-Лотрек не только фиксирует нравы, с импровизационной легкостью передает динамику мизансцен, характерность поз и жестов, эффекты резкого искусственного освещения, но с психологической проницательностью вникает в эти разбитые судьбы, словно материализует отравленную пороком атмосферу эпохи «конца века».

Стилистические искания Тулуза-Лотрека, одного из крупнейших

мастеров постимпрессионизма, в 1890-е годы сближаются с «модерном», что ярко проявляется в его графике, особенно в цветных литографированных афишах с их лаконизмом и броскостью, причудливо-извилистым рисунком, четким контуром, обводящим интенсивные цветовые зоны («Мулен Руж. Ла Гулю», 1891; «Диван жапоне», 1892). Выразительной живостью, утрированностью шаржа отмечены многочисленные рисунки и серии литографий этого художника.

Плакатный дизайн Альфонса Мухи (1860–1939) воплощает собой стиль модерн и почти неотделим от этого понятия. Неотделим настолько, что во Франции модерн часто называли стилем Мухи. «Смотревший» с афиш Мухи модерн покорила Париж и быстро распространился по всей стране. Стиль Мухи стал настолько популярным, что типография требовала от художника создавать все больше и больше изображений, чтобы удовлетворить возрастающую потребность публики в красивых женских образах с волнистыми, образующими декоративный узор волосами. Его изображения продавались почти сразу, как только были напечатаны. В число самых популярных работ Мухи входили несколько серий, каждая из которых состояла из четырех литографий: «Времена года» (эта серия стала настолько популярной, что Муха менял ее дизайн несколько раз), «Времена дня», «Драгоценные камни», «Звезды» и «Цветы». Муха также занимался дизайном рекламных изображений, представлявших пиво, шоколад, шампанское и многие другие изделия.

Томас Теодор Хейне (1867–1948) — немецкий карикатурист, иллюстратор, плакатист — испытал влияние японской гравюры и графики О.Бердсли. Хейне был одним из основателей сатирического журнала «Симплициссимус», в котором выступал с листами (в духе «модерна» — то гибкий, то ломкий рисунок, дробная игра светотеневых пятен), едко высмеивающими реакционные силы, самодовольную буржуазию, косное мещанство.

Среди русских художников, работавших в стиле модерн, особенно много сделали в области сатирической журнальной графики мастера, входившие в объединение «Мир искусства» или примыкавшие к нему. И.Билибин, Е.Лансере, В.Серов, М.Добужинский, Б.Кустодиев, Д.Кардовский и другие художники выступали со своими сатирическими рисунками в журналах «Жупел», «Адская почта», «Зритель», которые в

период революции 1905–1907 годов закрывались царской цензурой и вновь открывались под новыми названиями. Отклик мирискусников на революционные события был недвусмыслен — они боролись против реакции, против жандармов и генералов, ими руководивших. Никогда раньше в России политический рисунок не достигал такого расцвета и столь широкого распространения в русском обществе. Принципы гуманизма, которыми руководствовались эти художники, заставляли их выступать против насилия, защищать права трудящегося народа.

Ярким представителем мирискусников и русского модерна был И. Я. Билибин (1876–1942) — русский график-иллюстратор и театральный художник, который оказал огромное влияние на художников журнала «Крокодил». В 1905–06 годах он сотрудничал в сатирических журналах «Адская почта» и «Жупел», где были опубликованы его карикатуры, направленные против самодержавия. Работы, созданные художником, отличались смелостью в использовании аллегорий и метафор, множественностью трактовок образов. Например, в карикатуре «Царь Горох» (1905) в своей сказочной манере Билибин изобразил надменного, необъятных размеров царя, из окна оглядывающего свои владения. Рядом с ним стоит его малолетний сын, ковыряющийся в носу. Их окружают бояре-советники, на чьих лицах нет ни намека на ум. Эта карикатура вызывала ассоциации с самодержцем Николаем II (рис. 2).

Самую безжалостную антимонархическую карикатуру редакторы поместили в третьем, январском, номере «Жупела», она называлась «Осел». Рисунок представляет реалистически изображенного осла, явившегося миру в солнечном сиянии. Чтобы усилить сатирический эффект, Билибин поместил осла в барочную раму, которая состоит из картуша и драпировок, тяжелыми складками лежащих на шахматный пол, а также украшена доспехами, щитами и мечами. Под картушем художник расположил двух грифонов с расправленными крыльями. Нужно отметить, что грифон украшал родовой герб Романовых. Таким образом, осел, животное, олицетворяющее глупость, помещено внутри пышного геральдического обрамления с элементами, символизирующими правящую династию.

В начале десятых чисел января 1906 вышел в свет третий номер «Жупела», а уже 15-го числа Цензурный комитет остановил

распространение этого издания и изъял все непроданные экземпляры. В доме Билибина был проведен обыск, а на самого художника наложили административный арест. 8 февраля 1906 года по постановлению Санкт-Петербургской судебной палаты журнал «Жупел» был закрыт.

Билибин создал характерный «билибинский стиль» книжной иллюстрации, основанный на изощренной стилизации мотивов народного и средневекового русского искусства (лубка, вышивок, резьбы по дереву, миниатюр рукописей и др.). Строгая графичность рисунка, плоскостность форм, орнаментальность и декоративность общего решения сближают произведения Билибина с графикой стиля «модерн». Ориентируясь на исконные национальные традиции, при помощи выразительного построения композиции, причудливой и одухотворенной линии он смог показать современникам подлинную красоту форм народного творчества, оказав тем самым большое влияние на развитие интереса к изучению фольклора и древнерусского искусства, которые многими воспринимались как архаичные и давно утратившие актуальность.

Наиболее известны поэтические и красочные иллюстрации Билибина к русским сказкам и былинам, воссоздающие сказочный и фантастический мир русского фольклора. К ним относятся иллюстрации к былинам «Вольга» (1904), «Сказке о Золотом петушке» А.С.Пушкина (1910) и другие.

На развитие искусства карикатуры в России, а затем и в СССР, значительную роль оказал русский лубок — народные картинки XVII–XVIII веков. В технологическом плане лубок — гравюра на дереве (первый слой древесины — сразу под корой — назывался в России «лубом»). Нравоучительные, познавательные, веселые лубочные картинки пользовались любовью народа. Созданные для тех, кто с трудом по складам мог прочитать молитву или долговую расписку, картинки-иконы, картинки-листовки, картинки-плакаты продавались монахами на ярмарках, раздавались паломникам в богатых монастырях, использовались для проповеди слова божьего. Вслед за религиозной народной картинкой обрели право на самостоятельную жизнь листы светские — забавные карикатуры, рисунки на темы излюбленных песен, сказок, повестей.



Рисунок 3. К.С.Малевич. Шел австриец в Радзивиллы, да попал на бабьи вилы. 1914 г.

Народные картинки долгое время были почти единственной духовной пищей русских людей. В лубке, который непременно сопровождался назидательным или шутливым текстом, проявились народная мудрость и смекалка, отношение народа к различным историческим событиям. В них отразились нравы и быт того времени, лукавый юмор и простосердечный смех, а иногда и глубоко запрятанная от недреманного ока властей политическая сатира.

Лубок оказал заметное влияние на многих российских художников в период модерна и на карикатуристов, работавших в журнале «Крокодил». Например, известны лубочные картинки К.Малевича, выполненные в период Первой мировой войны: «Ну и треск же, ну и гром же был от немцев подле Ломжи» (литография 33,2 x 51,1 см), «Глядь, поглядь, уж близко Вислы немцев пучит, значит кисло» (литография 51,3 x 33,4 см), «Шел австриец в Радзивиллы, да попал на бабьи вилы» (литография 51,3 x 33,4 см), в которых художник высмеивает завоевателей (рис. 3).

Ориентация модерна на массовую культуру вела к усилению

гротескного характера графического искусства. Возможность усиления гротеска была заложена в романтической несбыточности жизнестроительных идей, которые постоянно разрушались самой практикой жизни, неразрешимостью социальных противоречий. Осознание этой несбыточности заставляло художника становиться в ироничную позицию по отношению к собственным упованиям и собственной эстетической программе. Самоирония возрождалась в этих условиях, как бы подтверждая существование романтической традиции в модерне.

Но эта самоирония имела и другие корни. Художника страшила массовая культура, превращение стиля в общеупотребительный способ «добывать красоту». И это заставляло художников прибегать к иронии, дабы отделить себя от мещанина, от его претензий на овладение стилем. Ирония в те годы становилась своеобразной болезнью культуры, охватившей писателей и художников. Ирония обретала художественную реализацию в различных формах, чаще всего в форме гротеска. Последний получил чрезвычайно широкое распространение в художественной культуре, захватил все ее виды вплоть до архитектуры.

В модерне архитектура, изобразительное искусство, другие виды культуры становились главным средством обновления всего общества. Значительную роль при этом играла печатная графика, которая получила широкое распространение благодаря большим тиражам журналов, книг и других изданий самого различного рода (например, календарей, театральных программ и т.д.). Политическая карикатура, сатирический рисунок на злободневную тему, графическая хроника происходящих событий — все это стало привычным явлением в журнальной графике рубежа столетий.

В 90-х годах пошла мода на журналы, возникавшие один за другим, иногда по несколько в одной стране. Пример одного журнала порождал подражания, переносился в соседние национальные школы. К тому же чаще всего в программу этих журналов входило международное художественное сотрудничество. Журналы вырабатывали и переносили новинки книжной графики. Они сами по себе являлись произведениями искусства модерна, не говоря о том, что обширно публиковали современное творчество мастеров модерна.

У журналов 90-х годов были предшественники в 80-е — английский «Конек» и бельгийское «Современное искусство». А список журналов 90-х годов открывает начатая изданием в 1891 году «La Revue Blanche». Издавался этот журнал братьями Натансон — известными в то время деятелями культуры. В нем принимали участие мастера группы Наби. Среди сотрудников журнала мы встречаем таких известных писателей и критиков, как Андре Жид и Поль Валери. Этот журнал отличался от своего английского предшественника тем, что в нем не было преобладания тематики прикладного искусства. В основном материал, публиковавшийся в нем, был посвящен живописи, театру, теории искусства, художественной жизни. Знаменитый плакат Пьера Боннара, выполненный в черно-серых и бело-желтых тонах в 1894 году и представляющий модно одетую даму, только что приобретающую журнал и держащую его в руке, являет собой яркий пример рекламной графики модерна. Она зиждется на орнаментальной основе. В орнамент вплетаются и изображения двух фигур, и буквы, которыми усеян фон, и детали одежды. Построенный на соотношении двух цветов, плакат соответствует анонсированному в заглавии журнала белому.

В 1896 году в Англии выходит знаменитый журнал «The Studio». Этот журнал, ставший затем одним из важнейших органов английской и даже шире — европейской искусствоведческой науки, поначалу сохранял связь с английской традицией 80-х годов, большое внимание уделяя проблемам прикладного искусства. В дальнейшем английская журналистика пошла несколько иным путем — ее интересы были связаны с журнальным искусством как таковым: на страницах изданий публиковалось большое количество графических произведений, иллюстраций, целых циклов. Издания становились все более роскошными. Во многом эта тенденция утвердилась благодаря деятельности одного из самых сильных мастеров графики модерна — Обри Бёрдсли. Непосредственное участие Бёрдсли принимал в издании «Желтой книги» («Jellow Book»), выходившей недолгое время, начиная с 1884 года, и в издании фешенебельного журнала «Савой» (1896–1898). Эти журналы и творчество Бёрдсли были отмечены совершенством, предельным использованием технических возможностей книжной и журнальной культуры того времени.

С середины 90-х годов началась эра активного развития немецкой художественной журналистики. Первым был берлинский «Пан» — журнал весьма солидный, имевший сменные редакции, сначала планировавшийся как ежемесячник, а издававшийся затем раз в квартал. Через год (1896) в Мюнхене начали выходить два еженедельника — «Юность» и «Симплициссимус». Еженедельники, в отличие от «толстых» журналов, обращались к злободневным вопросам, занимались политическими проблемами, часто публиковали карикатуры на политические темы.

В конце 1898 года начал выходить в Петербурге «Мир искусства», который был типичным журналом модерна и по оформлению, и по характеру и содержанию статей или других материалов. Разумеется, у сотрудников журнала были и особые проблемы, обусловленные национальной ситуацией в художественной жизни. Но они не мешали А.Бенуа, С.Дягилеву и другим руководителям журнала ориентироваться на высшие достижения современного журнального искусства.

Популярность журнального модерна превзошла тот «графический бум», который переживала Франция в середине XIX века благодаря развернувшейся деятельности Домье, Гаварни, Гранвиля и других сатириков-карикатуристов. Едва ли не самым ярким примером оказался здесь немецкий журнал «Симплициссимус», на страницах которого с острыми сатирическими рисунками выступали Т.Хейне, О.Гульбрансон, Б.Пауль и другие рисовальщики. Демократическая программа этих произведений достаточно ясна. Мы находим среди сатирических композиций знаменитого мюнхенского еженедельника — одного из самых типичных журналов стиля модерн — и сцену в редакции журнала, куда нагрянула полиция, и закованного в цепи художника, вынужденного творить по указке полицейских, и ослепленного русского царя, бредущего по морю крови. Акты насилия, произвол властей, бедность угнетенных и приниженных, разврат, обжорство богатых и власть имущих, кричащие социальные контрасты — все эти темы и сюжеты становятся достоянием журнальной графики.

«Симплициссимус» — еженедельный сатирический журнал (в буквальном переводе — «Простодушнейший»), был основан в 1886 году мюнхенским издателем А.Лангеном и художником-карикатуристом

Т.Хейне и сперва рассматривался своими создателями как подобие литературно-художественного издания. Однако вскоре журнал выпускался уже как сатирико-юмористический. Он стал завоевывать у читателей большую популярность. Среди авторов и сотрудников журнала следует назвать следующие фамилии: Герман Гессе, Томас Манн, Эрих Кестнер, Людвиг Тома, Густав Майринк, Карл Арнольд, Франк Ведекинд, Якоб Вассерман, Альфред Кубин, Бруно Пауль, Георг Гросс и др. Известность этому еженедельнику создали не столько произведения в стихах и прозе, там печатавшиеся, сколько карикатуры, которые появлялись в виде рисунков и даже многокрасочных иллюстраций крупных художников.

Для переплета первого годового комплекта Т.Хейне рисует черта, состоящегося в беге с миловидной барышней. Барышня изображена штрихом, а фигура черта полностью залита черной краской (рис. 4). Сотрудничество Хейне с «Симплициссимусом» было долговременным и продолжалось вплоть до 1933 года, когда после прихода к власти фашистов художник вынужден был покинуть Германию. В 1902–1913 журнал «Симплициссимус» среди прочих своих изданий выпускал и специальные номера, посвященные карнавалу и карнавальная жизни в обществе. Карнавальная тема журнала — это довольно интересные, но во многом фривольные картинки-иллюстрации увеселительного времяпрепровождения дам и господ из высшего света. Здесь есть все — от любви и откровенного разврата, от танцев в классическом стиле до плясок на столе в ресторане, от красивых женских нарядов до откровенных голых тел. Так иллюстраторы того времени пытались показать в виде сатиры и карикатур прекрасный мир мещанского модерна.

Журнал «Симплициссимус» известен как лучший сатирический журнал того времени, откликнувшийся на многие события едкими карикатурами и злободневными литературными заметками. Из-за своей злободневной сатиры журнал был запрещен к распространению в некоторых странах Европы, в частности, в Австро-Венгрии и России.

Целью сатирических опусов журнала были церковь, мелкобуржуазная, мещанская мораль, внешняя политика кайзеровской Германии, чиновничество и бюрократия, реакционная военщина и проч.



Рисунок 4. Т.Т.Хейне. Карикатура для журнала «Симплициссимус». 1900 г.



Рисунок 5. КУКУРЫНИКСЫ. Карикатура для журнала «Крокодил» № 5. 1943 г. «Потеряла я колечко... (а в колечке — 22 дивизии)».

За смелые сатирические рисунки Хейне нередко подвергался арестам, а тираж журнала неоднократно конфисковывался. С другой стороны, скандальные процессы и преследования властей необыкновенно повышали популярность журнала и доходы его издателей. В связи с этим зачастую умышленно публиковались статьи, провоцировавшие затем скандалы. В 1904 году продавалось уже в среднем 85 000 экземпляров каждого номера этого издания. Однако Первая мировая война снизила активность журнала.

Положение издания начало несколько улучшаться с 1924 года. В 1929 году «Симплициссимус» возглавляет придерживающийся радикально-революционных взглядов журналист Франц Шёнбернер, и до 1933 года журнал вновь является одним из популярнейших изданий Германии. В то же время, благодаря политической отточенности статей, он очень скоро вступает в конфликт с набирающим в стране силу нацизмом.

В феврале 1933 года редакция «Симплициссимуса» была

разгромлена штурмовиками. Т.Хейне был изгнан из редакции и иммигрировал в Чехословакию. Однако журнал «Симплициссимус» еще просуществовал до 1944 года.

В 1954–67 годы «Симплициссимус» вновь выходил в Мюнхене, затем попытки возродить журнал предпринимались в 1981–82 и в 1997–98 годах. Журнал «Симплициссимус» и стиль «модерн» в целом оказали огромное влияние на формирование художественно-графической культуры журнала «Крокодил».

Советский сатирический журнал «Крокодил» был основан в Москве в 1922 году как приложение к «Рабочей газете». Затем выходил самостоятельно в издательстве «Правда» с 1932 года три раза в месяц. Организатором и первым редактором журнала был партийный публицист и сатирик К.С.Еремеев. К участию в работе на страницах журнала были привлечены видные советские писатели и художники Д.Бедный, В.Маяковский, В.Катаев, М.Кольцов, И.Ильф, Е.Петров, Д.Моор, К.Ротов, Б.Ефимов и другие. Оружием сатиры и юмора журнал боролся с отрицательными явлениями, чуждыми советской действительности, разоблачал буржуазную идеологию, империалистическую реакцию. «Крокодил» сыграл большую роль в утверждении принципов советской сатиры, в формировании многонациональной советской сатирической журналистики. Задачи «Крокодила» сформулированы в постановлениях ЦК ВКП(б) «О журнале „Крокодил“ и мерах его улучшения» (1951). Тираж журнала в 1970-х годах составлял 5,5 миллионов экземпляров. В 1972 году журнал был награжден орденом Трудового Красного Знамени. По политическим причинам журнал «Крокодил» был закрыт в начале 1990-х годов. Наиболее яркими художниками-карикатуристами за весь период жизни журнала были Д.Моор, К.Ротов, Б.Ефимов, КУКРЫНИКСЫ, В.Горяев и другие.

Денис Стахиевич Моор (настоящая фамилия Орлов, 1883–1946) сложился как художник-сатирик к 1917 году. В годы Гражданской войны он выступил с броскими, проникнутыми страстной революционной патетикой плакатами («Советская репка», 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

Рисунок 6. В.Н.Горяев.
 Карикатура для
 журнала «Крокодил»
 № 21. 1958 г.
 «Империалисты
 хотели, чтобы арабы
 стали на колени...
 и арабы стали на
 колени».



«Правда», журналов «Крокодил», «Безбожник у станка» и др. Для Мора характерен экспрессивный контурный рисунок, резко очерчивающий плоскостное цветное 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.

Константин Павлович Ротов (1902–1959) работал в журнале «Крокодил» с 1923 года. Для созданных Ротовым карикатур на бытовые темы характерны комизм ситуаций, подробный графический рассказ с множеством мелких забавных деталей, четкий контурный рисунок, раскрашенный двумя-тремя локальными цветами.

Борис Ефимович Ефимов (1900–2007) — народный художник СССР, академик, автор злободневных политических карикатур на международные темы. Наиболее известна в народе его карикатура «В партизанском крае. Ловля на живца» (1942), где художник изобразил советского снайпера сидящим на дереве, к которому привязана свинья, а к ней устремился, потеряв бдительность, наивный немец.

Огромной значимости след в искусстве сатирической графики оставили после себя КУКРЫНИКСЫ (псевдоним по первым слогам фамилий), творческий коллектив советских графиков и живописцев:



Рисунок 7. Е.В. Жердев.
Карикатура для журнала
«Крокодил» № 14. 1981 г.
«Коньяк».

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) (рис. 5).

Виталий Николаевич Горяев (1910–1982) активно работал в «Крокодиле» как в военное время, так и в мирное. Он является автором сатирических рисунков на международные и бытовые темы (опубликованы, главным образом, в журналах «Крокодил», с 1936 года, и «Фронтowej юмор», с 1942 года). Для творчества Горяева характерна экспрессия обобщенного рисунка, тяготеющего к гротеску. Например, в «Крокодиле» № 21 (30 июля 1958 г.) опубликована карикатура (диптих) с надписью «Империалисты хотели, чтобы арабы стали на



Рисунок 8. В.И.Полухин.
Карикатура для журнала
«Крокодил» № 25. 1988 г.
«—Товарищ Ной, ждите
инструкций!»

колени... и рабы стали на колени», где в первой части изображены вооруженные автоматами империалисты в касках с американской и английской символикой, во второй — арабы в национальной одежде тоже вооруженные, стреляющие с колен в империалистов. Рисунок карикатуры состоит из удивительно легких и смелых линий. В центре второй части изображен араб в красной одежде, а остальные — в белой, причем белый цвет искусно выявляется за счет синего неба. Акцентированное звучание придает рисунку темно-серый цвет оружия, лиц, рук и земли (рис. 6).

В конце 1970-х и начале 1980-х годов при журнале «Крокодил» существовала Студия молодых художников-карикатуристов. Руководили студией Е.А.Шукаев, А.П.Крылов и Г.С.Иорш. В ней обучались Сергей Репьев, Георгий Федоров, Сергей Богачев, Евгений Васильев, Сергей Хомич, Юрий Капустин, Владимир Хаханов, Вячеслав Полухин, Евгений Жердев и другие.

Молодые художники, перенимая традиции старых мастеров, успешно печатались на страницах любимого народом журнала «Крокодил» (рис. 7, 8). Однако с исчезновением СССР и сменой политико-экономического курса России журнал прекратил свое существование.

Карикатуры обоих журналов «Симплициссимус» и «Крокодил» вошли в историю как образцы высокой графической культуры, источником которой был великолепный стиль модерн. Характер рисунков этих журналов имеет много общего. Их объединяет лаконизм графических средств. Некоторые рисунки, как у О.Бёрдсли, состоят только из чистой линии в сочетании с заливкой черным цветом отдельных его зон. Если используются разные цвета, то их, как правило, должно быть не более двух или трех. Именно такой принцип обеспечивает высокую художественно-эстетическую выразительность графического искусства.

Библиография:

1. *Гриммельсгаузен Г.Я.К.* Симплициссимус = Der abenteuerliche Simplicissimus / изд. подг. А.А.Морозов; отв. ред. А.В.Фёдоров. — Л.: Наука, 1967. — 672 с.
2. *Гриммельсгаузен Г.Я.К.* Симплициссимус. — М.: Художественная литература, 1976.
3. *Морозов А.* «Затейливый Симплициссимус» и его литературная судьба // в кн.: Гриммельсгаузен Г.Я.К. «Симплициссимус». — М., 1976.
4. *Морозов А.А.* «Симплициссимус» и его автор / отв. ред. Г.И.Фёдорова. — Л.: Наука, 1984. — 208 с.
5. *Сарабьянов Д.В.* Модерн. История стиля. — М.: Галарт, 2001. — 344 с.
6. БСЭ. Т. 13. — С. 473.

**СОХРАНЕНИЕ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ В ЧАСТНЫХ
КОЛЛЕКЦИЯХ. ПЕРСПЕКТИВА ВОЗВРАЩЕНИЯ
КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ ХУДОЖНИКОВ РУССКОГО
ЗАРУБЕЖЬЯ В РОССИЮ**

Статья посвящена вопросам возвращения культурного национального наследия в Россию, перемещения культурных ценностей и сохранения культурного наследия в частных коллекциях. Частное коллекционирование рассмотрено как существенный вклад в дело сохранения и изучения культурного национального наследия страны.

В статье освещаются некоторые события антикварно-художественной жизни последних лет, которые создали условия для возвращения в Россию культурного наследия художников русского зарубежья периода эмиграции. Проанализирована перспектива возвращения культурного наследия художников русского зарубежья в Россию и предложены методы стимуляции сохранения культурных ценностей в частных коллекциях.

The essay is devoted to the return of cultural national heritage back to Russia, the displacement of cultural values and preservation of cultural heritage in private collections. Private collectors are considered as a significant contribution to the preservation and studying the cultural national heritage of the country. The essay highlights some events of antique and art life in recent years, which has created the conditions and opened the way for the returning of the cultural heritage of artists of the Russian abroad back to Russia. The author analyzes the prospect for the returning of the cultural heritage of artists of the Russian abroad back to Russia and proposed the methods of stimulation the preservation of cultural property in private collections.

Ключевые слова: сохранение культурного наследия, частная коллекция, возвращение, перемещение культурных ценностей, художник эмигрант, русское зарубежье, аукцион, М.Добужинский, Н.Синезубов, А.Бенуа, З.Серебрякова.

Keywords: preservation of cultural heritage, private collection, returning and movement of cultural property, artist immigrant, Russian abroad, auction, M. Dobuzhinsky, N. Sinezubov, A. Benois, Z. Serebryakova.

Возвращение культурного национального наследия в Россию — задача глобальная и исключительно важная. Вопрос перемещения культурных ценностей значим как для коллекционеров, так и для государства. Жизнь предмета искусства во много раз продолжительнее жизни человека. В случае смерти коллекционера на территории другой страны, его имущество, представляющее историческую, культурную и художественную ценность, которое фактически находится на территории другого государства, выступает предметом международных споров о наследстве. Страна, на чьей территории находятся ценности, всегда заявляет и небезуспешно оспаривает права на имущество, даже в том случае, когда хозяин завещает свою коллекцию родине (в истории международных отношений достаточно примеров подобных споров о правах наследия) и, особенно, в случае двойного гражданства коллекционера.

Проблема коллекционирования предметов искусства актуальна для частных коллекционеров и для государства [1]. Коллекционирование, в случае, когда речь идет о конкретном собрании, охватывает круг культурных интересов и пристрастий частного лица — коллекционера, но вопрос не ограничивается рамками частного интереса. Частное коллекционирование — это существенный вклад в дело сохранения и изучения культурного национального наследия страны [2].

Поощряя и стимулируя деятельность частного коллекционера, государство за его счет может иметь дополнительные возможности:

- сохранение культурного национального наследия;
- изучение и сохранение малоизученных областей культуры и

неактуальных в данный период времени направлений, изучение которых не предусмотрено государственными культурными программами;

— привлечение к выставочным проектам и введение в научный оборот категории произведений, которые ограниченно представлены в отечественных музеях.

Интерес коллекционера поддерживается за счет постоянного развития его представлений, знаний внутри коллекционного направления и подпитывается новыми находками и приобретениями. Коллекционер за счет привлечения личных средств изучает, приобретает, собирает, сохраняет, обслуживает предметы своей коллекции, способствуя популяризации знания о предмете (издает книги, снимает фильмы, проводит выставки). У коллекционера есть стимул отыскивать по всему миру культурное наследие категории, определенной его пристрастием. Конечно же, коллекционеры заинтересованы показывать свои произведения и привлекать интерес к своим коллекционным направлениям с целью развития своих знаний и представлений о предмете коллекционирования, а также с целью поиска единомышленников в этой области знания и новых предметов для своих коллекций. Возможность видеть, экспонировать предметы, создание условий для их доступности зрителю и исследователям обеспечивают полноценное участие частных коллекций в научном обороте. Коллекционеры сотрудничают с музеями. Результатом общения музея и коллекционера становятся приобретения предметов из частных коллекций в музейные собрания, развитие знания и привлечение предметов из частных коллекций в научный оборот, предоставление этих работ на выставки, размещение новых материалов в каталогах и монографиях. Такой род деятельности коллекционера ближе всего к одной из форм благотворительности.

Художники русского зарубежья стали популярны у русских коллекционеров в России не так давно, всего последние лет пятнадцать-двадцать. Это связано с несколькими факторами, среди которых и появление возможности у российских граждан более свободного перемещения по миру, и изменение закона, регулирующего ввоз предметов искусства на территорию РФ [3], [5].

До 2004 г. гражданин при ввозе культурных ценностей на территорию

РФ был обязан заплатить совокупный таможенный платеж, который включал НДС и таможенные пошлины, платеж составлял 30% от оценки ввозимого предмета. Такие правила делали невыгодным ввоз в Россию особо дорогих, и, следовательно, и особо ценных предметов антиквариата [4], [6]. В 2004 г. вступил в силу беспошлинный порядок ввоза в РФ культурных ценностей физическими лицами при условии письменного декларирования и специальной регистрации культурной ценности, предусмотренной законодательством РФ [7].

После этого появились условия для возвращения предметов искусства на Родину, и начался процесс поступления на западные аукционы большого количества русских произведений искусства, прежде находившихся в частных коллекциях за рубежом. Как правило, предметы антиквариата определенной культуры пользуются большим спросом у ее носителей, которые предлагают за них большие суммы денег и формируют спрос на эту категорию. Но необходимо подчеркнуть, что сыграл роль и временной фактор, так как многие документы, архивы, мемуары, картины и рисунки из наследия художников русского зарубежья эмигрантского периода, бережно сохраняемых их друзьями, родственниками и потомками, стали доступны для приобретения коллекционерам сравнительно недавно и никогда не выставлялись ранее на продажу. Президент парижского аукционного дома Drouot Жорж Делеттре отметил в интервью для газеты «Известия»: «У нас после революции оказались сотни тысяч русских эмигрантов, которые привезли с собой замечательные работы. С тех пор они находятся во Франции. Целые коллекции по-прежнему поступают к нам после смерти владельцев от их наследников... Растет спрос, растут и цены. Именно поэтому русские картины поступают к нам все в большем количестве. И российские коллекционеры, располагающие крупными состояниями, все активнее ведут себя на арт-рынке...» [8].

За последнее время мы стали свидетелями нескольких подобных эксклюзивных продаж: это уникальный случай распродажи наследия М.Добужинского на трех аукционах аукционного дома Drouot в 2005–2006 гг., продажа коллекции работ Н.Синезубова на публичных торгах Le Crédit Municipal de Paris в 2008 г., продажа коллекции рисунков А.Бенуа на аукционе Sotheby's в 2011 г., продажа цикла монументальных работ

З.Серебряковой для одной из комнат поместья de Relais барона Жана де Брауэр (Jean de Brouwer) в бельгийском городе Pommegoeul, две из которых были представлены на аукционе аукционного дома Bonham's в 2012 г.

М.В.Добужинский (1875–1957)

Продажа наследия М.В.Добужинского на трех аукционах аукционного дома Drouot в 2005–2006 гг. (первый аукцион — 24 июня 2005 г., второй аукцион — 22–23 ноября 2005 г., третий аукцион — 15 марта 2006 г.) стала беспрецедентным случаем, который оказался одновременно редкой удачей для частного коллекционера и настоящей катастрофой для музейного сообщества. Ни сам М.Добужинский, ни его сын Р.Добужинский, не предполагали, что судьба разъединит собранные воедино картины и рисунки и они разрозненно осядут в частных собраниях. М.Добужинский завещал свое эпистолярное наследие Литве, а собрание своих картин и рисунков, около 1000 единиц, — Государственному Русскому музею. Все работы были собственностью старшего сына художника Ростислава Мстиславовича Добужинского, который скончался в Париже в 2000 году, в возрасте 97 лет, не оставив прямых наследников.

Р.М.Добужинский (1903–2000) проделал весь эмигрантский путь вместе с отцом и остался жить в Париже. Воспитанный на театральных эскизах отца, он пошел по его стопам и всю жизнь занимался театральными декорациями. После войны Р.Добужинский организовал вместе с женой собственную мастерскую костюмов, масок, аксессуаров и театральных декораций в Париже. Он начинал свой творческий путь с совместной работы с отцом над декорациями к «Пиковой даме» для Литовского государственного театра в Каунасе, продолжил работать для труппы Ж.Питоева, театра Н.Балиева, Шведского балета и Ballet Russe de Monte-Carlo, работал для театров Гранд-Опера, Опера-Комик, Комеди-Франсез, Ковент-Гарден, театров оперы Амстердама и Стокгольма. В память об отце, вместе с младшим братом, он выступил учредителем Международного общества друзей искусства М.В.Добужинского. Ростислав Добужинский занимался организацией выставок отца, подготовил книгу его воспоминаний — в 1971 г. вышла монография о М.Добужинском. Сын великого «мирискусника»,

Ростислав Добужинский, трепетно сохранявший собрание многие годы, никогда ничего не продавал из работ отца и не оставлял надежду однажды передать коллекцию в Россию. Собрание было хорошо известно французским властям, и за судьбой коллекции тщательно следили. Коллекция представляла подборку прекрасных вещей музейного уровня эмигрантского периода творчества М.Добужинского. Многие американские и европейские музеи выступали с предложением приобрести коллекцию для своих собраний, но сын великого художника был твердо убежден, что коллекция должна рано или поздно оказаться именно в России, согласно воле и пожеланию его отца [9]. Ростислав Добужинский был гражданином Франции, и французские власти исключали безвозмездную передачу коллекции картин и рисунков российской стороне. Еще при жизни сына была произведена оценка собрания, исходя из самых усредненных стандартов, но сумма оценки все равно ощутимо превосходила финансовые возможности Государственного Русского музея [10].

Как сообщает в своем французском репортаже Елена Якунина (газета «Русская мысль» — «La Pensée Russe»), после смерти сына Литва получила свою часть наследия — ее передача состоялась после соответствующего оформления документов. Литовской стороне не пришлось платить невероятные суммы — письма и бумаги не вызвали у французских властей такого ажиотажа, как картины и рисунки. Казалось, все говорило о том, что уникальное по своей полноте собрание все-таки отправится в Россию. Государственный Русский музей предпринимал различные действия: выяснять ситуацию приезжала специальная комиссия и глава российского Фонда культуры Никита Михалков. Тем не менее, российской стороне нужно было выплатить права на наследование в размере 40% от стоимости коллекции. В переговорах прошло почти пять лет, в итоге коллекция М.Добужинского была выставлена на торги [10]. Каждый из трех аукционов вызывал повышенный интерес, и борьба покупателей, одержимых азартом заполучить желаемые вещи, была необычайно острой. Цены поднимались с такой скоростью, что эксперты не успевали приходить в себя. Ничего подобного в Париже не наблюдалось с незапамятных времен. В борьбе принимали участие преимущественно русские коллекционеры, люди, участвовавшие

в оценке собрания еще при жизни сына художника, представители российских художественных галерей и дилеры, французские и американские покупатели. Итоговая сумма торгов превзошла стартовую оценку почти в десять раз. Эксперт Эрик Шоллер, представлявший на аукционе работы художника, прокомментировал ситуацию газете «Известия»: «Результаты торгов превзошли все наши самые смелые ожидания. Никогда еще Добужинский не продавался так дорого. Ушли все до единого лота» [11].

М.Добужинский — гениальный художник русского театрально-декорационного искусства, который обладал широким кругозором, творческой свободной фантазией, работал с легендарными режиссерами и хореографами, самыми знаменитыми театральными площадками мира и сыграл значимую роль в истории мировой театрально-декорационной культуры. Надо сказать, что случай распродажи наследия М.Добужинского был уникальным не только вследствие полноты самого собрания, но и из-за того, что работы этой коллекции отбирались лично самим художником, охватывая весь эмигрантский период его творчества, ранее не доступный исследователям и публике. Важно и то, что речь идет о зрелом периоде творчества художника, работы которого поражают своей сложностью, характерностью, фантазией, виртуозностью, легкостью и красотой. В российских музеях нет этого материала, и ни один российский музей не сделал на аукционах ни одной покупки.

Один из листов этой коллекции — «Эскиз костюма Половца» 1932 г. (бумага, гуашь, акварель, 31,3х23,2 см) из частного московского собрания, для балетного фрагмента «Половецких плясок» оперы А.Бородин «Князь Игорь», постановка Литовского Государственного



Рисунок 1. Добужинский М.В. Эскиз костюма Половца. 1932 г. Для балетного фрагмента «Половецкие пляски» оперы А. Бородина «Князь Игорь», Литовский Государственный Театр, Каунас. Бумага, гуашь, акварель. 31,3х23,2 см. Частное собрание, Москва.

Рисунок 2.
Добужинский М.В.
Эскиз костюмов для
сцены маскарада. 1943
г. Для балета Шарля
Лекока «Мадемуазель
Анго», хореография
Леонида Мясина,
Метрополитен Опера,
Нью-Йорк. Бумага,
гуашь, акварель,
белила. 27х38см.
Частное собрание,
Москва.



Театра в Каунасе (рис. 1). С 1931 г. М.Добужинский занимал пост художественного директора Литовского Государственного Театра, балет в это время возглавляли Н.Зверев и А.Обухов — оба из дягилевской труппы. Наш лист является первым эскизом для А.Обухова. Хореография была сделана по сценографии М.Фокина 1909 г. для постановки в Мариинском театре.

«Половецкие пляски» М.Фокина входили в репертуар «Русских Сезонов» С.Дягилева. В те годы представления о русском искусстве связывались в значительной мере с театральным-декорационным искусством, во многом благодаря «Русским Сезонам» С.Дягилева. Самыми впечатляющими балетами были балеты на русскую и восточную темы. Русская тема привлекала особое внимание зрителя, и «Князь Игорь» А.Бородина был одной из знаменитых постановок. «Половецкие пляски» до сих пор считаются одной из наиболее ярких сцен спектакля. Во времена «Русских Сезонов» в Париже балет оформлял Н.Рерих. Сцена плясок вошла в историю театральным-декорационным искусства в костюмах нескольких талантливых художников: Н.Рериха, К.Коровина, М.Добужинского, И.Билибина, в истории советского театральным-декорационным искусства традицию продолжил Ф.Федоровский. Блестящие многогранные художники замечательно справлялись с задачей. Каждый из них очень индивидуален и нашел свое прочтение материала, свое ощущение

среды для этого действия, по-своему обыгрывал образ героя. Несмотря на единую музыку, в разных постановках у разных художников, в зависимости от оформления сцены, — разный темп действия. Палитра и вариации цветовых сочетаний, подход в работе с цветом и светом дают ощущение разной среды и динамики самих образов. Этот театрально-декорационный изобразительный материал представляет собой полноценные законченные вещи, в чем сказалась профессиональная культура этих художников. Именно в эскизах костюмов у зрителя есть уникальная возможность увидеть автора один на один со своим персонажем, тогда как в окончательном варианте уже костюм, фабула, сцена, игра актера, замысел режиссера, декорация, хореография и музыка будут неотделимы друг от друга.

«Половец» М.Добужинского — выразительный и активный персонаж. Художник «погружался» в музыку, проникался замыслом спектакля, работал в полном единении с режиссером, хореографом и постановщиком. Добужинский всегда проявлял интерес к цвету и в каждом случае подходил к его функциям индивидуально. Яркий костюм «Половца» декоративен, но не усложнен деталями, в работе над ним художник использовал основными всего два цвета — красный и черный. Голубой орнамент только добавил яркий акцент, а манера, в которой написан костюм, буквально «рисует характер» персонажа, пульсирующего энергией. Сцену «Половецких плясок» М.Добужинский оформлял несколько раз на протяжении своей творческой биографии. В 1956 г. он сделал еще один вариант оформления «Половецких плясок» в Буэнос-Айресе (1957), а чуть позже постановка была показана и на сцене Метрополитен-опера в Нью-Йорке.

Эскиз костюмов для сцены маскарада к постановке Леонида Мясина балета Шарля Лекока «Мадемуазель Анго» 1943 г. (бумага, гуашь, акварель, белила, 27х38 см) для Метрополитен-опера в Нью-Йорке — один из самых красивых декоративных листов частной коллекции (рис. 2).

Американский период творчества был непростым периодом в жизни художника. За 12 лет американского периода он так и не вошел в художественную жизнь страны, его удручало отношение к работе в

театре местных деятелей искусств. На счастье Добужинского, рядом с ним были преданные театру единомышленники, с которыми он говорил на одном творческом языке. Взаимопонимание и дружба с М.Фокиным и Л.Мясиным «спасали» творческую душу художника. Балет «Мадемуазель Анго» поставил Леонид Мясин — танцовщик и хореограф, который с 1915 по 1921 гг. был одним из главных хореографов «Русских Сезонов» С.Дягилева, позже он — один из основателей легендарной труппы «Русский балет Монте-Карло» (Ballet Russe de Monte-Carlo). Добужинский всегда был способен задать стиль всего спектакля, а в сочетании с гениальной хореографией придуманные образы тесно переплетались с общим характером действия и жанром постановки.

Рассматриваемый эскиз включает семь пар костюмов для дамы и кавалера, в общей сложности это четырнадцать костюмов для сцены маскарада. Эскиз сочетает фантазию самих костюмов и обыгранные образы персонажей, в нем соединяются сложный крой самого маскарадного костюма с его богатой декоративностью. В творчестве театральных художников не редкость, когда все персонажи сцены представлены на одном листе, это дает возможность самому художнику и режиссеру составить более полное представление о ее декоративной насыщенности и найти художественное равновесие костюмов, правильно расставить акценты. Но в эскизах этот технически-необходимый прием не может оставить равнодушным зрителя своим богатством и разнообразием образов. Перед нами практически ретроспектива исторического костюма — от костюмов аборигенов неизвестных племен до костюмов Средневековья, эпохи Возрождения и Реформации, пара персонажей в восточных костюмах и пара — в костюмах венецианского карнавала.

Для этого же спектакля, также в постановке Л.Мясины, но уже в 1952 г. для Театра «Опера-Комик», когда Добужинский наконец получил заказ и переехал на некоторое время в Париж [12], в коллекции есть еще два отдельных костюма, которые, безусловно, заслуживают отдельного внимания. Это «Эскиз костюма Министра, переодетого Грушей» и «Эскиз костюма Шефа Полиции».

«Эскиз костюма Министра, переодетого Грушей» — это уникальный



Рисунок 3. Добужинский М.В. Эскиз костюма Министра, переодетого Грушей. 1952 г. Для балета Шарля Лекока «Мадемуазель Анго», хореография Леонида Мясина, Театр «Опера-Комик», Париж. Бумага, гуашь, акварель, бронзовая и серебряная краска. 47х24,6см. Частное собрание, Москва.

Рисунок 4. Добужинский М.В. Эскиз костюма Шефа Полиции. 1952 г. Для балета Шарля Лекока «Мадемуазель Анго», хореография Леонида Мясина, Театр «Опера-Комик», Париж. Бумага, гуашь, бронзовая краска, белила. 34х24,7см. Частное собрание, Москва.

Рисунок 5. Добужинский М.В. Эскиз костюма Кавалера Риккардо. 1951 г. Для комедийной постановки оперы Э. Вольф - Феррари «Четыре Грубияна» по пьесе Карло Гольдони, Центральная городская опера, Нью-Йорк. Бумага, гуашь, акварель, белила. 34,5х27,8 см. Частное собрание, Москва.

предмет редкой красоты, который представляет собой диковинный фантазийный костюм для третьего акта спектакля (рис. 3). Театр всегда был особым миром мистификации, в котором художники позволяли себе смелую игру ума и волшебство. В театре реализовывались их самые нереальные фантазии и материализовывались сказочные образы. В «Эскизе костюма Министра, переодетого Грушей» (бумага, гуашь, акварель, бронзовая и серебряная краска, 47х24,6 см) министр предстает перед зрителем в красной маске и ярко-голубом плаще с серебряными и бронзовыми узорами, декорированном кисточками, на его голове — шляпа-конструкция в виде огромной груши. Сказочный персонаж, безусловно, привлекал внимание к одному из главных героев и делал его украшением сцены. Добужинский всегда тщательно продумывал костюм до мельчайших деталей и искал некую

«изюминку», которая будет «играть» в образе. Нам известен небольшой набросок этого костюма, выполненный черными чернилами, — вид со спины и в профиль, в коллекции Н.Д. Лобанова-Ростовского [13].

«Эскиз костюма Шефа Полиции» (бумага, гуашь, бронзовая краска, белила, 34х24,7 см) очаровывает своим настроением — юмором, который передается через характер и мимику персонажа (рис. 4). Придуманый художником образ и характер французского полицейского как нельзя лучше соответствует комедийному жанру спектакля.

«Эскиз костюма Кавалера Риккардо» 1951 г. (бумага, гуашь, акварель, белила, 34,5х27,8 см) для комедийной постановки оперы Э.Вольф-Ферарри «Четыре грубияна» по пьесе Карло Гольдони для Центральной городской оперы в Нью-Йорке — сложный яркий костюм (рис. 5). Персонаж наделен тонкой индивидуальной мимикой. Часто для театрального костюма важен силуэт: у каждого героя он свой и сугубо индивидуален, по силуэту, мы узнаем персонаж на сцене, он отражает полярность героя и наделен характерными чертами.

Н.В.Синезубов (1891–1956)

Художник Николай Синезубов — одна из интереснейших фигур русского зарубежья, чье творчество до конца не исследовано специалистами. Даже даты жизни Синезубова все еще разнятся в статьях и словарях и требуют уточнения. Николай Синезубов родился в 1891 г. в Москве и умер в 1956 г. в Париже.

Наиболее точная биография Н.Синезубова приводится в Биографическом словаре «Художники русского зарубежья 1917–1939» [14]. Попытки собрать и проанализировать сведения о художнике были у исследователей Б.Бермана в статье «Николай Синезубов» в журнале «Творчество» [15] и у Г.Ельшевской в статье «Николай Владимирович Синезубов. 100 лет со дня рождения» в ежегодном иллюстрированном издании «Художественный календарь» [16].

Начальное образование Николай Синезубов получил в московской гимназии графа Шелапутина, затем учился в МУЖВиЗ (1912–1917), одновременно посещал занятия на юридическом отделении в Московском Университете, но полного курса обучения нигде не окончил и в 1917 г., оставив учебу на последних курсах, начал работать самостоятельно. Принимал участие в художественных выставках

с 1918 г. Руководил московской мастерской Пролеткульта в 1919 г., состоял в московском ИНХУКе (1920) — известен сделанный им «Доклад о фактуре». Синезубов являлся членом объединений и экспонентом выставок Московского Товарищества Художников 1917–1924 гг. Надо отметить, что он не участвовал в борьбе художественных группировок и не относил себя ни к «левым», ни к «правым» направлениям в искусстве. В 1918 г. и в 1920 г. Синезубов принял участие в IV и XIX Государственных выставках отдела ИЗО Наркомпроса соответственно. В 1920 г. принимал участие в «Выставке четырёх» (В.Кандинский, А.Родченко, В.Степанова, Н.Синезубов). Преподавал на подготовительных курсах при Вхутемасе (1920–1923). В 1920 г. сотрудничал с Институтом художественной культуры в Москве. С начала 1920-х гг. активно занимался книжной графикой, выполнял литографии, офорты и акварели, гравюры на линолеуме, некоторые из которых публиковались в журнале «Творчество» 1919–1920 гг. Участвовал в издании литографированных сборников «Пейзаж в литографиях современных художников» (1921), «Nature morte — 1921», «Литографии № 4». В Берлине вышел его альбом литографий «Frauen und Kinder. Original Litografien von N. Sinezuboff» (Berlin, FriemaVerlag, 1923), в который вошел цикл бытовых и натуральных зарисовок. В 1922 г. он проиллюстрировал поэму А.Блока «Двенадцать» — выполнил рисунки в технике тушь, акварель и был автором последнего прижизненного портрета А.Блока — это карандашный рисунок, сделанный в мае 1921 г. Принимал участие в выставках общества «Мир искусства» (1921, 1922). В 1921 г. вступил в объединение «Маковец», принял участие в II выставке — 1924 г. и в выставке 1925/1926 г. Выставки объединения «Маковец» соединяли очень разных по стилю художников. О Синезубове писали: «Живопись Синезубова — колеблющаяся от экспрессионистического напора до замкнутого лиризма, то глубокая, то камерная, то срывающаяся в салон» [16, с. 249]. В 1922 г. Синезубов сопровождал 1-ю Русскую художественную выставку в галерее Van Diemen в Берлине, параллельно являясь ее участником, и работал в полпредстве. Провел персональные выставки: в 1922 г. состоялась первая персональная выставка Синезубова в Трудовом кооперативном обществе художников в Москве, чуть позже, в 1928 г., — выставка в

Доме А.И.Герцена в Москве. Картины были приобретены ГТГ, ГМИИ, ГРМ, Музеем живописной культуры в Ленинграде и провинциальными музеями. На сегодняшний день картины художника находятся, в том числе, и в Краснодарском краевом художественном музее, в Государственном музее изобразительных искусств республики Татарстан.

В 1922 г. Н.Синезубов написал статью «Судьба художника» [17], из которой невозможно не привести выдержку: «...Стыдно сказать, но наше время благоприятнейшее для трагичности жизни творцов, особенно в России. Та ужасная рутина и пошлость вкуса, которых не пробить, тот испепеляющий шаблон, что царит в искусстве, те ежемесячные новые слова, произносимые без вкуса и напряжённости, тот уклон к производственному, к механическому (представьте механизацию любви) — создают чудовищные препятствия для выяснения настоящего, подлинного искусства, беря все силы и жизнь художника, не желающего попасть в мусорную яму. Утрата своего ремесла, потеря чувства искусства, трусость перед трудностями и погоня за славой галёрки и покоем достатка — разве не это двигатель большинства? Кто жертвует, кто сгорает и жжёт? И кто гармоничен, как Гёте или Тициан? Я утверждаю, что таковых нет. Но к чему мои слова, если так безнадёжна художественная среда? О, я знаю, какую беру ответственность, упрекая её в игре, а не в жертвенности, предугадываю и толки. Но я не умею лгать там, где люблю. И если непонятна моя заметка, если не вызовет того, чего хотелось бы — пусть, не для того писалась она. Хочу ясно посмотреть в лицо современников, показывая свои черты без маски и игры. Да, я влагаю в зияющую рану свою, ваши пальцы, граждане и коллеги, а о дальнейшем не имею возможности и охоты писать. Н.Синезубов» [17].

Графика Н.Синезубова экспонировалась на сборных выставках «Гравюра СССР за 10 лет», «Русский рисунок за 10 лет Октябрьской революции». Он участвовал в выставках Общества московских художников, куда перешел после раскола общества «Маковец» в 1926 г. вместе с К.Зефириным, А.Фонвизинным, М.Родионовым и др. В 1929 г. Синезубов эмигрировал в Германию, в письме И.Э.Грабаря (июнь, 1929) есть упоминание о его приезде: «...без копейки денег. И надеяться не

на что. И приехал неизвестно для чего» [16, с. 250]. Затем Синезубов переехал в Париж. Исследователь Г.Ельшевская обнаружила письмо М.Ларионова к А.Шевченко о том, что «Н.Синезубов обосновался в Париже и поддерживает с ним связь» [16, с. 250]. Работы Синезубова экспонировались на выставке «Детская книга в СССР» в галерее Я.Поволоцкого в Париже (1929), выставке советского искусства в Берлине (1930). В 1931 г. Н.Синезубов жил на Корсике, с 1932 г. — в Париже. Провел персональные выставки: в парижской галерее А. Drouant (Rue de Seine, 1932) и в городе Бастиа на Корсике (1934). С 1941 г. выставлялся в Салоне Национального общества изящных искусств (и являлся действительным членом общества с 1948 г.), был отмечен призами общества «Prix Special de peinture» (1945), «Prix offert par un ami des Artistes» (1952). В 1946 г. участвовал в выставке «В честь Победы», организованной в Париже Союзом советских патриотов, в 1953 г. — в выставке «Знаменитости и открытия в современной живописи» в Музее Гальера.

Николай Синезубов умер в Париже в 1956 г. В 1959 г. состоялась посмертная выставка Н.Синезубова в галерее P.Cezanne, предисловие к каталогу выставки написал Максимилиан Готье [18].

Работы Н.Синезубова всегда были редкой удачей на художественном рынке. На публичных торгах Le Crédit Municipal de Paris 26 июня 2008 г. в Париже [19] было выставлено в общей сложности 17 работ Н.Синезубова из частного собрания, среди них — прекрасные портреты, лирические городские пейзажи французского периода, замечательные натюрморты, жанровые работы. Среди портретов особого внимания заслуживают женский портрет в рост с букетом красных роз «Маленькая продавщица цветов» 1947 г., лот № 32 (холст, масло, 110x54 см), портрет обнаженной дамы в рост «Сидящая модель» 1945 г., лот № 33 (холст, масло, 110x54 см), портрет дамы в рост с декоративной шалью и черным веером в кресле «Испанка» 1951 г., лот № 40 (холст, масло, 116x73 см), портрет кухарки в фартуке с корзиной овощей «Женщина с корзиной» 1945 г., лот № 41 (картон, масло, 39,5x30 см). Из жанровых картин хотелось бы специально отметить картину — художник за мольбертом, пишущий обнаженную модель, — «Художник и модель» 1952 г., лот № 30 (оргалит, масло, 41x27 см). Из натюрмортов необходимо выделить



Рисунок 6. Синеzubов
Н.В. В саду. 1920-е
гг. Картон, темпера.
35,5х43,5см.

натюрморт с женским портретом и омаром «Натюрморт» 1947 г., лот № 36 (холст, масло, 54,5х46 см) и натюрморт с рисунком обнаженной модели, журналом *Le Figaro* и луком «Натюрморт с *Le Figaro*» 1947 г., лот № 34 (оргалит, масло, 51х32,8 см). В этих работах Синеzubов показал глубокое понимание модели, стремление воплотить, по его собственным словам, «скрытый темперамент». Он проявил себя как интересный нестандартно-мыслящий художник, прекрасный колорист, владеющий цветом и свето-теневыми контрастами, который элегантен в сочетаниях цветов, имеет свою собственную палитру. Эти картины интенсивны и импульсивны, имеют красивую фактуру, живописная лепка обыгрывает формы и поверхности. Все картины художника были проданы в одни руки. Покупатель картин Н.Синеzubова был готов платить достаточно большие суммы по рыночным меркам и бороться с ним было практически невозможно.

Известна работа Н.Синеzubова раннего периода творчества из частного московского собрания начала 1920-х гг. — пейзаж с садом белых гортензий под названием «В саду», с подписью Н.Синеzubова на русском языке (картон, темпера, 35,5х43,5 см) (рис. 6). По всей вероятности, этот пейзаж художник сделал на одном дыхании, будучи

во власти впечатления. На протяжении всей творческой биографии Синезубов сохранял линию лирического, романтического пейзажа. Многие из его пейзажей разных периодов были нежными и воздушными, их палитра включала кремово-розовые, бежевые, зелено-изумрудные и бирюзовые оттенки. В данном случае, сама техника темпера придает работе некую легкость, что позволяет сопоставить принцип манеры исполнения с акварелями художника.

В течение своей творческой биографии Н. Синезубов был склонен к поиску и эксперименту, ставил живописные опыты, пробовал себя в самых разных техниках, художественных стилях, входил в разные художественные сообщества и принимал участие в разных выставках.

Художественный эксперимент и поиск не всегда имели успех: к неудавшимся работам Синезубов терял интерес, и они оставались неоконченными. В конце 1910-х гг. — первой половине 1920-х гг., он, по его собственным словам, «находился во власти Ренуара, Дега», тогда как позже «всерьёз увлёкся Пикассо и Сезанном» [17].

Зрелые работы Синезубова, как ни у кого, выделяются индивидуальной палитрой: он экспериментировал, подмешивая черный цвет во многие краски. Из всех жанров, эксперименты, как правило, меньше всего распространялись на пейзаж. Хотя, наряду с лиричными французскими пейзажами, изображающими городские парки, площади и улочки, известны несколько городских и морских пейзажей художника, выполненных в достаточно резкой живописной манере и контрастной цветовой гамме.

Художник всегда проявлял интерес к основам — многие работы Синезубова выполнены на дереве и оргалите. Часто его живопись — плотная, интересная своим цветом и пониманием света. Синезубов работал в смелой динамичной манере, мастерски владел черной тенью,



Рисунок 7. Синезубов Н.В.
Букет красных цветов. 1951
г. (1954) Дерево, масло.
27х19см. Частное собрание,
Москва.

очерчивая предметы, задавая ритмы в картине и углубляя пространство. Даже работая в небольшом формате, как в картине из частного собрания «Букет красных цветов» 1951 г. (1954) (дерево, масло, 27х19 см) (рис. 7), он таким образом компоновал картину, что предмет, объемы, работая друг на друга, делают небольшую по формату работу компактной и интенсивной. Его вещи всегда обращают на себя внимание в экспозиции.

В какой-то момент кажется, будто Синезубов испытал влияние немецкого экспрессионизма, но в его случае это было не прямое заимствование и не погружение в идейно-смысловую среду экспрессионизма как художественного явления Германии 1910-х гг., а использование отдельных живописных приемов, которое сыграло роль в формировании его собственного художественного языка. Он трансформировался, развивался и нашел свою собственную манеру и интересный, узнаваемый стиль.

А.Н.Бенуа (1870–1960)

После революции Александр Бенуа, один из основателей «Мира искусства» и художник дягилевских русских балетных сезонов, эмигрировал во Францию, где провел последние десятилетия своей жизни. Многие годы коллекционеры, галеристы, представители аукционных домов делали попытки выкупить его наследие. Такая возможность представилась на аукционе Sotheby's только в 2011 г., когда была выставлена крупнейшая за последние годы частная коллекция произведений Александра Бенуа [20]. К продаже предлагалось 127 лотов, которые включали эскизы театральных костюмов и декораций, богатейшее собрание акварельных видов России, Франции, Италии, альпийские пейзажи, книжные иллюстрации, альбомы с набросками, портреты членов семьи художника и жанровые зарисовки.

Собрание акварельных видов включало ценный цикл работ — сады и парки дворцово-парковых ансамблей Санкт-Петербурга. А.Бенуа опасался разрушительного характера русской революции и создал серию акварелей парков и интерьеров императорских дворцов в Петергофе и Царском Селе. Художник по-новому для своего времени увидел классическую и барочную архитектуру: под его легкой кистью, в сочетании с живой трепетной линией,

она ожила и задышала. У Бенуа очень индивидуальное и крайне интересное ощущение истории, которое передается через его работы зрителю. Выбранные им неожиданные цветовые сочетания и время суток по-новому показали знакомые дворцы, павильоны, беседки, балюстрады и фонтаны. Он нашел интересный угол зрения и ракурс для восприятия пейзажа. Можно сказать, что иногда А.Бенуа как опытный театральный художник позволял себе строить пейзажи, используя принципы театрално-декорационного искусства. В соединении с «мирискуснической» эстетикой это составило нестандартные и живые образы.

Отдельного внимания заслуживает уникальный цикл из 17 видов — «Виды Версаля» (лоты № 813, 814). Лот № 814 включал в себя и трогательное письмо художника его супруге от 21 августа 1946 г. А.Бенуа посвятил Версаль прекрасные страницы своего творчества. Созданный им образ этого дворцово-паркового ансамбля, знаменитого памятника истории искусства XVII века, эпохи Людовика XIV, стал давно хрестоматийным в истории искусства, соединив в себе дыхание исторической эпохи, ощущение величия и изящество, красоту и музыкальную легкость. Символично, что именно в Версале в 1919 г. был подписан мирный договор, завершивший Первую мировую войну.

Эксперты оценивали коллекцию рисунков А.Бенуа от €960 тыс. до €1,4 млн. Все лоты были куплены с превышением эстимейта, большинство из них было выкуплено русскими покупателями [21].

З.Е.Серебрякова (1884–1967)

Зинаида Серебрякова уехала из России в 1924 г. и поселилась во Франции. Цикл монументальных работ Зинаиды Серебряковой для одной из комнат поместья de Relais барона Жана де Брауэр (Jean de Brouwer) в бельгийском городе Pommeroeul был описан исследователями [22] — [24] и показан на выставке Зинаиды Серебряковой «Обнаженные» в ГРМ (11 октября — 22 ноября 2007 г.). Монументальная серия включает 2 десюдепорта с амурами, 4 композиции и 4 одиночные женские фигуры в нишах.

Зинаида Серебрякова пишет в своем письме (1964 г.), адресованном к Алексею Савинову, опубликованном исследователем В.П.Князевой:

«Задача состояла в том, чтобы нарисовать декоративные географические карты в стиле 18-го века... В углах карт я нарисовала аллегорические фигуры “Времён года” (Лето — со снопом, Весна — с цветами и т.д.), и четыре фигуры, стоящие в “нишах” на другой стене. Я написала все это в Париже, и, к сожалению, не видела, как все это выглядело на стенах, потому что дом был не совсем готов... Во время войны город был в черте фронта, и летний дом де Брауэра был уничтожен...» [22].

Обнаженные аллегории были пожеланием заказчика. По всей видимости, во время работы над заказом З.Серебрякова откорректировала аллегорическую принадлежность фигур в соответствии с пожеланием заказчика. Согласно идее, они напрямую согласовывались с деятельностью хозяина дома и иллюстрировали круг его пристрастий. Так, аллегорическая фигура «Юриспруденция» должна была указывать на карьеру адвоката; фигура «Свет» — подчеркнуть статус и чин заказчика; фигура «Флора» указывала на увлечение цветами и садоводством; фигура «Искусство» увековечивала мецената как покровителя искусств. Для больших горизонтальных панелей (145х710 см) были созданы карты и картуши, также с аллегорическими фигурами, иллюстрирующие места и страны, к которым имел отношение заказчик и его предки: Фландрия, Марокко, Индия, Патагония. Дочь Серебряковой Екатерина послужила моделью для фигур серии.

Невероятным образом картины пережили войну и приобрели новых владельцев. Важная роль в поиске этого цикла работ принадлежит Тамаре Галеевой, искусствоведу и декану факультета культуры и искусства Уральского Государственного Университета (г. Екатеринбург) и ее коллеге из Бельгии Надежде Авдушевой-Лекомт (Avdusheva-Lecomte).

Сначала цикл работ предлагался к покупке коллекционерам через дилеров и галеристов в Брюсселе. Затем, 30 мая 2012 г. в Лондоне, на русских торгах Bonham's [25] покупателям были предложены две работы из цикла — женские фигуры в нишах, лот № 69 «Флора» (холст, масло, 165х100 см) и лот № 70 «Юриспруденция» (холст, масло, 165х100 см).

Цикл монументальных работ З.Серебряковой для одной из комнат поместья de Relais барона Жана де Брауэр (Jean de Brouwer) в бельгийском городе Pommeroeul — уникальный комплекс. Было бы прекрасно видеть его воссоединенным — в том виде, в котором он был задуман меценатом и воплощен художником. Этот цикл работ требует целостного восприятия и интересен именно как сюита с одной моделью. В своих картинах Серебрякова использовала неоклассический подход, и в этом она — классик, но поэтичность образов, свободный в интерпретациях, открытый художественный язык, удивительная глубина искренности и нежности — те качества, которые составили ее творческую силу, прогрессивность и новаторство. Именно благодаря этим качествам Серебряковой всегда удавалась передача интимной чувственности в изображении женского тела, которая продолжает поражать и восхищать зрителей.

В этой статье освещаются только некоторые события антикварно-художественной жизни последних лет, очевидцами которых мы оказались. Эти события создали условия и открыли возможности для возвращения в Россию значительной части культурного наследия периода эмиграции.

Жизнь каждой отдельно взятой картины имеет интересную судьбу: сначала — ее создание, затем — смена владельцев и коллекций, но неизменно она оказывается в руках ее истинного ценителя. Каждая работа каждого художника русского зарубежья, статья и выставка, посвященная творчеству этих художников, — это безусловный вклад в обогащение и изучение русского наследия периода эмиграции.

Тема сохранения культурного наследия в частных коллекциях заслуживает особого внимания. Именно благодаря русским коллекционерам, их личному стремлению, участию, их частным капиталам многие из этих работ сегодня вернулись в Россию. Существует большое количество коллекционеров, в руках которых сосредоточена значительная часть культурного наследия — ценных редких предметов искусства превосходного качества и прекрасной сохранности. Безусловно, коллекционеры воспринимают предметы искусства, приобретенные на личные средства, не только как область своих пристрастий и интересов в сфере культуры и искусства, но

и как капиталовложение и имущество. Коллекция представляет материальную ценность, и потому коллекционер стремится защитить свое накопление, обеспечить сохранность своего капитала.

Необходимо стимулировать сохранение культурных ценностей именно на территории своей страны, путем создания для коллекционеров благоприятных юридических условий, введения стимулирующей формы налогообложения и льгот, создания условий, способствующих популяризации частных коллекций и имени коллекционеров. Решение данного вопроса требует системного рассмотрения и комплексного подхода. Частным коллекциям мы обязаны обретением и сохранением значительной части культурного наследия страны, восстановлением многих страниц истории искусства, стимуляцией к реконструкции и более подробному изучению биографий многих художников.

Библиография:

1. *Лиховцева А.В.* Практика коллекционирования // Берега. — 2015. — № 3.

2. *Лиховцева А.В.* Князь Никита Лобанов-Ростовский: Моя цель умереть бедным человеком // Русия Днес — Россия Сегодня. — 20 (841) XVIII. Взгляд. — 8–14 мая, 22–28 мая 2015.

3. Искусство в движении. Руководство по ввозу и вывозу культурных ценностей. Россия и европейский союз. — European Communities, 2007.

4. *Лиховцева А.В.* Индивидуальный взгляд на антикварный рынок. Английский пример может быть полезен России // Независимая газета. — 2000. — № 207 (2269).

5. Федеральный закон от 23 июля 2013 года N 245-ФЗ. Сайт Федеральной таможенной службы. — URL: <http://www.customs.ru> (дата обращения: 05.09.2015).

6. *Буткевич Д.* Произведения искусства теперь могут возвращаться. Интервью с начальником Департамента по сохранению культурных ценностей Министерства культуры РФ Анатолием Вилковым // Независимая газета. — 06.02.2004.

7. Ст. 282 (п. 5) Таможенного кодекса РФ; Постановление Правительства РФ от 29 ноября 2003 г. № 718 (п. 4) «Об утверждении Положения о применении единых ставок таможенных пошлин, налогов в отношении товаров, перемещаемых через таможенную границу Российской Федерации физическими лицами для личного пользования». <http://fts.rf/> (дата обращения: 05.09.2015).

8. Коваленко Ю. Четыре миллиона за Добужинского // Известия. — 30.06.2005.

9. Чугунов Г. Добужинский в «эмиграции» // Мстислав Добужинский от Литвы до Америки. Каталог выставки 14 октября — 20 января 2008 г. Галерея «Наши Художники». Музей театра, музыки и кино Литвы, Национальный музей изобразительного искусства им. М.К.Чюрлениса. — СПб., 2008.

10. Якунина Елена. Всё продано // La Pensee Russe. Paris. — № 25 (4558). — 30.06–6.07.2005.

11. Коваленко Ю. Четыре миллиона за Добужинского // Известия. — 30.06.2005.

12. Чугунов Г. М.В.Добужинский. Монография. — Л., 1984.

13. Собрание Никиты и Нины Лобановых-Ростовских. Художники русского театра 1880–1930. Каталог-резоне. № 473. — М., 1994. — С. 138.

14. Лейкинд О.Л., Махров К.В., Северюхин Д.Я. Художники русского зарубежья 1917–1939. Биографический словарь. — СПб., 1999. — С. 523–524.

15. Берман Б. Николай Синезубов // Творчество. — 1981. — № 11. — С. 17–19.

16. Ельшевская Г. Николай Владимирович Синезубов. 100 лет со дня рождения // Художественный календарь. 1991. Сто памятных дат. — М., 1990.

17. Синезубов Н. Судьба художника // Маковец. — 1922. — № 2. — С. 31.

18. Лейкинд О.Л., Махров К.В., Северюхин Д.Я. Указ. соч. — С. 524.

19. Le Crédit Municipal de Paris. — 26.06.2008. — Lot № 30–46.

20. An important private collection of works by Alexander Benois.

Sotheby's. — London. — 29.11.2011.

21. Sotheby's to sell an important private collection of works by Alexander Benois this November. — URL: http://www.artdaily.com/index.asp?int_sec=2&int_new=50581#.Ud1RNauGjIU (дата обращения: 05.09.2015).

22. *Князева В.П.* Зинаида Серебрякова // Письма. Размышления современников художника. — М., 1987. (Письмо к Савинову [401–411]. — С. 204–208.

23. *Круглов В.* Обнаженные Зинаиды Серебряковой // Зинаида Серебрякова. Обнаженные. Государственный Русский музей. — СПб.: 2007. — С. 13–15.

24. *Трегуб Н.* Поэзия женственности // Третьяковская галерея. — 2008. — № 1. — С. 34–39.

25. Bonham's. London. — 30 May 2012. The Russian sale № 19964. L. № 69, 70.

**РЕГИОНАЛЬНЫЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОСОБЕННОСТИ
СОВРЕМЕННОЙ ВЫСОТНОЙ АРХИТЕКТУРЫ БЛИЖНЕГО
ВОСТОКА. ОБЪЕДИНЕННЫЕ АРАБСКИЕ ЭМИРАТЫ.
АБУ ДАБИ**

В статье изложены некоторые актуальные аспекты развития отрасли современных высотных зданий и сооружений, определены основные проблемы и перспективные направления их решения. Обозначены основные факторы (экономический и имиджевый), определяющие сегодняшнее развитие высотной архитектуры. Определены характерные региональные/национальные особенности современной высотной имиджевой архитектуры столицы ОАЭ Абу Даби.

In article are considered some actual social aspects of the development of tall buildings industry, also showed the main problems and perspective directions/trends of their realization. Showed the general factors (economics and image) which depend the development of modern tall buildings architecture. Also considered some characteristic regional/national features of the modern tall imagine/symbolic architecture of the UAE capital Abu Dhabi.

Ключевые слова: высотное здание, пластика, символ, архитектурная форма, имидж, экономика, композиция, визуальная экология, градостроительство, силуэт.

Keywords: tall building, plastics, symbol, architectural form, image, economics, composition, visual ecology, city planning, silhouette.

Сегодня наиболее острые проблемы градостроительной адаптации высотных зданий в существующих поселениях связаны отнюдь не с

технической или экологической, а с их имиджевой стороной: очевидное смещение приоритетов развития высотного строительства в сторону экономических и конструктивно-технологических аспектов явно идет в ущерб его художественно-эстетической стороне.

Большинство построенных, строящихся и проектируемых высотных зданий мира (примерно 99%) относится к категории «коммерческой недвижимости», принципиальная идеология которой — с минимумом средств и максимально быстро построить здание, площади которого максимально прибыльно распродать. Как здание выглядит внешне, т.е. каков его художественно-эстетический имидж — фактор, интересующий инвесторов в самую последнюю очередь. В результате явное превалирование технико-экономических аспектов развития высотного строительства перечеркивает все принципы «визуальной экологии», все потенциальное богатство художественного формирования гармоничной и комфортной городской среды.

Данная негативная ситуация, дискредитирующая архитектурно-строительную отрасль высотного строительства в целом, привела к тому, что оно абсолютно закономерно воспринимается населением крайне негативно, отторгается как дисгармоничное и уродливое порождение технократической цивилизации, агрессивно-враждебное к сложившейся многовековой исторической застройке городов.

Искусствоведческий анализ высотных зданий наиболее известных современных мегаполисов мира показывает, что большинство «высоток» не представляет собой ничего архитектурно ценного и культурно значимого, являясь по своей композиционной сущности заурядными унылыми «стеклянными коробками», похожими, по меткому выражению Майкла Грэйвса, «на холодильники, выставленные на улицу».

И лишь примерно 1% высотных зданий может быть определен экспертами-искусствоведами как архитектурный эксклюзив, представляющий общечеловеческую художественную и культурную ценность. Из более чем 10 тысяч построенных в мире высотных зданий и комплексов эксклюзивными произведениями пластического искусства можно считать от силы лишь 140–150 объектов. Именно имиджевая сторона уникальной высотной архитектуры, ее художественное совершенство позволяют пройти зданиям сквозь века в качестве культурного достоя-

ния нашей цивилизации. В лучших примерах культурно-историческое значение уникальных высотных зданий выходит далеко за пределы их утилитарно-функциональных качеств и технических характеристик; такие здания зачастую становятся символами и национальной гордостью городов и государств.

В данной ситуации единственный продуктивный путь для поднятия пошатнувшегося художественно-эстетического имиджа высотной застройки — возведение высотных объектов с уникальной и привлекательной архитектурой, а также создание узнаваемого, индивидуального и художественно выразительного силуэта-«скайлайна» каждого известного высотного мегаполиса с приоритетом использования самобытных региональных/национальных архитектурно-художественных традиций.

Важнейшим условием успешной практической реализации этого служит предварительное проведение специальных научных исследований, направленных на выявление регионального своеобразия и гармонизацию интегральных художественно-эстетических характеристик высотной градостроительной структуры мегаполисов.

В отдельных специальных работах [1–3] приведена подробная фактическая информация по широко известным высотным объектам, возведенным в различных странах мира (фотографии, планировки и разрезы с указанием авторов, а также основные технические параметры-сроки возведения, габариты, стоимость и др.). В других работах [4–7] исследуются архитектурная типология и история развития «высоток» различных стран, а также их конструктивно-технологическая эволюция.

При общем большом количестве работ, посвященных отечественной и зарубежной современной высотной архитектуре, на настоящий момент приходится констатировать полное отсутствие искусствоведческих научных исследований, определяющих общие композиционные закономерности ее развития, характерные художественно-эстетические особенности и ее ярко выраженную региональную специфику. Необходимо также отметить и то обстоятельство, что в известных работах полностью отсутствует информация о многочисленных высотных объектах, формирующих уникальный градостроительный слой своеобразной и выразительной региональной архитектуры различных городов мира.

Цель настоящего исследования — восполнить данный пробел: опре-



Рисунок 1. Характерные региональные/национальные черты художественно-пластического решения фасадов в современной высотной архитектуре Абу Даби, ОАЭ. Фото Коротича А.В.

делить характерные региональные/национальные особенности и общие закономерности развития современной высотной имиджевой архитектуры в различных странах мира, где она получила наибольшее художественное своеобразие.

Исследование автора представлено в виде цикла статей, каждая из которых посвящена выявлению существенных региональных художественно-эстетических особенностей формирования современной высотной архитектуры одного-двух известных мегаполисов некоторых стран Ближнего и Дальнего Востока, а также Средней Азии и Кавказа. Особенностью проведенного автором искусствоведческого исследования является представление в статьях ряда высотных объектов, которые ранее не изучались и не публиковались. При этом «высотными» в данной работе принято считать здания с вертикальным габаритом от уровня земли/основания до верха шпиля 75 метров и выше.

Первая статья данного цикла посвящена рассмотрению региональной высотной архитектуры столицы Объединенных Арабских Эмиратов — города Абу Даби (Abu Dhabi).

Абу Даби как самостоятельная градостроительная единица возник на побережье Персидского залива около 1760 г. [Первое поселение на этом месте датируется третьим тысячелетием до н.э.] К началу XX века город представлял собой форт, окруженный рыбацкими домиками, а также палатками и тростниковыми хижинами ловцов жемчуга. Первый мощный импульс развития город получил в 1958 г., когда неподалеку были обнаружены большие месторождения нефти. Вторым сильным



Рисунок 2. Характерные региональные/национальные черты художественно-пластического решения фасадов в современной высотной архитектуре Абу Даби, ОАЭ. Фото Коротича А.В.

импульсом развития Абу Даби следует считать официальное провозглашение города столицей нового государства, образованного 2 декабря 1971 г. — Объединенных Арабских Эмиратов. Первым президентом ОАЭ был избран руководитель Абу Даби шейх Заид аль Нахайян; и по сей день семейство Нахайян (Nahayan) находится у власти в Абу Даби и ОАЭ: его представители занимают все ключевые правительственные посты.

Особый столичный статус города предопределил соответствующее внимание руководства ОАЭ к его благоустройству и внешнему облику. Начиная с 1980-х годов город стал интенсивно застраиваться практически «с чистого листа». Все ветхие и временные строения постепенно сносились и на их месте появлялась современная застройка (проводя научные исследования в Абу Даби, автор был свидетелем того, как в мае 2007 г. торжественно снесли последний из оставшихся ветхих рыбацких домиков на городском побережье).

Ныне имеющий миллионное население и расположенный на острове, который соединен с побережьем тремя огромными мостами, Абу Даби имеет особую, уникальную градостроительную структуру: не обладая свободными территориями для экстенсивного периметрального расширения, город интенсивно развивает высотную застройку вдоль наиболее удаленного от материка северного побережья (7-километровая набережная Corniche Road), а также вглубь острова примерно на 4–5 километров; при этом высотные кварталы имеют строго ортогональную сеть улиц, ориентированных по направлениям «север-юг» и «запад-вос-



Рисунок 3. Характерные объемные решения и композиционные приемы художественно-пластической организации фасадов жилых и общественных высотных зданий Абу Даби, ОАЭ. Фото Коротича А.В.

ток». Отчасти поэтому Абу Даби часто называют «ближневосточным Манхэттеном». Сегодняшняя высотная застройка столицы ОАЭ — это банки, отели, биржи, представительства фирм и компаний, правительственные учреждения, а также жилые здания. При этом центральная территория острова, а также его южное побережье вдоль материка застроены малоэтажными жилыми виллами с приусадебными участками.

Архитектурную политику (и, соответственно, художественную стилистику) сегодняшнего Абу Даби напрямую определяют: руководство эмирата, местные/арабские архитектурные фирмы (например, «Khatib & Alami»), ряд известных зарубежных архитектурных бюро («Aedas», «RMJM», «Arquitectonica» и др.) и девелоперских компаний («Aldar», «Tameer», «Nakheel» и др.).

Базовый принцип архитектурной политики руководства города в 1980–90х годах — всемерное продвижение характерных региональных/национальных культурно-художественных традиций и трансляция их в современное зодчество (в т.ч. высотное). Данный архитектурный подход к высотному строительству в этот период изначально был достаточно консервативным: безусловное предпочтение отдавалось самым простым призматическим объемам, которые богато декорировались национальными восточными геометрическими орнаментами (разнообразные рисунки оконных переплетов, солнцезащитных решеток, а также очертание оконных проемов и композиция входных групп); при этом характерная «восточная стилистика» могла охватывать целые фрагменты боковых поверхностей фасада и детализировку завершения здания.

Примерно с 2008 г. архитектурная политика руководства города начала постепенно меняться: стараниями некоторых английских и американских архитектурных бюро и девелоперских фирм стали продвигаться концепты эксклюзивных архитектурных «высоток» с выраженным «интернациональным» имиджем (например, выполненных в стиле «хай-тек»), а также имеющих криволинейную (изогнутую, ломаную, спиральную) форму или сложно-составную объемную композицию; при этом традиционная восточная геометрическая орнаментика в таких высотных зданиях практически не применялась. Описание возведенных объектов этого типа приведено в конце статьи.

В результате современная высотная архитектура столицы ОАЭ представляет собой пеструю смесь абсолютно разнотипных объектов, выполненных в русле различных идеологических подходов и художественных направлений, определяющих специфику регионального «архитектурного колорита», который отнюдь не лишен утонченности, своеобразия и особой выразительности: за последние два десятилетия Абу Даби трижды признавался самым красивым современным городом мира.

Безусловно, сегодня основная роль в архитектурном облике столицы отводится именно имиджевым высотным объектам как вертикальным доминантам и композиционным акцентам всей градостроительной структуры, определяющим ее характерный силуэт, хорошо воспринимаемый со стороны Персидского залива; при этом стремительному развитию эксклюзивной высотной архитектуры города способствуют как многомиллиардные нефтедолларовые вливания, так и благоприятные природно-климатические условия (сухая жаркая погода, практически нулевая сейсмичность, отсутствие сильных ветров и др.).

Автором выявлены характерные композиционно-художественные региональные особенности современной высотной архитектуры Абу Даби.

1. *Использование простых по форме основных объемов квадратной или прямоугольной в плане формы с богатой накладной декоративной детализацией фасадов, имеющей национальные мотивы (объемы, имеющие сложную составную композицию, в общей массе высотных зданий встречаются чрезвычайно редко). Декоративное убранство ос-*



Рисунок 4. Характерные объемные решения и композиционные приемы художественно-пластической организации фасадов жилых и общественных высотных зданий Абу Даби, ОАЭ. Фото Коротича А.В.

нового объема здания решается введением декоративных узорчатых решеток в систему оконных переплетов из алюминиевых профилей и композитных панелей (рис. 1; 2; 10), а также использованием решетчатых или сплошных рельефных панелей из бетона или высокомарочного гипса, используемых в качестве солнцезащитных/аэрационных элементов (рис. 17) или облицовки лифтовых/аэрационных шахт (рис. 16). Национальные восточные художественные мотивы просматриваются также в решении стрельчатых арок и аркад нижнего яруса и входных групп (рис. 11; 13), а также угловых деталей фасада (рис. 14). [Высотные здания, содержащие деконструктивистские стилистические мотивы, в Абу Даби автором не обнаружены].

2. *Строго симметричная структура фасадов с четким выделением их центральной части* (рис. 3; 4; 5; 6; 10; 14). [Не применяются фасады с иррегулярной декоративной пластикой, как, например, в здании «New York by Gehry»]. Выделение центральной части фасадов достигается использованием композиционных приемов, основанных на введении следующих элементов: -вертикальных стеклянных полос (рис. 3); накладных арок (рис. 4); призматических складок (рис. 8; 10); многоярусных рядов выступающих из стеклянной стены накладных стрельчатых арок (рис. 1); выпуклых цилиндрических объемов на всю высоту здания (рис. 3; 5; 6).

Введение в структуру фасадов стрельчатых, ступенчатых или круговых «портальных арок», имеющих многослойную объемную пластику (рис. 3; 4; 7), является важнейшей разновидностью данного приема и



Рисунок 5. Характерные объемные решения и композиционные приемы художественно-пластической организации фасадов жилых и общественных высотных зданий Абу Даби, ОАЭ. Фото Коротича А.В.

придает зданию ярко выраженную региональную/восточную стилистическую окраску. Накладные арки, как центральные декоративные элементы фасадов, могут выполняться концентрическими (рис. 4), иметь различное контурное очертание и располагаться как целиком в плоскости фасадов (рис. 4) так и подниматься выше уровня кровли, образуя выразительный силуэт (рис. 3).

3. *Придание структуре фасадов характерного рисунка из чередующихся светопрозрачных и непрозрачных полос* (рис. 5; 15). Популярность «полосатых» фасадов обусловлена традиционными предпочтениями и древними культурными традициями народов Востока (трансляция в архитектуру декоративно-символических мотивов традиционных арабских полосатых/клетчатых головных платков-накидок («куфия»), а также царских полосатых головных уборов египетских фараонов, символизирующих абсолютную власть («немес/клафт»). Полосатые фасады образуются чередующимися лентами оконных стеклопакетов и накладных элементов из металлических/композитных панелей или каменных/керамических плит, образующих на поверхности стен «плоскостную аппликацию». Полосы в основном выполняются горизонтальными (значительно реже вертикальными — рис. 2; 10) и образуют регулярный рисунок.

4. *Заглубление нижнего яруса основного объема зданий относительно плоскостей нависающих вертикальных стен* (рис.12; 13; 14). Вероятнее всего, это вызвано как необходимостью экономить городскую территорию так и образовывать теневые навесы над нижней частью

объема и входными группами. Исследованием установлен интересный факт: данный прием очень распространен и характерен исключительно для Абу Даби и в других эмиратах почему-то практически не используется. Заглубленный нижний ярус может оформляться самыми разнообразными декоративно-пластическими приемами: — стрельчатыми арками, образующими складки (рис. 13); — рядами круговых арок (рис. 13); — рядами выступающих ступенчатых балок (рис. 3.3); — эллиптической аркой (рис. 13) и др. При этом нависающие стены могут подходить к нижнему ярусу здания в виде изогнутых/ цилиндрических элементов (рис. 13), а также в виде участков с контурными арочными вырезами и др.

5. *Композиционное выделение угловых участков/фрагментов основных объемов зданий* (рис. 1; 4; 5; 6; 10). Данный прием может быть использован в виде выявления на фасаде угловой «портально-рамной конструкции» (рис. 4). Угловые участки основного стеклянного объема могут быть выделены контрастной по фактуре облицовкой композитными панелями (рис. 4) или выполнены в виде ритмического ряда часто повторяющихся элементов (рис. 4; 15). Зачастую стеклянные угловые участки фасада обрамляются металлическими панелями (рис. 2; 10).

Введение в структуру фасада «угловых вертикальных цилиндров» является важнейшей разновидностью данного приема (рис. 1; 5; 6; 8; 16).

С композиционной точки зрения разнообразное выделение угловых участков фасада позволяет устранить линейную монотонность вертикальных угловых ребер здания.

6. *Контрастное сочетание материалов фасадных элементов по фактуре, тону и цветовой палитре* (рис. 6; 7; 9). Это одна из наиболее характерных отличительных черт высотных зданий всего Ближнего Востока, обуславливающая их высокую художественную выразительность. Здания, фасады которых выполнены целиком из стекла (весьма характерное явление для Америки и Европы) в странах Персидского залива практически отсутствуют. При этом радикальные цветовые сочетания смежных остекленных участков стеновых поверхностей (рис. 5; 6) также придают дополнительную живописность и композиционную многослойность основному объему здания.



Рисунок 6. Характерные объемные решения и композиционные приемы художественно-пластической организации фасадов жилых и общественных высотных зданий Абу Даби, ОАЭ. Фото Коротича А.В.

7. Складчатые/рельефные участки, а также решетчатые и «сталактитовые» элементы стеновой поверхности фасадов, участков нижнего яруса и капителей колонн во многих случаях служат главными композиционными акцентами внешней оболочки высотных зданий (рис. 8; 10; 12; 14; 15; 16; 17). Характерные художественные «цитаты» традиционной многовековой культуры Востока — «сталактитовые» детали — органично вписываются местными архитекторами в структуру фасадов современных высотных зданий, что создает своеобразный архитектурный «мостик» между прошлым и настоящим. В связи с этим следует отметить удивительный факт: данный прием нашел широкое использование исключительно в столичных современных «высотках»; высотные же здания других эмиратов «сталактитовых» элементов не содержат.

Необходимо отметить, что такую нетипичную разновидность, как пластическу. Организацию рельефного фасада высотных зданий, как структура из модульных прямоугольных «кассет», имеющих контурное обрамление; такие «кассеты» могут изготавливаться высотой на



Рисунок 7. Характерные объемные решения и композиционные приемы художественно-пластической организации фасадов жилых и общественных высотных зданий Абу Даби, ОАЭ. Фото Коротича А.В.

один или несколько этажей (рис. 6). Также нетипичным явлением для организации поверхности фасадов высотных объектов столицы является введение трубчатых деталей, образующих наружную декоративную решетчатую структуру (здание отеля «Crown Plaza»- рис. 4), а также последовательное расположение по вертикальной оси фасада ряда решетчатых розеток с национальным узором (рис. 3).

Абсолютным архитектурным эксклюзивом выглядит цилиндрическое здание, имеющее решетчатую оболочку, образованную многоугольными ячеистыми поэтажными блоками; при этом прямоугольные ячейки смежных поэтажных блоков расположены в шахматном порядке и переплетены друг с другом (рис. 6.3).

8. *Выделение входных групп как важных композиционных акцентов нижнего яруса зданий.* Композиционные решения входных групп высотных зданий Абу Даби весьма разнообразны и изысканы: они подчеркивают статус здания и всегда выполняются строго индивидуально с использованием самых дорогих отделочных материалов. Исследование позволило определить наиболее распространенные типы входных групп: — круговые арки из полированного металла или камня (рис. 1; 11; 13; 14); —портальные рамы из металла или камня, зачатую имеющие декоративно-пластическое развитие вверх на несколько этажей (рис. 11); остекленные участки заглубленного нижнего яруса, обозначенные циркульными или эллиптическими арками, а также выступающими призматическими деталями навесных стен (рис.13). Имеются и эксклюзивные решения организации входных групп: -навесные круго-

вые рамные козырьки, имеющие стилистику «хай-тек» (здание компании «Etisalat» — рис. 12); — остекленное пространство под поставленным на вершину пирамидальным объемом нижнего яруса, облицованного камнем, пронизанным вынесенной наружу призматической вертикальной опорой (здание «National Bank of Abu Dhabi» — рис. 11); — каменные «сталактитовые» элементы над прямоугольным проемом (рис. 7; 16); — стрельчатые арки, облицованные светлыми композитными панелями и имеющие выраженную восточную стилистику (рис. 11; 14).

В декоративно-пластической организации входных групп и нижнего яруса здания могут также участвовать: — периметральные и угловые колонны, облицованные металлическими панелями (рис. 11; 12; 14); металлические цилиндры наружных выходов вентиляционных шахт, имеющие национальные узоры (рис. 16); навесы, расположенные на системе трубчатых опор (рис. 7). Получили большое распространение угловые входные группы (рис. 11; 12).

9. *Индивидуальные завершения высотных зданий как важнейшие компоненты их художественного облика/образа.* Проектированию выразительных завершений зданий уделяется не меньшее внимание, чем формированию поверхностей фасадов и облику входных групп. При гигантском разнообразии завершений «высоток» Абу Даби можно выделить их основные стилистические разновидности: -сосредоточение визуально привлекательных декоративных элементов фасадов вблизи уровня кровли (рис 10; 15); — продолжение криволинейных фасадных элементов выше уровня кровли (рис. 3; 6); — использование эксклюзивных деталей (сфер, куполов, «сталактитовых» фрагментов, враща-



Рисунок 8. Характерные объемные решения и композиционные приемы художественно-пластической организации фасадов жилых и общественных высотных зданий Абу Даби, ОАЭ. Фото Коротича А.В.



Рисунок 9. Характерные объемные решения и композиционные приемы художественно-пластической организации фасадов жилых и общественных высотных зданий Абу Даби, ОАЭ. Фото Коротича А.В.

ющихся цилиндрических ресторанов, решетчатых арок и др.- рис.3; 8; 9; 15). Также выявлены пластические завершения зданий в виде волн и складок (рис. 7). Автором обнаружен абсолютный эксклюзив завершения высотного здания в виде установленного на кровле каркаса деревянного корабля, протыкающего носом волнообразную стеклянную стену (рис. 15).

10. *Атриумы, примыкающие к наружным стеклянным стенам высотных зданий* — нечастое явление в столичной высотной архитектуре (зачастую атриумы располагают целиком внутри основного объема). Следует выделить два эксклюзивных случая пристенных атриумов, видимых снаружи (рис. 7 – 7.4). При этом необходимо отметить, что данные здания расположены на береговой линии и ориентированы атриумами на Персидский залив.

11. *Декоративная символика на приобъектной территории*. Необходимо отметить и такое нетипичное явление для формирования художественного образа высотных зданий, как установка наземных имиджевых скульптурных групп вблизи небоскребов. Исследованием установлен лишь один случай создания группы символических скульптур на столичной «Аллее Символов», которая примыкает к набережной Corniche Road (рис. 17). Вокруг каждого из элементов данной скульптурной группы расположены разнообразные фонтаны.

12. *Здания со сложно-составным объемным решением*. Такие здания выделяются из общего строя столичных высотных объектов и образуют небольшую группу.



Рисунок 10. Характерные объемные решения и композиционные приемы художественно-пластической организации фасадов жилых и общественных высотных зданий Абу Даби, ОАЭ. Фото Коротича А.В.

Комплекс «Hilton Baynunah Towers» (рис. 9). Здание отеля формируется комплексом разновысоких прямоугольных в плане объемов из стекла и узких цилиндрических лифтовых/вентиляционных шахт, облицованных плитами с национальной орнаментикой. Наименее высокий прямоугольный объем расчленен белыми вертикальными полосами на пять узких призматических элементов. Центральная узкая цилиндрическая шахта выполнена стеклянной и увенчана белым куполом луковичной формы. Боковые призматические стеклянные объемы на угловых ребрах имеют трехзвенные «сталактитовые» выемки. Архитектурная выразительность комплекса обусловлена контрастным соотношением всех визуально значимых параметров составляющих объемов (форма, фактура, цвет, прозрачность, пропорции и габариты); при этом все объемы и детали комплекса образуют единую гармоничную художественную композицию.

Комплекс «Royal Meridien» (рис. 9). Центральное высотное здание отеля имеет в плане очертание двояковыпуклой линзы и образовано двумя встречными цилиндрическими экранами, один из которых (обращенный на Персидский залив) выполнен стеклянным, а другой облицован белыми каменными плитами. Стеклянный экран оторочен по контуру белыми ленточными участками с обозначенными на них оконными и вентиляционными проемами. На кровле установлен вращающийся ресторан цилиндрической формы, верхняя и нижняя части которого облицованы белыми панелями, а центральная часть выполнена в виде стеклянной кольцевой ленты, дающей возможность кругового



Рисунок 11. Композиционные приемы художественно-пластической организации входных групп жилых и общественных высотных зданий Абу Даби, ОАЭ. Фото Коротича А.В.



Рисунок 12. Композиционные приемы художественно-пластической организации входных групп и нижнего яруса жилых и общественных высотных зданий Абу Даби, ОАЭ. Фото Коротича А.В.

обзора города и залива с огромной высоты. К основному линзообразному объему отеля примыкает несколько аналогичных по стилистике разновысоких призматических объемов, имеющих меньшую высоту и облицованных белыми каменными плитами; при этом в центральной части призматических объемов расположены стеклянные выпуклые цилиндрические экраны. Архитектурная выразительность комплекса также обусловлена контрастным соотношением всех визуально значимых композиционных параметров составляющих объемов.

Комплексы зданий компании «Etisalat»- главного оператора сотовой связи стран Ближнего Востока. Ныне в столице ОАЭ располагаются два комплекса зданий этой компании. Первый из них (рис. 8) имеет двухкомпонентную составную композицию из стеклянного цилиндрического объема, примыкающего к призматическому объему, имеющему дугообразное восходящее усечение верхней части и облицованному каменными плитами. Цилиндрический объем имеет завершение в виде



Рисунок 13. Композиционные приемы художественно-пластической организации входных групп и нижнего яруса жилых и общественных высотных зданий Абу Даби, ОАЭ. Фото Коротича А.В.

дугообразной «короны», выполненной в стиле «хай-тек»; при этом призматический объем комплекса увенчан белым многогранным сферическим куполом из шестиугольных ячеек. К призматическому объему с обратной стороны примыкает низкий цилиндрический объем, представляющий собой масштабную/уменьшенную копию основного цилиндрического объема (в т.ч. содержащий аналогичную уменьшенную «корону»).

Второй комплекс «Etisalat» (рис. 8) имеет строго симметричную композицию из трех объемов, центральный из которых выполнен стеклянным и имеет фасады, состоящие из узких вертикальных складок; при этом боковые объемы выполнены в виде треугольных призм, облицованных камнем. Центральный объем имеет косое плоское усечение к вершине и увенчан белым многогранным сферическим куполом из шестиугольных ячеек. [Куполообразный элемент завершения явля-



Рисунок 14. Композиционные приемы художественно-пластической организации входных групп и фасадных декоративных элементов жилых и общественных высотных зданий Абу Даби, ОАЭ. Фото Коротича А.В.

ется обязательным композиционным атрибутом всех фирменных зданий компании «Etisalat» — он позволяет мгновенно идентифицировать объект в любом городе Ближнего Востока. Кроме того весьма существенным является и художественно-образное значение этого важного композиционного акцента: в силуэте-«скайлайне» любого мегаполиса здания с куполами на вершине служат привлекательными объектами-ориентирами и безусловно украшают его панораму].

Офисное здание «Silver Tower» (рис. 8) имеет составную композицию из разнокалиберных цилиндрических объемов. Центральный цилиндрический объем в нижней части имеет четыре пятиэтажных проема, расположенных под углом 90^0 друг к другу и обрамленных порталными арками из композитных панелей (в данных проемах также расположены входные группы). Между порталными проемами размещены четыре более узких боковых цилиндра, примыкающих к центральному объему по всей его высоте. И, наконец, к каждому из этих четырех цилиндров присоединены еще по два более узких цилиндра, которые начинаются от верхнего уровня порталных проемов и заканчиваются ниже уровня кровли. Завершающие части всех цилиндрических объемов, кроме основного, выполнены из белых композитных панелей. Здание в целом имеет вид сторожевой башни, и несмотря на то, что его фасады целиком выполнены из серебристого стекла (см. название башни), смотрится очень гармонично, выразительно и эффектно.

В самое последнее время высотные объекты данной группы дополнились рядом уникальных экзотических зданий и комплексов.

Прежде всего это здание «Aldar Headquarters», выполненное архитектурным бюро «MZ Architects». Основной объем здания напоминает диск или пуговицу, поставленную на ребро; он образован двумя выпуклыми сферическими сегментами, расположенными зеркально симметрично относительно друг друга и имеющими фасадную ромбическую разбивку. Каждый из сферических сегментов соединен по контуру с кольцевым объемом, имеющим белую облицовку; при этом между двумя зеркально симметричными белыми кольцевыми объемами расположена стержневая структура с треугольной раскосной решеткой.

Также получило большую известность здание «Capital Gate», выполненное по проекту архитекторов «RMJM». Основной объем здания напоминает изогнутую трубу, расширяющуюся кверху, и имеет максимальный наклон к вертикальной оси 18^0 , что позволило сооружению войти в Книгу рекордов Гиннеса в качестве самого сильно наклоненного к плоскости земли.

Последние годы характерны появлением в Абу Даби *высотных комплексов из двух и более однотипных зданий*. Среди таких объектов необходимо выделить комплекс «The Gate Towers» (проект архитектурного бюро «Arquitectonica»), а также комплекс из двух бутанообразных башен «Al Bahar Towers» (проект «Aedas»). Первый из вышеназванных комплексов представляет собой ряд отдельно расположенных однотипных призматических объемов, объединенных в уровне кровли дугообразной галереей (объект в чисто композиционном отношении является современной версией древней аркады-кромлеха «стоунхендж»).



Рисунок 15. Композиционные приемы художественно-пластической организации фасадных поверхностей и завершения основных объемов жилых и общественных высотных зданий Абу Даби, ОАЭ. Фото Коротича А.В.



Рисунок 16. Декоративно-пластические элементы как важнейшие композиционные составляющие художественного облика/образа жилых и общественных высотных зданий Абу Даби, ОАЭ. Фото Коротича А.В.



Рисунок 17. Декоративно-пластические детали и скульптурная символика как важнейшие композиционные составляющие художественного облика/образа жилых и общественных высотных зданий Абу Даби, ОАЭ. Фото Коротича А.В.

Второй комплекс характерен тем, что наружные оболочки обоих бутанообразных башен имеют фрагменты, способные к обратимой механической трансформации. Данные фрагменты являются одновременно открывающимися-закрывающимися жалюзи и элементами гелиосистем, воспринимающих и аккумулирующих солнечную энергию. Они выполнены в виде шестигранных складчатых зонтиков и напоминают периодически раскрывающиеся цветки, образуя на поверхности здания эффектную светотеневую складчатую фактуру. Комплекс получил престижнейшую международную награду за «технологические инновации» в архитектуре.

Ввиду того, что данные объекты широко известны, удостоивались самых престижных архитектурных премий и неоднократно публиковались в специальных архитектурных изданиях [8–9], автор не считает

необходимым приводить их фотографии. Присущая вышеуказанным уникальным архитектурным объектам композиционно-художественная экзотика безусловно поднимает престиж столицы ОАЭ и наглядно отражает ее финансовые возможности; однако внесение подобных зданий в архитектурную среду города таит определенную опасность дисбаланса интегральных художественных характеристик всей ранее сложившейся высотной градостроительной структуры, что, в свою очередь, автоматически влечет за собой общую дисгармонию и потерю национальной самобытности.

Заключение

В представленной работе автором впервые установлены характерные композиционно-художественные региональные черты, присущие современной высотной архитектуре столицы ОАЭ г. Абу Даби; также отмечены предпосылки и особенности формирования высотной градостроительной структуры уникального города-острова.

Автором впервые введен в научный оборот оригинальный фотографический материал, фиксирующий композиционно-художественные особенности ряда архитектурно значимых современных высотных зданий Абу Даби, имеющих ярко выраженное региональное своеобразие, которые ранее не изучались и не публиковались.

Анализируя специфику сегодняшнего развития высотного зодчества Абу Даби, автор с сожалением вынужден констатировать, что характерные для культуры Ближнего Востока традиционные архитектурные черты, привнесенные местными архитекторами в высотные объекты раннего периода (1980–1990-е годы), постепенно нивелируются строительством ряда высотных зданий, имеющих «интернациональный» облик и вступающих в жесткое композиционное противоречие с ранее построенными. Вследствие этого архитектура столицы ОАЭ постепенно теряет региональное своеобразие и самобытность, утрачивает национальную идентичность, размываясь привнесенными извне чужеродными художественными течениями, которые культивируются влиятельными транснациональными архитектурными школами Запада.

Библиография:

1. *Bellini O.E.* New frontiers in Architecture / O.E.Bellini, L.Daglio. — Turin: White Star Publishers, 2008. — 304 s.: il.
2. *Binder G.* Tall buildings of Europe, the Middle East and Africa / G.Binder. — Sydney: Images Pubilshing, 2006. — 240 p.: il.
3. *Binder G.* Tall buildings of Asia and Australia / G.Binder. — Sydney: Images Pubilshing, 2001. — 224 p.: il.
4. *Абрамсон Л.А.* Развитие строительства высотных зданий / Л.А.Абрамсон // Жилищное строительство. — 2005. — № 10. — С. 14–29.
5. *Лебедев В.* Небоскребы возвращаются на родину / В.Лебедев // BUSINESS: Property, Business, Investment. — Oct. — Nov. 2008. — С. 50–53.
6. *Магай А.А.* Архитектурное проектирование высотных зданий и комплексов / А.А. Магай. — М.: АСВ, 2015. — 245 с.
7. *Маклакова Т.Г.* Высотные здания. Градостроительные и архитектурно-конструктивные проблемы проектирования / Т.Г.Маклакова. — М.: АСВ, 2008. —160 с.
8. *Best Tall Buildings 2011:* CTBUH International Award Winning Projects / Routledge Taylor & Francis Group, London & New York, 2011. — 211 p.
9. *Best Tall Buildings 2012:* CTBUH International Award Winning Projects / Routledge Taylor & Francis Group, London & New York, 2012. — 224 p.

Люй Цзюньнань

СОВРЕМЕННАЯ ГОРОДСКАЯ И ЛАНДШАФТНАЯ СКУЛЬПТУРА В КОНТЕКСТЕ АКТУАЛЬНЫХ ЯВЛЕНИЙ ГЛОБАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

Рассмотрены закономерности городской и ландшафтной скульптуры в теоретическом и практическом аспектах. Особое место в размышлениях автора занимает китайская скульптура, ее уникальные особенности, связанные с традициями национальной культуры.

Considered the characteristics of the urban and landscape sculpture in the theoretical and practical aspects. A special place in the thinking of the author is the Chinese sculpture, its unique features associated with the traditions of the national culture.

Ключевые слова: ландшафтная скульптура, городская скульптура, китайская скульптура, современная скульптура.

Keywords: landscape sculpture, urban sculpture Chinese sculpture, contemporary sculpture

Городская и ландшафтная скульптура являются одними из методов художественной организации пространства. В истории искусства известно достаточно много случаев, когда скульптура становилась главным объектом пейзажа и даже давала имя тому или иному живописному месту. Поэтому для ландшафтного проектирования скульптура имеет особое конструктивное значение. Во всем мире встречается большое количество примеров, когда произведения скульптуры становились символами и «визитными карточками» городов, где они расположены. Ландшафтная скульптура — в широком понимании ландшафта, включая городское пространство, — становится

важной частью местной культуры, отражая культурный уровень и моральный облик данной области. Сегодня в мире существует огромное количество городов, на улицах которых можно встретить произведения скульптуры, позволяющие каждому ощутить пульс и дыхание жизни урбанистического организма.

В Китае скульптура, используемая в садово-парковом искусстве, прежде всего была представлена резьбой по кости, дереву, камню, а также декоративными каменными горками, камнем из озера Тайху и камнем тяньхуан, при этом ее форма была достаточно абстрактной, что говорит о процессе развития скульптурного искусства, обратном европейскому. Данная идея проявляется в том, что восточная скульптура претерпевала изменения от абстракции к конкретике, тогда как западная — от конкретики к абстракции, что достаточно ярко отражается в парковой скульптуре. В европейском садово-парковом искусстве изначально воплощалась строгость. Так, во французских парках XVII — первой половины XVIII века наблюдалось стремление к уравновешенной симметрии и сбалансированности, отчего им порой не хватало тонкости и красочности. В современную же эпоху, не без влияния восточного искусства, которое мы можем видеть у Пабло Пикассо и Анри Матисса, западноевропейские сады стали гораздо разнообразнее [2]. Подобно музыкальному произведению, парк также имеет свой ритм и мелодию рельефа, камней, мостов и водных потоков.

Китайское садово-парковое искусство схоже с китайской монохромной живописью, где основная мысль выражается мазками туши, нанесенными на бумагу в свободной манере. Оно содержит в себе след восточной культуры, существующей несколько тысяч лет, народных нравов и обычаев, а также духовную силу традиционного пейзажа. Среди парковой скульптуры в Китае самой древней можно считать камень из озера Тайху и камень тяньхуан, напоминающие по форме верхушки скал. Вогнуто-выпуклые, складчатые и ровные, пронизанные отверстиями и цельные, высокие и низкие, они обладают лирическим чувством ритма. По причине необходимости в таком эффекте каждое произведение городской ландшафтной скульптуры насыщено следующими качествами:

1. Историчность. Обычные люди для записи истории пользуются

средствами письменности и фотографии, тогда как художники могут посредством ландшафтной скульптуры запечатлевать культуру и эпоху в объемно-пространственном образе. В истории человечества было создано огромное количество разнообразных произведений скульптуры, и в разное время этот вид искусства отражал повседневность и духовные запросы общества. Посредством скульптуры разных эпох, подобно чтению летописи, мы можем увидеть ход процесса исторического развития, получить важные знания и опыт наших предков. Каждый город мира является продуктом истории, имеет собственные традиции, сохраняя в себе широкий пласт человеческой культуры и цивилизации.

2. Культурологический аспект. Разные города имеют разную историю, а разная история несет за собой и разную культуру. Каждый город вследствие особенностей исторического фона, экономического развития, демографической ситуации порождает присущую ему неповторимую культурную среду. Именно она во многом и определяет основные характеристики развития скульптуры в данном городе. Так, например, нью-йоркская Статуя Свободы была подарком от Франции в честь 100-летия независимости США. Сегодня, расположенная на Манхэттене, она является символом не только независимости государства, но и символом самих Штатов. Образ богини, держащей факел в одной руке, и скиржал, символизирующую Декларацию независимости, — в другой, находится в теснейшей связи с национальной культурой США. Таким образом, предназначение городской и ландшафтной скульптуры заключается не просто в украшении окружающего пространства, но в большей степени в воплощении морального облика и культурного развития данного города.

3. Региональность. Географическое положение оказывает непосредственное влияние на культурные различия. Особенности окружающей среды разных регионов в значительной степени определяют форму и содержание их скульптуры. Так, например, в традиционном искусстве тибетского буддизма, в отличие от китайской версии этой религии (со скульптурой, изображающей, в основном, доброжелательные, мирные образы), часто встречаются свирепые, пугающие персонажи. Помимо философского обоснования, данный феномен также объясняется и разницей культур, вызванной различными

климатическими и географическими причинами. В суровых условиях горного Тибета гневные формы божеств, отвергающие мирские привязанности, прижились гораздо лучше, чем в Китае с его земледельческой культурой.

4. Эпохальность. Эпоха, исторический период подобны разнообразным пейзажам, возникающим на разных отрезках стремительно несущегося потока реки истории. И все эти «пейзажи» нераздельно связаны с экономикой, культурой, религией, военной ситуацией, народными устремлениями того времени. В разные эпохи отношение людей к искусству также имело свои отличительные особенности. Скульптура как особая форма художественного выражения раскрывает облик, стиль и моральные качества эпохи. Можно сказать, что скульптура является одним из лучших свидетельств меняющегося времени. Так, установленный в 1908 г. в Копенгагене фонтан Гефийон быстро стал своего рода символом города. Однако после создания в 1913 г. скульптуры «Русалочка», персонажа одноименной сказки Г.-Х. Андерсена, Гефийон постепенно стал утрачивать свой статус в глазах горожан, тогда как Русалочка стала не только символом Копенгагена, но и всей Дании.

5. Вдохновляющий и просветительский характер. Наблюдая произведение скульптуры, мы можем вообразить или помыслить себе идею, которую автор хотел в него вложить. Однако у разных людей могут возникнуть разные мнения, подобно тому, как говорится, что «у каждого читателя свой Гамлет». Великий немецкий философ Г.-В.-Ф. Гегель говорил, что скульптура подобна зодчеству, «поскольку она формирует чувственное как таковое, материальное, согласно его материальной, пространственной форме». Однако «саму духовность, целесообразность и самостоятельность для себя она воплощает в телесный облик, принадлежащий согласно понятию духу и его индивидуальности, ставя перед созерцанием дух и тело в качестве одного и того же нераздельного целого» [1].

6. Монументальность. Многие выдающиеся произведения скульптуры являются памятниками — их цель напоминать о периоде, личности, событии и т.д. Как правило, они имеют большой общественный резонанс. Современники определенных эпох переживали события своего времени, что влияло на их образ мысли, поэтому многие такие события казались

людям достойными того, чтобы увековечить их в скульптуре, которая, кроме того, посредством отклика в человеческих сердцах, сможет обеспечить связь поколений. Таков Памятник народным героям на площади Тяньаньмэнь в Пекине. Для нас он является памятью о людях, пожертвовавших собой ради победы в войне, для тех же, кто пережил эти события, данный памятник является не просто напоминанием, — он буквально может перенести их сознание в прошлое. Это и есть монументальность, которая поддерживает в людях память и вызывает в их сердцах живой отклик.

7. Символичность. Разные города и регионы имеют разную историю, культуру и увековечиваемые события. Поэтому скульптура становится особым символом конкретного города, в чем также проявляется ее уникальность. Так при мысли о свободе вспоминается Статуя Свободы, которая в свою очередь напоминает о Нью-Йорке и США; глядя на Эйфелеву башню, каждый подумает о Париже и Франции; статуи фараонов и сфинксов ассоциируются с Египтом; памятники А.С.Пушкину или В.И.Ленину неотделимы в сознании от видов городов России... Так скульптура, зачастую незаметно для самих жителей, становится символом их города или даже страны.

Выдающаяся ландшафтная скульптура или скульптурная композиция всегда несет в себе особенный смысл, символизируя или указывая на определенную личность или событие, а, кроме того, она неотделима от конкретного исторического фона и окружения. Ландшафтная скульптура располагается вне помещения, поэтому она должна обладать чертами архитектуры. Она обязана составлять единое целое с окружающими зданиями и пространством. Г.-В.-Ф. Гегель в своей «Эстетике» выдвигал положение, согласно которому «нельзя сначала закончить скульптурное произведение, а затем думать, где его поместить. Уже в то время, когда художник его задумал, оно должно быть связано с определенной частью внешнего мира, ее пространственной формой и местоположением» [3]. Данная идея в равной степени подходит и для проектировки ландшафтной скульптуры.

Ландшафтная скульптура нуждается в выражении собственной художественной концепции и настроения, которые зритель должен почувствовать при восприятии скульптуры в контексте окружающего

ее пейзажа. Существует три основных формы ее выражения. Первая из них соотносится с идеей природы. Великий Лао Цзы говорил: «Человек подчиняется Земле, Земля подчиняется Небу, Небо подчиняется Дао, а Дао подчиняется Природе» [4]. Поэтому ландшафтной скульптуре обычно необходима гармония формы и духа природного пейзажа.

Вторая форма выражения ландшафтной скульптуры связана с идеей культуры. Как говорил китайский мыслитель эпохи Цинь Лян Тиннань: «Чувства скрыты в идее, идея — за пределами слов, невысказанное неисчерпаемо, в этом и кроется истина» [5]. В этом стихотворении выражается сущность китайской культуры, и ландшафтная скульптура содержит в себе неисчерпаемый источник прекрасного и «невысказанного», — тех мыслей и чувств, что лежат за пределами слов, но могут быть выражены языком искусства. Поэтому третья форма выражения — это искусство, с помощью методов которого достигаются удивительные эффекты. Главным здесь является язык символов. Так, например, феникс в китайской культуре символизирует богатство, успех и чувство любви, белый аист — благородство, чистоту помыслов и долголетие, цветок пиона — символ богатства и процветания, лотос — изящество и элегантность и т.д.

Подведя итог вышесказанному, можно сделать вывод, что скульптура обладает глубоким и важным смыслом, она не только приносит людям эстетическое удовольствие, украшая окружающее пространство, но, в большей степени, выражает культуру и искусство общественной среды данного региона. Скульптура поддерживает культуру разных эпох разных регионов, воплощая, таким образом, духовные запросы людей.

Примечания:

1. Гегель Г.-В.-Ф. Сочинения. Т. 14. Лекции по эстетике. Кн. 2 / пер. с нем. Б.Г. Столпнера. — М., 1940. — С. 253.

2. Котломанов А.О. Паблик-арт: страницы истории. Искусство в контексте природы и природа в контексте искусства // Вестник СПбГУ. Сер. 15. Искусствоведение. — 2015. — Вып. 2. — С. 80.

3. Пань Шаотан. Ландшафтная скульптура. — Пекин, 2002. — С. 253.

4. Чойширо. Городская экологическая скульптура. — Пекин, 1992. — С. 125.
5. Чойширо. Городская экологическая скульптура. — Пекин, 1992. — С. 130.

Библиография:

1. Гегель Г.-В.-Ф. Сочинения. Т. 14. Лекции по эстетике. Кн. 2 / пер. с нем. Б.Г. Столпнера. — М., 1940.
2. Котломанов А.О. Паблик-арт: страницы истории. «Общественная скульптура» в послевоенной Британии // Вестник СПбГУ. Сер. 15. Искусствоведение. — 2013. — Вып. 3. С. 71–79.
3. Котломанов А.О. Паблик-арт: страницы истории. Искусство в контексте природы и природа в контексте искусства // Вестник СПбГУ. Сер. 15, Искусствоведение. — 2015. — Вып. 2. — С. 75–86.
4. Люй Цзюньнань. Произведения Ли Сяньцуня в контексте проблематики китайской монументальной скульптуры конца XX — начала XXI вв. // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. — 2015. — № 5. — С. 113–116.
5. Люй Цзюньнань. Художественно-практические закономерности городской и ландшафтной скульптуры: опыт аналитического размышления // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. — 2016. — № 3. — Ч. 1. — С. 116–119.
6. Пань Шаотан. Ландшафтная скульптура. — Пекин, 2002.
7. Чойширо. Городская экологическая скульптура. — Пекин, 1992.

НОВАЯ ЖИЗНЬ ИНДУСТРИАЛЬНЫХ ЗДАНИЙ. СТИЛИСТИЧЕСКОЕ СООТНОШЕНИЕ ИСТОРИЧЕСКОЙ АРХИТЕКТУРНОЙ ОСНОВЫ И ЕЕ СОВРЕМЕННЫХ ДОПОЛНЕНИЙ

Статья посвящена архитектурно-художественным решениям новых частей реконструированных индустриальных объектов. Анализируется прием контрастного сопоставления «старого» и «нового», непосредственно отражающий общие задачи артикуляции двух временных слоев внутри одного реконструированного объекта. Наряду с этим представлен гораздо более редкий, но вместе с тем художественно убедительный и монументальный по своей сути прием стилистического сближения современных элементов здания и исторической архитектурной основы.

The article is devoted to the architecture of the new parts of converted industrial buildings. There's analyses of such approach as contrast between 'old' and 'new' parts, which immediately reflects articulation of the time layers into single converted monument. Another approach, much rare but impressive and monumental, which consists in style rapprochement of new additions to historic base, is represented along with.

Ключевые слова: конверсия, индустриальный объект, Галерея Тэйт Модерн, бизнес-центр «Фабрика Станиславского».

Keywords: conversion, industrial building, Tate Modern Gallery, business-center «Fabrika Stanislavskogo» («Stanislavsky's factory»).

Адаптация промышленных объектов для современного, постиндустриального использования, как правило, предполагает



Рисунок 1.
Газохранилище D.
Вена. Вид сверху

создание дополнительных конструктивных элементов, архитектурных деталей и конструкций (необходимость которых продиктована новыми функциями и современными инженерными стандартами) либо внедрение современных зданий в историческую застройку.

Новые части старого здания или комплекса, таким образом, становятся одним из ключевых элементов нового архитектурно-художественного образа, анализ которого выявляет стилистический диалог и артикуляцию «старого» и «нового» в рамках одного объекта.

Впервые перепрофилирование того или иного исторического объекта стало осознанным художественным актом именно в отношении промышленного архитектурного наследия. Благодаря развитию промышленной археологии в 1960-х годах была пересмотрена культурная и художественная ценность памятников промышленной эпохи. Соответственно, проекты конверсии стали учитывать и подчеркивать индивидуальность исторической архитектурной и конструктивной основы промышленных сооружений.

Кроме того, общеевропейское охранное законодательство регламентировало художественную сторону любого архитектурного вмешательства в существующий памятник. Согласно Венецианской хартии архитекторов и реставраторов, составленной в 1964 году, «любая работа по дополнению, соотнесенная с необходимостью по эстетическим и техническим причинам, должна зависеть от архитектурной композиции и нести на



Рисунок 2. Газохранилище А. Вена



Рисунок 3. Газохранилище С. Вена

себе печать нашего времени». Таким образом, утверждался принцип художественного противопоставления и образной самодостаточности различных по времени элементов одного и того же объекта.

Достаточно развернутое определение степени и характера архитектурного «вмешательства» в памятник индустриальной эпохи дает одна из статей градостроительного и охранного законодательства Великобритании (PPG 15, 1994). «Важно, чтобы новое строительство не имитировало напрямую стили прошлого, а создавалось в уважительном ключе к общему контексту. Особое внимание необходимо обратить на масштабные соотношения и высотность, компоновку архитектурных масс, членения фасадов и декоративные элементы».

Приведенные формулировки, фактически, определяют основные принципы художественного сочетания разных элементов внутри одного объекта. Они же предоставляют широкие возможности для достижения художественной выразительности реконструированного объекта независимо от его масштаба.

Основная задача реконструкции — это соотношения внешних объемов

и внутреннего пространства (как внутри одного здания, так и внутри комплекса), сохранение знаковых архитектурных и конструктивных элементов, определяющих индивидуальность исторического объекта, выражающих его первоначальную функцию, социокультурную идентичность и определенную архетипичность. Вместе с тем, понятие «конверсии» предполагает перерождение в ином качестве, получение объектом второй идентичности, связанной с принципиально иной функцией объекта.

Например, центр современного искусства «Винзавод» мы уже не воспринимаем в качестве остановившегося винного производства: в сознании он неизменно идентифицируется в качестве «арт-кластера». Название Тэйт Модерн, ассоциируется, прежде всего, с музейно-выставочной функцией, а не с электростанцией середины XX века. Наименование «Венских газометров», некогда служивших основным хранилищем сжиженного газа для австрийской столицы, в настоящее время имеет уже чисто символический характер: от первоначальной функции осталась только внешняя оболочка, наполнившаяся новым набором функций, главная из которых — жилая.

Но вот что стоит особо отметить: наряду с обычным для мировой архитектурной практики явлением приспособления исторических построек, в проектах конверсии промышленного наследия неизменно присутствует и первая идентичность — та самая, первоначальная функция, выявленная в диалоге исторической архитектурной основы новых элементов. Всего того, что составляет новую, вторую идентичность.

Таким образом, сочетание и наложение двух равнозначных в современном культурном контексте, художественно артикулированных «идентичностей» (а по сути, двух исторических, социокультурных и архитектурно-художественных слоев), становится художественной доминантой ревитализованных индустриальных объектов, обеспечивает особую ауру места, его в буквальном смысле «многослойный» образ.

В настоящее время наиболее распространено сопоставление старых и новых элементов (временных слоев) внутри одного объекта по принципу контрастного сопоставления. Данный художественный прием подчеркивает, актуализирует и придает новое звучание историческим артефактам, сохраненным в интерьере, художественно выявленной в проекте конверсии



Рисунок 4. Галерея современного искусства Тэйт Модерн (фасад)



Рисунок 5. Норман Фостер. Мост через Темзу (Millenium bridge)

архитектурной основе, а также историческому окружению здания. Таким образом, подчеркивается культурная и мемориальная значимость комплексов, старинных зданий и интерьеров.

Строгие рациональные формы новых элементов в стилистике хай-тек, рациональная организация пространства новых частей здания или зданий в целом отражают новые принципы организации интерьеров и территории реконструированных зданий и комплексов. Исключительно модернистские основы имеет принцип организации офисного пространства в старинных фабричных корпусах. Глубокая связь с установками функционализма начала XX века присутствует в принципах пространственной организации интерьеров жилых лофтов: многофункциональности и визуальной просматриваемости интерьера, высоких инсоляционных качеств.

Таким образом, контрастные по стилю современные дополнения являются естественным «излиянием», «выражением» новых принципов пространственной организации исторической части, трансформации среды, а также новой, актуальной функции бывшего индустриального объекта.

Но простого сопоставления старого и нового не достаточно для возникновения равнозначного, равноценного диалога времен внутри одного объекта. Контрастный подход имеет максимальную выразительную силу лишь в случае художественно обоснованного и самодостаточного решения новой, контрастной составляющей. Полноценные архитектурные объекты, вписанные в оболочку старинных венских газохранилищ — яркое тому подтверждение (рис. 1, 2, 3).



Рисунок 6. Бизнес-центр «Фабрика Станиславского»

Эффект художественной артикуляции контрастных по стилю новых частей старого здания достигнут в проекте реконструкции величественной громады старой лондонской электростанции Бэнксайд, построенной в 1947 году и реконструированной в качестве Галереи современного искусства Тэйт Модерн (рис. 4). Проект архитекторов Жака Эрцога и Пьера де Мерона, осуществленный в 2000 году, использует прием бережного сохранения исторического здания с ультрасовременными архитектурными дополнениями. Фасады бывшей электростанции никак не изменились, а общий объем немного увеличился за счет стеклянной двухэтажной надстройки, вытянутой во всю длину здания; новой деталью стал и стеклянный фонарь, увенчавший трубу. Годом позже архитектор Норман Фостер спроектировал мост через Темзу (рис. 5), который воспринимается как часть проекта реконструкции (сверхсовременное дополнение, вынесенное за пределы здания).

Проект ревитализации золотоканительной фабрики Алексеевых в Москве (Бизнес-центр «Фабрика Станиславского») утверждает принцип контраста в интерьере, но, в то же время, убедительно демонстрирует противоположный художественный прием: не контрастного противопоставления, а стилистического сближения старой и новой части (рис. 6). Современный офисный корпус, не подражая исторической застройке, не копируя декоративные элементы главного корпуса бывшей фабрики, является гармоничным продолжением линии исторического фасада по масштабу, внутреннему ритму и цветовой гамме. Данный проект,

Рисунок 7.
Деловой квартал
«Голутвинская
слобода»



осуществленный в Москве английским архитектурным бюро, справедливо можно отнести к воплощению именно британского подхода к адаптации, о котором писалось выше; а также прямой иллюстрации упомянутой статьи охранного законодательства Великобритании в редакции 1994 года.

Своеобразным развитием линии стилистического сближения старых и новых частей можно считать крайне редкий интерпретации форм и декоративных элементов традиционной фабрично-заводской архитектуры при строительстве современных зданий. Художественный метод вольной стилизации демонстрирует проект реконструкции и перепрофилирования Голутвинской текстильной мануфактуры в Москве (Деловой квартал «Голутвинская слобода») (рис. 7). Застройка бывшей фабрики, а также прилегающих переулков была дополнена административными зданиями и гаражом, заимствующими черты традиционной фабричной архитектуры Москвы второй половины XIX века. Данный подход уходит в сторону от принципов ясной художественной артикуляции новых элементов исторического комплекса и в виду преувеличенного масштаба получил характер китча.

Учитывая изложенное, в настоящее время представляется возможным выделить два основных подхода в стилистическом решении современных частей реконструированных промышленных объектов.

Это контрастное сопоставление или даже противопоставление с исторической архитектурной основой (либо частями комплекса), и наоборот: стилистическое сближение, которое может доходить до имитации.

Но каким бы ни было художественное решение новых частей, оно обусловлено необходимостью художественной артикуляции двух исторических, социокультурных и архитектурно-художественных слоев — первоначальной и новой «идентичностей», чье одновременное присутствие и ощущение в одном и том же объекте становится ключевой архитектурно-художественной характеристикой, объединяющей наиболее значимые проекты конверсии индустриальных объектов.

Библиография:

1. *Лэндри Ч.* Креативный город. — М.: Классика-XXI, 2011.
2. Международная хартия о консервации и реставрации памятников и достопримечательных мест // Архитектура СССР. — 1990. — № 4.
3. *Майстровская М.Т.* Экспозиция в среде памятника: принцип контраста времен. / Вопросы охраны и использования памятников истории и культуры. (Сб. науч. тр.) / РИК. — М., 1994.
4. *Hudson K.* Word Industrial Archaeology. — Cambridge: Cambridge University Press, 1979.
5. *Stratton Michael.* Industrial buildings: conservation and regeneration. — NY., 2000.
6. *Zukin S.* Loft Living. Culture and capital in urban change. — New Jersey, 1989.
7. Understanding Historic Buildings: Policy and Guidance for Local Planning Authorities Published by English Heritage June 2008. www.english-heritage.org.uk (дата обращения: 20.09.2014)
8. www.tate.org.uk/visit/tate-modern (дата обращения: 15.02.2015)
9. www.fabrika-stanislavskogo.ru (дата обращения: 10.10.2015)

МОДУЛЬНЫЙ КИОСК КАК ОБЪЕКТ ДИЗАЙН-ПРОЕКТИРОВАНИЯ

В статье на примере реализованных в пространстве г. Москвы проектных концепций последних лет поставлена проблема дизайн-проектирования универсального модульного городского оборудования. Рассмотрены примеры решения подобной задачи в недавнем прошлом в нашей стране и за рубежом. Отмечен большой положительный потенциал идеи модульности и решающее значение ответственности проектировщика в подходе к ее реализации.

Analyzing the current projects of urban design objects in Moscow the author speaks about the problem of designing the universal modular equipment for the retail trade. Also examples of similar equipment of the past and present are introduced. The author stresses the positive effect of the modular principles in design and states the responsibility of the designer in realization of this principle.

Ключевые слова: универсальное модульное городское оборудование, объект мелкорозничной торговли, киоск.

Keywords: universal modular trade equipment, retail trade, kiosk.

В октябре 2010 г. столичное правительство развернуло масштабную кампанию по борьбе с «объектами мелкорозничной торговли», в ходе которой количество торговых павильонов в городе существенно поредело. Недавняя акция московских властей, получившая народное прозвание «ночь длинных ковшей» стала вторым актом этой драмы. Впрочем, сейчас речь не об этом.

Подобные действия власти удивительно напоминают ситуацию

из далекого прошлого Москвы. Речь идет о том времени, когда после победы в Северной войне Петр I, только что принявший титул императора всероссийского, усилил реформы, направленные на модернизацию уклада жизни русских городов. В частности, для борьбы с распространившимися по всему городу торговыми шалашами и лавками, мешавшими проходу и проезду, в 1722 г. в Инструкцию Московской полицмейстерской канцелярии был включен такой пункт:

«Для продажи всяких харчей, которые улицы утеснены шалашами и полками, и по усмотрению его Обер-Полицеймейстера надлежат быть сломаны: то те шалашы, лавки и полки описать, чьи оныя, и что какого погоднаго оброку с них в казну собирается, и описав, подавать об них ведение в Сенат и в Камер-Коллегию, и впредь по проезжим улицам близко мостов таких лавок ставить не велеть; а буде в которых местах быть потребны будут, то велеть строить вдавса во двор равно с дворовою стеною, а на улицу б не выдавались. А ежели кто учиниться сему противен, и за то таковых бить батоги, а оные шалашы сломав, велеть им поставить в удобных местах, которые места приискивать, согласясь с Магистратом, и предлагать о том в Сенат и в Камер-Коллегию» [2].

В наши дни к нарушителям стали относиться гуманнее — батоги им уже не грозят. Но не только в этом проявился гуманизм московского правительства — была разработана новая схема размещения «объектов мелкорозничной торговли» и проект новых киосков, призванных заполнить собой отмеченные на схеме торговые точки.

Чиновники как будто руководствовались благими намерениями — освободить Москву от чрезмерного количества разномастных ларьков и киосков, уродующих город, искажающих восприятие городского пространства и архитектуры, затрудняющих навигацию и передвижение по улицам и площадям. Как уже было сказано, помимо сокращения действующих торговых точек, предполагалась полная замена оставшихся киосков на павильоны нового типа — эстетически и функционально улучшенного. Подразумевалась «посадка» торговых модулей согласно специально разработанной схеме размещения, с обязательным благоустройством прилегающей территории. В состав благоустройства должны были войти скамьи, урны, декоративное озеленение, установка декоративных светильников и т.д.

Москомархитектура, по заданию правительства, в кратчайшие сроки разродилась проектом типовых модульных киосков трех типов: «Модерн», «Классика» и «Свободный стиль». Модульных, потому что состоят из типовых элементов и, как отмечают в Москомархитектуре, строительство киосков напоминает сбор конструктора Lego. Трех типов, для того чтобы вписаться в любую градостроительную среду.

Над вопросом о киосках на протяжении нескольких месяцев трудилась не только Москомархитектура, но и городские префектуры и администрация нового мэра. Этот проект вошел в историю, как едва ли не первое нововведение Сергея Собянина.

Первый торговый модуль нового образца появился на Тверской улице вечером 22 июня 2011 г., это был киоск «Мороженое». О том, что получилось в итоге, прекрасно сказал архитектурный критик Григорий Ревзин: «С художественной точки зрения представленный проект можно рассматривать как курсовую работу студента второго курса, выполненную на “хорошо”. Все три стиля освоены студентом поверхностно, соединить их с функциями киоска удалось мало, а с точки зрения технологии массового изготовления и сборки классический вариант и вариант модерн продуманы второпях <...> Обсуждать их с точки зрения улучшения образа города или улучшения логистики торговли не представляется возможным» [3, с. 3].

Сейчас, по прошествии времени, к вышесказанному можно добавить, что новые киоски оказались и чрезвычайно недолговечными. Те из них, что были установлены первыми, уже давно потеряли презентабельный вид и требуют замены или уже были заменены. Прекрасная сама по себе идея модульности, продиктованная, в том числе, и экономическими соображениями, воплотившись в киоске, собранном из некачественных материалов по непродуманному проекту, дискредитировала саму себя. Но, как не трудно догадаться, не в модульности дело. Анализ финансовых и технологических схем и реалий современного российского производства — скорее прерогатива экономистов и экспертов следственного комитета, здесь же мне хотелось рассказать о том, как можно было бы иначе реализовать поставленную перед анонимными проектировщиками задачу. Показать не умозрительно, а на конкретных примерах, позаимствованных из относительно недавнего прошлого.

В нашей стране впервые идеи модульности и мобильности обсуждались в 1920-х годах художниками-производственниками. Многие проекты строились тогда конструктивистами с использованием модульных каркасов (деревянные решетки, металлические каркасы по типу башенных кранов и т.д.). Реально этот принцип впервые заявил (именно как комбинаторный) Эль Лисицкий в 1929 году в проекте «комбинатной мебели» [5].

Новое рождение идея модульности получила в 1960–70-е годы, в эпоху возросшего интереса к функционализму и проблематике городской среды. В это время создается целый ряд проектов, экспериментирующих с мобильными и модульными конструкциями, например, пошедший в массовое производство Фукуро Хауз (1968) Матти Сууронена, детские площадки Альдо ван Эйка в Амстердаме (1958–60) или офис страховой компании Централ Бихир в Апельдорне Германа Хертцбергера, Голландия (1968–72). И, наконец, проекты метаболиста Кисё Курокава и, в первую очередь, его башня-капсула «Накагин» в Токио (1970–72), состоящая из 140 жилых сборных модулей, или «капсул».

В 1966 г. словенский архитектор и дизайнер Саша Мэхтиг, один из основателей школы промышленного дизайна в университете Любляны, разработал дизайн модульного киоска K67. После получения патента в 1967 году K67 был подготовлен для массового производства, стартовавшего в 1968 году с первых прототипов, выставленных в Словении в провинциальном городке Лютомера.

Система K67 была основана на использовании пяти модулей, сделанных из армированного полиэстера и полиуретана. Киоски могли быть использованы по отдельности или объединены в крупные конфигурации, способные вписаться в любой средовой контекст, любую градостроительную ситуацию. Функциональное назначение системы K67 так же могло варьироваться в самом широком диапазоне — киоски использовались для продажи газет как небольшие мастерские, цветочные магазины, закусочные, платежные терминалы, информационные офисы, билетные кассы, туристические бюро и т.д. Во многих промышленных комплексах киоски Мэхтига были использованы в качестве небольших бытовок, для защиты от заводского шума и пыли. Многофункциональная модульная система K67, выпускавшаяся

серийно фирмой IMGRAD из Лютомера, стала бестселлером во многих странах и за пределами Словении, в основном, в странах Восточной Европы и бывшего СССР. Иногда эти киоски встречаются и в Западной Европе, США, Японии, даже Новой Зеландии [7].

В апреле 1970 г. в английском дизайнерском журнале была напечатана статья «Повседневная жизнь улиц», в которой речь шла о киоске K67, как следствие, Музей современного искусства в Нью-Йорке включил его в свою коллекцию дизайна 20-го века.

Производство K67 на предприятии IMGRAD в г. Лютомера было прекращено лишь в начале 1990-х гг. в результате радикальных изменений словенской экономической системы.

Система K67 стала специфическим дизайн-символом определенной эпохи в истории Восточной Европы. Так, в 2010 г. при постановке Хорватским национальным театром из г. Загреба пьесы «Драма о Мирьяне и тех, кто рядом с ней», в декорациях спектакля был использован киоск K67 в качестве общественного элемента распадающейся коммунальной инфраструктуры, благодаря чему драма получила конкретный пространственный и временной контекст эпохи реформ [6]. Интересно, что еще в 1920-х годах в югославском журнале «Zenit» был целый рассказ, где действие происходило «у Родченково киоску» [4, с. 116]. Таким образом, использование киоска как центрального элемента декорации приобретает ярко выраженный драматургический контекст.

В нашей стране, в системе ВНИИТЭ, неоднократно разрабатывались проекты городского оборудования (1). В том числе, были проекты и комбинаторного оборудования на основе модульных элементов, когда из некоторого ряда получалось абсолютно все: скамейки, телефонные будки, киоски, урны, витрины, фонари и т.д. Отчасти это была дизайнерская вариация панельного домостроения на уровне предметного наполнения улицы. Использование малых архитектурных форм должно было, по замыслу проектировщиков, привести в городскую среду человеческий масштаб [8].

Самым ярким примером такого рода проектов стала разработка художественно-конструкторского предложения городского оборудования для экспериментального жилого района Дигоми, г. Тбилиси, выполненная группой дизайнеров ВНИИТЭ под руководством

Д.А.Азрикана. С самого начала дизайнеры поставили перед собой задачу научиться проектировать городскую предметную среду полноценной и живой, производимой быстро и массово, при этом способной к переменам в разумные сроки.

В основе проектного предложения лежал принцип многоступенчатой типологии. Первая ее ступень — типология социальных процессов, протекающих в городской среде и требующих обеспечения тем или иным оборудованием. Вторая ступень выделяла типичные ситуации, в той или иной степени входящие во все процессы, а также типичные персонажи и неживые объекты этих процессов. Третья ступень — набор форм, порожденных той или иной типичной ситуацией. И, наконец, четвертая ступень — система исходных конструктивов, возникающая на основе интерпретации набора форм в конкретные антропоморфные величины.

В результате этой работы были предложены образцы универсального городского оборудования для самых различных ситуаций жизнедеятельности человека в городской среде. В состав разработки входили сиденья, столы, кабины, навесы, перголы, киоски, детские площадки, носители визуальных коммуникаций, комплексы оборудования дворов, пассажей, улиц, транспортных остановок, это был первый в отечественной практике проектный эксперимент по комплексному решению городского оборудования [1, с. 1–5]. Этот проект, по сути, представляет собой развитую дизайн-программу по средовой организации строящегося района.

Итак, хотя идея модульности в приложении к типовому оборудованию мелкорозничной торговли и не нова, все же представляется перспективной. Решающее значение здесь имеет подход к осуществлению этой идеи — кто и как будет ее реализовывать. Я привел всего лишь два примера из не такого уж далекого прошлого, которые на контрасте с собянинским провалом показывают принципиальную возможность создания модульных систем городского оборудования, их богатый потенциал, культурное значение и вероятный вектор реализации принципа модульности и универсальности в дизайне объектов мелкорозничной торговли.

Примечания:

1. Разработка этих проектов шла в соответствии с утвержденными в июне 1971 года ЦК КПСС и Совмином СССР положениями нового Генерального плана развития Москвы — плана, рассчитанного до 1985–1990 годов с учетом прогнозирования на более отдаленную перспективу — вплоть до 2000 г. План показывал перспективу развития Москвы как образцового коммунистического города.

Библиография:

1. *Азрикан Д.А., Беккер Г.П.* Городское оборудование для Дигами-7 // Техническая эстетика. — 1986. — № 10.
2. ПСЗ № 4130. — 1722 г. Декабря 10. Инструкция, данная Московской Полицеймейстерской Канцелярии.
3. *Ревзин Г.И.* Ларьки по спецзаказу // Коммерсантъ. — № 6. — 18.01.2011. — С. 3.
4. *Родченко А. М.* Статьи. Воспоминания. Автобиографические записки. Письма. — М.: Советский художник, 1982. — С. 116.
5. *Хан-Магомедов С.О.* Архитектура советского авангарда: В 2 кн.: Кн. 2: Социальные проблемы. — М.: Стройиздат, 2001.
6. URL: <http://comeandcheck.it/architecture/the-k-67-kiosk-transition-and-a-swimming-pool-as-props/>
7. Kiihnel, Heige. Booth Bloc — The life and times of the ubiquitous K67 kiosk // DAMN° Design, Architecture & Art Magazine, february / march 2006.
8. *Lavrentiev A., Nazarov J.* Russisches Design. Tradition und Experiment, 1920–1990. — Berlin: Ernst & Sohn, 1995. — S. 98.

ИСТОРИЧЕСКИЕ ПРЕДПОСЫЛКИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОФОРМЛЕНИЯ ГОРОДОВ УЗБЕКИСТАНА

В данной статье демонстрируются исследования исторических аспектов в изучении архитектуры древнего Узбекистана и их роль в формировании градостроительного искусства и архитектуры.

Исследования охватывают обширный период истории — от античного периода, периода средневековья, включая периоды до арабского завоевания, а также периоды развития исламского искусства на территории Узбекистана. Ссылаясь на исторические исследования, автор в статье приводит факты арабского влияния на развитие культуры Узбекистана, дестабилизации в период татаро-монгольского нашествия и периода высшего духовного и культурного подъема, связанного с эпохой Тимуридов.

The article comprises the analysis and investigations of historical aspects in the course of detailed study of ancient Uzbek architecture as well as their role and impact on the development of architecture.

Investigations cover the period between the antique, medieval times, including the periods of the Arabic invasions and up to the present.

The article also includes some facts concerning to the renowned arabic invasion and its impact on the development and prosperity of the Uzbek culture, destabilization within the period of tatar-mongolic invasion and capture and the moral, spiritual enhance during the reign period of Timur.

Ключевые слова: архитектура, строительство, искусство, культура, храм, мечеть, дворцы, скульптуры, ремесло.

Keywords: artistic, building, art, culture, temple, mosque, castles, sculptures, trade.

Важным моментом в нашем исследовании является изучение исторических предпосылок в оформлении городов Узбекистана.

Как известно, протогородская цивилизация на территории Узбекистана возникла в II–I тысячелетии до н.э. Как пишут исследователи, «...на равнине между Амударьей и Гиндукушем с середины II тыс. до н.э. возникла цивилизация Бактрии — «матери всех городов» [1]. Именно отсюда шло распространение генезиса зодчества по территории современного Узбекистана. Одной из отличительных особенностей протогородской цивилизации на территории Узбекистана являлось то, что квадратные или круглые планы первых городских поселений символизировали космос. Именно к космосу были обращены и первые храмы, и дворцы, возводимые в этих городах.

Так, например, сурхандарьинское поселение Сапаллитепе (середина — вторая половина II тыс. до н.э.) было построено как крепость, внутри которой находились дома земледельцев и скотоводов. Это самое раннее поселение эпохи бронзы на территории Узбекистана.

В дальнейшем городские поселения прошли свою своеобразную эволюцию. В конце первой трети I тыс. до н.э. они стали строиться в основном как крепости для борьбы с кочевниками. Впоследствии они представляли поселения с храмом и резиденцией правителя в центральной части.

Особый расцвет городская культура на территории Узбекистана получает в эллинистический период. Как и в предыдущий период, фортификационные качества города были определяющими и доминирующими. Греки возводили города в греческом стиле. Именно такими городами были Бактры, Аорн, Кирополь, Мараканда и другие. По Юстину, Александр Македонский в Бактрии и Согде основал 12 городов, которые несли в себе новые градостроительные идеи [6].

Как свидетельствуют археологические данные, в III–IV вв. до н.э. отмечается формирование прямоугольных, рассеченных центральной магистралью, регулярных по плану, городов. Наивысший подъем градостроительной культуры приходится на время правления Кушан.

Города в античную эпоху имели четко спланированную структуру: дворцы правителей и знати, храмы, базарные площади, ремесленные кварталы. Все это было окружено цитаделью, за которой находились усадьбы знати и цветущие сады.

Одно из очень интересных городищ в Хорезме эллинистического периода — городище Акшахан-кала конца II в. до н.э. — начала I в., являвшееся одной из ранних столиц древнего Хорезма. Городище состоит из двух частей: верхнего священного города и нижнего города. В культово-церемониальном храме в верхней части сохранилась галерея с фрагментами фресок-портретов царей Хорезма и членов царской семьи. Эти росписи представляют уникальное явление, намного древнее, чем росписи Афросиаба, Варахши, Топрак-калы. Возникает интересный вопрос: если уже в тот период стены интерьеров украшались настенными росписями, каким образом выглядели экстерьеры эллинистических городов?

Как свидетельствуют источники, уже в доантичный период на территории Центральной Азии существовали высокие традиции изобразительного искусства. Составляющие Амударьинского клада дают основание предполагать, что многие предметы мелкой пластики были сделаны с монументальной пластики. Античный историк сообщает, что во время походов Александра Македонского в храмах, дворцах, частных домах данного региона попадались изображения на темы местных эпических сюжетов.

Большой интерес в оформлении интерьеров и экстерьеров архитектурных сооружений античного периода представляет комплекс глиняной скульптуры, входивший в оформление дворцового здания в Халчаяне (I в. до н.э.) [7]. Скульптура украшала верхние части стены айвана и главный зал; выполнена в полном объеме или в трехчетвертном горельефе из лессовой глины. Характерной особенностью ее является и то, что она окрашена. Внутри она армировалась камышом, штырями прикреплялась тыльной стороной к стене, что привлекает внимание. Скульптуры, воспроизводящие греческих богов, выполнены в двух решениях: классическом, греческом, и местном, более восточном. Оформление зала составляют светские и культовые статуарные изображения, связанные с прославлением местных правителей.

Скульптуры мужских образов отличаются своим этническим типом, одеждой, прической, головным убором, что позволяет говорить об их портретности. Исследователи выдвигали предположение, что эти образы являются образами раннекушанских правителей.

Помимо образов, связанных с прославлением высшего слоя общества, среди скульптур есть и образы светские: музыкантша, играющая на лютне, девушка, напоминающая богиню Тихэ, — богиню удачи и счастья, покровительницу городов.

Халчаянские скульптуры отражают не только высокий уровень развития искусства скульптуры на территории Узбекистана в античный период, но и определенный уровень синтеза пластического искусства с возводимыми архитектурными сооружениями.

Подобные скульптуры встречаются и в других регионах Узбекистана. Подтверждением этому могут служить скульптуры, найденные в городище Гяур-кала в Хорезме. По данным исследователей, статуи божеств стояли в местных храмах. А значит, именно образцы монументальной скульптуры служили моделями для чеканщиков мелких форм, нумизматики и др.

«Роль религиозных идеологий в античном искусстве Узбекистана была очень значительной» [8]. Монументальная скульптура и живопись были призваны воплощать в себе различные идеи, образы, сюжеты религиозных культов и доносить их до общества.

Еще одним ярким памятником синтеза монументальных видов искусства в архитектуре является дворец правителей Хорезма Топрак-кала (III в.), в котором сохранились остатки живописи и скульптуры. Надо отметить, что в античный период в определенной степени были разработаны и строительные, и оформительные технологии. Так, например, живопись выполнялась на толстом слое белой ганчевой обмазки, нанесенной на глиняной штукатурке минеральными красками, растертыми на растительном клее. Красочная палитра охватывала весь цветовой спектр и отличалась яркостью звучания.

Среди изображенных образов — сидящие в торжественных позах мужчина и женщина, музыканты, что дает основание полагать о преобладании дворцово-пиршественного сюжета.

Скульптурные композиции Топрак-калы выполнены из глины, ганча.

Исследователями также была отмечена такая характерная черта данного памятника, как принципиальная связь скульптуры с архитектурой, а также ее органическая связь с живописью, орнаментальными композициями.

Примечательна и идейно-тематическая направленность изображенных сюжетов и образов — прославление царя и царской семьи: «Цари-воины, цари-победители, династические портреты ушедших в небытие царей — таково содержание этих скульптурных циклов» [9]. Скульптура подчинялась архитектурному ритму настенной разбивки, что определяло условно-монументальное решение статуарного образа.

Как свидетельствуют археологические раскопки на Топрак-кала, пластические украшения использовались не только в интерьере, но и во внешнем оформлении дворца. Доказательством этого является гипсовая голова в полтора раза больше натуральной величины, выполненная в рельефе, индивидуальной лепкой. Данная голова носит обобщенно-типизированный характер.

Важно отметить, что в античный период в регионе Центральной Азии и, в основном, на территории современного Узбекистана сложилась развитая городская культура, в ходе развития которой вырабатывались специфические основы местного градостроительного искусства.

Дальнейшая эволюция принципов художественного оформления в городской среде происходит в 5–8 века, в период раннего средневековья. Как указано в источниках, скульптура Узбекистана 5–10 веков целиком связана с архитектурой. Архитектура данного периода отмечена в Средней Азии обновлением своих форм, основными образующими элементами архитектурной формы остаются пространство и масса, пластика и плоскость, конструкция и декор. Для каждого вида искусств были выработаны свои формы применительно к материалу и назначению предмета. Но все виды искусств находились во взаимодействии, которое породило единство стиля искусств.

Имеются и исторические свидетельства о больших статуях, стоявших в городах и храмах в виде монументов. Так, например, колоссальная статуя в Самаркандской цитадели была видна якобы издалека [3]. Храмы со статуями имелись и в цитадели в Бухаре [5]. Огромная золотая статуя из Балха вышиной в 15 футов стояла в Иштихане или Челеке, где правил

сын правителя Самарканда. Белазури упоминает статуи, находившиеся в Заминдавере и Пайкенде. Статуя в Заминдавере имела, по словам Якута, глаза из рубинов. У громадной пайкендской статуи вместо глаз были вставлены жемчужины необычайной величины и красоты. Табари писал, что из сосудов и идолов Пайкенда, было выплавлено много золота. При разграблении арабами «капищ идолов» в Бухаре и Самарканде большое число золотых и серебряных статуй также было переплавлено на металл [10].

С приходом арабов и утверждением доктрины ислама искусство монументальной живописи не оборвалось. Письменные источники утверждают, что настенные росписи существовали в эпоху Саманидов (IX–X вв.) в караван-сараях Бухары, во дворцах Газни (X–XI вв.).

Светское искусство раннесредневекового Узбекистана представляют знаменитые росписи дворца самаркандских правителей на Афросиабе (VII–VIII вв.). В них изображены многофигурные композиции, утверждающие культ царя, а также повествующие о традициях, обычаях и представлениях своей эпохи. Свадебный кортеж, изображенный в одной из росписей, представляет собой вереницу героев, каждый из которых, в большинстве, является представителем высшего слоя общества.

В 70-х годах VII века начинается широкая экспансия арабов в Среднюю Азию, когда они прорвались к Самарканду, Бухаре и достигли Хорезма. С VIII–IX вв. начинается исламский период в истории искусств Узбекистана, который также подразделяется на ряд подпериодов. Но главное — искусство Узбекистана в данный период, который продолжается до середины XIX века, развивается в совершенно отличной от прежней системе координат, когда доминируют совершенно иные мировоззренческие, философские, религиозные, культурные доктрины.

Арабское завоевание привело к внедрению арабского языка, который использовался и в мусульманском богословии, и в официально-чиновничьих делах, и в среде местной аристократии. На арабском языке была написана вся богословская и юридическая литература (фикх), все научные труды писались исключительно на арабском языке.

Как отмечают специалисты, в этот период происходит формирование

и развитие нового орнаментально-декоративного стиля мусульманского искусства. Ареал распространения этого искусства был чрезвычайно широк, и в орбиту этого поистине мирового художественного процесса было включено и искусство Хорасана и Мавераннахра [12].

В первые века ислама на территории Узбекистана сохранялись фигурные изображения людей, животных. Борьба арабов с визуализацией образов и сюжетов была длительной. Так, Ибн Хаукаль, посетивший Самарканд в X в. пишет, что из кипариса были вырезаны удивительные изображения лошадей, быков, верблюдов и диких коз; они стоят один против другого, будто осматривают друг друга и хотят вступить в бой или состязание. Изображения сохранялись и в росписи стен, что являлось продолжением традиций Согда, Бактрии, Хорезма.

Наряду с изобразительным, более активно стало развиваться орнаментальное искусство, которое особенно поощрялось ханифитским мусульманским духовенством. Его образец демонстрирует фрагмент резьбы по штуку на стенах мазара Хакима Термизи, представляющий композиции из стилизованных трилистников. Уникальна алебастровая панель из Афрасиаба (X в.), включающая в себя трилистники, меандровые стебли с листьями, кругами, пояса которых покрыты кружочками, шестиконечными звездами, треугольниками.

Как указывают источники, архитектурный декор IX–X веков знает два основных направления. Одно можно назвать «общехалифатским», другое исходит из местных традиций. В области архитектурного декора общехалифатский стиль обнаруживается больше всего в резьбе по ганчу и дереву. Архитектурный орнамент исламского периода отказался от доминирования визуальных образов прошлого, заменив его поэтику геометрическими и растительными арабесками и каллиграфией.

1219 г. — год татаро-монгольского нашествия на Среднюю Азию, которое на многие десятилетия внесло дестабилизацию в социально-политическую, экономическую, культурную жизнь народов региона. Были разрушены города, покинуты многие земледельческие оазисы, вышли из строя ирригационные системы, приостановилось развитие ремесел, в целом художественной культуры.

Однако с XIV в. в культурной жизни региона вновь начинается духовный подъем, связанный с эпохой Темуридов. Амир Тему́р создал

огромную централизованную империю, столицей избрав Самарканд, который должен был стать «сияющей точкой мира». Государство, которое включало в себя разные страны, регионы, народы, религиозные воззрения, создало совершенно блестящую художественную культуру, которая синтезировала лучшие центральноазиатские, иранские, индийские, китайские и арабские художественные традиции. Темуридская эпоха породила своеобразный синтетический стиль, вобравший в себя наилучшие достижения своей эпохи. В Самарканде сосредоточились лучшие мастера из Ургенча, Тебриза, Исфахана, Шираза, Багдада, Индии, Алеппо, Дамаска. После Амира Темура правление его внука Улугбека оказалось также благотворным для развития науки, культуры, искусства. И даже после смерти Амира Темура, когда многие ремесленники разъехались по своим странам, их творческие поиски были переняты местными мастерами и продолжены. После смерти Улугбека в 1449 году, наступают тяжелые времена для светской культуры, когда налагается запрет на науки, сюжетную тематику в живописи, светскую архитектуру. Центр культуры перемещается из Самарканда в Герат, который представлял собой созвездие мастеров искусства, культуры, литературы. Критерием искусства данного периода становится совершенствование профессионализма, творческих навыков, достижение уникальности в избранном ремесле. К примеру, художники-миниатюристы проходили длительный путь от освоения приготовления красок, подготовки кистей до создания живописных композиций. В Темуридский период особое развитие получило меценатство, которое позволило поддержать великолепные таланты, способствовало развитию искусства.

В период Темуридов происходит подъем градостроительства и городской жизни. Этому способствовали такие факторы, как расцвет транзитной торговли, расширение ремесленного производства, рост городского населения, сосредоточие исламской культуры в городах. Со второй половины XIII века вновь начинается архитектурное строительство. Первыми постройками этого этапа были медресе Масудийе в Бухаре, мавзолей шейха Сейфеддина Бохарзи — представителя суфийского ордена Накшбандия, имевшего огромный авторитет у правителей Золотой Орды. Мавзолей Бохарзи представляет

собой сооружение, состоящее из гурханы (усыпальницы), купольной зияратханы (место для обрядов) и достроенного в конце XIV века порталного входа. Он представляет собой кубовидный объем с переходными восьмерками и сфероконической скуфьей купола.

В структуре городов поражает удивительная четкая планировка с внутриквартальной концентрацией определенных групп населения по производственному признаку. Это были кварталы керамистов, портных, чеканщиков, стеклодувов, ткачей, кузнецов, литейщиков, ювелиров и т.д. Вне городов тянулись предместья — рабады. В планировку городов активно включались сады, виноградники, чорбаги — системно организованные парки при дворцах правителей и знати. Налицо уже ансамблевый принцип строительства, появление четко организованных архитектурных центров и узлов, усложнение планировочных решений, композиций и инженерно-технических проблем.

Как известно, для осуществления масштабных проектов по градостроению, которые контролировал сам лично Амир Темура, привлекались ремесленники из разных стран. Как указывают источники, только в Самарканде в 1404 г. на строительных работах было занято 150 000 рабочих. Причем градостроительные проекты могли доводиться до совершенства по ходу строительства. Что интересно, пристальное внимание Амир Темура обращал, прежде всего, на высоту зданий. Возносящиеся вверх здания являлись характерным показателем архитектуры периода правления Темура и его потомков [4].

Садово-парковое искусство достигает в эту эпоху своего кульминационного развития. В его основе лежал многовековой опыт земледельцев. Чорбаг был доминирующим типом архитектурно организованного сада. В его основе лежал правильный контур, квадратный и прямоугольный; наличие центральной аллеи, а также добавочных аллей. Что интересно, чорбаги имели множество вариантов. В глубине сада располагался дом владельца с открытой площадкой и водоемом перед ним. Плодовые деревья и цветы рассаживались по особым правилам с учетом последовательности их цветения. Важной композиционной деталью чорбагов являлись арыки, хаузы различных форм, обложенные камнем и украшенные фонтанами [11].

Значимость личности Амира Темура в том, что именно при нем

началась истинная планировка городов [13]. Темур превратил Самарканд из глиняного в кирпично-мраморный, из кишлака в мегаполис, подчеркнув его положение как имперского города. В организации столицы Темур демонстрировал важную для тюрков ориентацию север-юг. В целом, имперская типология архитектуры Темуридов сменила имперскую корпоративность архитектуры Сельджукидов как отражение сложившегося класса городской аристократии [2].

В художественном плане в монументальной живописи темуридского периода необходимо отметить разнообразие жанров: исторического, батального, портретного, пейзажного. Стилистически она выражает близость искусству миниатюры того периода, что находит отражение в композициях, в типажах, в плоскостности и декоративности решения.

Традиции монументальной живописи темуридских дворцов были продолжены в архитектурных сооружениях эпохи Улугбека. Сохранились данные о росписях в обсерватории Улугбека.

В первой половине XVIII века упадок международной торговли, междоусобные войны, набеги кочевых племен привели к кризису политического, экономического и культурного развития государств на территории Узбекистана. Художественное решение городской среды в этот период продолжает традиции прошлых веков. Так, например, в середине 18 века монументальная архитектура Бухары замерла. В Хиве монументальная архитектура конца 18 — середины XIX в. составила возникший заново город. Монументальная архитектура Ферганской долины представлена также несколькими памятниками.

Существование трех среднеазиатских государств — Бухарского эмирата, Хивинского и Кокандского ханств определило своеобразие архитектурных идей в каждом регионе.

Библиография:

1. *Аскарлов Ш.Ж.* Генезис архитектуры Узбекистана. — Ташкент, 2014. — С. 7.
2. *Аскарлов Ш.Ж.* Генезис архитектуры Узбекистана. — Ташкент, 2014. — С. 34.
3. «Кандия Малая» / пер. В.Вяткина. Справочная книжка

Самаркандской области. — Самарканд, 1906. — С. 250.

4. *Ляйстен Т.* Исламская архитектура в Узбекистане // Наследники Шелкового Пути. Узбекистан. — Штутгарт, 1997. — С. 85.

5. *Наршахи.* В издании С. Shefer. — Paris, 1892. — P. 18–19.

6. *Пугаченкова Г.А., Ремпель Л.И.* История искусств Узбекистана. — М., 1965. — С. 39.

7. *Пугаченкова Г.А., Ремпель Л.И.* История искусств Узбекистана. — М., 1965. — С. 65.

8. *Пугаченкова Г.А., Ремпель Л.И.* История искусств Узбекистана. — М., 1965. — С. 74.

9. *Пугаченкова Г.А., Ремпель Л.И.* История искусств Узбекистана. — М., 1965. — С. 90.

10. *Пугаченкова Г.А., Ремпель Л.И.* Указ.соч. — С. 132.

11. *Пугаченкова Г.А., Ремпель Л.И.* История искусств Узбекистана. С древнейших времен до середины XIX века. Указ. соч. — С. 263–264.

12. *Хакимов А.А.* Искусство Узбекистана. История и современность. — Ташкент, 2010. — С. 112.

13. *Golombek L., Wilber D.* The Temurid Architecture of Iran and Turan. — Princeton-New Jersey, 1988. — P. 23.

**«СВИДЕТЕЛЬСТВО КРАСОТОЙ»
(ОБ ОНТОЛОГИЧЕСКИХ ОСНОВАХ ИКОНОПИСИ)**

Обращаясь к учению о Слове — Свете в традиции исихазма, христианским песнопениям в честь святых, богословию иконы Е.Н.Трубецкого и П.А.Флоренского, автор рассматривает символическое пространство иконы как «духовную реальность» соприкосновения Божественного и человеческого. Онтология иконы имеет своим основанием метафизику света, в которой подлинная красота (святость) предстает как сияние, а также средневековые представления о прекрасном как красочном строе сотворенного мира.

Appealing to the Doctrine of the Word — Light in the tradition of hesychasm, Christian chants that glorify saints, icon blessing by Eugene N.Trubetskoy and Paul A.Florenskiy, the author of the article explores the symbolic area of icon through «spiritual reality» serving as a tangency point between the goddess and human. The icon ontology is rooted in the metaphysics of light which presents the authentic beauty (holiness) as a radiance and the medieval understanding of beauty as a colorful process of the world creation.

Ключевые слова: Свет, красота, сияние, исихазм, иконопись, святость, онтология.

Keywords: Light, beauty, radiance, hesychasm, icon-painting, holiness, ontology.

Называя иконопись «искусством огня», П.А.Флоренский указывает, прежде всего, на особое пространство иконы, представляющее собой некую говорящую символическим языком область соприкосновения

человеческого и Божественного. Подобно знаменному распеву, дающему с помощью древней системы гласов и тончайших интонационно-мелодических формул звуковой образ Слова-Логоса, иконопись в своем пространственно-временном и цветовом символизме представляет зримый образ Слова-Света.

Для проблемы онтологии иконы важен весь комплекс средневековых представлений о свете: как субстанции всего сущего (бытийный план); как основе истинного знания (гносеологический план) и как сущности прекрасного (эстетический аспект). Метафизика света, указывающая на красоту как сияние созидающей мир Божественной Премудрости, по утверждению С.С.Аверинцева, повлияла на всю культуру Средневековья [1, с. 311]. Вместе с тем она получила различные оттенки в отражении понятий о свете и порождаемых им при соприкосновении с веществом красках в византийских мозаиках, православных иконах и витражах готических соборов. Следует подчеркнуть, что сама иконопись, ставшая, как известно, частью православной традиции, получила догматическое обоснование и была окончательно утверждена на VII Вселенском Соборе. Кондак святым отцам Собора говорит об «иконе вочеловечения Христова». Посему «Его видяще, не отметаема зрака изображения, но сие благочестно начертающе, почитаем верно» [5, с. 122].

В русской средневековой эстетике представления о прекрасном существовали на нескольких уровнях. Это монастырская традиция, которая органично включала труд книжников, распевщиков и иконописцев; эпические произведения и духовные стихи, соединяющие мифологические представления с христианским учением; фольклорное осмысление этических и эстетических тем, где внешняя красота часто противопоставлялась уму и счастью и речь шла о красоте как о добре. С пониманием красоты как света соединялись понятия чина и разумности, тишины и покоя, образ «прекрасной матери-пустыни» как спасительной духовной жизни, а также меры и изящества. В словарях древнерусское слово «красный» означает также обладание «изящной формой» [4, с. 268].

Для профессионального искусства книги, иконописи, знаменного пения определяющим было пришедшее из монастырей Афона учение исихастов, центральное место в котором занимает учение о Свете.

Л.А.Успенский указывает на непосредственную связь расцвета русского искусства в XIV–XV веках с распространением и утверждением в монастырской жизни средневековой Руси практики исихазма. Именно утрата традиции «священнобезмолвия» привела, по его убеждению, к снижению богословского и духовного содержания православного искусства, к преобладанию в нем «интеллектуализма и мастерства» [9, с. 262].

Развивая библейские представления о Свете в православной мистике, исихасты создают учение о «невещественном», но в то же время и совершенно конкретном свете, в явлении которого снимается различие чувственного и нечувственного. Преподобный Симеон Новый Богослов — «Света Трисолнечного зритель и таинственного Богословия сказатель» — говорит о Божественном огне, который, коснувшись очищенных слезами и покаянием душ, освещает их и приводит к «совершенному исцелению», так что они блистают Божественной красотой. В гимнах преподобного Симеона Свет — это сам Бог — «Нераздельная Троица и Неслиянная Единица», Свет Триипостасный, «начало начала и Власть безначальная». С одной стороны, это Свет «неименуемый, как совершенно безымянный и, с другой стороны, многоименный, как всё совершающий, единая слава, начальство, держава и царство, существующий как единая воля, разум, совет и сила» [7, с. 193].

Окончательное оформление воззрений исихастов на природу Света связано с именем святителя Григория Паламы, соединившего в своем учении представления о «нетварной» природе Фаворского света с божественными энергиями, что во многом определило символический язык древнерусской иконописи. Существенное значение для понимания онтологических основ пространства иконы имеют слова Григория Паламы, сказанные им о природе Света в гомилии на Преображение Господне. «Евангелист представляя не только сияние и превосходящую прекрасность лица Господня, но и сверхъестественную красоту Его одежд, тем, что с белизной снега сочетал и понятие сияния, отвел от мысли, что эта красота была естественной» [3, с. 96]. Палама называет главный признак красоты как света — сияние. Речь идет о Свете, который, не будучи природой самого Бога, вместе с тем есть Свет Божественный

и несотворенный. Это Свет Божественной славы, красота, благодать и сияние, Свет, который «верою дается» и «причастниками» которого по благодати являются святые ангелы и «человецы», воспринимающие «способный увеличиваться и уменьшаться» Свет согласно своему достоинству.

Онтологический смысл иконы неотделим от христианских представлений о светоносности преображенной человеческой природы. «Понятия светлого, благого божества и святости, — утверждает в своем известном Церковно-славянском словаре прот. Г.Дьяченко, — неразлучны, и последнее — прямо выходит из первого» [4, с. 582]. О тождественности слов «свет» (φως) и «святой» (ἅγιος) говорит их восхождение к санскритским корням (div, çvi), означающим одно — блистать и сиять [4, с. 584].

Сияние и лучезарность — синонимы прекрасного. Тропари и кондаки, посвященные Христу, Богородице и святым, слагаемые по принципу «насыщения текста ключевыми словами» (Д.Лихачев), своей структурой подтверждают основное значение слова «свет», создавая в то же время его различные образы. Христос — «Незаходимое мысленное Солнце», «Свет Невечерний», «Свет Истинный и Неприступный». Лучи чудес исходят от икон Божией Матери, ее непорочности и смирения, милосердия ко всем грешным. Мученики, святители, преподобные — «Светильники Вселенной», «зарницы небесного огня», «звезды всесветлые, добродетелями сияющие», подающие нам свет и разгоняющие тьму искушений. Сияние исходит от исцелений, чудес, премудрости, от христианских заповедей и святых евангелий. Образ Креста Господня сияет «паче солнца». Св. священномученик Власий поставлен «на свещнице архиерейства». «Покаяния светом» озаряется сердце преподобной Марии Египетской. И «во свете неизреченной радости» предстоит Пресвятой Троице преподобный Нил Сорский. Таким образом, пространство иконы составляет светоносность добродетелей. Это сияние мученических подвигов, жертвенного служения, покаяния, проповеди Истины Слова.

В наше время ориентация на традиционную иконопись, под которой понимают иконы, созданные до середины XVII века, до того времени, когда в православном искусстве стали утверждаться элементы

«усмотрения плотского» и иконопись начала вытесняться более «прогрессивной» и «научной» религиозной живописью, занимает прочные позиции. Но так было далеко не всегда. И в настоящее время у религиозной живописи, украшающей православные храмы, довольно много сторонников, полагающих, что вопрос иконописания вообще не главный в христианской жизни. Многие трудности «открытия» традиционной (или «классической») русской иконы, отражены в книге Г.И.Вздорнова «История открытия и изучения русской средневековой живописи. XIX век» (М., 1986).

Об отношении русской интеллигенции к иконописи еще в середине XIX века можно судить по статьям Ф.И.Буслаева. Справедливо отмечая молитвенный статус православной иконы и верность иконописцев «завещаниям от старины», Буслаев видит в подчинении иконописи исключительно религиозному канону тормоз для развития в ней художественного начала, которое выгодно отличает религиозную западную живопись. Отрицая как «излишнюю строгость и мужественность» православной иконы, так и «излишнюю сентиментальность» католического искусства, он, тем не менее, делает вывод о том, что первый признак русской иконописи — «отсутствие сознательного стремления к изяществу» и «красоте самой по себе». Указывая на «какое-то величие» изображаемых фигур, спасающее их от безобразия, знаменитый филолог говорит в то же время об «однообразии и неразвитости религиозного, полувизантийского стиля разных пошибов русской иконописи» [2, с. 376, 379].

Что касается красоты «самой по себе», то она, по учению исихастов, действительно не представляет большой ценности, так как она преходяща, «суетна» и «скоротлима». Икона создает особый род красоты — красоты «под знаком вечности» (Н.Тарабукин), красоты не самодовлеющей формы, а содержания, которым является путь аскезы и святости, прохождение и преодоление «многотрудной лестницы» духовного совершенства. Это красота возвышенных устремлений человека, его огромных возможностей. Именно такая красота как «чин изящный и учение премудрых» (Нил Сорский) может свидетельствовать о невещественных духовных подвигах, составляющих смысл и содержание иконы. Свет, «великая тишина», безмолвие, покой как

результат преодоления собственной греховной природы составляют онтологическую основу символического языка иконы и ее особой красоты. «Печать недвижимого вечного покоя» прочитывается в иконе Ильи Пророка наряду с пурпуровым грозovým фоном и «мощным внутренним пламенем его очей» [8, с. 42].

Осмысление иконописи как явления духовной жизни («богословие в красках») и яркого художественного феномена принадлежит философам и деятелям культуры начала XX века (например, журн. «Русская икона». Т. 1. Сб. 1–3. Спб., 1914). Не случайно в 1916 г. Е.Н.Трубецкой говорит о «совершившемся на наших глазах открытии иконы», понимая «открытие» в том числе и буквально — как освобождение иконы от закрывающих ее золоченых и серебряных окладов [8, с. 39]. И в наше время можно сказать, что решающий вклад во включение традиционной иконописи в философский и научный контекст, в придание иконе актуального культурологического статуса, принадлежит, прежде всего, Е.Н.Трубецкому и П.А.Флоренскому. Не углубляясь в сравнение их подходов, отметим лишь то, что Трубецкой в своем богословии иконы не отделяет древнюю икону от иконописи XVI–XVII веков. В отличие от него, Флоренский (в «Иконостасе») сосредоточил свое внимание исключительно на «классической» иконе периода ее расцвета в XIV–XV веках. Если для Флоренского был чрезвычайно важен не только богословский, но и эстетический критерий и он стремился подчеркнуть уникальные художественные достоинства языка иконы, используя в том числе и научные данные, то для Трубецкого икона — это, прежде всего, «исповедь русского народа», «мирочувствие русского человека» с XII по XVII век.

Отстаивая особый духовный смысл иконописи как уникального искусства в статье, написанной через полвека после упоминаемой работы Буслаева, Трубецкой подчеркивает недопустимость именно поверхностного эстетического отношения к иконе, игнорирующего ее подлинное содержание. Он вводит понятие смысловой красоты, которая не сводится к «внешней оболочке» изображаемых событий. За внешней оболочкой символических начертаний — «тайна художественных и мистических созерцаний», раскрытие которых, по убеждению Трубецкого, «озарит своим светом» не только прошлое, но и настоящее

и будущее России, «ибо в этих созерцаниях выразилась не какая-либо переходящая стадия в развитии русской жизни, а ее непреходящий смысл» [8, с. 40].

В работах Трубецкого впервые высказывается мысль об особой «аскетической неотмирности иконописных хликов», свидетельствующей о сложности пространства иконы, в котором содержатся два плана существования. В пространстве иконы происходит «соприкосновение с небесами мирской России» — России «земледельческой, нищей и царской». С точки зрения художественно-эстетической, Трубецкой выделяет в иконе такую черту, как «архитектурность» линии, что говорит о ее принадлежности пространству собора, единому символическому целому, определяющему место иконы и как художественного, и как культового произведения. В едином горении золота куполов и иконописных красок (огневой пурпур небесной грозы, ослепительно белый конь св. Георгия Победоносца, блистающие золотыми солнечными лучами крылья ангелов), по мысли Трубецкого, отражается молитвенное «горение ко кресту» самой России. «В этом святом горении России — вся тайна древних иконописных красок». [8, с. 45].

Онтология иконы в работах Трубецкого предстает как «солнечная мистика красок», имеющая своим основанием духовное горение христианской веры русского народа, которое в то же время не может не иметь аспекта психологического, связанного с переживанием и осознанием встречи Божественного и человеческого. Это «драма встречи двух миров», в русле которой появляется такой образ Света, как воспринимаемый внутренним слухом апостолов «звучащий свет», исходящий от светоносного Слова. «В этом соотношении всех красок, составляющих красу творения, к потустороннему смыслу вечного Слова, — по мысли Трубецкого, — заключается источник всей лирики нашей иконописи и всей ее драмы» [8, с. 50].

Высказанная Трубецким идея двоemiрия иконы и указание в связи с этим на роль золота в «отталкивании запредельного от здешнего» получили свое богословское и художественно-эстетическое обоснование в известных трудах П.А.Флоренского.

Пространство иконы определяется в «Иконостасе» Флоренского

как «мнимое», существующее на границе реальности, в ее, прежде всего, материальном измерении, и идеального светоносного мира. В мире иконы, в свете изображаемых ею Божественных энергий, «в море золотой благодати» представлены святые, природа которых родственна Фаворскому Свету. Весьма важно развитие Флоренским идеи об объективном, метафизическом значении человеческой святости. К мыслям о Софии — Премудрости и Красоте, Богородице как воплощению идеальной духовной личности Флоренский приходит в результате рассуждений о духовном облике старца Исидора. «Вот тут-то, в этой пустынной избушке, в эти одинокие вечера, ярко вспоминался мне покойный Старец Исидор. Весь благодатный и благодатию — прекрасный, он дал мне в жизни самое твердое, самое несомненное, самое чистое восприятие духовной личности. То, что ранее лишь трепетало порою в мечтаниях, теперь стояло осязаемое и зримое» [11, с. 320].

В иконописи «абсолютной метафорой Света» (Аверинцев) является золото, смыслом которого Флоренский уделяет большое внимание. Указывая на каноническую закреплённость присутствия золота в иконе, он рассматривает замену листового золота «творенным», а также серебром и имитирующими золотой фон (свет) красками, как падение иконописного искусства, символизирующее нарастающую «плотность» не только в самом восприятии, но и в метафизическом плане.

Не имея по своей природе никакого «сродства» с красками, которые использует и живопись, золото, по утверждению Флоренского, символизирует «чистый беспримесный свет», «Свет Непрístupный», что является главной причиной использования иконописцем обратной перспективы, устанавливающей особые отношения зрителя и иконописного пространства. «Золото, — утверждает Флоренский, — служит конструированию невидимого, умопостигаемого, присутствующего в составе нашего опыта, но не чувственно и потому на изображении долженствующее быть существенно обособленным от изображений чувственного» [10, с. 119]. И Трубецкой, и Флоренский обращали внимание на особенности применения («наиболее осмысленное») в иконописи золотых штрихов, изображающих

присутствие Божественных энергий в мире. Золотые штрихи («ассистки»), по словам Флоренского, «прорастают» чувственный образ, символизируя «первичные силы», образующие своим воздействием «онтологический остов вещи». Это «силовые линии поля, формующие вещь», «линии давлений и натяжений», которые не даются нашему зрению и сверхчувственно постигаются умом. Современные издания, посвященные значениям цвета, говорят уже о красках, символизирующих в православном искусстве само золото, указывая, в первую очередь, на желтый цвет как «синоним и образ золота» в иконописи. «Это и цвет, и свет одновременно, образ света и символ света. Это белый цвет с отблеском солнца» [6, с. 244].

Со световой природой иконописи связан и сам процесс ее создания, и ее существования. Раскрывая символику красок и технические приемы создания образа, требующие отдельных специальностей «личника», «знаменщика», «позолотчика» и др., Флоренский делает вывод о том, что «икона пишется на свету, и этим высказана вся онтология иконописания» [10, с. 129].

Обращаясь к теме иконописи в трудах Трубецкого и Флоренского, следует упомянуть о присутствии иконографического аспекта (подробный разбор структуры и цветовой символики икон Софии — Премудрости — XV–XVII веков) в их софиологии, развивающей идеи В.С.Соловьева. Именно Соловьев, как известно, закрепил «софийное» значение за небесными красками, указав на их метафизическую, огненную природу («лазурный огонь», «пурпур небесного блистанья»), что нашло свое отражение и развитие и в философии, и в особом «горении» красок в поэзии Серебряного века.

Широко распространенная в иконописи XV–XVII веков «софийная» тема опирается на ветхозаветные тексты (Прем. 7:25; Притч. 8:27–31) и представлена иконографией Христа — Премудрости, Ангела Великого Совета. В соотнесении с небесными явлениями Трубецкой и Флоренский рассматривают сложную красочную композицию образа Софии-Премудрости конца XV века, на котором Премудрость изображена в виде огненного Ангела в царском облачении с предстоящими ей Богоматерью и Иоанном Предтечей. К храмовой иконе Новгородского Софийского собора, раскрывающей понимание Софии как Ипостаси и как творящей

энергии, обращается в обосновании цветового символизма иконописи П.А.Флоренский. В русле софиологии он предпринимает исследование метафизики иконописных красок, символики «небесных знамений», в связи с чем можно предположить, что интерес к вновь «открываемой» части русского культового искусства софиологов — Трубецкого и Флоренского — не был случайным.

Метафизика иконы в своем наиболее важном онтологическом аспекте содержит фундаментальные, обусловленные христианской догматикой смыслы, которые рождают богословие иконы. Основы бытия иконописи — это прежде всего, необходимость свидетельства о реальности встречи миров Божественного и человеческого, о самом существовании святости и святых. По словам Л.А.Успенского, икона не изображает Божество, она указывает «на причастие человека к божественной жизни» [9, с. 191–192]. Каждый святой — это точка и тайна соприкосновения земного и небесного. Известно, что иконография ряда икон ведет свое происхождение от видений святых подвижников: «Троица» А.Рублева — от видения преп. Сергия Радонежского; икона «Покрова Божией Матери» — от видения св. Андрея Юродивого; а также образы святых, основой которых были их явления в «тонких снах» своим ученикам и последователям. Святость неразрывно связана с метафизикой света, включающей учение исихастов о Фаворском свете и божественных энергиях, смыслы «звучащего света» и представления о красоте — сиянии Истины. Средневековые смыслы красоты объемлют аскетические подвиги и добродетели, красочную гармонию мира и великую тишину, безмолвие и «чин изящный» — лики и персты «тонкостию изукрашенные». Вместе с тем в онтологию иконы входит понятие «молитвенного пространства», так называемая «намоленность» образа, связанная с преклонением и молитвенным предстоянием верующего, которое, в свою очередь, предполагает участие света вещественного — огня свечи или лампы.

Библиография:

1. *Аверинцев С.С.* София — Логос. Словарь. — Киев, 2006.
2. *Буслаев Ф.И.* О литературе: Исследования; Статьи. — М., 1990.

3. *Григорий Палама, свят.*, архиепископ Фессалонийский. Беседы. В 3 т. Т. 2 / пер. с греч. архим. Амвросий (Погодин). — М., 1994.
4. *Дьяченко Г., прот.* Полный церковно-славянский словарь. Репр. 1900 г. — М., 1993.
5. Полный тропарион. В 2 кн. Кн. 1. — М., 2003.
6. Русский цвет / ред., вступ. ст. Ю.В.Якутин. — М., 2012.
7. *Симеон Новый Богослов, преп.* Божественные гимны / пер. с греч. иером. Пантелеймон (Успенский). Репр. 1917 г. — М., 2006.
8. *Трубецкой Е.Н.* Три очерка о русской иконе. — Новосибирск, 1991.
9. *Успенский Л.А.* Богословие иконы православной церкви. — Переславль, 1997.
10. *Флоренский П.А.* Иконостас. — М., 1995.
11. *Флоренский П.А.* Соч. В 2 т. Т. I (I). Столп и Утверждение Истины. — М., 1990.

ПЕРВЫЙ ОПЫТ П.П. РУБЕНСА ПО СОЗДАНИЮ СЕРИИ КАРТОНОВ ДЛЯ ШПАЛЕР (ИСТОРИЧЕСКИЙ АСПЕКТ)

Выполнение заказа по созданию серии живописных картонов для шпалер, посвященных истории римского консула Деция Муса, стало успешным дебютом Питера Пауля Рубенса в этой сложной и привилегированной области художественного творчества. Данный цикл обращен к античной тематике и раскрывает разные грани таланта мастера, который находился под впечатлением от изучения шедевров итальянского искусства в ходе своего путешествия по стране.

Completing the order for the picturesque paintings to the tapestries dedicated to the Decius Mus's life story became the debut of Peter Paul Rubens in this complicated and privileged area in arts. The series is about antiquity and opens up the master's multi-faceted talent who was inspired by masterpieces of Italian arts during his travelling around the country.

Ключевые слова: шпалеры, картоны, Рубенс, Италия, Генуэзские заказчики, Брюссель.

Keywords: tapestries, cartoons, Rubens, Italy, Genoese family, Brussels.

Важную роль в творчестве фламандского художника Питера Пауля Рубенса (1577–1640) сыграла Италия, где он получил свой первый заказ на серию картонов для шпалер. Цикл шпалер, повествующих об истории римского консула Деция Муса, стал отправной точкой в его творчестве. В дальнейшем подобная тематика будет прослеживаться практически во всех крупных работах маэстро.

Мать художника постаралась дать мальчику хорошее гуманитарное образование, а старший брат, используя свои связи, помогал завязывать

полезные знакомства. Рубенс был прекрасно знаком с античной мыслью, литературой и искусством, он стремился вырваться в высшие слои общества с юного возраста, хотел богатой жизни, мечтал о принадлежности к высшему сословию. Амбиции, а также трудолюбие, внимательность и аккуратность помогли художнику стать всемирно известным. В 1610 г. Рубенс построил роскошный дом-дворец в центре разрушенного войной Антверпена, покупал коллекции античного искусства, расплачиваясь своими картинами, был приближенным королей. Однако добился этого своими силами, хотя и сама удача была на стороне мастера.

Ключевым моментом в жизни художника стала его поездка в Италию, которую Питер Рубенс впервые посетил в 1600 году. На тот момент ему было 23 года, а за плечами имелось восьмилетнее обучение в подмастерье художников Тобиаса Верхахта, Адама ван Ноорта и Отто ван Веена. По истечению срока учебы П.П.Рубенс получает звание свободного мастера и вступает в гильдию Св. Луки, но начинать творческую деятельность как свободный художник не спешит — ранние произведения несут на себе явный отпечаток того или иного учителя. На тот момент у молодого человека не было ни одной заметной работы, а те, что имелись, были развешены в гостиной матушки. Юноша довольно требователен к себе и в будущем, когда он станет уже известным художником, будет внимательно выбирать заказы, «достойные» его внимания. Стремление быть лучшим, подвигло его совершить путешествие в Италию, чтобы увидеть своими глазами шедевры титанов Ренессанса.

Согласно предварительно составленному плану, сначала он посетил Венецию. В отеле судьба свела его с неким вельможей, приехавшим из Мантуи на карнавал, из свиты самого Винченцо Гонзага. Именно эта встреча стала судьбоносной для Питера Рубенса. Молодой художник показал ему несколько своих работ, а тот в свою очередь поведал о фламандском мастере герцогу Гонзага. Что именно побудило Винченцо пригласить к себе юного Рубенса, точно неизвестно. Может, ему приглянулись работы, может быть, важную роль сыграла любовь герцога к Фландрии. У него на службе уже пребывал фламандский портретист, тем не менее, это было отличное начало карьеры для неизвестного художника. В Италии в это время процветало семейство Медичи,

покровителей искусств. Несмотря на это, двор «мантуанского владыки» Винченцо Гонзага был самым пышным и богатым на всю страну. Герцог тратил небывалые суммы на пополнение своей художественной коллекции. В нее входили и фламандские шпалеры, и полотна таких художников как Корреджо, Тициан, Веронезе, Леонардо и Караваджо. Стены дворца украшали фрески Мантеньи и Пизанелло. Гонзага был довольно расточительным, содержал при дворе собственный театр, а также разнопрофильных мастеров, которые не только оснащали герцога изысканной утварью и предметами обихода, но и обучали мантуанских ремесленников. Попав в такую роскошную обстановку, художник не потерял голову, но был полон решимости самоутвердиться в жизни и творчестве. Всего в Италии он провел восемь лет, из них три года именно в Мантуе. Герцог заказывал у мастера чаще всего пейзажи, декоративные работы или копии с полотен известных мастеров. Лишь спустя два года Винченцо дал художнику крупный заказ — триптих для иезуитской церкви в Мантуе [1]. В алтаре помещался холст «Семейство Гонзага поклоняется Троице», а по бокам сцены «Преображение» и «Крещение» [2]. За время своего пребывания в Италии Рубенс активно путешествовал, а в дорогу всегда брал альбом и делал множество зарисовок. Также художник делал много копий с произведений античных авторов и работ Рафаэля. Тем самым он оттачивал мастерство рисовальщика и собирал свой каталог по искусству [3]. Он особенно интересовался жизнью, бытом и культурой Римской империи. Военные доспехи, мебель, одежда, музыкальные инструменты, триумфальные арки и колонны, бюсты философов и многое другое — все попадало в сферу увлечений художника. Впоследствии эти зарисовки видоизменялись и будут использоваться в композициях автора, в живописных полотнах, а также в картонах для шпалер. Например, мотив арки и фриза станет основополагающим при создании мастером эскиза для торжественной встречи испанских правителей в Нидерландах.

Следует отметить, что Рубенс был не просто «слепым копиистом». Он смело мог переделать что-либо в рисунке, если считал это недостаточно удачным в оригинале. В процессе кропотливой работы художник находился в постоянном поиске, формируя свой творческий метод.

Рубенс также неоднократно посещал Геную в 1605 г. и в 1606 г. Был хорошо знаком с покровителями города. Он выполнял для них великолепные портреты и позднее, в 1622 г., опубликовал виды и планы их резиденций в гравюрах, сделанных им во время своего путешествия. Именно в Генуе изначально хранились картоны Рафаэля к серии шпалер «Деяния Апостолов» [4]. Конечно же, Рубенс внимательно изучал и делал зарисовки с этих полотен. Учитывая особенности личности художника, нельзя исключить, что он хотел посоревноваться с Рафаэлем в искусстве создания картонов для шпалер. Художник любил выполнять картоны не традиционными углем или цветным мелом по бумаге, а маслом на деревянных досках, тем самым снова показывая свое отличие от других мастеров.

Серия ковров «История Деция Муса» стала успешным начинанием художника в области шпалерного искусства, распространившегося по Европе, и достигшего расцвета во Фландрии. Документальные источники сообщают, что подготовительная работа художника по созданию картонов длилась с ноября 1616 г. по май 1618 г., и заказчиками серии являлись Генуэзские дворяне, чьи имена не известны [5]. Однако есть версия, что это семейство Паллавичини, с которыми художник имел достаточно близкие отношения — как деловые, так и дружеские [6]. Более точные обстоятельства и условия заказа остаются неопределенными. Мы знаем, что в ноябре 1616 г. двое фламандских купцов-ткачей — Ян Райс, имевший свою шпалерную мастерскую в Брюсселе, и Франс Свирс-младший, торговец шпалерами, заключили соглашение на изготовление серии с Франко Катанео — генуэзским торговцем из Антверпена. И Райс, и Катанео были выходцами из семей, которые занимались изготовлением и продажей шпалер не одно поколение [7]. В заключенном соглашении указывается, что именно Рубенс должен выполнить картоны и, более того, следить за качеством исполнения ковров. Художник потребовал от ткачей добиться максимальной точности в передаче цветовой гаммы в материале, и мастерам-красильщикам шерсти пришлось прибегнуть к новым способам окрашивания нитей, чтобы удовлетворить требования Рубенса. Впоследствии эти эксперименты плохо скажутся на шпалерах, которые со временем сильно потеряют в цвете [8]. Также мы можем предположить, что художник имел контакты и определенные

договоренности с мастерскими в Брюсселе. В своем письме от 26 мая 1618 г. сэру Дадли Карлтону, Рубенс сообщает, что он только закончил работу над картонами для серии шпалер и имеет еще много дел с Брюссельскими ткацкими мастерскими [9]. Мастер пишет: «Я пошлю Вашему Превосходительству размеры моих картонов к истории Деция Муса — консула, который принес себя в жертву для победы римского народа. Но чтобы получить точные цифры, я должен написать в Брюссель, потому что как раз недавно сдал всю работу хозяину мастерской» [10]. Также следует отметить тот факт, что дедушка Рубенса по материнской линии и его сын Дионисий были торговцами шпалер и текстиля. Поэтому художник с детства имел непосредственное отношение к этому виду искусства [11]. В итоге шпалеры ткались в Брюсселе, в известной мастерской Яна Райса старшего, его клейма стоят на коврах. В течение XVII столетия цикл «История Деция Муса» приобрел массовую популярность, и было дополнительно сделано около 20 копий с картонов Рубенса. Они изготавливались в других брюссельских мастерских и, как следствие, с измененной каймой и разным количеством самих ковров.

В 1661 г. шесть полотен принадлежали двум Антверпенским художникам — Гонзалесу Коку и Жану Баптисту ван Эйку, совместно с Жаном Карель де Витте. Затем они появились в усадьбе ван Эйков после его смерти в 1692 г. Вскоре после этого принц Иоганн Адам Андреас фон Лихтенштейн приобрел серию, дополненную двумя другими полотнами, которые были во владении императора Леопольда I, общей суммой в 11 000 гульденов, через Анверпенского арт-дилера Маркуса Форхаута. Принц был в восторге от данной серии и заказал дорогие обрамления с роскошными резными картушами, которые специально выполнил скульптор Джованни Гулианни в 1706 г. Они предназначались для усиления впечатления от коллекции Лихтенштейна [12].

Сюжет цикла взят из книги античного историка Тита Ливия «История Рима от основания города», и описывает решающую битву в войне между римлянами и латинянами в 340 г. до н. э. Войско римлян возглавляли два полководца Деций Мус и Титус Манлиус. Обоим перед итоговым сражением во сне явился некий муж, который рассказал, что для победы римлян один из полководцев должен пожертвовать свою жизнь. Деций Мус приносит себя в жертву согласно древнему ритуалу,

и племя латинян обращается в бегство. Серия включает в себя восемь картонов, шесть из которых представляют собой повествовательные сцены, такие как «Деций Мус рассказывает свой сон», «Деций Мус советуется с оракулами. Толкование победы», «Молитва о пожертвовании. Благословление Деция Муса», «Деций Мус отсылает ликторов к Титу Манлиусу», «Смерть Деция Муса», «Похороны Деция Муса», «Деций Мус получает статую Минервы». И два межоконных полотна «entre-fenêtres», предназначенные для использования в качестве узких полос для стен между окнами: «Победа и Доблесть», «Трофеи». В настоящее время шпалеры законсервированы и находятся на хранении в фонде музея Лихтенштейна в Вене [13]. Картоны составляют постоянную экспозицию.

Зарубежных исследователей особенно остро занимает вопрос участия учеников Рубенса в выполнении работ. Действительно, Рубенс создал «кустарную мануфактуру» по производству картин. Целая команда художников, в их числе и весьма талантливые, такие как Ван Дейк и Якоб Йорданс, трудились под присмотром маэстро. Он приносил в подмастерье свой эскиз, а ученики переносили в натуральный размер на холст и подробно выписывали. Для каждой части картины был свой художник: кто-то писал только пейзажи, фрукты или одежды. Затем Рубенс проходил своей рукой по всему полотну и прописывал лица, так как предпочитал делать это сам. В завершение, на готовом произведении, мастер ставил свое клеймо. Многие современники осуждали художника за присваивание коллективной работы себе. Однако, на наш взгляд, П.П.Рубенс действовал справедливо. В этой связи стоит отметить, что начинающие молодые художники получали уникальную возможность трудиться и набираться опыта у именитого мастера. Если кто-либо из учеников «созревал» для самостоятельного творчества, Рубенс отпускал его без претензий и со многими сохранил в будущем хорошие доверительные отношения. Кроме того, ученики работали в мастерской за определенное вознаграждение и сознательно принимали все условия. Самым главным моментом является то, что маэстро ничего не скрывал, и у него существовала четкая ценовая политика в отношении работ, написанных собственноручно и при помощи учеников. Так, например, исследуя переписку Рубенса с одним богатым заказчиком, можно увидеть, что художник сразу сообщает ему, сколько будет стоить заказ,

если его напишет сам мастер, или он будет выполнен с помощью кого-то из учеников. Он стал первым художником в истории, который «повел настоящую войну за охрану своей художественной собственности и добился того, что во всех главных европейских столицах его подпись пользовалась защитой закона» [14]. В подмастерье Рубенс поставил «на поток» создание гравюр и офортов по своим работам, так как мечтал о распространении искусства в массы. Эта идея посетила его во время своего путешествия в Италию.

Существует версия, согласно которой «История Деция Муса» является единственной серией, где художник не прибегал к помощи подмастерья при создании картонов. Однако однозначного ответа на этот вопрос нет. Даже тщательное изучение картонов не привело исследователей к общему мнению. Большая часть холстов действительно является великолепным примером кисти Рубенса с его характерной силой и блестящей проработкой деталей. В частности, в полотнах «Деций Мус рассказывает свой сон» и «Посвящение Деция Муса» яркий стиль мастера проявляется с уверенной простотой, что подтверждает отсутствие помощников, хотя талантливый ученик, конечно, мог бы достичь такого уровня. Другая гипотеза сводится к тому, что, учитывая общую площадь серии, более 915 квадратных метров, можно предположить, что мастерская художника была активно задействована в художественных работах. Наиболее вероятно участие таких известных учеников, как Йорданс и Антонис Ван Дейк. Мы не считаем данный вопрос настолько принципиальным. Как уже говорилось ранее, Рубенс не скрывал работу подмастерья для такой долгой и кропотливой работы, как перенос рисунка в натуральную величину и выписывание отдельных частей. Но не следует забывать, что сам эскиз и композиционная задумка всегда принадлежали только мастеру. Более того, свои будущие идеи, наброски и некоторые важные заказы он скрывал от учеников в кабинете под замком. Учитывая его отношение к своей репутации и статусу, мы считаем, что такой выгодный и важный заказ он взялся выполнить самостоятельно.

В последующие годы Питер Рубенс создаст еще четыре цикла картонов для шпалер: «История Ахиллеса», «История императора Константина» и «Триумф Евхаристии». В каждой из них активно будут проявляться излюбленные художником мотивы имперского Рима:

несущиеся колесницы, античные герои, трофеи, доспехи и архитектура. Органично слившись с барокко и силой самого мастера, они стали «визитной карточкой» Рубенса. Фламандский художник, оказавшийся под влиянием Италии и выполнявший заказы для Испании, Англии и Франции, стал символом эпохи барокко. Дипломатичный и обаятельный, но твердый и гордый, он оставил после себя много вопросов, на которые искусствоведы до сих пор ищут ответы.

Примечания:

1. *Лекуре А.-М.* Рубенс. — М.: Молодая гвардия, 2011. — С. 41–48, 62–102.
2. Сайт «Музеи Европы. О художниках и картинах». — URL: <http://nearyou.ru/rubens/105gonzag.html> (дата обращения: 16.06.2015).
3. Например, альбом «Дворцы Генуи» с рисунками П.П.Рубенса вышел в тираж в 1622 г.
4. Ныне находятся в музее Виктории и Альберта в Лондоне.
5. *Baumstark R.* Peter Paul Rubens. The Decius Mus cycle. — New York Metropolitan museum of art, 1985. — Р. 3–4.
6. *Егорова К.С.* Петер Пауль Рубенс. Письма, документы, суждения современников. — М.: Искусство, 1977. — С. 415, 452.
7. *Guy Delmarcel.* Flemish Tapestry from the 15th to the 18th Century. — Lannoo, 1999. — Р. 224.
8. Там же. — Р. 228.
9. Там же. — Р. 229.
10. *Егорова К.С.* Петер Пауль Рубенс. Письма, документы, суждения современников. — М.: Искусство, 1977. — С. 102.
11. Там же. — Р. 222.
12. *Baumstark R.* Peter Paul Rubens. The Decius Mus cycle. — New York Metropolitan museum of art, 1985. — Р. 4.
13. По информации, предоставленной сотрудниками музея Лихтенштейна в Вене
14. *Лекуре А.-М.* Рубенс. — М.: Молодая гвардия, 2011. — С. 152.

Библиография:

1. *Егорова К.С.* Петер Пауль Рубенс. Письма, документы, суждения современников. — М.: Искусство, 1977.
2. *Лекуре А.-М.* Рубенс. — М.: Молодая гвардия, 2011.
3. *Реале Дж. и Антисери Д.* Западная философия от истоков до наших дней. — СПб., 1994. Т. 2. — С. 282.
4. *Baumstark R. Peter Paul Rubens.* The Decius Mus cycle [exhibition]: The Metropolitan museum of art, The collections of the prince of Lichtenstein [New York, from October 26, 1985, to May 1, 1986].
5. *Delmarcel G.* Flemish Tapestry from the 15th to the 18th Century. — Lannoo, 1999.
6. Сайт «Google книги». — URL: <http://books.google.ru/books> (дата обращения: 25.05.2015).
7. Сайт «Познавательный журнал. Школа жизни.ру». — URL: <http://shkolazhizni.ru/archive/0/n-41795/> (дата обращения: 6.07.2015).
8. Сайт «Live internet». — URL: <http://www.liveinternet.ru/users/3251944/post331703064/> (дата обращения: 10.08.2015).
9. Сайт «Рубенс.ру Питер Пауль Рубенс. Жизнь и творчество». — URL: <http://rubens.ru/> (дата обращения: 2.06.2015).
10. Сайт «Gallerix. Музей Лихтенштейн (Вена)». — URL: <http://gallerix.ru/storeroom/95098395/> (дата обращения: 5.08.2015).
11. Также автор выражает благодарность музею Лихтенштейна в Вене, в частности, секретарю музея Софи Веставель и заведующей отделом хранения шпалер Александре Хансл, за предоставленную информацию о серии «История Деция Муса».

«БРИЛЛИАНТОВЫЙ ТЕАТР» ПРИ ДВОРЕ ФРАНЦУЗСКИХ КОРОЛЕЙ В 1761–1771 ГОДАХ

Начало XVIII столетия ознаменовалось распространением моды на стилизованные ориентальные мотивы в искусстве. В области сценографии увлечение востоком привело к появлению так называемых «бриллиантовых» декораций, изобретателем которых считается Антуан-Анжелик Левек (1709–1767), главный хранитель достояния Департамента королевских развлечений. Он первым начал использовать для украшения театральной сцены ограниченное богемское стекло. Несколько постановок в подобных декорациях было осуществлено в придворном театре Фонтенбло в период с 1761 по 1771 год. Их рассмотрению и посвящена данная статья.

The beginning of the 18th century was marked by wide-spread fashion for stylized oriental motives in art. This trend resulted in appearance of the so-called «diamond» scenery considered to be invented by Antoine-Angélique Lévêque (1709–1767), a head custodian of The Royal Entertainment Department (garde-magasin général aux Menus Plaisirs). He took the lead in the use of faceted Bohemian glass. Several stagings designed with ‘diamond’ scenery were organized in the court theatre of Fontainebleau in 1761–1771. The article analyses this subject-matter.

Ключевые слова: искусство XVIII века, театрально-декорационное искусство, сценография, «тюркери», театр Фонтенбло, богемское стекло.

Keywords: the 18th century art, stage-setting and scenery, «turquerie» style, the theatre of Fontainebleau, Bohemian glass.

В 1704 году на французском языке вышли «Сказки тысячи и одной ночи». Европейцы оказались очарованы открывшимся им волшебным миром роскошных дворцов и вырастающих за одну ночь садов, пестрых базаров и раскаленных на солнце площадей, по которым разъезжали на слонах султаны и где шумела яркая восточная толпа. Сказки во многом способствовали распространению моды на «тюрокери», то есть использованию в европейском искусстве стилизованных восточных мотивов. Французская литература подхватила ориентальную тему. Друг за другом стали появляться произведения, инспирированные атмосферой Востока: «Заира» Вольтера, «Персидские письма» Монтескье.

Привлекательность Востока умели использовать и мастера кисти. Из путешествий в экзотические страны европейские художники привозили не только редкости и безделушки, но и альбомы собственных зарисовок — настоящую повесть о незнакомом мире. В 1611 году в составе французского посольства в Стамбуле побывал Симон Вуэ (1590–1649), запечатлевший на холсте черты Ахмета I. Также в первой половине XVIII века тот же город посетил некий Жорж де ла Шапель, с произведений которого Шарль-Никола Кошен Старший сделал гравированный альбом с изображениями прекрасных турчанок. В 1699 году в Порту сопровождал французского посла художник Жан-Батист Ван Моор де Валансьен. Этот мастер написал немало жанровых полотен, изображающих турецкие нравы. Эстампами, сделанными с его работ, пользовались на протяжении XVIII столетия почти все художники, работавшие в стиле «тюрокери».

Швейцарский художник Ж.-Э.Лиотар также совершил в 1738–1742 годах путешествие в Стамбул. В 1743 году этот мастер уже снова оказался в Европе и работал при австрийском дворе. Свое возвращение Лиотар обставил с поистине театральной эффектностью. За четыре года художник успел отпустить длинную бороду. Перед европейской публикой он появлялся не иначе, как в высокой молдавской шапке и ярких восточных одеждах, именовал он себя «турецким художником», тактично умалчивая о своем швейцарском происхождении. Заказчикам он также предлагал примерить турецкие наряды, а потому на его полотнах европейские знатные дамы похожи на обитательниц гаремов,

а господа — на султанов и визирей. Восточные мотивы появляются и в творчестве венецианской художницы Розальбы Каррьера, которая также создает изображения прекрасных пери и турок — скорее всего, костюмированные портреты знатных европейцев. Заметим, что Венеция играла особую роль в общеевропейском увлечении Востоком. Из Стамбула в город на лагуне попадали великолепные ковры и ткани, керамика, изделия из золота и серебра, украшения и оружие. Все эти предметы пользовались необыкновенным спросом. Их коллекционировали, ими украшали интерьеры, их изображали на живописных полотнах. Они «подпитывали» развивающийся в Европе стиль «тюркери». С оригинальных изделий восточные мотивы перекочевывали на гобелены, обои, фарфор и другие произведения европейского декоративно-прикладного искусства.

Мода на «туретчину» затронула и наше Отечество. В 1724 году было организовано посольство А.И.Румянцева в Стамбул, в первую очередь, для изучения местной флоры и фауны. Для зарисовки всех «кунсткамерных» и культурных достопримечательностей к посольству был приставлен художник И.Маттарнови, сын архитектора Г.-И.Маттарнови. Кроме трав, цветов, рыб, камней и «инсектов», этот мастер зарисовывал также «одежды греков и турков».

Разумеется, увлечение восточными мотивами быстро распространилось и на театральную сферу. На сцене сказка воплощалась еще ярче и нагляднее, чем на полотне, тем более что сама она и подсказывала театральным декораторам наиболее интересные и необычные приемы.

Мы позволим себе вспомнить небольшой отрывок одной такой сказки. Речь пойдет об «Аладдине и волшебной лампе». Аладдин, желая поразить султана, приказывает джинну за одну ночь возвести бриллиантовый дворец. Одну колонну он просит, однако, оставить недостроенной. Султан, увидев этот недостаток, решает самостоятельно возвести колонну.

«Лучше не пробуй, султан, — тихо сказал ему везирь, — тебе это не под силу. Посмотри: эти колонны такие высокие, что не видно, где они кончаются. И они сверху донизу выложены драгоценными камнями.

— Замолчи, везирь! — гордо сказал султан, — неужели я не могу

выстроить одну такую колонну? Он велел созвать всех каменотесов, какие были в городе, и отдал им свои драгоценные камни. Но их не хватило. Узнав об этом, султан рассердился и крикнул:

— Откройте главную казну, отберите у моих подданных все драгоценные камни! Неужели всего моего богатства не хватит на одну колонну?

Но через несколько дней строители пришли к султану и доложили, что камней и мрамора хватило только на четверть колонны. Султан велел отрубить им головы, но колонну все-таки не поставил. Узнав об этом, Аладдин сказал султану:

— Не печалься, султан! Колонна уже стоит на месте, и я возвратил все драгоценные камни их владельцам».

Идея возводить за одну ночь бриллиантовые дворцы была соблазнительна не только для героев арабских сказок, но и для европейских государей XVIII столетия. С приведенным выше отрывком сказки странным образом перекликается цитата, извлеченная из *Mercure de France* за декабрь 1762 года. Описывая роскошную «бриллиантовую» декорацию, явившуюся на сцене театра Фонтенбло, автор многочисленных критических сочинений о театре и личный библиотекарь мадам де Помпадур Филипп Бридар де Лагард восклицает: «Можно представить себе, какое впечатление производят на иностранцев декорации такого рода, если всем известно, что ни один европейский двор не в состоянии собрать такое количество оправленных драгоценных камней соответствующего качества и величины, сколько украшало задник декорации в королевском театре (Фонтенбло. — Е.А.)» [5, с. 161]. Как же удалось французскому королю разрешить трудности, казавшиеся непреодолимыми султану из арабской сказки? Считается, что роль джинна исполнил главный хранитель достояния Департамента королевских развлечений (*garde-magasin général aux Menus Plaisirs*) Антуан-Анжелик Левек (1709–1767), происходивший из семьи ювелира [8, с. 81]. Именно этому человеку пришла в голову оригинальная мысль использовать для украшения театральной сцены богемское стекло.

Богемское стекло, известное еще со времен Средневековья, получило особую популярность именно в XVIII столетии. Исследователем истории и технологии изготовления стекла Э.-М.Пелиго отмечалось,

что богемское стекло способно конкурировать по своим качествам с природным хрусталем, оно прочное и блестящее. Этому стеклу, если оно ничем не окрашено, присущ желтоватый оттенок, однако оно хорошо и равномерно окрашивается, для чего используются окиси различных металлов [7, с. 372]. Если ранее богемскому стеклу предпочитали муранское, то к началу XVIII столетия богемское стекло прочно закрепилось на европейском рынке. Это произошло еще и благодаря тому, что изобретение люстры, украшенной стеклянными подвесками, принадлежит чешскому мастеру Йозефу Пальме. В 1724 году он начал производство светильников из богемского стекла для чешского королевского двора. Чуть позже мода на такие светильники охватила всю Европу. Богемское стекло, требующее большой температуры плавления, сложнее было обрабатывать в нагретом состоянии, чем муранское. Зато богемское стекло, будучи очень прочным, поддавалось огранке, за счет чего усиливалось его сходство с драгоценными камнями. Люстры Пальме, украшенные гранеными стеклянными подвесками, блестящими и красиво отражающими свет, навели Левека на мысль использовать богемское стекло в оформлении театральных постановок для создания «бриллиантовых» интерьеров. К большому сожалению, ни одна из таких декораций не сохранилась. Нет в наличии даже проектов и эскизов. Нам приходится опираться исключительно на письменные источники, которые также немногочисленны. Тем не менее, нам кажется небезынтересным собрать в данной статье все имеющиеся сведения о бриллиантовых декорациях, какие нам удалось найти.

Впервые зрители могли лицезреть «бриллиантовую» декорацию на премьере «Амура и Психеи», состоявшейся 21 октября 1762 года. Спектакль представлял собой одноактный дивертисмент, следовавший за комедией «Великолепный». В действии «Амура и Психеи» участвовало всего четыре персонажа: Психея, Тизифона, Амур и Венера. В сцене седьмой, после благополучного разрешения всех трагических коллизий любовного характера «театр переменяется и представляет дворец Венеры; богиню видят восседающей на троне в окружении Граций и прочей свиты» [9, с. 20]. Оказавшиеся здесь Амур и Психея восклицают: «Какое чудесное представление! Что за чудесный дворец!» Этот дворец и представлял собой впервые явленную на сцене

бриллиантовую декорацию. *Mercur de France* за октябрь 1762 года подробно описывает ее. Уточняется, что опера ставится во второй раз: «В предыдущем “Меркурии” мы говорили об особой роскоши декораций для дворца Венеры, который следует за изображением Ада и заканчивает спектакль. В первый раз трон богини был украшен некоторым количеством драгоценных камней. Рассудили, что необходимо придать новый блеск этой декорации. Теперь в центре, в глубине этого дворца, который весь изумрудно-зеленого цвета с золотом, возвышается купол, опирающийся на колонны ионического ордера. Вся эта часть декорации усыпана драгоценными камнями: каннелюры колонн, их базы, их капители с волютами, все части антаблемента, архивольты или обрамления арочных проемов — все не просто окрашено, а практически полностью покрыто сверкающей россыпью. Сделано это, однако, с таким мастерством, что архитектурные элементы прорисовываются еще четче, а эффект уходящей в глубину перспективы отнюдь не теряется. Камни расположены таким образом, что имеющие более насыщенный тон помещаются с теневой стороны колонн, а прозрачные бесцветные камни покрывают колонны с освещенной стороны. Таким образом, колонны предстают как бы воспроизведенными посредством особого рода живописи. Камни различаются также и по величине: более крупные предназначены для украшения тяжелых и массивных архитектурных элементов, те, что мельче — для более легких и изящных. Учитываются также и перспективные сокращения. Спинка трона украшена сверху изображением двух горлиц, составляющих единую композицию и собранных из прозрачных бриллиантов. Все украшения трона и балдахина, который установлен над ним, покрыты драгоценными камнями различных цветов. Балдахин подвешен на золотом шнуре, который сплетается в пышный узел, также унизанный бриллиантами. Золотые кисти этого шнура, как и те, что подхватывают полотнища золотых с зеленой полосой, вышитой бриллиантами, занавесей балдахина, также украшены бесцветными бриллиантами, нанизанными на нити бахромы. Этой прекрасной декорацией мы обязаны изобретательности и трудолюбию господина Левека, главного хранителя достояния Департамента королевских развлечений. Он собственноручно распределил камни с таким искусством и вкусом, что

менее чем за восемь дней закончил эту великолепную декорацию. [...] После представления декорация была оставлена освещенной на сцене до самого утра, а двери театра все это время оставались открытыми для всех, кто находился в резиденции Фонтенбло без всякого различия [...] Смотреть эти декорации ходили толпами» [5, с. 161–162]. Сюжет этого произведения не связан с Востоком, хотя атмосфера дворца Венеры напрямую отсылает к арабским сказкам.

В 1763 году последовала постановка трагедии «Скандерберг» (слова А.-У. де Ламотта, музыка Ф.Ребеля и Ф.Франкера). Это была реконструкция спектакля, впервые появившегося на сцене в 1735 году. Любовная коллизия разворачивается в атмосфере восточной роскоши. Султан и его визирь спорят за руку прекрасной принцессы Сервилии. Влюбленная в визиря, но вынужденная уступить притязаниям султана, принцесса пытается себя убить. Тронутый взаимной любовью и верностью визиря и принцессы султан отказывается от своих прав. Заканчивается действие в интерьере мечети, где султан соединяет руки возлюбленных. Сюжет, таким образом, не представляет собой ничего оригинального. В различных вариациях он часто повторяется в эпоху барокко. Новую привлекательность ему должен был сообщить колорит Востока и, соответственно, необычные декорации. В *Mercure de France* за ноябрь 1763 года появилась соответствующая статья, где читаем: «Изобилие украшений и роскошная отделка одежд всех видов, обусловленная сюжетом, разнообразие декораций и особенно сияние последней из них сделали этот спектакль одним из самых восхитительных [...] Поскольку одно лишь изобилие драгоценностей может в глазах человека утонченного выглядеть напыщенно, мы чувствуем необходимость заметить по поводу последней декорации, изображающей мечеть, что большое количество драгоценных камней, украшающих ее интерьер, расположены с большим вкусом, в разумном порядке и всегда к стати, только там, где эти весьма яркие украшения смотрятся уместно. Архитектура, все части которой четко и элегантно обрисованы за счет драгоценной облицовки, являет собой пример постройки композитного ордера в турецком духе и обременена многими деталями в восточном стиле. Мечеть имеет [...] портик. Он прекрасно сочетается с куполом, который становится видно, когда мечеть открывается. Этот купол,

прорезанный многочисленными арками и опирающийся на колонны и пилястры, украшен только бриллиантами. Под ним видны трибуны, или галереи, заполненные мусульманами. За этим рядом трибун, или галерей, виднеется следующий, представленный в сильном перспективном сокращении, что создает впечатление очень обширного пространства. Все сошлись во мнении, что никогда не видели ничего столь же великолепного и эффектного. Возбужденные зрители еще долго после окончания спектакля спорили за право насладиться созерцанием этого восхитительного строения. Труды, старания и изобретательности г-на Левека, главного хранителя достояния Департамента королевских развлечений, мы обязаны украшениями из драгоценных камней для этой декорации» [6, с. 185–186]. К сожалению, до нашего времени не дошло ни одного изображения этой постановки, однако, из приведенного выше подробного описания ясно, что «восточная» архитектура носила весьма условный характер. При создании образа мечети декораторы использовали лексикон классических архитектурных форм, придавая им в то же время особую пышность. Этот подход весьма симптоматичен для эпохи барокко. Портик и колонны коринфского ордера становились «восточными» элементами уже просто потому, что были целиком покрыты «бриллиантами».

В 1768 году такую декорацию по случаю приезда короля Дании Христиана VII добавили в оформление «Эрозины». Декорация, изображающая дворец бога Роскоши, была создана Мишелем-Анжем Шалем в 1765 году, к премьере спектакля. В 1768 году ее обновили и отделали бриллиантами. Теперь это было произведено без участия Левека, который скончался в 1767 году. В своем исследовании, посвященном театру Фонтенбло, французский исследователь Э.Бурж выстраивает хронологию постановок, осуществленных при дворе. Он пишет: «1768 год. 3 ноября. Праздник Святого Губерта. После большой охоты король Дании в пять часов пополудни проследовал в театр [...], где придворные музыканты и актеры Королевской академии музыки представили ему “Эрозину” и “Деревенского колдуна” Ж.-Ж.Руссо с бриллиантовыми декорациями, которые плохо вязались с сюжетом этих спектаклей, но поразили короля своим невиданным блеском» [2, с. 42]. Сюжет «Эрозины», поставленной на музыку П.-М.Бертонна со словами

Ф.-О. де Монкрифа, не блистал оригинальностью. Ф.-М.Гримм в своей «Литературной корреспонденции» отмечал, что пьеса почти полностью повторяла оперу на слова того же де Монкрифа «Зелидор, король сильфов», поставленную в 1745 году [3, с. 416–417]. Сюжет «Зелидора» строился на том, что король сильфов не мог решить, кому отдать свое сердце: смертной девушке или сильфиде. Сюжет «Эрозины» столь же незатейлив. Полевое божество Замнис делит свою привязанность между двумя нимфами — Зелимой и Эрозиной. Зелима к нему равнодушна, тогда как Эрозина отвечает взаимностью, что и заставляет Замниса сделать выбор в ее пользу. В сцене шестой, завершающей представление, возлюбленные оказываются в прекрасном дворце, принадлежащем богу Роскоши. Он и был в 1768 году представлен «бриллиантовой» декорацией.

Последний раз «бриллиантовые» декорации были использованы в 1771 году при постановке «Земиры и Азора» на музыку А. Гретри и слова Ж.-Ф.Мармонтеля. Эта комическая опера, или, как ее называли, феерия, шла 9 и 16 ноября 1771 года. На этот раз был снова выбран сюжет, повторяющий фабулу известной сказки «Красавица и чудовище». Действие, однако, было перенесено на Восток — в Персию, что оправдывало в полной мере использование «бриллиантовых» декораций. Сандер — персидский купец, отец трех дочерей Земиры, Фатьмы и Лисбе — попадает в заколдованный дворец — обиталище ужасного Азора, принца, обращенного в чудовище. Сорвав розу, Сандер вынужден обещать Азору свою младшую дочь. Действие происходит попеременно то в скромном доме Сандера, то в роскошном дворце Азора.

Мармонтель, автор либретто, описывает постановку в своих мемуарах. Он подробно останавливается на сюжете спектакля, на костюмах и на том, как ему удалось подсказать декоратору идею создать с помощью серебряного муара иллюзию волшебного зеркала, в котором Земира, будучи пленницей Азора, видела отца и сестер. При этом Мармонтель совершенно не упоминает «бриллиантовые» декорации [4, с. 346].

Постановку описывает художественный критик Л.-П. де Башомон: «14 ноября 1771. Из Фонтенбло пишут, что “Земира и Азор”, или “Красавица

и чудовище», новая комическая опера, поставленная при дворе в субботу 9-го числа, была встречена публикой с большим удовлетворением. Все были очень довольны и вторым ее показом. Музыка г-на Гретри, как это уже сделалось привычно, обеспечила успех этому маленькому произведению, слова к которому были написаны г-ном Мармонтелем. Знаменитая бриллиантовая декорация была использована по этому случаю. Она показалась еще более сияющей и великолепной, благодаря тому, что камней в ней еще прибавилось, а их блеск стал еще ярче» [1, с. 40]. Из слов Башомона следует, что декорация не создавалась специально для этой постановки, а использовалась уже имеющаяся. Нам трудно сказать, которая, поскольку для «Амура и Психеи» и для «Скандерберга» — спектаклей, поставленных при жизни Левека, — бриллиантовые декорации, видимо, создавались индивидуально. Что касается «Эрозины», то для нее «бриллиантами» украсили старую декорацию М.-А.Шалля. Для «Земиры и Азора» должна была пойти одна из этих трех. В то же время нельзя исключать возможности, что для каждой постановки использовались одни и те же камни, которые перекомпоновывались, помещались на новую основу и т.д.

Сведений о том, что «бриллиантовые» декорации украшали постановки после 1771 года, мы не находим, однако, публика еще долго помнила об изобретении остроумного Левека. Миф о бриллиантовом театре французских королей оказался настолько захватывающим, что слухи о нем получили особое распространение в эпоху Великой французской революции. Это привело к тому, что искатели сокровищ разорили театр Фонтенбло и, очевидно, уничтожили декорации, хотя и должны были быстро понять, что перед ними не настоящие бриллианты. Если вспомнить сюжеты арабских сказок, то разорители могут считать себя счастливыми: алмазные россыпи в их руках превратились всего лишь в стекло.

Библиография:

1. *Bachaumont L.-P. de. Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la republique des Lettres en France, depuis MDCCLXII jusqu'à nos jours. T. 6. —* Londres, 1780–1789.

2. *Bourges E.* Quelques notes sur le théâtre de la cour à Fontainebleau (1747–1787). — Paris, 1892.

3. *Correspondance littéraire, philosophique et critique*. T. 6. Par Grimme, Diderot, Raynal, Meister, ect. ; revue sur les textes originaux... par Maurice Tourneux. — Paris, 1877–1882.

4. [*Marmontel, J.-F.*] Mémoire de Marmontel. T. 2. — Paris, 1891.

5. *Mércure de France*, décembre 1762.

6. *Mércure de France*, novembre 1763.

7. *Peligot E.- M.* Le verre : son histoire, sa fabrication. — Paris: G. Masson, 1877.

8. *Théâtre de Cour: Les spectacles à Fontainebleau au XVIIIe siècle*. — Paris, 2005.

9. *Voisenon Claude-Henri de Fusée de.* L'Amour et Psyché, divertissement en un act; représenté devant le Roi à Fontainebleau le jeudi 21 octobre 1762. — Paris: De l'imprimerie de Christophe Ballard, 1762.

ЛИЧНОСТЬ ФЕЛИКСА БРАКМОНА В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЖИЗНИ ФРАНЦИИ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА

Статья рассказывает о выдающемся французском гравере Феликсе Бракмоне, который вместе с издателями Кадаром и Шевалье в 1862 г. основал Общество Аквафортистов в Париже, которое внесло большой вклад в возрождение французского офорта. Бракмон был также выдающимся декоратором керамики, работал в Севре, на мануфактуре Хавиланда в Лиможе и с другими частными мануфактурами.

Article converse about outstanding French etcher Felix Bracquemond who fond with editors Cadart and Chevalier in 1862 Societe des Aquafortistes in Paris, which contribute a lot in French etching revival. Bracquemond was also talented ceramic decorator, worked at Sevres, Haviland manufacture in Limoge and others.

Ключевые слова: Бракмон, Общество Аквафортистов, японизм, Хавиланд, Сервис Руссо.

Keywords: Bracquemond, Socite des Aquafortistes, japonisme, Haviland, Service Rousseau.

В жизни общества любой эпохи особенно выделяются личности, сумевшие реализовать себя на многих поприщах общественной и культурной жизни, сочетающие в себе художественный талант с организаторскими способностями, ставящие цели и добивающиеся результатов. Таким, без сомнения, являлся художник-гравер Феликс Бракмон (1833–1914), имевший большое влияние в художественной жизни Франции второй половины XIX века. Это было отмечено в 1970-х гг. американским исследователем Г.П.Вайсбергом из Чикагского



Рисунок 1. Ражон А. Портрет Бракмона 1852 г. офорт

художественного института и через 10 лет, в 1980-е гг., Ж.-П.Буйоном в ряде публикаций. В начале XXI века был проведен ряд выставок, позволяющих по-новому взглянуть на эту неординарную и, во многих отношениях, выдающуюся личность [1].

Феликс Бракмон родился в городе Париже в 1833 г., потерял отца в возрасте 15 лет. Учился мастерству литографии в Пти Эколь, затем самостоятельно освоил офорт при помощи самоучителя. Техника офорта не была популярной среди художников Франции в середине XIX в., использовалась, в основном, при оформлении книг и журналов, в репродукциях. Только отдельные

увлеченные одиночки, такие как Шарль Мерион, работы которого высоко ценил Бракмон, создавали художественные произведения в этой технике. Позднее он принимал живое участие в судьбе Мериона, состоял в комитете помощи этому художнику, страдающему нервным расстройством, создал эскиз надгробного памятника в виде медной офортной доски.

С начала 1860-х гг. в воздухе витали идеи о популяризации и выходе на современный уровень искусства офорта. Хотя многие, и среди них писатель и критик Шарль Бодлер [2], признавали эту технику слишком аристократической, следовательно, доступной для понимания лишь узкому кругу высокоинтеллектуальных персон. В 1862 году при непосредственном участии Бракмона и при поддержке издателей Кадара и Шевалье увидел свет первый выпуск ревью Общества Аквафортистов. В некоторой степени оно было создано как аналог британского Etching Club, но очень отличалось по своему уставу и политике. Британский Клуб функционировал как закрытое общество, Аквафортисты же были настроены на международное сотрудничество. Первоначально в Обществе Аквафортистов, которое просуществовало 5 лет 1862 по

1867 г., состояло 52 человека, позже их количество увеличилось втрое. Годовая подписка включала в себя 12 номеров, в каждый из которых входило 5 новых офортов. Цена годовой подписки варьировалась от 50 до 100 франков, в зависимости от сорта бумаги и удаленности доставки. При посредничестве Бракмона многие импрессионисты приобщились к печатному делу, среди них особенно выделим Клода Моне. С 1857 года Бракмон помогает выдающемуся художнику Гаварни в работе над серией офортов, сотрудничает с многочисленными журналами, в частности, с Газетт де Боз Ар, которая с 1859 года выходит в свет в его художественном оформлении.

Феликс Бракмон сразу оказался в эпицентре культурной жизни Парижа, был знаком почти со всеми ведущими литераторами и художниками эпохи. В 1856 г. состоялась его первая встреча с братьями Гонкурами, горячими приверженцами японизма, только входившего в моду в Европе после выхода Японии из мировой изоляции в 1854 г. Упоминается, что Бракмон познакомился с японским эстампом в 1855 г. в мастерской печатника Делатра, увидев листы, с отпечатанными на них ксилографиями стиля укие-э, которые, как ни странно, использовались в качестве упаковки для фарфоровой посуды. То есть на территории Японии ксилография не воспринималась в полной мере как произведение искусства, это был довольно распространенный и популярный жанр с изображениями знаменитых актеров, памятных видов городов. Оттиск на бумаге здесь приближался к газетному оттиску. Но для неискушенного в японском видении глаза европейца это было большое эстетическое переживание. Во-первых, здесь были совершенно другие, отличные от европейских композиционные принципы, во-вторых, отсутствовала светотеневая моделировка, линейная перспектива, в-третьих, за эмоциональное наполнение изображения отвечал Цвет, чистый цвет, который часто наносился работниками типографии вручную, методом частичной подкраски. Бракмон был восхищен неожиданностью композиции, чистотой тонов, позднее он использовал эти принципы при создании декора фарфоровых сервизов для частных мануфактур Руссо и Хавиланд.

Феликс Бракмон непродолжительное время занимал должность директора мастерской по росписи на фарфоре при Севрской мануфактуре,

зарекомендовал себя сотрудничеством с выдающимся технологом эпохи Теодором Деком, который издал фундаментальное исследование «Фаянс», посвященное технологиям восточного персидского фаянса, бывшего тогда в большой моде. Всего Феликсом Бракмоном было разработано более двухсот эскизов для украшения посуды.

Свой первый японизирующий сервиз, также известный как первое изделие декоративного искусства в стилистике японизма, вошедший в историю керамики как «Сервиз Руссо», он создал в сотрудничестве со знаменитым парижским маршаном Эженом-Франсуа Руссо. Художник работал на основе оригинальных японских альбомов гравюр, в частности, для сервиза Бракмона-Руссо им использовался изобразительный ряд альбомов «Манга» Хokusая 1815 г., «Сюита Рыб» Хиросигэ 1830 г., «Сборник живописи цветов и птиц» 1848 г. Тайто. Каждая тарелка сервиза индивидуально декорирована изображениями животных и флоральными мотивами, которые не повторяются в одном сервизе. Форма изделий вдохновлена французскими фаянсами XVIII века фабрик Марселя и Страсбурга. В целом предметный ряд остается типичным для европейского стола, все новаторство заключается в мастерски исполненном декоре. Здесь возрождается метод переводной печати с последующей ручной росписью. Впервые в декоре французского фарфора появляется асимметрия. Малларме оценивал его как «традицию высокого японского шарма, изготовленную в очень французском духе» [3]. Этот сервиз был представлен на выставке 1867 года и пользовался неизменным успехом вплоть до 1936 года.

В начале 1870-х гг. художественная жизнь во Франции замирает, во многом это связано с событиями франко-прусской войны. В период Парижской комунны Феликса Бракмона избирают членом Комитета Художников Коммуны, но он сразу же отказывается от этого поста.

В 1872 г. Бракмон подписывает контракт с Мануфактурой Чарльза Хавиланда в Лиможе и на долгие годы, вплоть до 1881 г. становится ее художественным директором, руководит ее парижским филиалом на рю Микельанж, 116, в районе Отей. В 1876 г. Парижский сервиз представлен на выставке в Филадельфии как наиболее проработанное произведение мануфактуры Хавиланд. Действительно, это редкий пример комплексного подхода к тематическому декорированию



Рисунок 2. Тарелка из Сервиза Руссо, фаянс



Рисунок 3. Тарелка из Парижского Сервиза «Дождь», фарфор

стола. Все сюжеты имели названия, отображающие различные состояния природы и животного мира (LaPluit, LeCalme, Plein-Soleil и т.д.), населяющего ее, и были воспроизведены на тарелках трех форм: круглой, с фестончатым краем и с вписанным в нее квадратом со скругленными краями. Также в состав сервиза входили две вазы подчеркнуто ориентальных форм: овальной формы на четырех ножках и ваза-фляга, как бы имитирующая формы декоративной тыквы с мавританским орнаментом на горле и в основании. Поверхность фляги разделена пополам изображением бурного моря и солнца. Пурпурное солнце на закате обрамлено тонкими полосами золотых лучей. Завиток волны, разбирающейся о камень, приоткрывает тайны морского дна, мир раковин и жемчуга. Композиционной особенностью данного изображения является то, что движение морской волны поддержано в воздухе стаей птиц, сгруппировавшихся в виде трех спиралей.

В 1878 г. был создан «Сервиз с животными», который продолжал тематически и композиционно линию, заданную в сервизе Бракмона-Руссо, но здесь автор сознательно отказался от цвета. Поверхность посуды была словно имитацией белого листа бумаги, на которой тончайшей перьевой росписью были нанесены силуэты животных: птиц, лошадей, оленей, повторяющие силуэты японских рисунков из сборника образцов для искусства и индустрии Коино и Бомона.

1879 год — год создания сервиза «Цветы и ленты», в своих формах и декоре объявляющего о наступлении эпохи Ар Нуво и, в то же время, очень французского по своему духу. Ленты и розовые бутоны сплетены в изящные композиции, раскинувшиеся по поверхности белоснежного фарфора. Фестончатый край задает ритм декора посуды, в нем можно уловить отголоски стиля рококо. Крышки супницы украшены скульптурными навершиями в виде плодов фруктов, которые одновременно выполняют функцию ручки.

Прямой подражательности произведениям японской ксилографии Бракмон достигает в декоре сервиза с японскими фигурами и аксессуарами 1876–1889 гг. Форма изделия здесь самая традиционная, все смысловое содержание выражается в декоре. Красавицы Утамаро, кажется, покинули пределы своих гравюр и поселились на фарфоровых полях, которые также богато наполнены традиционным японским предметным рядом в изображении: цветущая сакура, раскрытые веера, зонты из рисовой бумаги, вазы, предметы чайной церемонии. Это своеобразная энциклопедия японского быта, привнесенная в украшение фарфора.

Второй сервиз Руссо-Бракмона также достоин упоминания в контексте обозначенной нами темы. Здесь принцип укиё-э, принцип изображения потока жизни, привносится в изображения пейзажных видов Парижа. То есть Париж как бы предстает здесь, увиденный через призму восприятия японского художника. Изображение городского пейзажа исполнено в виде сочетания серо-белых домов и охристо-красных крыш под цвет черепицы. Узкая перспектива улицы с высокими домами завершается изображением фиакра — конного экипажа. Порывы дождя и ветра переданы в виде тонких диагональных линий. Пешеходы с зонтиками склонили головы и прикрываются зонтами. Фигуры изображены в динамичном ракурсе, одеты по моде конца XIX века: на дамах — длинные платья с пелериной, мужчина — в цилиндре и фраке, с тростью в руке.

В 1882 г. Бракмон стал кавалером ордена Почетного Легиона, так французское правительство оценило его усилия по популяризации искусства офорта и общественную публицистическую деятельность. Он активно участвовал в полемике об обновлении деятельности

Мануфактуры Гобеленов и сохранении Севрской мануфактуры как государственного предприятия, признавал необходимость перемен и предлагал конкретные меры к улучшению качества подготовки будущих специалистов-художников. Он упрекал молодое поколение в чрезмерном увлечении эффектами живописи, отсутствии структурного подхода к пониманию и изображению реальности, которое в искусстве может дать лишь основательная подготовка рисовальщика.

В 1889 г. Бракмон входил в состав комиссии, курирующей деятельность Международной выставки, составил рапорт по секции гравюры. По результатам работы был удостоен звания офицера Ордена Почетного Легиона.

Судьба Феликса Бракмона являет собой пример удивительного сочетания административной работы и индивидуального художественного процесса. Он был открыт всему новому в искусстве, проявил себя как график, иллюстратор, мастер декоративно-прикладного искусства, педагог. Среди его друзей и почитателей были такие противоречивые фигуры, как Малларме, Гоген, Моне и большинство художников второй половины XIX века, то есть он одновременно выступал и как организатор культурной жизни, и как ее активный участник. Интереснейший аспект для изучения представляет собой переписка Бракмона с выдающимися деятелями эпохи, большая часть которой сохраняется в Департаменте Манускриптов Французской Национальной Библиотеки им.Ф.Миттерана. Более тысячи писем охватывают период с 1859 по 1914 гг. и адресованы шестидесяти корреспондентам, среди которых Ш.Бодлер, братья Гонкуры, Ш.Мерион и др. Через эти документы можно проследить основные аспекты развития французского искусства второй половины XIX века, его социологию и историю, которая, безусловно, достойна пристального внимания.

Примечания:

1. Felix Bracquemond et les arts decoratifs: du Japonisme a l'Art Nouveau. — P.: RMN, 2005 (Musee national Adrien-Dubouché, Limoges, Deutsches Porzellanmuseum, Selb, Musée departamental d'Oise, Bauvais).

2. *Бодлер III*. Об искусстве. — М.: Искусство, 1986. — С. 280.
3. Felix Bracquemond et les arts decoratifs: du Japonisme a l'Art Nouveau. P.: RMN, 2005. — P. 50.

Библиография:

1. *Boullion J.-P.* Felix Bracquemond. Le realism absolu, oeuvre grave 1849–1859 // Catalogue raisonné. — P.: Skira, 1989.
2. *Boullion J.-P.* Les letters de Manet a Bracquemond // Gazette des Beaux-Arts. — 1983, avril. — P. 145–158.
3. *Bracquemond F.* A propos des manufactures nationales de céramique et de la tapisserie. — P.: Chamerot et Renouard, 1891.
4. *Bracquemond F.* Etude sur la gravure sur bois. — P., 1897.
5. *Collinot E., Beaumont E.* Recueil de dessins pour l'art et l'industrie. — P., 1859.
6. Felix Bracquemond et les arts decoratifs: du Japonisme a l'Art Nouveau. — P.: RMN, 2005.
7. *Weisberg G.P.* Felix Bracquemond and Japanese influence in ceramic decoration // The Art Bulletin. Vol. 2. — 1969. — P. 277–280.

**АГИТАЦИОННОЕ ПУТЕШЕСТВИЕ К.С.МАЛЕВИЧА И ЭЛЬ
ЛИСИЦКОГО: ВИТЕБСК — МОСКВА — ОРЕНБУРГ
(1920, ЛЕТО)**

В статье на основе сопоставления архивных источников (документов и фотографий), как ранее известных, так и вновь обнаруженных автором, рассматривается деятельность К.С.Малевича и Эль Лисицкого по созданию филиалов УНОВИСа в городах России.

The article deals with the analysis of archival sources (documents and photographs), examines the Kazimir Malevich's and El Lissitzky's work in the establishment of branches of UNOVIS in the cities of Russia.

Ключевые слова: УНОВИС, К.С.Малевич, Эль Лисицкий, супрематизм, космизм, утопия.

Keywords: UNOVIS, Kazimir Malevich, El Lissitzky, suprematism, cosmism, utopia.

Искусство витебского УНОВИСа (Утвердители нового искусства) — хрестоматийная страница истории русского авангарда. Менее известна история филиалов группы, формировавшихся сразу в нескольких городах России. Миссионерская деятельность К.С.Малевича и Л.М.Лисицкого (Эль Лисицкого) не знает аналогов, она стала одним из самых масштабных начинаний по системному распространению ценностей Нового искусства.

Оренбургская фотография К.С.Малевича и Л.М.Лисицкого. На публикуемой фотографии Малевич и Лисицкий (рис. 1) запечатлены в Оренбурге летом 1920 года среди оренбургских авангардистов. Фотография обнаружена автором данной статьи в архиве художника Сергея Калмыкова [1].



Рисунок 1. Филиал УНОВИСа. Оренбург. Соборный садик. Фото. Июль 1920 Слева направо: С.И.Калмыков, К.В.Николаев (?); К.С.Малевич; А.П.Петрова; С.А.Богданов; И.А.Кудряшов; Л.М.Лисицкий. На первом плане — неизвестный

Рисунок 2. Малевич и Витебский УНОВИС в вагоне поезда. Фото. 5 июня 1920

Путешествие Малевича и Лисицкого летом 1920 года (95 лет назад) через всю страну, от западной границы, из Витебска в Москву, а затем на границу с Азией, в Оренбург — особая, малоизученная тема. Сам факт путешествия стал известен специалистам сравнительно недавно [2] и до сих пор рассматривается скорее как случайный эпизод, не имевший особых последствий в истории авангарда. Однако сопоставление данных ряда архивных источников, связанных с этой поездкой, позволяет говорить о выдающемся творческом эксперименте, этапе в самоощущении художников-новаторов.

Опыт нашей реконструкции событий предлагается ниже.

Концепция «партии художников». Мысль об организации единомышленников по всей стране возникла у Малевича на фоне успехов его витебской педагогики. Задача «объявления партии супрематистов-экономистов /минималистов — И. С./ в искусстве» была впервые выдвинута в письме М.В.Матюшину (21 января 1920 г.)

[3]. Организационно группа УНОВИС была провозглашена на собрании преподавателей и подмастерьев витебских мастерских (14 февраля 1920 г.). Уже к лету Малевич и его ученики имели весомые основания надеяться на распространение идей УНОВИСа по всей стране, а возможно, и во всем мире [4]. Именно с этой целью была запланирована поездка большой группы витебских художников в Москву на I Всероссийскую конференцию учащихся и учащихся Государственных художественных и художественно-промышленных мастерских отдела ИЗО НКП (2–9 июня 1920 г.). На заседаниях должны были присутствовать представители авангардистских свободных мастерских (ГСХМ) из столиц и провинции (более 30 коллективов). Трудно было найти более подходящее место для пропаганды идей Малевича. Агитационная поездка УНОВИСа была тщательно продумана и осуществлялась по строгому плану. Именно к этому событию был приурочен ряд изданий, в том числе знаменитый «Альманах № 1» (май 1920 г.).

Отъезд из Витебска на московскую конференцию. Начало путешествия знаменует широко известный снимок, сделанный на витебском вокзале (5 июня 1920 г.), запечатлевший «группу экскурсантов Витебских государственных свободных художественных мастерских, участников Всероссийской конференции художественных школ» (надпись на транспаранте, закрепленном на стене вагона) (рис. 2). Очевиден массовый характер «экскурсии» при том, что официальное право голоса на конференции имели лишь пять делегатов. В Москве представители УНОВИСа оказались 8 июня, неделей позже других художников, но это не помешало Малевичу и Лисицкому громко заявить о своих целях.

УНОВИС на конференции. Конференция проходила в период, когда становление большинства ГСХМ уже осталось позади. Творческие и учебные центры авангарда в провинции активно развивались, начиная с 1918–1919 годов. Инструкторы — руководители мастерских, направленные в глубинку Наркомпросом, и их ученики (подмастерья) привезли теперь в столицу свои произведения и с жаром рассказывали о достижениях и трудностях. На заседаниях обозначилось завершение значимого этапа истории ГСХМ. Индивидуальные мастерские

авангардистов предлагалось объединять в «единые студенческие аудитории, и «мастерские коллективного творчества». Принципы УНОВИСа с его декларацией коллективизма в искусстве казались делегатам примером успеха такого рода начинаний.

Во взвинченной, полной пафоса обстановке художественных и педагогических дискуссий представители Витебска и начали свою агитацию. Первым попытался привлечь внимание к задачам супрематистов Л.М.Лисицкий, выступавший как «представитель УНОВИСа»: «...Теперь красные армии сменяются армиями труда, которые в свою очередь будут сменены армиями творческими, и необходимо здесь уяснить, что под этим подразумевать и по какому пути идти».

Грядущий триумф «творческих армий» следовало подготовить. В итоговой резолюции конференции не случайно подчеркивалась необходимость «установить живую связь как подмастерьев центра с провинцией, так и подмастерьев различных провинций» [5].

Митинг на Рождественке. Идея создания филиалов УНОВИСа. По согласованию с Малевичем и Лисицким, сразу после завершения конференции (9 июля 1920 г.), в здании 1-х ГСХМ на Рождественке был организован митинг, «чтобы дать возможность высказаться представителям УНОВИСа». На митинге была заявлена идея развертывания филиалов «партии художников» по образцу головной (витебской) организации.

Предполагалось, что приверженцы супрематизма на местах самоорганизуются и продолжат агитацию УНОВИСа. В листовке УНОВИСа («Мы хотим...») сохранена атмосфера митинга. От имени витебского творческого комитета (творкома) Малевич обращается не только к художникам столиц, но и прежде всего к представителям «левой» молодежи провинции: «...Мы сейчас рассыпаны по мастерским училищ, которые разделены, загорожены, мы разбиты на клетки и независимо делаем искусство тогда, когда мир идёт к единству, ни один армеец не воюет отдельно, а едино. < > Отныне наши училища должны быть единой аудиторией, наши станки стоят везде, все их осматриваем, видим и готовим наши училища для новых течений, ибо в них наша юность.<...> Устанавливайте на

местах УНОВИСы и шлите к нам делегатов. Наши мастерские уже раскрепощены лозунгом единой аудитории — Ждём, чуткие из вас, пополняйте ряды нового флага...» [6].

ГСХМ провинции, на основе которых предполагалось формировать филиалы, должны были принять программу («план — систему — организацию») Малевича и превратиться в УНОВИСы, «направляя своё творчество по отвесу экономии». В единых аудиториях (осуществленная формула конференции) планировалось организованное выступление художников под флагом новой группы.

Малевич рассчитывал опереться прежде всего на своих учеников по 2-м ГСХМ. Московский филиал, по мысли организаторов УНОВИСа, представляли Сергей Сенькин и Густав Клуцис; смоленский — Владислав Стржеминский и Катаржина Кобро; оренбургский — Иван Кудряшов и Надежда Тимофеева; самарский — Григорий (Егор) Рязский. Супрематисты надеялись также на саратовца Валентина Юстицкого [7] и руководителя пермских мастерских Петра Субботина-Пермяка, живо отозвавшихся на призыв делегатов Витебска во время московского митинга [8].

Приглашение супрематистов в Оренбург. Путешествие (Москва — Самара — Оренбург). Сразу после московской конференции Малевич в сопровождении Лисицкого не возвратился в Витебск, а отправился в далекий Оренбург — утверждать Новое искусство. Как и поездка в Москву, этот «бросок на восток» готовился заранее, по крайней мере начиная с мая 1920 года. Обнаруженный в ГАРФ документ свидетельствует о приглашении Казимира Малевича для работы в Оренбургских ГСХМ. Первый оренбургский уполномоченный, скульптор-кубист Беатриса Сандомирская пишет в Наркомпрос: *«Прошу школьный подотдел в первую очередь направить т. Малевича в Оренбургские Г. Х. Мастерские в качестве руководителя»*. На документе резолюция руководителя школьного подотдела Наркомпроса Александра Ивановича Иванова (Иванова-«рыжего»): *«Желательно»* [9].

В условиях послевоенной разрухи длительная (в несколько тысяч километров) поездка в тифозных вагонах по железной дороге была весьма опасным делом и занимала несколько недель, но опасности не остановили супрематистов. О том, как выглядели Малевич и Лисицкий

летом 1920 года, свидетельствует фотография, датированная этим временем (рис. 3). Место съёмки не установлено, но непосредственно связано с путешествием.

Одной из остановок на пути неизбежно должна была стать Самара, где работал последователь Малевича Георгий (Егор) Ряжский, однако данных, подтверждающих факт такой встречи, не обнаружено.

Через 16 дней после московского митинга Малевич и Лисицкий оказались в Оренбурге. Выбор этого города в качестве очага супрематизма определялся в первую очередь энтузиазмом инструкторов оренбургских ГСХМ супругов Ивана Кудряшова и Надежды Тимофеевой, их фанатичной верой в правоту учителя — Малевича.

Оренбург. Лекция Малевича. Провозглашение Оренбургского УНОВИСа. Афиша, сохранившаяся в собрании Г.Д.Костаки (рис. 4), свидетельствует, что 25 июля 1920 года, в воскресенье, когда местный губком объявил празднование по поводу открытия в далекой столице II конгресса III Коммунистического Интернационала, на фоне многочисленных демонстраций и концертов-митингов, в «электрическом театре «Люкс» состоялась лекция «прибывшего из Москвы художника К.Малевича» на тему: «Государство, Общество, Критика и Новый художник — Новатор».

Организовывали лекцию и были ее слушателями сотрудники и подмастерья оренбургских ГСХМ. По мнению А.С.Шатских, подобные лекции Малевича были основой его педагогики в период УНОВИСа [10]. Показательно, что супрематисты воспринимались как представители центра («прибывшие из Москвы»). Все средства, собранные за входные билеты, были переведены на нужды Западного (Польского) фронта.

Оренбург. Тевкелево. Пребывание Малевича и Лисицкого в Оренбурге было длительным: весь август 1920 года они жили в пригородной кумысолечебнице «Тевкелево». Согласно свидетельству художницы Надежды Тимофеевой, здесь их навещал Кудряшов, и они помогли ему советами в формировании УНОВИСа [11]. Как раз в это время местные ГСХМ переживали очередную организационную реформу, и Кудряшов как член совета мастерских был активным участником всех событий.

В область общих интересов художников входили как педагогические,



Рисунок 3. Малевич и Лисицкий. Фото.
Лето 1920



Рисунок 4. Афиша о лекции Малевича.
Оренбург. 25 июля 1920 г.

так и чисто художнические аспекты укрепления УНОВИСа. Малевич и Лисицкий выступали в этот период в совершенном единстве, не случайно в своих дневниках оренбуржец С. Калмыков называет Лисицкого «вечным секретарём Малевича» [12]. Но если основоположник супрематизма вдохновлял единоверцев прежде всего идейно, то работа Лисицкого была скорее практической, он создавал в Тевкелево свои проуны («проекты утверждения нового») [13] и творчески взаимодействовал по этому поводу с Кудряшовым. В реализации практических контактов с филиалами усматривается особая роль Лисицкого в УНОВИСе.

Структура «начального» филиала УНОВИСа в Оренбурге. Доклад Н.Ф.Лапина о «единой аудитории» в Оренбургских ГСХМ (лето — осень 1920 г.). Оренбургский УНОВИС не был локальным явлением, его провозглашение, по мысли Малевича, касалось ГСХМ целиком. О том, как был устроен этот «начальный» УНОВИС, возникший при непосредственном участии Малевича и Лисицкого, узнаем из содержательного текста доклада подмастерья

Николая Лапина, который он как член совета ГСХМ представил в Наркомпрос (24 сентября 1920 г.) в качестве ответа на предложение Москвы ознакомить «с постановкой художественно-педагогической жизни мастерских». О молодом художнике Лапине, судя по всему, выполнявшем различные дипломатические поручения оренбуржцев, сохранились свидетельства С. Калмыкова. Например, такое: «Сногсшибательно любезный Н.Ф.Лапин очаровал нас своею точностью и аккуратностью...»[14].

В тексте доклада засвидетельствовано, что осенью 1920 года мастерские в Оренбурге были переформированы в полном соответствии и с решениями московской конференции о коллективном творчестве и лозунгами УНОВИСА о единой живописной аудитории. Лапин утверждает: *«Художественно-педагогической жизнью мастерских руководит художественный совет, состоящий из подмастерьев и мастеров в равном количестве /4 плюс 4/; занятия в мастерских с 9 утра до 9 вечера и перерывом на обед с часу до трех. Подмастерья бывших мастерских Богданова, Петровой и Сandomирской собраны в единую аудиторию; всех подмастерьев можно разбить на три группы – начинающих, работавших ранее и заканчивающих художественное образование, всех около 35–40 человек; начинающие работают под руководством Петровой, вторые — Богданова, Николаева и Кудряшова и последние — Кудряшова и самостоятельно».*

Итак, утопическая идея о революционном рывке к неизведанным вершинам искусства собрала для совместной работы всех инструкторов ГСХМ и 40 учащихся. Характерно, что «сезаннисты» Сергей Богданов и Александра Петрова и «импрессионист» Кузьма Николаев тоже поддерживали в этот момент УНОВИС. «Итоговое» образование подмастерьев осуществлял Иван Кудряшов. Сергей Калмыков назван в документе «лектором по истории, теории и философии искусств», разработавшим собственную программу («от каменного века до супрематизма»). Следовательно, доминирующей в это время стала идея общего движения к новому искусству, а не амбиции и тактические разногласия. В докладе Лапина говорится о введенных советом с методической целью периодических («через две недели») выставках [15].

Описание оренбургской фотографии К.С.Малевича и Л.М.Лисицкого. Итак, документы ГСХМ позволяют прокомментировать публикуемую оренбургскую фотографию Лисицкого и Малевича. Она сделана в городском Соборном садике — группа художников расположилась на ступеньках придела Казанского кафедрального собора или каких-то его вспомогательных построек. Место установлено по записи Калмыкова («...фото в Соборном садике. Мы пришли туда сниматься вместе с Малевичем») [16].

Почти всех персонажей на фотографии удалось опознать с точностью. Слева и справа от Малевича стоят молодые Сергей Иванович Калмыков и Иван Алексеевич Кудряшов. Рядом с Кудряшовым делает широкий шаг Лисицкий. Человек в солдатской шинели — это, вероятно, Кузьма Васильевич Николаев, представитель оренбургского Рабиса. В центре — Сергей Александрович Богданов, в скором времени он станет руководителем местных ГСХМ. В глубине, в светлом платье, — его жена, художница Александра Платоновна Петрова. Очевидно, что перед нами все руководство «единой аудитории» ГСХМ — оренбургский филиал УНОВИСа. Нет только Надежды Тимофеевой. Следовательно, фотография относится к началу визита Малевича и Лисицкого, т.е. к концу июля, а Тимофеева появилась в Оренбурге позднее.

Оренбургский творком. Как логический итог организаторской работы Малевича и Лисицкого в Оренбурге следует рассматривать формирование творческого комитета (творкома) филиала УНОВИСа (конец августа 1920 года). В творком вошли Кудряшов, Тимофеева, Калмыков. Осознанное стремление к пластическому выражению космоса, «планетарное ощущение», характерное для двух наиболее подготовленных членов творкома — Кудряшова и Калмыкова, определяло силовое поле их взаимодействия. Калмыков поэтически говорит в своих записках о «путешествии на двух супрематических квадратах» [17].

Отъезд Малевича и Лисицкого из Оренбурга (конец августа, начало сентября 1920 г.). Путешествие (Оренбург — Смоленск — Витебск). Возможно, что Малевич и Лисицкий уехали из Оренбурга в столицу не одни, а вместе с подмастерьем Н.Лапиным. Напомним,

что доклад Лапина датирован 24 сентября 1920 года. Чтобы успеть оказаться в Москве он должен был выехать из Оренбурга в конце августа или в самом начале сентября, что совпадает и со временем отъезда супрематистов. Выполнив поручения руководства оренбургских ГСХМ, подмастерье Лапин остался в Москве и стал студентом полиграффака только что созданного Вхутемаса. Деловые и художественные контакты Лапина с УНОВИСом прослеживаются и позднее, например, упоминания о полиграфисте Лапине сохранились в письме Лисицкого Малевичу (22 января 1921 г.) [18]. В будущем Лапин — видный администратор Вхутемаса.

Возвращаться супрематисты должны были опять через Самару, Москву и Смоленск, как бы «инспектируя» организацию филиалов.

Взаимодействие филиалов УНОВИСа. Уже 17 октября 1920 года Малевич и Лисицкий снова покинули Витебск и оказались в Смоленске на конференции группы (открылась 20 октября). Показательно, что именно в это время (октябрь 1920 г.) в Оренбурге пишутся самые значительные супрематические вещи Кудряшова и Калмыкова. Кажется, что супрематисты не замечали, что разделены огромными расстояниями, что вокруг разруха, голод и эпидемия тифа. Их спланивала фанатичная убежденность в истинности избранного пути в искусстве.

По данным А.С.Шатских, переписка оренбуржцев с витебским творком (1920–1921) «имела общественный характер и обсуждалась всем УНОВИСом» [19]. Несмотря на кризис «начального» УНОВИСа в Оренбурге и скорый развал местного творкома (декабрь 1920 г.), занятия Кудряшова и Николаевой с подмастерьями по программе Малевича продолжались до 1922 года. Только голод, разразившийся в Поволжье и на Урале, помешал Малевичу снова приехать в Оренбург. Такие планы он строил в письме Кудряшову (*14 апреля 1921 г.*) [20]. Но сам Кудряшов как представитель оренбургского филиала выставлялся на июньской выставке УНОВИСа в Москве вместе с Лисицким, Сенькиным и Клуцисом. Более того, тем же летом он сумел посетить Смоленск, где встретился с Владиславом Стржеминским и Катаржиной Кобро (данные В.И.Ракитина).

Выводы. Вехи миссионерской деятельности супрематистов

определили реальность существования филиалов УНОВИСа. И хотя нигде, помимо Витебска, Смоленска, Москвы и Оренбурга, УНОВИС не сумел закрепиться организационно, сама «энергия заблуждения» художников-новаторов не может не впечатлять. Не случайно фотографии, сделанные во время путешествия Малевича и Лисицкого в Оренбург (1920) как свидетельство экспансии УНОВИСА, послужили основой коллажей в книге Лисицкого и Х. Арпа «**Измы искусства. 1914–1924**», Мюнхен, 1925 (макет Л.Лисицкого). Этот материал был направлен на утверждение идей авангарда в Европе.

Библиография:

1. ЦГА Республики Казахстан. Ф. 1758. Оп 1. Д. 308. Л. 18.
2. *Шатских А.С.* Жизнь искусства. 1917–1922. — М.: Языки русской культуры, 2001. — С. 105.
3. Отдел рукописей ГТГ. Ф. XXV/9. Л. 26.
4. *Шатских А.С.* Витебск. Жизнь искусства. 1917–1922. — М.: Языки русской культуры, 2001. — С. 73.
5. ГАРФ. Ф. А-2306. Оп. 23. Д. 116. Л. 150.
6. Листовка «Мы хотим...». Лето 1920. Витебск.
7. Из архива В.М.Юстицкого происходит экземпляр листовки «Мы хотим...». (Ныне — собрание Е.И.Водоноса.)
8. О переписке К.С.Малевича и П.И.Субботина-Пермяка см.: Малевич о себе. Современники о Малевиче. Письма. Документы. Воспоминания. Критика. В 2 т. / сост.: И.А.Вакар, Т.Н.Михиенко. Т. 1, 2. — М.: Изд-во «РА», 2004. — С. 140.
9. ГАРФ. А-1565. Оп. 9. Д. 334. Л. 63.
10. *Шатских А.С.* Жизнь искусства. 1917–1922. — М.: Языки русской культуры, 2001. — С. 128.
11. Данные об этом приведены в неопубликованной рукописи Н. К. Тимофеевой «Биография дяди Вани» (частное собрание), рассказывающей о событиях жизни И.А.Кудряшова.
12. Цитата из дневников Сергея Калмыкова: Центральный государственный архив республики Казахстан Ф. р-1758.

13. El Lissitzky. Eindhoven Basel-Hanover 1966, p.87.
14. ЦГА Республики Казахстан. Ф. р-1758. Оп. 1. Д. 70. Л. 55.
15. ГАРФ. Ф. А-1565. Оп. 9. Д. 334. Л. 7–8.
16. ЦГА Республики Казахстан. Ф. 1758. Оп. 1. Д. 88. (Необычайные абзацы). Л. 59–59 об.
17. В круге Малевича: соратники, ученики, последователи в России 20–50-х годов. — М.: Palace Editions, 2000. — С. 55.
18. ЦГА Республики Казахстан. Ф. р-1758.
19. *Шатских А.С.* Жизнь искусства. 1917–1922. — М.: Языки русской культуры, 2001. — С. 105.
20. ГМСИ — коллекция Костаки. Салоники, Греция.

**ТВОРЧЕСКОЕ ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ЭЛЬ ЛИСИЦКОГО И
ИВАНА КУДРЯШОВА: ВИТЕБСК — ОРЕНБУРГ — МОСКВА
(1920–1921)**

На основе сопоставления архивных источников, как ранее известных, так и вновь обнаруженных автором, анализируются произведения двух художников — Эль Лисицкого, представителя витебского («головного») УНОВИСа, и Ивана Кудряшова, руководителя оренбургского филиала этой группы. Коллективы единомышленников в разных городах выступают как части единой организации художников-супрематистов.

Прослеживается несколько этапов творческих контактов Лисицкого и Кудряшова в Оренбурге (лето 1920) и Москве (лето 1921).

Публикуются фрагменты переписки Кудряшова, объясняющие это взаимодействие.

On the base of comparing archival sources both well-known and those discovered by the author, works by two artists are compared. They are El Lissitzky who represented the Vitebsk «head» body of UNOVIS and Ivan Kudriashov, the leader of the Orenburg branch of this group. Collectives of the like-minded persons in various cities acted as parts of an integrate organization of suprematist artists.

The author follows several stages of creative contacts between Lissitzky and Kudriashov in Orenburg (summer of 1920) and in Moscow (summer of 1921).

Extracts of Kudriashov's correspondence which explain this cooperation are published.

Ключевые слова: УНОВИС, Казимир Малевич, Эль Лисицкий, Иван Кудряшов, супрематизм, космизм.

Keywords: UNOVIS, Kazimir Malevich, El Lissitzky, Ivan Kudriashov, suprematism, cosmism.

Принцип коллективизма в творчестве супрематистов. Группа УНОВИС (Утвердители нового искусства) с центром в Витебске и филиалами в Смоленске, Оренбурге, Москве — яркий образец коллективизма в искусстве авангарда. Многообразное сотрудничество единомышленников внутри группы, послужившее основой для различных авторских трактовок предложенного Казимиром Малевичем творческого метода — супрематизма, не сложилось спонтанно. Наоборот, это движение, направленное на завоевание пространства, сознательно подготавливалось, организовывалось.

С этой целью летом 1920 года Малевич и Эль Лисицкий предприняли путешествие через всю страну, с запада на восток: сначала из Витебска в Москву, на Всероссийскую конференцию учащихся и учащихся искусству (июль), а затем в Оренбург (июль — август). Задачей миссии было создание в Поволжье и на Урале сети ответвлений (филиалов) УНОВИСа [1]. К этому времени между двумя лидерами супрематистов уже существовало разделение обязанностей: Малевич преимущественно определял идейную сторону единства группы, а Лисицкий на практике реализовывал принцип коллективной (обезличенной) работы, характерный для Витебска и активно пропагандировавшийся на столичной конференции.

Одним из важных результатов путешествия в Оренбург стало творческое сотрудничество Лисицкого с инструктором местных ГСХМ Иваном Кудряшовым, которое никогда ранее не оказывалось в центре внимания специалистов. Попытаемся проследить задачи этого взаимодействия, сопоставляя произведения двух художников

Лисицкий. «Проун 2D». В Оренбурге Лисицкий работал над эскизами проунов — композиций, в которых супрематические плоские формы обретали трехмерность, особую супрематическую архитектуру. Впрочем, летом 1920 года композиции Лисицкого еще не назывались проунами. Название появилось позднее [2]. Но, по крайней мере, один из эскизов к «Проуну 2D» имеет авторскую надпись: «Тевкелево. Оренбург» [3]. Согласно В.И.Ракитину, этот



Рисунок 1. Эль Лисицкий.
«Проун 2D» (1920, литография)



Рисунок 2. И.Кудряшов. Рисунок (1919. Бумага, графитный карандаш, акварель. 32×27. Частное собрание, Оренбург).

эскиз перешел от автора в коллекцию Эллы Винтер [4]. Литография, основанная на этом эскизе, оказалась среди одиннадцати листов, включенных Лисицким в «Первую папку проунов» (1920–1921) [5]. «Проун 2D» — один из общепризнанных шедевров авангарда (рис. 1).

Главная идея проунов раскрывалась Лисицким «как некая всеобъемлющая и многозначная смысловая абстракция», идеально приспособленная не только для «отвлечённых» (живопись), но и для широко понимаемых «утилитарных» целей, например, как «пересадочная станция от живописи к архитектуре». Подобные архитектурные поиски, свое «новое восприятие пространства», свой «качественно новый образ мира» (определения А.Канцедикаса [6]) Лисицкий транслировал окружению, а в Оренбурге предложил Кудряшову.

«Абстрактивистская» графика Кудряшова. Методика такого взаимодействия наглядно прослеживается на примере



Рисунок 3. И.Кудряшов. Рисунок (1920–1921, Бумага, графитный карандаш, акварель. 37×29. Частное собрание, Москва).



Рисунок 4. И.Кудряшов. Рисунок (бумага, графитный карандаш, акварель. 36,5×27. Частное собрание, Москва).

ряда произведений. Например, композиционно супрематическая тема оренбургского проуна Лисицкого развивает идеи ранней («абстрактивистской») серии рисунков Кудряшова «Рождение планеты. Полёт» (1919–1920).

На исполненном Кудряшовым рисунке без названия (1919. Бумага, графитный карандаш, акварель. 32×27. Частное собрание, Оренбург) изображена некая летающая конструкция, сокращающаяся в пространстве, как бы удаляющаяся к далеким сферам — планетам (рис. 2). Рисунок отличают явные композиционные аналогии с «Проуном D2» Лисицкого, хотя, судя по дате, лист Кудряшова исполнен годом раньше этого «Проуна». Можно предположить, что Лисицкий познакомился с рисунком, будучи в Оренбурге, и использовал эту тему в своей работе, подчеркнув и усилив ее пространственную составляющую.

К той же серии относится и графический лист без названия (1920–1921. Бумага, графитный карандаш, акварель. 37×29. Частное

собрание, Москва) (рис. 3). Он зеркально повторяет рисунок, рассмотренный ранее. Но в данном случае тема диагонально расположенной конструкции заметно смягчена. Здесь она уходит ввысь практически вертикально. Справа налево конструкцию и сферу «прорезает» красный луч.

Еще одна, явно родственная рассмотренным рисункам композиция — вертикальный лист, подписанный, но не датированный (бумага, графитный карандаш, акварель. 36,5×27. Частное собрание, Москва) снабжена авторской подписью, характеризующей всю серию: «Рождение Солнца, полёт» (рис. 4). Рисунок изображает уже известную нам уходящую в пространство летающую конструкцию, но здесь она стала значительно «стройнее» и «структурированнее», а рядом с ней возникли похожие «объекты».

Аналогии в «Проуне 2D» и рисунках Кудряшова. Рассмотренные рисунки Кудряшова позволяют понять, как родилась пластическая тема, «переведенная» затем Лисицким на язык супрематизма. В «Проуне 2D» и в рисунках Кудряшова в равной степени выражена родственная космистская поэтика и динамика преодоления пространства.

Композиционные аналогии прослеживаются не только в диагональном построении, но и в отношениях и конфигурации отдельных парящих объёмных и плоскостных супрематических форм.

Речь, конечно, идет не о банальных заимствованиях, а, скорее, о развитии Лисицким начальной идеи Кудряшова, при котором она обретает формулу стиля, наглядно демонстрирует возможности трансформации образа. Транслируя мотив Кудряшова в супрематизм, а затем супрематизм в аксонометрию, Лисицкий определил путь, которому Кудряшов следовал затем в собственном творчестве.

Представления Лисицкого о супрематическом произведении как о мире, «вынесенном за пределы Земли как планета», где зритель «должен повернуть картину и себя вокруг её оси, чтобы её постигнуть» [7], оказались близки убежденному космисту Кудряшову. Неслучайно работа над проунами, «сконструированными и доведенными до равновесия в пространстве», стала основой дальнейшего творческого взаимодействия Лисицкого и Кудряшова.

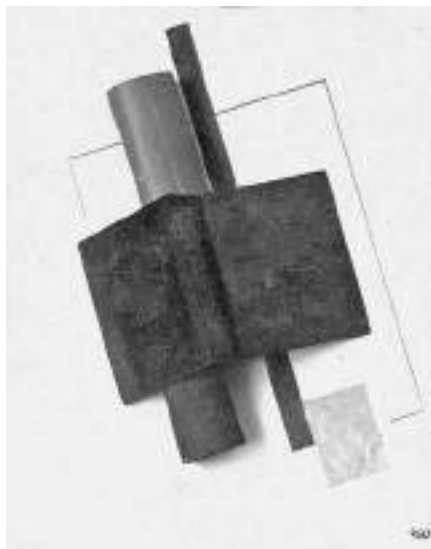


Рисунок 5. И.Кудряшов. Контррельеф 1920. Фрагмент фото оренбургской 1-й Государственной выставки картин (февраль 1921)

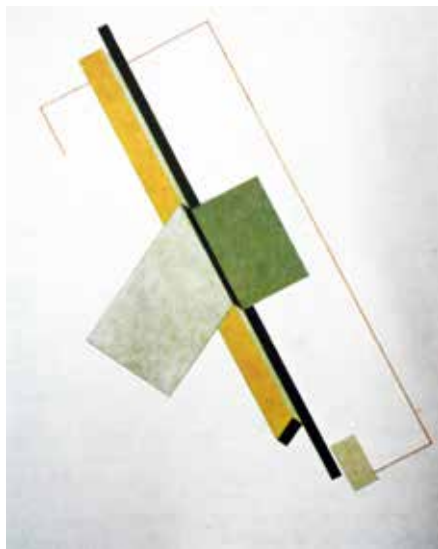


Рисунок 6. Эль Лисицкий. «Проун 55» (1923, литография).

Трансформации контррельефа И.Кудряшова в искусстве Лисицкого. Начавшись в Оренбурге, сотворчество продолжилось и позднее — уже в Витебске и, возможно, в Москве. Например, тема утраченной объемно-пространственной супрематической композиции Кудряшова, выполненной в технике, сочетающей дерево и металл, хорошо различимой на фото оренбургской 1-й Государственной выставки картин (февраль 1921) и названной в каталоге «Контррельефом» (рис. 5), была знакома Лисицкому, почти дословно использовалась и развивалась им в целом ряде композиций. Например, очевидны композиционные сближения «Контррельефа» Кудряшова (1920–1921) с «Проуном 55» Лисицкого, созданным двумя годами позже (1923) (рис. 6).

Понимание пластики супрематизма и характер трактовки супрематических форм у обоих художников в 1920–1921 годах были близки.

Известно несколько вариантов трансформаций темы Кудряшова,

предложенных Лисицким. Таковы, например, эскиз к «Проуну 55» (1923. Графитный карандаш, тушь, гуашь. 29,2x22; 20,7x16,5. ГТГ), а также, эскиз-вариант (1923. Графитный и черный карандаши, акварель. 29,1x21,9; 15,4x15,3. ГТГ) (рис. 7–8). В них изобретательно варьируются отношения диагонали и элементов, позволяющие добиться новой по сравнению с первоисточником выразительности.

Лисицкий применил пластическую тему «Контррельефа» Кудряшова, правда уже в сильно измененном виде, в своей работе над эскизами «Трибуны оратора». Подобным образом Лисицкий работал в Витебске над знаменитым проектом «Ленинской трибуны», идея, пространственная тема которой была рождена Ильёй Чашником, а затем оказалась преобразена Лисицким в новом образе огромной выразительной силы.

Заметим, что в сотрудничестве с членами УНОВИСа (и с Чашником, и с Кудряшовым) Лисицкий разрабатывает именно «утилитарный» объект — проект трибуны.

Переезд Лисицкого в Москву. Когда во второй половине октября 1920 года Лисицкий по делам витебских мастерских оказался в столице, он получил приглашение преподавать в только что организованном ВХУТЕМАСе и остался в Москве, продолжив сотрудничество с единомышленниками из Витебска и Оренбурга в работе по объемному супрематизму.

Движение абстрактной формы в реальное пространство. Исследователь творчества Лисицкого Александр Канцедикас среди авторов, «разрабатывавших объёмно-супрематические живописные композиции», называет Ивана Кудряшова, Густава Клуциса и Сергея Сенькина. Эти художники были связаны соответственно с оренбургским и московским филиалами УНОВИСа. Несомненна параллельность их общего движения, трактующего плоскостные супрематические композиции лишь как одну из проекций объемных построений. В свою очередь, объемные трехмерные объекты рассматривались как стадии на пути к постижению четвертого измерения (времени). Подобные личностные и «надличностные» (на уровне группы), через огромные расстояния контакты художников — один из феноменов УНОВИСа. Причем Лисицкий всегда оставался одним из главных координаторов этого взаимодействия.

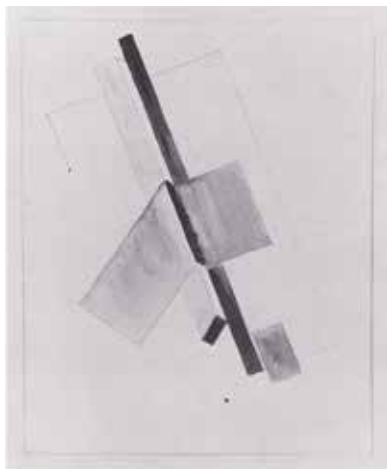


Рисунок 7. Эль Лисицкий.
Эскиз к «Проуну 55» (1923.
Графитный карандаш, тушь, гуашь.
29,2x22;20,7x16,5. ГТГ)

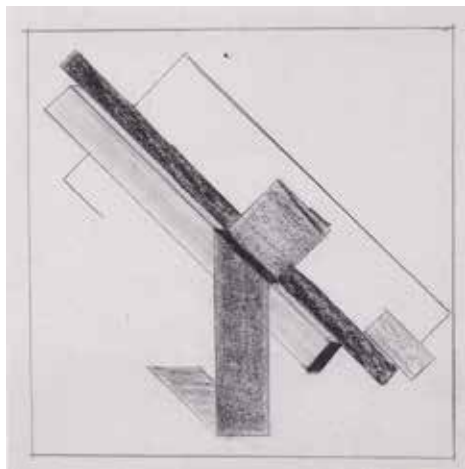


Рисунок 8. Эль Лисицкий. Эскиз к «Проуну
55» (1923. Графитный и чёрный карандаши,
акварель. 29,1x21,9; 15,4,х15,3. ГТГ).

В творчестве и педагогике Кудряшова тенденция к выходу двухмерной абстрактной формы в объем явственно выражена уже к концу 1920 — началу 1921 года. В письмах Кудряшова в Витебск (1921) присутствуют упоминания о переходе оренбургских подмастерьев от «плоских форм» (среди которых названы «треугольник, круг, квадрат, прямая линия») к «конструкциям, открытым с разных сторон», и работе с различными материалами.

В работах самого Кудряшова очевиден интерес к синтетическим пространственным идеям постсупрематистов и конструктивистов. Графические аксонометрические проекции Кудряшова вполне сопоставимы с работами Л.Лисицкого и особенно Г.Клуциса, близки им по духу.

Позиция Кудряшова реконструируется по ряду рисунков. Эти рисунки — как бы связующее звено, подтверждающее последовательное движение художника от кубизма через супрематизм в разных его формах к собственному варианту геометрической абстракции периода ОСТ (середина 1920-х гг.).

Рисунок «**Трёхмерное абстрактное построение**» (28 июня 1921.

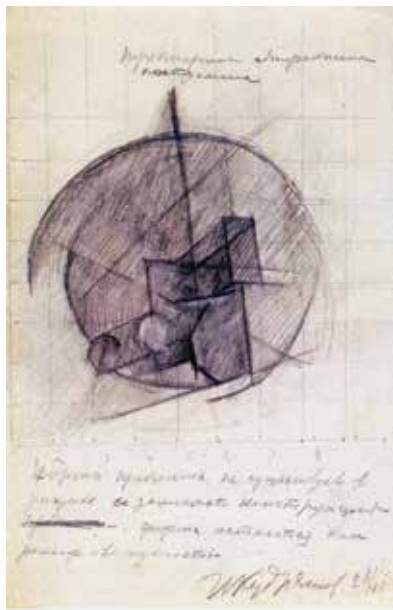


Рисунок 9. И.Кудряшов. «Трёхмерное абстрактное построение» (28 июня 1921 г. Бумага, карандаш. 22,6×15,1. ГРМ).



Рисунок 10. И.Кудряшов. «Композиция» (6 августа 1921 г. 35,5×21. Бумага, карандаш. Собрание А.Б.Накова).

Бумага, карандаш. 22,6×15,1. ГРМ) [8] имеет, помимо авторского названия, еще и пояснение: «Форма предмета не существует / в рисунке, её заменяет конструкция. Форма остаётся как / рельеф-выпуклость». Это пояснение подчеркивает творческую программу автора, его плоскостно-пространственные эксперименты (аксонометрия) (рис. 9).

Близкая пространственная тема выражена в работе «**Композиция**» (6 августа 1921. 35,5×21. Бумага, карандаш. Собрание А.Б.Накова) (рис. 10).

Участие Кудряшова и Лисицкого в выставке УНОВИСа в Москве. Декларацией объединительных настроений стала совместная выставка УНОВИСа (4–8 июля 1921 г.) в клубе им. Сезанна при ВХУТЕМАСе, где вместе были представлены произведения супрематистов Витебска, Москвы и Оренбурга. В мае

1921 года Кудряшов приезжает из Оренбурга в Москву на выставку. Из архива А.Родченко происходит фотография части экспозиции, где рядом с «проунами» Лисицкого», «аксонометрической живописью» и «динамическими конструкциями» Клуциса видны живописные и графические работы Кудряшова из его супрематического проекта для 1-го Советского театра.

Об этом периоде взаимодействия художников свидетельствуют и фрагменты переписки Кудряшова с женой Надеждой Константиновной Тимофеевой (частное собрание, Москва), в частности, письмо, которое было послано Кудряшовым из Москвы на адрес оренбургских ГСХМ (31 мая 1921 г.). Кудряшов пишет о событиях, связанных с организацией выставки. Согласно письму, в Москве Кудряшов встретился с Л.Лисицким, рассказал ему о том, как проходила в Оренбурге большая 1-я Государственная выставка картин, «что о ней писали и говорили». Кудряшов говорит об «уновисцах», приехавших на выставку, а также о том, что в столице «Уновис упрекают в незрелости и неясности и агитируют за производственное <искусство>», упоминает о лекции К. С.Уманского, художественного критика и видного дипломата, пропагандировавшего на Западе новые формы искусства (преимущественно творчество В.Татлина), о собственном интересе к положению дел на Западе.

Июльская выставка УНОВИСа в Москве — важное доказательство идейного единства и целостности организации, демонстрация реальности взаимодействия витебского центра и филиалов в 1921–1922 годах.

Принципиальный станковизм Кудряшова. В дальнейшем, уже вернувшись в Москву, Кудряшов предпочел не блокироваться с Лисицким и не поддержал Сенькина и Клуциса. Причина — принципиальная установка Кудряшова на станковизм, не совпавшая с настроениями остальных на отказ от живописи.

Контакты Кудряшова с Лисицким в 1926 году. Но даже став одним из учредителей группы ОСТ (Общество станковистов), Кудряшов не переставал следить за искусством прежних друзей. Неослабно высокий авторитет Лисицкого для Кудряшова доказывает черновик письма на обороте листа «Записки о беспредметной

живописи», адресованного Лисицкому (1925–1926): «Я очень интересуюсь Вашей работой и работой Вашей школы, и связаться с Вами — лично мое большое желание. Интересно знать, что делается в области абстрактной живописи за границей (в частности, в Германии), существуют ли общества таких художников, есть ли выставки. Я выставляю свои работы на выставках ОСТА, хотя это общество другого, чем я, направления. Я буду рад получить от Вас какое-либо известие и со своей стороны всегда готов к Вашим услугам. Кудряшов» [9].

Выводы. Выявленные аналогии в произведениях Лисицкого и Кудряшова, их творческое взаимодействие, прямое либо опосредованное, личностные и «надличностные» контакты внутри коллективов УНОВИСа в Витебске и Оренбурге, на наш взгляд, обогащают представления об искусстве, философии и педагогике супрематистов. Сближение или отдаление художников носило подчеркнуто идейный характер, отражало их собственные установки, настроения, принципиальность.

Библиография:

1. Обстоятельства этой миссии восстановлены по архивным документам. См. Смекалов И. Агитационное путешествие К.С.Малевича и Эль Лисицкого: Витебск — Москва — Оренбург (1920, лето) // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. — 2016. — № 1.

2. *Шатских А.С.* УНОВИС — очаг нового мира // Великая утопия: Русский и советский авангард 1915–1932. Каталог выставки. — Берн: Бентелли; Москва: Галерея «Галарт», 1993. — С. 77.

3. Эскиз опубликован в издании: El Lissitzky (Eindhoven, Basel and Hanover). 1966. — Р. 87 (№ 16), Petersburg 70». В 1965 году в Базеле и Ганновере прошла выставка Эль Лисицкого, был издан каталог.

4. Ella Winter (1888–1980) — австралийско-британская журналистка. Написала после посещения Советского Союза книгу «Красное достоинство: человеческие отношения в новой России». (Нью-Йорк: Harcourt, Brace & Company, 1933).

5. Данные о работе Лисицкого см.: Rakitin V. Kudriashev and Unovis (previously unpublished letters) // Russian Avant-garde 1910–1930. The G.Costakis Collection. Theory-Criticism. Vol. 2. — Athens, 1995. — 567–570). Осенью 1920 года, уже в витебской мастерской, Лисицкий начал печатать свои литографии, изданные затем, в 1921 году, в печатных мастерских московского ИНХУКа тиражом 50 экземпляров.

6. Канцедикас Александр, Яргина Зоя. Эль Лисицкий. Фильм жизни. 1890–1941. Часть вторая: Мировидение и мирореальность. — М.: Новый Эрмитаж — один, 2005. — С. 74.

7. Эль Лисицкий. Супрематизм миростроительства // УНОВИС. — 1920. — № 1. (ОР ГТГ. Ф. 76/9. С. 13).

8. В 1970 году рисунок поступил в музей из ленинградской таможни.

9. ОР ГТГ. Ф. 4. Д. 2099.

Б.М. КУСТОДИЕВ. ЛИНОГРАВИЮРЫ 1920-Х ГОДОВ

Статья посвящена линогравюрам Б.М.Кустодиева, выполненным в 20-е годы. Только в конце жизни Б.М.Кустодиев, художник уже имеющий международную известность, начал использовать новые для него техники линогравюры и ксилографии. Эти техники были очень популярны в те годы, хотя Б.М.Кустодиевым до 20-х годов не использовались. Однако, несмотря на проблемы со здоровьем, Кустодиев смог продемонстрировать в этой области графики впечатляющие результаты.

The paper is devoted to Kustodyiev's linocuts of 1920s. Only by the end of his life Boris Kustodyiev, already an artist of international fame, had started to use new techniques, the linocut and the woodcut. The techniques were at the time very much in vogue, although almost unknown for Kustodyiev. Nevertheless and despite of his poor health condition he could show up with impressive results.

Ключевые слова: Б.М.Кустодиев, линогравюра, гравюра на дереве, литография.

Keywords: Boris Kustodyiev, linocuts, woodcuts, lithography.

Борис Михайлович Кустодиев больше известен своими живописными работами, его графическое наследие изучено не так хорошо и еще не получило той высокой оценки, которую оно заслуживает. Задача данной статьи — рассмотреть работы Кустодиева-гравера, созданные им в 20-е годы XX века.

Б.М.Кустодиев с одинаковым успехом работал как в технике литографии, так и в технике гравюры. Его работы в технике литографии

очень близки к его карандашным рисункам и рисункам углем. В 1924 году им была оформлена книга стихотворений Н.А.Некрасова, которая является образцом литографированной книги того времени. Главным неудобством применения литографии в книге является невозможность одновременного печатания с набора и с литографического камня. Существует множество книг с вклеенными в них литографированными картинками, выполненными на отдельных листах, но книги с литографиями, помещенными в текст, являются большой редкостью. Прекрасным образцом такой книги был выпущенный в издательстве «Аквилон» сборник стихотворений Н.А.Некрасова с 6 иллюстрациями Б.М.Кустодиева. «Соединение текстовых иллюстраций (точнее, вставленных в текст) с набором технически очень затруднительно, почему таких книг мы, можно сказать, почти не имеем. Прекрасным и очень удавшимся образцом такой книги является выпущенные “Аквилоном” шесть стихотворений Н.А.Некрасова с иллюстрациями Б.М.Кустодиева. В этой книге нежный серый тон иллюстраций очень удачно связан с выбором довольно тонких литер, также дающих общий серый фон. Огромного труда стоило конструктору книги так распределить иллюстрации, чтобы они связались с текстом, пришлось точно на свои места, и, надо сказать, что старания увенчались полным успехом» [1, 13–14].

В гравюрном творчестве Кустодиева можно выделить три хронологических периода. Первый период относится к 1902–1905 годам, когда Кустодиев первый раз пробует заниматься офортом. За это время им было сделано четыре офорта. Второй период — к первой половине 1922 года, в это время Кустодиев занимается линогравюрой, работа быстро заканчивается из-за обострения болезни и операции. Третий период продлился с декабря 1925 года по 1927 год, в это время к линогравюре прибавляется занятие ксилографией.

Первый раз к технике офорта Кустодиев обращается в 1903 году еще будучи студентом Академии Художеств. После знакомства с В.В.Мате, преподававшим в Академии гравирование, художник стал выставляться на выставках «Blanc et noir». В это время Кустодиев увлекся рисованием углем в широкой и свободной «цорновской» манере, и в гравюре его привлекала, в первую очередь, возможность получения большого числа

оттисков этих рисунков. К этому периоду относятся работы «Портрет Неизвестной» (1902–1903 год), «Портрет сына Кирилла» (около 1904 года), «Вид с колокольни» (доска не протравлена), «Пожар в деревне» (доска не протравлена).

Если говорить о работе «Пожар в деревне», то «здесь мы уже имеем зрелого Кустодиева, выступающего со всем арсеналом своих излюбленных приемов. Рисунок, насыщенный содержанием, — любовно рассказаны мельчайшие детали композиции: тут и косари, и стада, и путники, и крестьяне, бегущие с ведрами... Все это венчает клубами «героических» кустодиевских облаков с легкой аркой радуги на их фоне...» [2, 4]. Два последних офорта не были напечатаны, а остались лишь выгравированными на непротравленных досках. «Говоря о своих попытках работать офортом, Борис Михайлович высказывал сожаление, что ему не удалось подойти к этой работе вплотную... Он считал офорт для себя недоступным потому, что, в конечном счете, не мыслил работу вполне своею, если она не до конца сделана им самим» [2, 5]. Кустодиев объяснял это своей болезнью, болели руки и ему было трудно самому вынимать фон, и тем, что слишком занят живописью, но он помнил о своих досках с рисунками и не раз выражал желание отдать их дотравливать гравюру.

То же самое можно сказать и о литографиях, Кустодиев не мог доделать их до конца сам и был вынужден отдавать свои рисунки мастеру-литографу. «Он постоянно мечтал целиком проработать над литографией и лично получить отпечаток. Почти всегда он был недоволен результатами, указывая на искажения оригинала, сделанного им на *comparier* или на камне. И тут сквозила та же ревность, то же стремление до конца самому исполнить свою работу» [2, 8].

То, что в последние годы жизни художник увлекся линогравюрой и ксилографией, во многом было связано с тем, что Кустодиев мог сам напечатать нарезанную им гравюру. Другой причиной, по которой Кустодиев в эти годы увлекся гравюрой, являлась художественная переоценка в 1920–1922 годах материала гравюрного кабинета Эрмитажа и комментарии А.Н.Бенуа и С.П.Яремича к коллекции западно-европейской гравюры. В это время получили известность художники-графики, до этого мало упоминаемые в истории искусства.

Из старых мастеров Кустодиева особенно интересовали Рембрандт и Рибейра. К Дюреру у художника было двойственное отношение, преклоняясь перед его композицией и техникой, Кустодиев считал его искусство чуждым себе. Очень нравились ему гравюры на дереве художников круга Тициана, а также французских графиков 40-х годов XIX века, особенно Г.Доре. Из современников Кустодиева приводили в восторг работы А.И.Кравченко, которого он считал «крупнейшим из современных художников гравюров: более холодно он относился сначала к В.А.Фаворскому и, лишь совсем незадолго до смерти, увидав его работы, присланные на выставку Русского Музея, он долго ими любовался и признал огромную их значительность, сказав, что «до этого момента он не знал Фаворского» [2, 8].

9 января 1922 года Кустодиев под руководством Вс.Воинова сделал пробный оттиск своей первой линогравюры «Голова купца» (январь 1922 года). В течение пяти месяцев Кустодиевым было сделано еще четыре линогравюры «Русская Венера» (январь 1922 года), «Автопортрет» (январь 1922 года), «Продавец шаров» (январь 1922 года) и «Портрет В.Д.Замирайло» (февраль 1922 года). Кустодиев, сразу почувствовав ломкость и хрупкость линолеума, делал свои первые линогравюры «ковырянием» линолеума узкой, полукруглой стамеской. Это придавало его работам техническое единство, живописность и импрессионистичность. Живописность достигалась только сочетанием черного и белого. Кустодиевым было сделано всего две цветные гравюры — «Купальщица с шалью» и «Портрет Коровин-Круковского». По мнению художника, использование цвета ослабляло колористическое впечатление от его линогравюр.

Причем увлечение линогравюрой внесло новизну и в его рисунок, художник стал рисовать с расчетом на линогравюру. Увлечение гравюрой отразилось и на иллюстрациях. Так, например, серия иллюстраций к повести Е.И.Замятина «Как исцелен был отрок Эразм» (издательство «Петрополис», Берлин) была выполнена в стиле старых гравюр на дереве.

К гравюре Кустодиев вновь вернулся в 1926 году. В январе 1926 года Кустодиев сделал пробный оттиск гравюры «Купальщица, сидящая на берегу». В ней уже не было импрессионистичности гравюр 1922 года,

по стилю она была близка к Валлотону. В том же месяце была готова гравюра «Матрос и милая» (январь 1926 года), которая является одной из самых удачных в творчестве художника. В ней Кустодиев уже вводит тон, сочетая его с белым и черным пятном. А в начале февраля 1926 года Кустодиев сделал свои первые гравюры на торцовом дереве — «Купальщица, выходящая из воды» и «Автопортрет». Всего Кустодиевым были выполнены пять гравюр на дереве («Купальщица с зеркалом» июнь 1926 года, книжный знак «Падающие книги» март 1927 года, «Купальщица, сидящая на дереве» апрель 1927 года) и три гравюры на эбоните («Intimite» февраль 1927, «Женщина в дверях» март 1927 годы, проект книжного знака «Стоящая женщина» март 1927 года).

Кустодиевым была выполнена серия «Купальщицы», состоящая из десяти линогравюр. Кроме этого художник начал делать еще несколько серий. В 1922 году работами «Голова купца» и «Продавец шаров», он начал серию купцов и торговцев. Кустодиев задумал несколько портретных серий. К юбилеям и бенефисам им были выполнены портреты актеров — Н.Ф.Монахова (апрель 1926 года), Б.А.Горин-Горяинова (апрель 1926 года), Ю.В.Корвин-Круковского (февраль 1926 года), который был его первой многоцветной гравюрой. Кустодиев планировал сделать портреты Шаляпина, Ершова, Юрьева. Предполагалось создать серию портретов писателей — Е.Замятина, М.Волошина, В.Шишкова. Но ко всем этим портретам Кустодиев успел сделать лишь подготовительные рисунки.

Кустодиев использовал свои собственные технические приемы. Общие приемы гравирования были показаны ему Вс.Воиновым, В.Д.Замирайло и К.Е.Костенко (по цветной печати). До многого Кустодиев доходил интуитивно сам — прием «ковыряния» линолеума его первых линогравюр 1922 года, работа «белым пунктиром». В этой технике была выполнена линогравюра «Купальщицы в тени» (апрель 1927 года). Она сделана белым пунктиром с очень тонкими модуляциями, без ярко освещенных мест и световых контрастов. «Можно без преувеличения сказать, что эта гравюра по тонкости и оригинальности техники резьбы на линолеуме, напоминающей гравюры au crible, является совершенно исключительной не только в творчестве самого Кустодиева, но не имеет себе подобных среди работ других художников. Это — несомненный *chef-d'oeuvre*»

[2, 12]. Свою первую ксилографию «Купальщица» он сделал штихелем и полукруглой стамеской, которую обычно использовал для резьбы по линолеуму. Были и композиционные особенности его линогравюр — из-за дефицита хорошего линолеума художник подстраивал композицию своего рисунка под тот кусок линолеума, который у него был. Например, линогравюра «Купальщицы в море» (июнь 1926 года) имеет клише неправильной формы, а «Сидящая женщина с плодами» (июль 1926 года), «Автомобиль на дороге» (июль 1926 года), «Спящая купальщица (в костюме)» (июль 1926 года), имеют клише треугольной формы.

Последние одиннадцать лет жизни с 1916 по 1927 год, Кустодиев был прикован к инвалидному креслу и «был лишен возможности пользоваться непосредственно жизненными впечатлениями, их место занимают воспоминания» [3, 77]. В это время художник жил в темной квартире на Введенской улице Петербурга и работы этого периода опираются в основном на воспоминаниях. «Кустодиев может восстановить по памяти не только архитектурно-материальную среду во всех подробностях человеческого существования, но и сам “дух”, “настроение момента”, картины, увиденные им в жизни... Кустодиев помнит краски, звуки, запахи» [3, 77]. Но, видимо, это было не совсем так, как писала в своей книге «Борис Кустодиев. Жизнь в творчестве» В.Н.Докучаева. По воспоминаниям Вс.Воинова, Кустодиев довольно часто выезжал в город — там он подсмотрел сюжеты для своей бытовой серии, а в 1925 году художник даже отправляется в путешествие по Волге, после этой поездки он сделал линогравюру «На Волге» (июнь 1926 года). В это время было создано несколько графических циклов — «Автобиографические рисунки» (1924–1925), серия «Русские типы» (1920), серия «Времена года» (1919), серия «Труд» (1924). У Кустодиева были большие планы. Многие гравюры выполнялись им как первые гравюры серии? например, «Ярмарка в деревне» (февраль 1926 года), как начало серии — «Времена года», «Починка канализации», как начало серии городских работ, литографии-частушки — начало серии народных частушек, «Ленинград в 1919» (рисунок на грушевой доске с продольными слоями, начат гравированием, 1927 год) — начало серии революционного Ленинграда.

Кустодиев принял Октябрьскую революцию и много работал на новую власть. В первые годы революции художника стала привлекать

форма частушки (частушка: «Заведу я и хо-хошку» линогравюра, февраль 1927 года, частушка: «Земляничку я сбирала» линогравюра, март 1927 года — текст этой частушки был придуман самим художником). Эти две линогравюры были началом серии народных частушек. Кустодиев считал, что частушки — это клад тем, понятных простому деревенскому человеку, и что они дают художнику большую свободу их изобразительной интерпретации. Причем Кустодиев делает эти линогравюры с расчетом на будущую раскраску, но, к сожалению, ни один оттиск так и не был раскрашен. После революции художник много работал в жанре плаката. В это время Кустодиев заинтересовался русским лубком. Для своих плакатов из изобразительной речи лубка он воспринял его метафоричность, декоративность, открытый цвет. Кустодиев так же работал непосредственно в жанре лубка, выполнял их в линолеуме в 1925–1926 годах. Кроме того он делал обложки для массовых журналов «Красная Нива» и «Красная панорама», марки и рисунки для почтовой бумаги, принимал участие в оформлении массовых празднеств и манифестаций. Кустодиев делал иллюстрации и обложки для книг, много работал с детскими издательствами.

Гравюрой в последние годы жизни Кустодиев занимался со страстью, отдавая ей все свои творческие силы и вдохновение, она стала для него отдыхом от рутинной подневольной заказной работы, которая его очень тяготила — художник имел огромное количество заказов от издательств. В своей беседе с Вс. Воиновым Кустодиев незадолго до смерти признался: «Нельзя-же, в самом деле, работать только на мамону, для заработка! Все эти картинки, иллюстрации, обложки, облепили, опутали душу, как паутина, которую хочется снять, как назойливую, противную накипь и делать то, что требует внутренний долг художника. Я не умер бы спокойно, если бы меня преследовала мысль, что я не до конца выполнил свой долг художника, то есть не выполнил свое внутреннее я» [2, 18].

Тяжелая болезнь не позволила Кустодиеву стать гравером профессионалом. «Надо иметь в виду, что Борису Михайловичу, по его болезненному состоянию, были не доступны такие простые вещи, как возможность наклониться над доской, свободно лежащей на столе, как это обычно делается. Он должен был держать клише в левой

руке, а правой, на весу, без всякого упора, гравировать... Я видел, как он гравировал, и мне, все-таки было совершенно не понятно, как, вообще, можно что-нибудь сделать при таких условиях... Особенно удивительно, как он гравировал большие доски линолеума, — обвисавшие, гнувшиеся. Нужно было иметь нечеловеческое терпение и выдержку, чтоб, несмотря на это, не только работать, но и достигать таких замечательных результатов. У гравера работают обе руки, и особенно левая. В правой он держит штихель, а левой направляет доску на острие. У него же свободна была одна рука, правая. Если еще можно ухитриться что-то вырезать на линолеуме, то на дереве, казалось бы ничего не сделаешь, а Кустодиев делал. Правда, он сам отлично сознавал, что для него закрыты почти все возможности гравировать на дереве...» [2, 16].

Кустодиев был широко известен как живописец, иллюстратор, литограф, скульптор, но как гравер он стал известен после юбилейной выставки «Русская ксилография за 10 лет» 1927 года в Русском музее. На ней он, новичок в гравюрном деле, смог заинтересовать зрителей наравне с крупнейшими граверами своего времени. Кустодиев стал заниматься гравюрой в период творческой зрелости. Несмотря на то, что художник занимался гравюрой всего два года и не стал гравером профессионалом, он сумел остаться и в этой, новой для него сфере, самостоятельным и по форме и по содержанию. Кустодиеву удалось найти в гравюре свои собственные новые приемы. В то время как многие его современники занимались интимной книжной гравюрой, художник выбрал станковую гравюру, гравюру — картину, которая больше отвечала его живописному таланту. «Необычайная сочность, уравновешенность света и тени, точно рассчитанная сила штриха и его отношение к данной плоскости, наконец, ясность приемов в соединении с острой наблюдательностью художника, с блеском умелого и интересного рассказчика, создают полноту впечатления, делающие его гравюры подлинными, прекрасными художественными произведениями, которые будут всегда радовать и волновать зрителя» [2, 19–20].

Примечания:

1. *Воинов Вс.* Литография и книга // Гравюра и книга. — 1924. — № 2–3.
2. *Воинов Вс.* Кустодиев гравер // Гравюра на дереве. Сб. 2. — Л., 1928.
3. *Докучаева В.Н.* Борис Кустодиев. Жизнь в творчестве. — М.: Изобразительное искусство, 1991.

Библиография:

1. *Воинов Вс.* Литография и книга // Гравюра и книга. — 1924. — № 2–3.
2. *Воинов Вс.* Кустодиев гравер // Гравюра на дереве. Сб. 2. — Л., 1928.
3. *Докучаева В.Н.* Борис Кустодиев. Жизнь в творчестве. — М.: Изобразительное искусство, 1991.
4. *Турков А.М.* Борис Михайлович Кустодиев. — М.: Искусство, 1986.

ВЛИЯНИЕ ИСТОРИЧЕСКИХ СОБЫТИЙ 1941-1945 ГГ. НА СИМВОЛИКУ НАГРАДНЫХ ОРДЕНОВ

Работа художника по созданию орденов и медалей чаще всего оказывается за пределами интереса искусствоведов. О наградных знаках чаще пишут историки, коллекционеры, исследователи в области геральдики. Однако в формах военных наградных знаков можно отметить не только влияние конкретных исторических событий, вкусы руководителей, но и традиции декоративного искусства, профессиональные приёмы композиции, выразительные сочетания материалов и определённые образно-символические задачи.

The artist's work on the creation of medals is often beyond the interest of art critics. About prize signs are often written by historians, collectors, researchers in the field of heraldry. However, in the forms of military medals can be noted not only the influence of specific historical events, the tastes of managers, but also the traditions of decorative art, professional techniques of composition, expressive combinations of materials and certain figurative and symbolic tasks.

Ключевые слова: декоративное искусство, орден, награда.

Keywords: decorative art, order, award.

Влияние исторических событий на развитие отечественного декоративного искусства можно проследить на примере создания наградных орденов в период Великой Отечественной войны.

Если в Царской России знаки орденов делались в форме креста, то к 40 гг. прошлого века в СССР устанавливаются две основные формы ордена – овал и пятиконечная звезда.



Рисунок 1. Орден «Знак Почёта»



Рисунок 2. Орден Красной Звезды

В форме овала были изготовлены: орден Красного Знамени, орден Ленина, орден Трудового Красного Знамени и орден «Знак Почёта» (рис. 1). Пятиконечная звезда послужила основой ордену Красной Звезды (рис. 2). На заре формирования Советского государства в изображениях на орденах используются новые символы: серп и молот, боевое знамя, изображение вождя революции Ленина, в эмалях доминирует рубиново-красный цвет, а место девиза на орденах занимает лозунг – «Пролетарии всех стран, соединяйтесь!».

Более чем за 20 лет Советской власти, до 1941 года, в СССР учреждают пять орденов, а всего за четыре года Великой Отечественной войны появилось 10 новых. Неудивительно, страна подверглась большим испытаниям, и руководству государства необходимо было поднимать боевой дух людей воевавших на полях сражений и ковавших победу в тылу.

В первые месяцы войны награды не утверждаются, положение страны катастрофическое, но уже 10 апреля 1942 года И.В. Сталин высказывает идею создания нового ордена. К тому времени Красная Армия оправилась от тяжёлых поражений и укрепила свои позиции на фронтах. На базе Главного интендантского управления Наркомата



Рисунок 3. Проекты ордена Отечественной войны. Слева — А.И.Кузнецова, справа — С.И.Дмитриева

обороны начинается работа над проектом нового ордена. Работу над эскизом, параллельно, ведут два художника, А.И. Кузнецов и С.И. Дмитриев. За два дня художники сделали около 30 эскизов. У Кузнецова в основе лежала пятиконечная звезда, а эскизы Дмитриева по форме напоминали уже существующие ордена, общее у художников было размещение в центре ордена герба СССР. Из представленных вариантов Сталин выбрал проект А.И. Кузнецова и с некоторыми изменениями 20 мая 1942 года орден Отечественной войны 2-х степеней (рис. 3, 4) был учреждён. Орденом награждали всех участников военных операций – и рядовых, и командирский состав. Но это был орден в традиционной стилистике с использованием привычных символов: пятиконечной звезды, серпа и молота, винтовки и сабли, правда появился и новый элемент – штраловая звезда, которая служила основой ордена. До этого подобные звёзды использовались только на императорских орденах.

6 июня 1942 года И.В. Сталин отдаёт распоряжение в одни сутки разработать три полководческих ордена – Суворова, Кутузова и Александра Невского.

После революции великие русские полководцы не всегда укладывались в идеологическую советскую модель. Ближе к 40-м годам ситуация стала меняться, на экранах страны были показаны фильмы



Рисунок 4. Орден
Отечественной войны I
степени

«Александр Невский» (1938 г.) режиссёра Сергея Эйзенштейна и «Суворов» (1941 г.) Всеволода Пудовкина. Тем более, в годы войны, образы этих выдающихся личностей необходимо было использовать для поднятия духа патриотизма. В 1943 году Владимир Петров снимает фильм «Кутузов».

В изобразительном искусстве тема русских полководцев нашла отражение в работах художников П.Д. Корины «Александр Невский» (рис. 5), Н.П. Ульянова «Лористон в ставке Кутузова» и др., а также в гравюре В.А. Фаворского «Михаил Кутузов» (рис. 6)

из серии «Великие русские полководцы».

Но вернёмся к истории создания полководческих орденов. Сразу, после приказа Сталина создаётся специальная группа, в которую, кроме штатных художников технического комитета интендантского управления А.И. Кузнецова и С.И. Дмитриева привлекаются известные художники и архитекторы. В группе архитекторов, под руководством академика И.В. Жолтовского оказались И.С. Телятников, Н.И. Гайгаров и ещё один академик – Л.В. Руднев. Так же к работе были привлечены: художник МХАТа И.Я. Гремиславский, главный художник ЦДКА Н.И. Москалёв и член горкома художников Москвы Н.А. Каретников. Через три дня эскизы были сданы начальнику Главного Управления тыла А.В. Хрулёву. На многих эскизах художники попытались соединить эмблематику и даже форму царских орденов с советской символикой. После чего задачу уточнили: в основе ордена должна быть пятиконечная звезда с портретом полководца. Все варианты просматривались четыре раза. Из 55 эскизов для показа Сталину отобрали 2 проекта Руднева, 4 – Москалёва, 3 – Гремиславского и 2 – Телятникова. 11 июля Сталин посмотрел рисунки и отобрал для ордена Кутузова эскиз Москалёва, а для ордена Александра Невского рисунок Телятникова. Ни один проект ордена Суворова (рис. 7, 8) Сталина не устроил. Работа продолжилась. В это время к работе подключается ученик И.В. Жолтовского (1867-1959 гг.), студент Архитектурного института Пётр Скокан (1918-



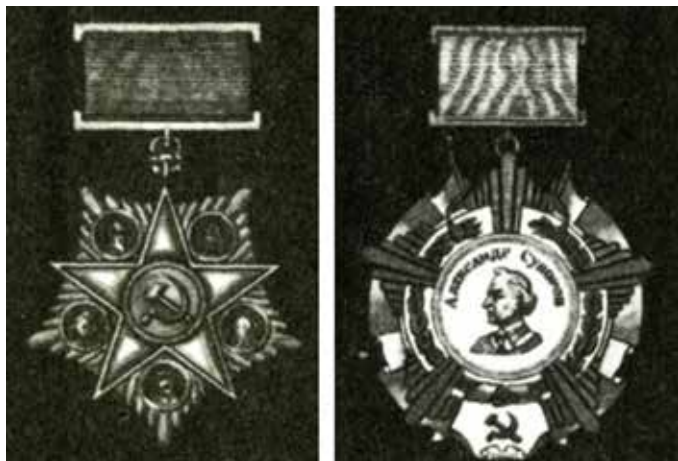
Рисунок 5. «Александр Невский». П. Корин



Рисунок 6. «Михаил Кутузов». В. Фаворский

1991 гг.). Из всех портретов Суворова Пётр Иванович Скокан выбирает самый известный – с гравюры 1818 года работы художника Н.И. Уткина и разворачивает его в профиль, так как при переводе в металл портрет должен быть более характерным. Получившийся портрет Суворова скульптор П.Л. Слонин переводит в гипс, а гравёр Монетного двора С.Л. Тульчинский исполняет в металле. Этот вариант получает одобрение руководства и принимается к производству. Правда, первые образцы, выполненные на московском Монетном дворе, выявили некоторые недостатки: барельеф Суворова на ордене I степени плохо просматривался на схожем по цвету фоне. Тогда специалисты Монетного двора предложили вокруг барельефа положить тёмно-серую эмаль с красной полоской, надпись «Александр Суворов» делать жёлтого цвета, а в верхней части круга поместить рубиново-красную звёздочку. На III

Рисунок 7. Проекты
ордена Суворова
художника
И.Я.Гремиславского



степени знака барельеф Суворова и лаврово-дубовый венки внизу круга делать оксидированными. Ордена Суворова II и III степени уменьшить относительно I степени на 7 мм, а надпись «Александр Суворов» залить красной эмалью.

Поиски композиционно-тематического решения ордена Кутузова (рис. 8) продолжались около месяца. Над орденом работали четверо художников, выбрали вариант Н.И. Москалёва. Главный художник ЦДКА Москалёв Николай Иванович (1897-1968 гг.) – график, медальер, учился в знаменитых Высших художественно-технических мастерских.

За основу ордена Александра Невского (рис. 9) архитектор И.С. Телятников взял образ полководца созданный актёром Петром Черкасовым в одноимённом фильме. По воспоминаниям профессора Архитектурного института Игоря Сергеевича Телятникова, когда решался вопрос делать орден одним штампом или щит с барельефом Невского штамповать отдельно и крепить к ордену при помощи штифтов, главный инженер Монетного двора считал, что одним штампом будет удобнее и проще выпускать орден. Но Телятников настоял на более эффектном и красивом варианте, и комиссия приняла его точку зрения.

Указом Президиума Верховного Совета СССР от 29 июля 1942 года ордена Суворова 3-х степеней, Кутузова 3-х степеней и Александра Невского были учреждены.



Рисунок 8. Проекты ордена Суворова художника А.И.Кузнецова

Летом 1943 года режиссёр А.П. Довженко предложил Н.С. Хрущёву учредить орден Богдана Хмельницкого. Подготовительная работа возлагалась на Управление искусств при Совнарком Украины. К работе над орденом привлекли 13 украинских художников и скульпторов. Сталин отобрал вариант председателя Союза советских художников Украины А.С. Пашенко. Вспоминая то время, Александр Софронович Пашенко писал: «Задание правительства было воспринято как проявление высокого доверия к мастерам украинского изобразительного искусства. В поисках художественной формы ордена, которая бы с наибольшей глубиной и ясностью выражала идею совместной борьбы всех народов нашей страны за свободу и независимость Украины в составе великого Советского Союза, художники шли от высоких традиций русской и украинской графики и геральдики»

Эскиз ордена художника Пашенко – выпуклая пятиконечная звезда, выполненная в виде расходящихся лучей. Между лучами – более мелкие штралы, создающие десятилучевую композицию. Середину занимает медальон с орнаментом в стиле украинского барокко. Внизу



Рисунок 9. Орден Александра Невского

Рисунок 10. Проект ордена «Победа» художника А.И.Кузнецова

Рисунок 11. Орден «Победа»

– две скрещённые казацкие сабли, клинки переходят в выпуклый буртик, окружающий медальон. В центре – изображение гетмана с булавой в правой руке. В основу рисунка положен прижизненный портрет Богдана Хмельницкого работы голландского гравёра В. Гондиуса. Вокруг барельефа идёт надпись на украинском языке: «Богдан Хмельницький».

Орден Богдана Хмельницкого 3 степеней учреждён 10 октября 1943 года.

Вскоре после создания орденов для командующего состава сухопутных войск, встал вопрос и об учреждении высших флотоводческих наград. Инициатором стал нарком Военно-Морского Флота адмирал Николай Герасимович Кузнецов. Над созданием военно-морских орденов работали: Б.М. Хомич, Н.А. Волков, А.Ф. Юрьев, А. Диодоров и архитектор М.А. Шепилёвский. После рассмотрения эскизов И.В. Сталин лично предложил изображение адмирала Ушакова поместить на голубом фоне, а звезду на ордене Нахимова украсить настоящими рубинами.

Орден Ушакова имел вид выпуклой пятиконечной звезды, лицевая сторона которой выполнена в виде расходящихся лучей. В середине лицевой стороны помещён золотой круг, покрытый голубой эмалью, с золотым полированным погрудным изображением адмирала Ушакова. В верхней части круга по окружности сделана надпись золотыми буквами: «Адмирал Ушаков».



Рисунок 12. Орден
«Материнская
слава» 3-х степеней

Орден Нахимова был также выполнен в форме пятиконечной рубиновой звезды, которая окантована чёрным оксидированным металлом, концы лучей переходят в лапы якорей. В середине звезды на золотом круге, покрытом голубой эмалью, помещено золотое профильное изображение адмирала Нахимова. Вдоль верхнего края круга надпись: «Адмирал Нахимов».

Указ Президиума Верховного Совета СССР об учреждении орденов Ушакова и Нахимова I и II степени вышел 3 марта 1944 года.

Чуть ранее, в ноябре 1943 года появляются два новых ордена, которые и, по сути, и по наличию на знаке общего элемента, необходимо рассматривать вместе. Солдатский орден Славы 3-х степеней и высший полководческий орден – орден «Победа» (рис. 10, 11), главным сюжетно-изобразительным элементом которого было изображение Спасской башни Кремля.

Вся история производства советских орденов неразрывно связана с Гознаком и только высший военный орден «Победа» изготавливался на Московской ювелирно-часовой фабрике, поскольку для изготовления ордена использовались не только драгоценные металлы – платина и золото, но и бриллианты и рубины.

Автором эскиза ордена стал Александр Иванович Кузнецов, уже создавший орден Отечественной войны и поработавший над проектами других наград. Всего А.И. Кузнецов представил 15 эскизов ордена, из которых был выбран вариант с надписью «Победа».



Рисунок 13. Знак
ордена Святого
Александра Невского

Работой коллектива по изготовлению ордена руководил мастер высшей квалификации Московской ювелирно-часовой фабрики Иван Фёдорович Казённов (1889-1969 гг.), который свой трудовой путь начинал подмастерьем ещё на фабрике Фаберже.

В годы войны учредили ещё один орден, он не относится к воинским, но заслуживает не меньшего внимания. Страна несла большие людские потери и руководство государства в 1944 году, подчёркивая великую роль женщин, одновременно с установлением звания «Мать-Героиня» и вручением при награждении одноимённого ордена, учреждает орден «Материнская слава» 3-х степеней (рис. 12).

Если военные ордена были более лаконичны по форме, скорее основанной на геометрии, то орден «Материнская слава» исполнен более традиционно-изобразительно, с обязательным элементом – знаменем. Это было обусловлено ещё и тем, что в отличие от военных наград, орден разрабатывался художниками Гознака со своими приемами создания символично-аллегорических изображений.

Знак ордена представлял собой выпуклый овал. В верхней части ордена помещалось знамя с надписью на нём «Материнская слава» и цифрой, показывающей степень ордена. Под знаменем – щит с надписью «СССР». В верхней части щита – звёздочка. В нижней

части щита оксидированные серп и молот. Но главное, в левой части ордена расположился нехарактерный для советских наград новый символ – фигура матери с ребёнком на руках.

Автор проекта ордена «Материнская слава» – главный художник Гознака Дубасов Иван Иванович (1897-1988 гг.) – выпускник Строгановского художественно-промышленного училища, его учителями были С.В. Ноаковский и Д.А. Щербиновский.

Надо заметить, что в наградной системе Императорской России было два ордена женской тематики – Святой Екатерины и Святой Анны, но исключительно женским был только орден Святой Екатерины.

Орден Славы по своему статусу и цвету ленты почти полностью повторял одну из самых почитаемых в дореволюционной России наград – Георгиевский крест. Автором ордена стал уже известный нам Москалёв Николай Иванович.

Нельзя не сказать о таком важном моменте как преемственность и ярче всего эта тема отразилась в факте создания ордена Александра Невского. Орден входил в наградную систему Российской Империи, с добавлением «Святой» (рис. 13). Орден Святого Александра Невского является наградой и Российской Федерации, практически повторяющий форму и название царского ордена.

Подводя итог, можно сказать, что разработки военных орденов художниками в период Великой Отечественной войны опирались, с одной стороны, на традиции рельефного аллегорического изображения, символику атрибутов государственности, а с другой – на образы великих полководцев России, созданные мастерами живописи и графики.

Библиография:

1. *Дуров В.А.* Награды Великой Отечественной войны. – М., 1993.
2. *Сивкова М.Ю.* Темы исторического прошлого как отражение тем героического настоящего периода войны. Проба пера. Тезисы научных работ МГХПА им. С.Г. Строганова. – М., 2015.
3. *Смыслов О.С.* Загадки советских наград. 1918-1991 годы. – М., 2005.
4. *Резниченко Г.* Орден Кутузова // Вокруг света №2. 1985.

[Электронный ресурс]. URL: <http://www.vokrugsveta.ru/vs/article/3183>. (дата обращения: 03.03.2016).

5. *Резниченко Г.* Орден Александра Невского // Вокруг света №1. 1985. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.vokrugsveta.ru/vs/article/3166>. (дата обращения: 03.03.2016).

6. *Смыслов О.С.* Загадки советских наград. 1918-1991 годы. – М., 2005.

7. *Резниченко Г.* Орден Богдана Хмельницкого // Вокруг света №3. 1985. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.vokrugsveta.ru/vs/article/3253>. (дата обращения: 03.03.2016).

8. *Смыслов О.С.* Загадки советских наград. 1918-1991 годы. – М., 2005.

9. *Дуров В.А.* Награды Великой Отечественной войны. – М., 1993. – С.44.

10. *Смыслов О.С.* Загадки советских наград. 1918-1991 годы. – М., 2005.

11. *Смыслов О.С.* Награды Великой Победы. История наград. – М., 2010.

12. *Алехов А.В.* Патриарх денежного дела (к 100-летию со дня рождения И.И. Дубасова) // Нумизматический альманах №3(10) – М. 1999.

ПРОТИВОРЕЧИЯ ОТТЕПЕЛИ И ПРОБЛЕМА ФОРМИРОВАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО МНОГООБРАЗИЯ

Статья посвящена двойственности культурной политики эпохи оттепели, заявившей о себе во время проведения VI Всемирного фестиваля молодежи и студентов Москве, что также нашло отражение в статьях, опубликованных в художественных журналах в 1956–1957 гг.. Полемика между сторонниками обновления, утверждавшими право на художественное многообразие, и приверженцами единого художественного метода определяла художественную ситуацию данного периода.

The article is devoted to the duality of cultural policy of the thaw, that was clearly pronounced during the VI World Festival of Youth and Students in Moscow, and also was reflected in articles published in art magazines in 1956–1957.; the contradiction between the tendency to renovation, the approval of artistic diversity and the preservation of fidelity to the unified artistic method distinguished the situation of this period.

Ключевые слова: оттепель, культурная политика, фестиваль, обновление, культурное многообразие, социалистический реализм, неофициальное искусство.

Keywords: the thaw, cultural policy, festivals, renovation, cultural diversity, socialistic realism, unofficial art.

Период хрущевской оттепели в целом характеризуется двойственностью и противоречивостью политического курса и художественной жизни, особенно тех ее сторон, которые непосредственно связаны с общественно-политическим контекстом,

с такими категориями, как запрещенное-разрешенное, консерватизм-прогрессизм, изоляционизм-открытость. Оттепель — время несостоявшегося, в полной мере, кардинального обновления искусства. Но, во многом благодаря оттепели, в советской культуре были запущены процессы, ведущие к постепенному размыванию сложившейся советской художественной системы и развитию другой, альтернативной, основанной на многообразии художественных методов и эмансипации от идеологической зависимости. Мощная потребность обновления вступила в эпоху оттепели в противоречие с инерционными процессами. Эти противоречия сделали практически неизбежным утверждение и разрастание неофициального, альтернативного искусства, рост которого продолжался все последующие за оттепелью десятилетия, вплоть до конца 1980-х.

В эпоху оттепели потребность в многополярном художественном процессе реализуется через складывающееся неофициальное искусство. Оно во многом возникает на фундаменте тех творческих направлений, которые были вытеснены из активного поля искусства после 1932 года. В 1910–1920-е эти направления были представлены многочисленными творческими объединениями и группировками, разнящимися прежде всего по художественному видению и языку искусства.

В 1933–1953 годы в советском искусстве доминировало единое направление — социалистический реализм. Не претендовавший первоначально на создание цельного стиля, соцреализм все же создал собственную иконографию и узнаваемую стилистику, формируемую преимущественно через методику запрета. Существовало четыре категории запрещенного в искусстве, касающиеся и тематики, и стилистики: антисоветское содержание, религиозный характер искусства, эротическое искусство, формалистическое искусство [1], [2]. Доминирование одного, обязательного для всех, художественного языка — ситуация в XX века искусственная, поэтому при первых же признаках ослабления режима, которые начались после смерти Сталина в 1953 году, в искусство стали возвращаться вытесненные художественные практики.

Одной из предпосылок к возможности языкового многообразия искусства периода оттепели было сохранившееся в подсознании культуры

понимание права художника на индивидуальный и свободный поиск, на эксперимент, на разнообразие творческих платформ. О том, что подобное разномыслие сохранялось, свидетельствуют, к примеру, отзывы зрителей на Французской национальной выставке 1961 года или полемика на выставке в Манеже 1962 года.

Важным фактом эпохи оттепели стало расширение информационного поля, прежняя политика изоляции от внешнего, прежде всего, западного мира сменилась политикой открытости: выставки, фестивали, журналы, книги, театр, кинематограф. Эти перемены во многом были связаны с опытом Второй мировой войны: это и союзничество с европейскими странами антигитлеровской коалиции и США, и знакомство большого количества советских граждан, в конце войны прошедших через всю Европу, с зарубежной жизнью, и огромный духовный подъем в обществе, вызванный Победой. В послевоенный период радикально менялась карта мира. Рубеж 1940–1950-х — время интенсивного распада колониальной системы, уверенные шаги к глобальному миру, выход на международную арену новых, молодых государств Азии и Африки, стран «третьего» (не социалистического и не капиталистического) мира, с которыми СССР вел постоянную политическую интригу, соперничая на этом поле с блоком западных капиталистических стран. В состав СССР после окончания войны вошли «новые территории»: Литва, Латвия, Эстония, Западная Украина. Все они некогда являлись частью Российской империи, и эта ситуация была двойственной: в этих странах, в отличие от СССР, сохранялись контакты с внешним миром, многое из того, что в самом СССР было утрачено после 1917 года.

Советская культура реагировала на происходящие перемены. В журнале «Искусство» в 1956 году появляется рубрики «За рубежом» и «По страницам зарубежных журналов», посвященные хронике крупнейших художественных событий мира: в Западной и Восточной Европе, Южной Америке, США, Индии, Китае, Японии, Индонезии, Бразилии, Мексике, Африке; хотя строгая цензура сохранялась, художественные события проходили строгий идеологический отбор, и предпочтение отдавалось избранным «прогрессивным художникам». А советские художники и зрители, знакомясь с современным искусством Запада и Востока, вспоминали и собственное наследие перовой половины XX века.

Об обновлении, чувстве современности как определяющем качестве искусства в конце 1950-х говорилось с публичных трибун. Редакционная статья К.Юона в № 1 журнала «Искусство» за 1956 год так называлась: «О чувстве нового» [3]. В ней говорилось: «Создание нового, современного, действенного искусства не может быть достигнуто в бесконечно повторенных, слишком привычных староакадемических формулах, которые доминируют на наших выставках и которые с недостаточной яркостью выражают наше время и нашу культуру». «Требуются новые концепции картин, — приходил к выводу маститый художник, — новые композиционные решения, новые ритмические построения, новое использование красок, колорита, света и контрастов». «Желательно, чтобы дальнейшее развитие советского искусства шло не только по пути иллюстрирования тех или иных явлений советской действительности, но чтобы оно приобрело характер искусства большого стиля, образно утверждающего все основные принципы коммунистической культуры и морали». «В искусстве хочется видеть больше художественной инициативы, больше новаторства; оно должно захватывать зрителя своей декоративной красотой, новизной композиционных концепций» [4]. В следующем номере журнала публикуется статья В.Костина «О художественности» [5]. Статьи К.Юона и В.Костина касались остро ощущаемой потребности обновления формального, художественного языка советского искусства, а не только тематического репертуара. Так формальная сторона искусства в эпоху оттепели выходит на первый план при обсуждении актуальных проблем современного искусства.

Но в то же время на творческой дискуссии в Московском союзе советских художников вновь утверждалось: наша главная опора — это вторая половина 19 века, хотя противоречивость заметна и в этих выступлениях. Во вступительном докладе М.В.Алпатова прозвучали слова о необходимости новаторства, расширении понимания границ наследия. «Языку искусства в последнее время уделялось мало внимания, — говорил Алпатов» [6]. Прозвучали слова и других выступающих, они говорили о том, что «была допущена ошибка в оценке искусства к. 19 — нач. 20 в.», «о Коровине перестали даже говорить», импрессионизм был отвергнут [7]. Декларировалось вновь и вновь — советские художники твердо должны стоять на позициях социалистического реализма,

сюжетно-тематической станковой картины, реалистических традиций, коммунистического идейного содержания, выступать против чистой живописи. Между тем, язык социалистического реализма и в целом соцреалистический «канон», каким он сложился к началу оттепели, подвергался все новым и новым испытаниям.

В 1957 году, за полгода до Фестиваля молодежи и студентов, прошел Всесоюзный съезд советских художников, он был торжественно открыт 28 февраля в Большом Кремлевском дворце. Подготовка к съезду шла с 1955 года. Редакционная статья журнала «Искусство» «Навстречу всесоюзному съезду советских художников» решительно выступала против «атмосферы захваливания» отдельных художников и «замалчивания» или уничижительной критики других: М.Сарьяна, В.Фаворского и др. [8]. В следующем № 5 «Искусства» редакционная статья «Подготовка к всесоюзной художественной выставке — важнейшая задача творческих союзов» ставила перед советскими художниками следующую задачу: «Нужно до конца преодолеть еще кое-где бытующее узкое, одностороннее понимание метода социалистического реализма, покончить с претензией на монополию лишь одной манеры, одного почерка», «нельзя бесконечно спекулировать когда-то кем-то наклеенным ярлыком на творчество того или иного художника» [9].

Половинчатость оттепели в политическом смысле породила и двойственность в художественной сфере, это в полной мере выявил VI Всемирный фестиваль молодежи и студентов. Подготовка к нему шла серьезная, а его проведение выявило непреодолимые механизмы устройства советской художественной жизни, это касалось прежде всего возможности ведения свободной дискуссии о современном искусстве, на которую искренне тогда были настроены и советская, и зарубежная, западная, стороны.

Во время подготовки к фестивалю музеям было отдано распоряжение срочно расширить экспозиции западного искусства 19–20 вв., министр культуры Н.Михайлов специальным приказом [10] дал распоряжение издать открытки-репродукции с произведений советских и зарубежных художников-участников Международной выставки. Был издан ее каталог, а также каталоги советских музеев

на иностранных языках [11]. Министерство культуры поручило Институту теории и истории искусства АХ СССР подготовить и провести дискуссии по вопросам современного искусства в период фестиваля. Для этого организовать группу молодых искусствоведов и художников, с которыми провести цикл лекций и семинаров по самым актуальным вопросам современного искусства [12], был подготовлен список экскурсоводов, знающих иностранные языки: среди них лидировали знающие французский (40) и немецкий (20). Во время подготовки к фестивалю были приведены в порядок памятники усадебной архитектуры Архангельское, Кусково и др.

В мае 1957 года открылась 3-я выставка молодых художников, посвященная грядущему фестивалю [13], в ней принимали участие будущие представители неофициального искусства А.Брусиловский, Э.Булатов, Д.Плавинский, О.Рабин, В.Сидур, И.Чуйков, а также художники сурового стиля Г.Коржев, И.Попов, Т.Салахов, А.Ткачев, О.Савостюк, братья Смолины. Дом журналистов также организовал выставку в ЦПКиО им. Горького «По дорогам войны», в ней было 13 участников, среди которых — Д.Мочальский, Б.Неменский [14].

Международная выставка изобразительного и декоративного искусства VI Всемирного фестиваля молодежи и студентов в Москве проходила с 30 июня по 11 августа 1957 года. Среди зарубежных участников — представители Аргентины, Великобритании, Венгрии, Вьетнама ГДР, Греции, Египта, Израиля, Индии, Китая, Кореи, Мартиники, Мексики, Монголии, Румынии, Сирии, США, Судана, Финляндии, Франции Чехословакии, Чили, Швеции, Японии. В рамках фестиваля было запланировано проведение совместной выставки советских и зарубежных художников. На фестивале советские художники представили 200 работ. Четыре павильона ЦПКиО им. Горького специально были переоборудованы под выставочные залы, под выставку также был отдан 1 этаж Исторического музея.

Состав участников выставки с советской стороны очень обширен [15], среди участников из Москвы, Ленинграда, городов РСФСР и союзных республик — П.Никонов, В.Стожаров, И.Глазунов, Б.Неменский, бр. Ткачевы, В.Гаврилов, Б.Тальберг, Ю.Королев,

В.Сидоров, С.Угаров, художники из прибалтийских республик. Многие молодые художники — Д.Жилинский, Э.Булатов, Э.Неизвестный — заключили договоры к Всесоюзной выставке изобразительного искусства на Всемирном фестивале молодежи с Художественным фондом СССР [16].

В Положении о выставке говорилось: «Участниками выставки могут быть молодые художники различных стран мира, разных школ и направлений», «тематика работ не ограничена, материал, техника исполнения могут быть любыми», от одного художника может быть представлено не более 6 работ, от страны — не более 100. Был организован Международный подготовительный комитет фестиваля и Международное жюри, в которое вошли деятели изобразительного и прикладного искусства разных стран мира, жюри должно было присуждать награды [17]. Выставка включала два раздела: международная и Всесоюзная, по ней вся организационная работа осуществлялась Союзом художников. Отбор произведений на Международную осуществлялся Главным управлением изобразительного искусства Минкульта СССР и проходил с 1 по 7 июля [18]. Оргкомитет Международной выставки возглавил С.Т.Коненков, заведующей экспозицией Международной выставки была назначена И.А.Антонова.

Был задуман Международный семинар студентов художественных учебных заведений по вопросам изобразительного искусства на базе Академии художеств и Московского государственного художественного института им. В.И.Сурикова. В комиссию Международного семинара вошли П.П.Соколов-Скаля, Б.Дехтерев, Л.Кремнева. На фестивале в Москве была впервые в истории Международных фестивалей молодежи и студентов организована Международная художественная студия, где совместно должны были работать не менее 250 человек.

Изначально предполагался свободный спор между представителями советского и западного искусства: у организаторов была твердая уверенность в правоте социалистической модели. Декларировалось: «Поспорим перед картинами» (так называлась одна из газетных заметок в преддверии фестиваля) [19]. «Здесь

можно будет открыто оспорить с кистью и карандашом в руке, — писал ее автор. — Пусть представители абстрактного искусства попытаются доказать жизнеспособность своего направления. Пусть сюрреалисты, творчество которых является туманным выражением их смятенной души, вступят в открытый разговор с представителями реалистического искусства» [20].

В Докладной записке министру культуры Михайлову [21], говорилось: «Авторы представленных на выставке работ являются художниками различных творческих направлений (реализм, абстракционизм, экспрессионизм, импрессионизм)», но «несмотря на стилевое многообразие, большинство картин, скульптур и графических произведений проникнуты верой в искусство как одно из действенных средств единения людей и их взаимного духовного обогащения» [22].

Предполагавшаяся открытая дискуссия о современном искусстве имела свои серьезные ограничения. Прежде всего, тормозом стали сложившиеся стереотипы поведения чиновников от культуры. На Международном семинаре свободная дискуссия на практике довольно жестко ограничивалась. Организаторы опасались, что «отдельные граждане СССР попытаются использовать семинар для заявления о своем несогласии с политикой партии в области искусства», поэтому предполагалось слово предоставлять лишь делегатам семинара, по списку. «В целях недопущения в зал посторонних, на входах в зал будут поставлены свои контролеры» кроме того, «возможны резкие выступления отдельных художников зарубежных капиталистических стран, а также Польши. С ответом этим выступающим, кроме подготовленной группы из СССР, будет установлен контакт с делегациями других стран социалистического лагеря (Китай, Болгария, Чехословакия)» [23].

В Доме архитекторов в течение двух дней шла дискуссия о двух противоположных течениях в современном мировом искусстве: реализме и абстракционизме. Выступило 27 ораторов из 15 стран, они сошлись во мнении о необходимости обсуждения — и это было знаменем оттепели. Оттепель — время полемики, уверенности в силе довода, уверенность в том, что «правда на нашей стороне». Дискуссии в Доме архитекторов был посвящен большой материал

в журнале «Искусство» [24]. Главные темы обсуждения — идейная борьба социалистического реализма и абстракционизма и изображение современной жизни. Выступает искусствовед Валентин Лебедев: «XX век... век, — говорит он, — величайших жизненных потрясений, породил у иных людей представление о том, что в современной жизни невозможно уловить закономерности ее развития, что общественная стихия вырвалась из-под контроля человеческого разума, что мы живем в эпоху трагического хаоса». Этим взглядам, которые часто, по словам оратора, проникают в современное искусство капиталистических стран, Лебедев противопоставил взгляды советских людей, которые с позиций марксизма-ленинизма ясно представляют себе логику исторического развития современности: «Общественная действительность для нас не является непостижимой загадкой, знание действующих в ней объективных законов позволяет правильно оценивать различные тенденции и явления» [25]. Другой оратор Гарри Колмен, один из немногих процитированных в журнальной публикации выступавших иностранцев, американский художник и философ, выступает с противоположных позиций: «Основой и источником искусства Колмен считает индивидуальный психологический мир человека, понимая этот мир как сгусток подсознательных сил» [26], заметив, что противники абстрактного искусства в СССР являются «невинными жертвами культурной изоляции», что, по словам автора публикации, «вызвало смех в зале» [27]. Также в журнале «Искусство» сообщалось о том, что группа французских художников, в сопровождении молодых советских художников С.Тутунова и И.Попова, посетила мастерскую В.А.Фаворского [28]. Одним из результатов фестиваля стала Передвижная выставка с работами участников фестиваля, в 1958 году отправившаяся по городам СССР, на ней было представлено творчество 226 художников.

26 декабря 1958 в Манеже открылась выставка искусства социалистических стран. Экспонировались работы 1200 художников из 12 государств: Албании, Болгарии, Венгрии, Вьетнама, ГДР, Китая, Кореи, Монголии, Польши, Румынии, СССР, Чехословакии. Все работы созданы после 1945 года. В экспозиции польского отдела были представлены абстрактные работы [29], что было воспринято

советскими зрителями как небывалое проявление творческой свободы. Однако в официальной прессе критика абстракционизма только усилилась, достигнув кульминации в критике Н.Хрущевым выставки «30 лет МОССХ» в Манеже в 1962 году.

На протяжении 1956–1958 гг. официальный стратегический посыл в художественной прессе, все предыдущие десятилетия служившей рупором недвусмысленной государственной культурной политики, был противоречивым и размытым. Культурная политика оттепели принесла, с одной стороны, стремление к диалогу различных направлений, полемике между представителями различных художественных систем (СССР, Запад, Восток), с другой — верность принципу художественного единообразия, реализованному в методе социалистического реализма.

Примечания:

1. *Барабанов Е.* Вольный воздух московского гетто // «К вывозу из СССР разрешено...». Московский нонконформизм. Из собрания Е. и В.Семенихиных и частных коллекций. — Фонд культуры «Екатерина», 2011. — С. 27.

2. *Розенфельд А.* Московское нонконформистское искусство и его социально-политический контекст (Коллекция Екатерины и Владимира Семенихиных) // «К вывозу из СССР разрешено...». Московский нонконформизм. Из собрания Е. и В.Семенихиных и частных коллекций. — Фонд культуры «Екатерина», 2011. — С. 11.

3. *Юон К.* О чувстве нового // Искусство. — 1956. — № 1. — С. 3.

4. Там же.

5. *Костин В.* О художественности // Искусство. — 1956. — № 2. — С. 13–16.

6. Традиции и новаторство. Творческая дискуссия в Московском союзе советских художников // Искусство. — 1956. — № 2. — С. 17.

7. Там же. — С. 20.

8. Навстречу всесоюзному съезду советских художников. Редакционная статья // Искусство. — 1955. — № 4. — С. 4.

9. Подготовка к всесоюзной художественной выставке — важнейшая задача творческих союзов. Редакционная статья // Искусство. — 1955.

— № 5. — С. 4.

10. от 22 сентября 1956 г.

11. РГАЛИ. Ф. 2329 (Минкульт СССР). Оп. 4. Ед. хр. 654. Л. 36.

12. РГАЛИ. Ф. 2329 (Минкульт СССР). Оп. 4. Ед. хр. 655. Л. 14.

13. Хроника / Искусство. — 1957. — № 5. — С. 79–80.

14. РГАЛИ. Ф. 2329 (Минкульт СССР). Оп. 4. Ед. хр. 656. Л. 15–16.

15. РГАЛИ. Ф. 2329 (Минкульт СССР). Оп. 4. Ед. хр. 654. Л. 48–52.

16. РГАЛИ. Ф. 2329 (Минкульт СССР). Оп. 4. Ед. хр. 656.

17. РГАЛИ. Ф. 2329 (Минкульт СССР). Оп. 4. Ед. хр. 655. Л. 1.

18. РГАЛИ. Ф. 2329 (Минкульт СССР). Оп. 4. Ед. хр. 655. Л. 18.

19. *Захарченко В.* Поспорим перед картинами // Комсомольская правда. — 1 июня 1957 г.

20. Там же.

21. РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 4. Ед. хр. 655. Л. 60.

22. Там же.

23. Докладная записка о проведении Международного семинара по вопросам изобразительного искусства». — РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 4. Ед. хр. 655. Л. 68.

24. *Полевой В.* Художник и жизнь (Дискуссия по вопросам художественного творчества на VI Всемирном фестивале молодежи и студентов в Москве) // Искусство. — 1957. — № 6. — С. 16–34.

25. Там же. — С. 16–17.

26. Там же. — С. 18.

27. Там же. — С. 33.

28. Хроника // Искусство. — 1957. — № 3. — С. 79.

29. Искусство. — 1959. — № 7.

Библиография:

1. *Барабанов Е.* Вольный воздух московского гетто // «К вывозу из СССР разрешено...». Московский нонконформизм. Из собрания Е. и В. Семенихиных и частных коллекций. — Фонд культуры «Екатерина», 2011.

2. *Герчук Ю.* Кровоизлияние в МОСХ, или Хрущев в Манеже. — М.: НЛЮ, 2008.

3. *Захарченко В.* Поспорим перед картинами // Комсомольская правда». — 1 июня 1957 г.
4. Искусство. — 1959. — № 7.
5. Навстречу всесоюзному съезду советских художников. Редакционная статья // Искусство. — 1955. — № 4.
6. Подготовка к всесоюзной художественной выставке — важнейшая задача творческих союзов. Редакционная статья // Искусство. — 1955. — № 5.
7. *Полевой В.* Художник и жизнь (Дискуссия по вопросам художественного творчества на VI Всемирном фестивале молодежи и студентов в Москве) // Искусство. — 1957. — № 6.
8. РГАЛИ. Ф. 2329 (Министерство культуры СССР). Оп. 4.
9. *Розенфельд А.* Московское нонконформистское искусство и его социально-политический контекст (Коллекция Екатерины и Владимира Семенихиных) // «К вывозу из СССР разрешено...». Московский нонконформизм. Из собрания Е.и В.Семенихиных и частных коллекций. — Фонд культуры «Екатерина», 2011.
10. Традиции и новаторство. Творческая дискуссия в Московском союзе советских художников // Искусство. — 1956. — № 2.
11. Хроника // Искусство. — 1957. — № 5.
12. *Юон К.* О чувстве нового // Искусство. — 1956. — № 1.

ОСОБЕННОСТИ СОВРЕМЕННОГО ЭТАПА РАЗВИТИЯ КИТАЙСКОЙ ЛУБОЧНОЙ КАРТИНЫ НЯНЬХУА

В статье рассматриваются процессы, характерные для современного китайского лубочного промысла. Рассмотрены сюжетные и технические новшества, а также дана общая характеристика народного промысла китайских ксилографических новогодних картин няньхуа в наши дни.

The following article details the observation of the processes used in the development of modern Chinese Folk Art prints. It also describes its narrative and technical innovations, giving an overview of the modern day characteristics of the craft known as Nianhua.

Ключевые слова: лубок, няньхуа, Китай, современность, народное искусство.

Keywords: folk art prints, nianhua, China, modern, folk art.

Введение

Во второй половине XX — начале XXI века распространение технического прогресса по всему миру породило массу причудливых явлений взаимодействия древней народной культуры и новейших технологий, такие, как появление автомобилей, кораблей, самолетов в сюжетах традиционных ремесел (Европа, Азия, Южная Америка) [1], применение современных материалов для изготовления предметов культа, либо появление их новых форм, таких как, муляжи автоматов для отпугивания злых духов в племенах Африки [2]. В то же время немалое влияние оказали и социальные изменения в обществе.

Стремительные перемены новейшего времени нашли живой отклик и в китайском народном искусстве и культе. Например, жертвенные

деньги, которые положено сжигать в качестве подношения усопшим, эволюционировали от традиционной формы денежных слитков, сложенных из серебристой или золотой бумаги, до вида современных банкнот, к которым теперь еще прикладывают изображение кредитной карты. Появились жертвенные бумажные муляжи телевизоров, автомобилей, компьютеров, также предназначенных для сожжения и отправки таким образом в загробный мир взамен традиционных лошадей, свитков и тому подобного. В народной глиняной игрушке появились велосипеды и автомобили [1].

Лубочная картина, широко распространенная на территории всего Китая, также претерпела различные изменения, связанные с техническими, экономическими и социальными переменами в обществе.

Лубочные новогодние картины в Китае появились еще в первом тысячелетии нашей эры, когда печать с деревянных досок-клише (ксилография) распространилась с проникновением в Китай буддизма. Древнейшим из сохранившихся образцов ксилографического оттиска считается буддийская Алмазная сутра (IX в. н. э.) [3].

Религиозная направленность самых ранних печатных книг, распространяемых буддистами, породила традицию бумажной ксилографической иконы [4, с. 19]. Затем эта традиция перешла и в местные синкретические религии. Люди печатали изображения богов и духово-охранителей и помещали их в разных частях жилища, веря, что они отгонят злых духов и сохранят покой и благоденствие в семье.

Поскольку бумага — материал недолговечный, то лубочные иконы и обереги быстро рвались, загрязнялись и выцветали, и их нужно было заменять на новые. Но просто выбросить изображение божества, вероятно, казалось людям кощунственным, поэтому бумажные иконы сжигались. Таким образом, изображенные на иконах божества возвращались на небо, чтобы вернуться в обновленном облике на новых картинах. Согласно традиции, это делали в канун нового года, чтобы с его наступлением на стенах красовались новые лубки. Этот процесс сопровождается усилением декоративной роли картин. Если ранее они лишь служили культу, то теперь их появление в доме ассоциировалось с праздником, поэтому они становились красочнее. Параллельно с изображениями богов формируется система различных благожелательных символов того, что непременно должно появиться в доме, которому покровительствует божество на



Рисунок. 1. Духи земли и гор, дух богатства. Провинция Юньнань

картине — богатство, долголетие, карьера, счастье и тому подобное. Картины получают свое нынешнее название — няньхуа, что в переводе означает «новогодняя картина» [5]. С развитием популярности картин их изготовление окончательно формируется в отдельную отрасль [6]. Начиная с XVIII века в разных провинциях Китая появляются крупные печатные центры, занимающиеся производством няньхуа [7]. Такими центрами и по сей день являются Янлюцин (р-н Тяньзинь), Сучжоу (пров. Цзянсу), Янцзябу (пров. Шаньдун) и др.

Няньхуа изначально предназначались для беднейших слоев населения, не имевших возможности позволить себе приобрести более дорогие произведения искусства (классическая китайская живопись, каллиграфия), и во многом повторяют их тематику [4]. В результате бурного развития лубочного промысла няньхуа в ряде случаев утратили связь с религией и печатались исключительно для украшения дома (сюжеты с красавицами, сцены из романов и повестей, сцены пьес, бытовые и нравоучительные сюжеты) [8]. На сегодняшний день лубочные картины приобрели статус народного культурного наследия, при их печати соблюдаются многовековые традиции.



Рисунок. 2. а — Дух автомобилей; б — «Третий дух». Провинция Юньнань

Особым свойством китайских лубков является, с одной стороны, сохранение древнейших традиций, следование канонам, но с другой — способность воспринимать и адаптировать под свой стиль новое, живо реагируя на перемены. В данной статье мы рассмотрим сюжетные и технические изменения в процессе печати лубков, произошедшие на рубеже XX и XXI веков.

Материалы данной статьи были собраны автором в результате экспедиций по центрам китайского лубочного промысла в 2012–2015 гг. (провинции Юньнань, Фуцзянь, Цзянсу, Шаньдун) и благодаря работе с коллекцией современного китайского лубка, хранящейся в Музее традиционного искусства народов мира. Многие факты, приведенные в данной работе, ранее нигде не публиковались.

Сюжет

Как уже упоминалось выше, древнейшей формой лубочных картин были изображения богов и духов. Такие изображения во многих случаях и по сей день сохранили наиболее архаичный вид. Ярчайшим

примером этого являются лубочные иконы чжима. Это небольшие, размером 10–15 см по большей стороне изображения квадратного или прямоугольного формата, напечатанные в одну краску на дешевой белой или тонированной бумаге. Чжима отличает примитивность рисунка и грубость линий. Такие изображения простые люди порой вырезали сами для себя. Чжима обычно сжигается при совершении обрядов в честь тех или иных божеств, либо приклеивается в качестве талисмана в жилище и хозяйственных постройках [8].

Сосчитать, сколько всего существует божеств, изображаемых на чжима, представляется затруднительным. В каждой местности существуют свои местные боги и духи. Среди широко распространенных — духи дорог, мостов, гор, деревьев, хлева, различных болезней и т.д. (рис. 1), то есть всего того, с чем человек встречается повседневно. Ввиду этого, в наши дни «устаревший» дух телег был назначен духом автомобилей. Появилось большое разнообразие изображений автомобилей в характерном для чжима стиле (рис. 2, а).

Если появление чжима с духом автомобилей можно напрямую соотнести с техническим прогрессом, то появление сюжета «третий дух» явно связано с переменами социальными. На этой картинке изображены двое влюбленных, между которыми нарисовано небольшое облачко (рис. 2, б). Эта чжима защищает от появления «третьего», то есть от измен. Подобный сюжет раньше был бы бессмыслен, т.к. в Китайской империи было распространено многоженство. На новшество темы также указывает современный вид одежды и причесок, а также неловкость поз, в которых художник, не имевший канонического аналога композиции данного сюжета, изобразил его героев.

Примером перехода от лубочной иконы к праздничной новогодней картине является изображение бога домашнего очага Цзао-вана. Цзао-ван считается защитником дома, его изображение клеили рядом с главным местом в доме — очагом, источником тепла, света и местом приготовления пищи [9]. Божество по-прежнему изображается в статичной позе, часто вокруг его головы изображают нимб (заимствование из изображений буддийских святых), однако сюжет картины этим не ограничивается — Цзао-ван изображается с различными дарами, которые он ниспосылает обладателям картины.



Рисунок. 3. а — Бог домашнего очага Цзао-ван; б — современное переложение сюжета картины с Цзао-ваном. Провинция Шаньдун

На лубках с Цзао-ваном часто изображается «чан, собирающий богатства» (аналог греческого рога изобилия), наполненный сияющими драгоценностями — дарами (рис. 3, а).

Данный вид лубков по-прежнему предназначен для сожжения, но это делается уже непосредственно перед новым годом [4, с. 26]. Также явно прослеживается усиление ее декоративной роли по сравнению с чжима, носящими исключительно утилитарную функцию.

Изменения сюжета картин с Цзао-ваном происходят с приходом в Китай социалистического строя, когда религия и традиционная культура подверглись критике и гонениям. На так называемых «новых няньхуа», призванных отражать реалии социалистического общества и заменить старые сюжеты, в роли бога домашнего очага выступает сам хозяин дома — пожилой крестьянин, окруженный домочадцами, за праздничным новогодним столом (рис. 3, б). Вместо золота, жемчуга и драгоценных камней, ниспосланных божеством, — различные праздничные яства и телевизор на



Рисунок. 4. Духи дверей Мэнь-шэни. Провинция Шаньдун

заднем плане. На переднем — сцена детских игр со взрыванием новогодних хлопушек. Любопытно, что по краям картины вместо привычных слуг с драгоценностями в руках изображены люди разных профессий. Тем самым автор нового сюжета показывает зрителю, что богатство и процветание — не дар богов, а результат труда простых людей, которых он помещает в центре бывшей прежде алтарной картины. В то же время вверху лубка над традиционным для этого типа картин сельскохозяйственным календарем изображены два дракона, играющих с жемчужиной, — неизменный атрибут большого количества старорежимных картин с Цзао-ваном. Здесь мы видим, как новшества на лубках тесно переплетаются с традиционными элементами.

Другая древнейшая форма лубочных картин — парные изображения духов-охранителей дверей Мэнь-шэней (первые изображения относятся к династии Хань (206 до н. э. — 220 н. э.), которые наклеивались на створки



Рисунок. 5. Современная переработка парных картин

дверей или ворот (рис. 4). В роли этих духов в разные времена выступали разные персонажи — как мифические, так и реальные [10]. С приходом новой идеологии фантазия художников няньхуа создала множество образов рабочих и колхозников, выступающих в роли Мэнь-шэней. Любопытна картина, показывающая связь времен и культур — на одном листе изображены отец и сын, на втором — мать и дочь (рис. 5). Композиция с отцом и сыном выглядит вполне гармонично — они одеты в традиционную одежду, мужчина несет подмышкой свиток. В изображение матери и дочери художник явно внес свои изменения — вместо свитка у женщины подмышкой цветастый коврик, другой рукой она держит корзину, из которой выглядывает современной формы бутылка. В этой же руке она несет пачку денег, которые, на наш взгляд, скорее похожи на доллары, чем на юани.

Нужно отметить, что в течение XX века роль женщин на лубках также изменилась — они постепенно добиваются равенства с мужчинами. Политика контроля рождаемости, начатая в 70-х годах XX века, под лозунгом «Одна семья — один ребенок» противоречила многовековым

традициям иметь множество детей (в первую очередь, сыновей, которые являлись продолжателями рода и опорой в семье). Одним из главнейших сюжетов няньхуа является изображение мальчиков, что означает пожелание иметь многочисленное мужское потомство. В XX веке влияние традиций было все еще очень сильно, поэтому никто не хотел, чтобы в семье единственным ребенком оказалась девочка. В результате появился сюжет «новых няньхуа» призывающий одинаково ценить и мальчиков, и девочек (рис. 6). Также на лубках с традиционными сюжетами с играющими детьми начали изображать детей обоего пола.

На примере описанных выше сюжетов мы видим, что в XX веке няньхуа берут на себя роль агит-плаката. Однако нужно отметить, что такие сюжеты делались по велению «сверху» и большой популярностью у народа не пользовались. Сейчас такие картины сохраняются только в музеях, а в лавках печатников по-прежнему продаются няньхуа с традиционными, дореволюционными сюжетами.

В то же время новая тематика на картинах представляет большой интерес. Не всегда художникам удавалось создавать новые сюжеты, следуя традиционным канонам. Примером грамотного сочетания традиций и новизны являются работы художника Яна Чжи-биня из деревни Янцзябу (уезд Вэйфан, провинция Шаньдун). В местном музее лубка хранится его картина, посвященная запуску первого пилотируемого космического корабля КНР Шэньчжоу-5 (рис. 7, а). На переднем плане картины изображены танцующие люди в национальных костюмах, в центре — взлетающая ракета, а по бокам от нее — дети в космических шлемах, играющие с моделью ракеты и подзорной трубой. Работы Ян Чжи-биня сочетают в себе традиционный стиль няньхуа и оригинальный почерк художника. При этом картины смотрятся абсолютно гармонично в общем ряду с другими няньхуа, и характерный стиль автора не мешает восприятию их внутри единой школы, сформировавшейся в Янцзябу.

Весьма интересна серия из четырех картин Ян Чжи-биня, посвященных любви, женитьбе и рождению ребенка. Несмотря на то, что подобный сюжет случается в жизни каждой семьи, а китайский народ питает нежную любовь к детям, которые изображены на лубках повсеместно, тема любви отражена только в иллюстрациях к легендам, а изображение беременной женщины нам пока не встречалось. На картинах Яна Чжи-биня описана

Рисунок. 6. Парный
лубок-плакат
«Мальчик и девочка —
одинаково хорошо»



история двух молодых людей (рис. 7, б). Сперва он и она — влюбленные, на следующей картине они уже жених и невеста, на следующей — он прислушивается к животу беременной жены и в завершение они оба держат на руках новорожденного ребенка. Через эти четыре картины автор, используя традиционные изобразительные приемы няньхуа, смог выразить глубоко личные, сокровенные переживания молодой пары. В этих картинах отразилась перемена мировоззрения современного общества, где в качестве наивысшего блага на смену золотым слиткам и богатым урожаям пришло личное счастье человека.

На другой работе Ян Чжи-бинь изображает произведения народных промыслов, которыми славится уезд Вэйфан — лубочные картины, воздушные змеи, и матерчатые игрушки-тигры булаоху (рис. 8, а). Подписи на китайском языке дублированы английскими. Вероятно, картина изготавливалась для какой-нибудь международной выставки. Самое поразительное, что, помимо этого, на картине выгравирован адрес-ссылка на страницу в интернете, рассказывающую о народных промыслах Вэйфана. Это единственный известный нам на данный момент современный лубочный плакат.

В XX веке усиливается проникновение в Китай западной культуры, с которой ассоциируется все инновационное и модное. В результате в начале XXI века жители крупных городов начали отмечать Рождество,



Рисунок. 7. а — запуск ракеты Шэньчжоу-5; б — история влюбленных

не являясь при этом христианами. Это явление стимулируется еще и рынком — к Рождеству в продажу выпускаются яркие и разнообразные праздничные костюмы и сувениры. Среди них, конечно же, много плакатов с изображением Санта Клауса. Такие плакаты теперь можно встретить на дверях домов и квартир вместо традиционных Мэнь-шэней или новогодних парных благопожелательных надписей дуйлянь. Причем, если в западных странах после праздника все украшения убираются, то у китайцев, как и няньхуа, висят целый год. Поэтому изображение Санта Клауса на китайской двери можно увидеть даже в разгар лета.

Под влиянием западной культуры происходит взаимовлияние между традициями празднования западного и китайского нового года. Это явление, пока в единичных случаях, было воспринято мастерами лубка. На картинах появляются западные новогодние атрибуты, например, снеговики. До этого на картинах тоже изображались снеговики, но они обычно имели форму Будды или льва [12]. Прославленный мастер из Янцзябу Ян Ло-шу сделал, хоть и в шутку, возможно, первый в истории рождественский плакат с полным соблюдением техники няньхуа (рис. 8, б).

В 2008 году мастера живо отреагировали на проведение Олимпиады



Рисунок. 8. а — рекламный лубок, рассказывающий о промыслах уезда Вэйфан;
б — рождественский плакат от мастера Яна Ло-шу

в Пекине и выпустили несколько картин, посвященных этой игре, соединив традиции двух культур — западной и восточной. При этом была проведена параллель между Олимпийскими играми и традиционным сюжетом няньхуа «Пятеро сыновей состязаются за первенство» [11, с. 186]. Согласно сюжету этой картины, дети состязаются за шапку чиновника, символизирующую высокий чин при императоре (рис. 9. а), а в случае с Олимпиадой шапка стала символизировать победу в играх (рис. 9, б).

На протяжении всего XX века образ и техника изготовления няньхуа сильно изменялись. Развитие технологии печати дало возможность выпускать картины с традиционным сюжетом, но совершенно иные по внешнему виду — предметы обретают объем, светотень и по реалистичности стремятся к фотографии.

Другое направление развития няньхуа в XX–XXI веках — уход в декоративность. Это хорошо видно на примере одного из старейших центров няньхуа в городе Сучжоу провинции Цзянсу. В процессе реабилитации промысла после культурной революции в последней четверти XX века в Сучжоу появилось сразу несколько художников-



Рисунок. 9. а — традиционный сюжет «Пятеро сыновей состязаются за первенство»; б — этот же сюжет, переделанный на олимпийскую тему

профессионалов, использующих в своих работах традиционные приемы няньхуа (Ван Цзу-дэ, Дуань Вэнь-хай, Чжан Сяо-фэй и др.). Такие гравюры имеют, в первую очередь, ярко выраженный авторский почерк и зачастую выражают весьма субъективное восприятие традиционных сучжоуских няньхуа прежних периодов.

Технология

На протяжении нескольких столетий ксилография была самой удобной техникой печати лубков. В начале XX века в Китай стали проникать другие техники печати. Так, наиболее зажиточные печатни в деревне Янлюцин района Тяньцзинь уже в первые десятилетия XX века обзавелись электрическими станками. Няньхуа начинают печататься в технике литографии, олеографии, цинкографии и офсета [7, с. 85]. В то же время многие печатни не могли позволить себе дорогостоящего оборудования и продолжали изготовление лубков традиционным способом.

На протяжении всего XX века войны, восстания, революции уничтожили бесчисленное количество ценнейших деревянных печатных форм, многие из которых впоследствии восстанавливались по сохранившимся оттискам с них.

В наши дни ввиду того, что искусство няньхуа было официально объявлено народным культурным достоянием, мастера стараются соблюдать традиционную технологию печати лубков. Однако многие все же не прочь прибегнуть к использованию новых технических возможностей.

Например, старые лубки сканируются, затем при помощи компьютера увеличиваются, распечатываются, и по этим распечаткам изготавливается печатная форма для картин увеличенного формата. Подобные картины из Янлюцина нам довелось увидеть на выставке няньхуа в Музее Западного озера в г. Ханчжоу в декабре 2014 года.

Еще дальше пошли создатели другой картины, случайно приобретенной нами на антикварном рынке вместе с другими картинами из Янцзябу. На первый взгляд, она не представляет собой ничего особенного — напечатана ксилографическим способом в 5 красок и изображает мать, играющую с младенцем. Однако при сравнении с другой, более ранней, копией этой картины мы видим, что найденный нами образец растянут по горизонтали примерно на 10%, и поэтому изображение кажется неестественным (рис. 10). На основании этого мы можем предположить, что образец для будущей картины предварительно обрабатывался на компьютере, где при помощи графического редактора был растянут под подходящий формат. Затем измененную картину распечатали и по ней вырезали доски-клише и отпечатали лубки.

Если приведенные выше случаи описывают использование новых технологий для того, чтобы изготовить печатную форму и затем производить картины традиционным способом, то многие продавцы лубочных икон чжима в провинции Юньнань, дабы не тратить время на печать с деревянных форм, просто сканируют старые оттиски и распечатывают их на принтере. Покупатели охотно берут такой товар, не считая, что напечатанные машинным способом чжима теряют свою сакральную силу.

Технический прогресс повлиял не только на способ изготовления лубков, но и на способ их реализации. Новейшим этапом истории няньхуа



Рисунок. 10. Пример неудачного использования графического редактора для изготовления эскиза для будущих печатных форм

стало начало торговли ими в Интернете. Сейчас большое количество печатен из разных центров имеют персональную страницу на сайтах популярных интернет-магазинов.

Заключение

Рассмотрев основные особенности современных китайских новогодних картин, можно сделать вывод о том, что многовековые устои китайской культуры позволили не только сохранить, но и развивать традицию няньхуа в наши дни. Естественно, что в условиях современности народные промыслы не могут существовать так же, как раньше. Каждый лубочный центр ищет свои пути сохранения.

К сожалению, объемы производства няньхуа с каждым годом сокращаются [13, т. 2, с. 515] (статистика дана по одному из центров, на примере которого можно проследить общую тенденцию), однако в то же время мастера основных центров пользуются щедрой поддержкой правительства.

Появляются новые сюжеты няньхуа, отражающие технические и социальные изменения. Мастера экспериментируют с применением новых технологий. Конечно, эти эксперименты порой вредят традиции, но, с другой стороны, они являются следствием адаптации народного промысла к современным условиям, что представляет немалый интерес для исследований.

Совершенно новым явлением второй половины XX — начала XXI века стало появление образовательных программ, обучающих искусству няньхуа на базе средних профессиональных и даже высших учебных заведений (Сучжоу, Янлюцин), открытие музеев и активная выставочная деятельность, представление картин на международные конкурсы, создание обществ по исследованию и сохранению няньхуа. Также китайскими учеными ведется активное исследование истории лубочных промыслов, ежегодно выпускается множество книг и альбомов, посвященных няньхуа.

Все выше перечисленное открывает новые горизонты в исследовании как лубочного, так и других народных промыслов Китая.

Библиография:

1. Бурова А.С. Чудеса техники [Электронный ресурс]: Facebook // официальная страница Музея традиционного искусства народов мира «Традарт». 2015. — URL: <https://www.facebook.com/media/set/?set=a.402750719927398.1073741839.169081949960944&type=3> (дата обращения: 17.02. 2016).

2. Алдохин Д. 10 фактов об АК [Электронный ресурс]: Макспарк. —URL: <http://maxpark.com/community/5887/content/3094934> (дата обращения: 17.02. 2016).

3. Carter T.F. The invention of printing in China and its spread westward. — New York, 1925.

4. Алексеев В.М. «Китайская народная картина: Духовная жизнь старого Китая в народных изображениях». — М.: Наука, Главная редакция восточной литературы, 1966. — 260 с.

5. Рифтин Б.Л., Ван Шуцунь. Редкие китайские народные картины из советских собраний. — Л.: Аврора; Пекин: Народное искусство, 1991. — 240 с.

6. *Виноградова Т.И.* «Народная» гравюра в контексте истории книгопечатания. Общество и государство в Китае: XXXLII научная конференция: К 100-летию со дня рождения Л.И.Думана / Ин-т востоковедения; сост. и отв. ред. С.И.Блумхен. — М.: Восточная литература, 2007. — 352 с.

7. *Муриан И.Ф.* Китайский народный лубок. — М.: Искусство, 1960. 122 с.

8. *Виноградова Т.И.* Китайская народная картина — няньхуа: проблемы систематизации и периодизации // 17 научная конференция «Общество и государство в Китае». Ч. II. — М., 1986. — С. 30–34.

9. *Яценко К.В.* Китайские народные религиозные картины чжима провинции Юньнань. — М.: МГУ, 2012. — 133 с.

10. *Ван Шуцунь.* Китайские картины с Духами дверей. — Тяньцзинь: Тяньцзиньское народное издательство, 2009. — 194 с. 王树村, 中国门神画. 天津出版社, 2009 年。

11. *Ван Шуцунь.* История китайских няньхуа. — Пекин: Прикладное искусство, 2002. — 296 с.

12. *Ван Шуцунь.* Няньхуа из Янлюцина. Сюжеты повседневной жизни — Тайвань: Ханьшэн, 2001.

王树村, 杨柳青年画, 民俗生活卷. 台湾汉声出版公司, 2001年。

王树村, 中国年画史. 北京工艺美术出版社, 2002 年。

13. Свод ксилографических новогодних картин. Том Сучжоу / отв. ред. Фэн Цзи-цай. — Пекин: Китай, 2009. — 570 с. 中国木版年画集成·苏州卷, 冯骥才主编, 中华书局出版社, 2009年。

ПОРТРЕТ В ТВОРЧЕСТВЕ КОРЕЙСКОЙ ХУДОЖНИЦЫ НА ХЕ СЁК

Корейская художница На Хе Сёк, жившая и творившая в первой половине XX столетия, известна как основоположница масляной живописи в Корее, последовательница творческих традиций европейских художников-импрессионистов. Она создавала замечательные пейзажи, а также была и отличным портретистом.

Na Hye-Sok, a Korean artist who lived during the first half of the 20th century, is famous for laying foundation of oil painting in Korea while following the creative traditions of Impressionism of European artists. While known for creating stunning landscape pictures, Na Hye-Sok was also capable of drawing excellent portraits.

Ключевые слова: масляная живопись, корейская живопись, портретная живопись, шедевры, математическая стройность композиции, эффект обмана, стереоскопическое впечатление.

Keywords: oil painting, korean painting, portrait painting, masterpieces, mathematical harmony in composition, illusory effect, stereotypical impression.

В начале двадцатого века корейская художница На Хе Сёк стала основоположницей масляной живописи в Корее, бросив вызов устоявшимся традициям. Корейская живопись всегда была черно-белой; художники пользовались только тушью, рисуя тонкой кистью по рисовой бумаге. На Хе Сёк стала первой женщиной, начавшей писать картины маслом, совершив подлинный переворот в корейской живописи, а ее палитра представляла собой разнообразнейшую гамму



Рисунок 1. На Хе Сёк. Автопортрет



Рисунок 2. На Хе Сёк. Танцоры

красок. Известно, что новое всегда и везде пробивает себе дорогу с большим трудом. Так было и с На Хе Сёк. Она жила в период, когда после подписания в 1910 году договора Корея становится колонией Японии, в результате японское влияние сказывалось не только на политике, но и на культуре и искусстве Кореи. С одной стороны, японская колонизация привела к изоляции Кореи от всего мира, а с другой стороны, она сыграла важную роль в появлении в Корее западной живописи.

На Хе Сёк родилась 28 апреля 1896 года в Генгидо Сувон Синфунмён. Ее отец, благодаря карьерному росту, приумножил свое состояние и получил обширные земельные угодья в провинции Сувон, что позволило поддерживать детей в их стремлении получить образование. На Хе Сёк училась в женской школе, по окончании которой поступила уже в общедоступную государственную высшую женскую школу Динмён (진명) в Сеуле и окончила ее с отличием. Затем она поступила в частную женскую художественную школу в Токио на отделение западной живописи и стала четвертой среди корейских художников и первой среди женщин-художниц, которые специализировались в западной живописи.

Обучаясь в японской художественной школе при Токийском университете, она отличалась необычайной активностью: осваивала европейскую технику рисования углем и карандашом, кистью, маслом и акварелью, изучала анатомию, рисовала обнаженные натуры, постигала восточную живопись, историю японского искусства, формировалась как художник академического направления, реализма и западного импрессионизма. После окончания Первой мировой войны вместе с побывавшими в Европе военными в Японию пришел интерес к европейским художественным течениям, в частности, к позднему импрессионизму.

Неизвестно, у какого профессора обучалась На Хе Сёк в Токийской художественной школе, но в ее живописи явственно присутствует влияние японского импрессиониста Курота ШейКи (구로타 세이키). Также на ее художественное развитие оказало огромное влияние творчество Кобаяси Манго (고바야시 만고).

19 марта 1921 года в Сеуле открылась первая персональная выставка живописи На Хе Сёк, на которой не было работ в традиционной манере корейских художников, а присутствовали произведения, основанные на современных западных течениях. Выставка стала событием в культурной жизни столицы. С этого периода к На Хе Сёк пришли успех и слава.

В 1927 году На Хе Сёк отправилась в кругосветное путешествие, в котором надеялась ближе познакомиться с различными видами и стилями живописи, перенять опыт известных мастеров и показать свои картины. Наиболее длительный период жизни в Европе пришелся на Францию. Прожив в Париже восемь месяцев, На Хе Сёк познакомилась с работами таких известных художников, как Пикассо, Матисс, Мари Лоранс и другие, освоила новую технику письма, осознала веру в возможность собственного творческого пути и надежду на создание самобытного художественного мира. Она внимательно изучала шедевры живописи, и в ее душе зрело горячее желание дальнейшего художественного самообразования,

На Хе Сёк известна как мастер пейзажной живописи, но в ее творчестве значительное место занимает и портретная живопись, созданная ею в европейских традициях в период с 1928 по 1932 годы. Среди портретов выделяются «Автопортрет», «Танцоры», «Обнажённая», «Обнажённая со спины», «Дети», «Девушка» и др.

Одной из первых была картина «Автопортрет» (масло, 60x48 см),

которую автор писала, глядя на себя в зеркало, и в которой прослеживается некоторое влияние творчества П.Сезанна. Эта простая по своей композиции картина, выполненная в строгих тонах, ярко отражает переживания художника, ее настроение. На темном фоне изображена грустная женщина с огромными печальными глазами, широкими скулами и узким подбородком. Цветовая гамма лица и шеи плавно перетекает в у-образный нетрадиционный для Кореи европейский воротник, почти соединяющийся со скорбно сложенными руками. Свет озаряет только левую часть лица, затемняет правую, поэтому создается эффект обмана, играющий значительную роль в создании настроения изображенной натуры, подчеркивающий ее загадочность, отрешенность от жизненных забот, погруженность в свой собственный мир. Одежда без всяких украшений прописана одним объемным пятном, как бы брошенным на холст. И весь портрет отражает математическую стройность композиции, где каждая деталь вызывает живой отклик зрителя.

Картину «Танцоры» (масло, 41х33) с позиций современного понимания нельзя отнести к портретной живописи, но для корейской культуры изображение человека в тот период было явлением новаторским. Картина хранится в Корейской государственной галерее современного искусства. На картине изображены две танцовщицы, одетые в разные манто: одна — в белое, а другая — в темно-коричневое, что придает картине контрастность. Вся картина выполнена в белых, коричневых и золотисто-каштановых тонах, создающих стереоскопическое впечатление как контрастное отражение гаммы двух цветов: темного и светлого. Лица танцовщиц не очень четко прописаны, без всякого выражения чувств, напоминая скорее маску манекена, акцент ставится только на красного цвета кольцо, надетом на безымянный палец одной из дам, и на ярко-красных губах, привлекающих всеобщее внимание. Но движения танцовщиц грациозны и пластичны. Стройность фигур подчеркивается маленькими размерами головок и вытянутыми вниз стройными ногами танцовщиц. Особый стиль, которым отличается эта работа, невозможно найти ни в одной другой картине На Хе Сёк. Сложные детали заменены простыми, что характерно для стиля Ясуна. В целом стиль этой работы напоминает картины К.Моне.

В этот же период она на своих полотнах создает обнаженные



Рисунок 3. На Хе Сёк. Обнаженная со спины



Рисунок 4. На Хе Сёк. Девушка

женские фигуры, что свидетельствовало об освоении европейского мировосприятия. На небольшом эскизе «Обнажённая» изображена молодая женщина с небольшого размера головой и вытянутой в пространстве фигурой. Эскиз «Обнажённая со спины» представляет европейскую женщину, слегка наклонившуюся на правый бок и опирающуюся правой рукой на стул, что позволяет видеть особый изгиб позвоночника, подчеркивающего определенную группу мышц и передающего определенное внутреннее движение. Тело женщины сливается с черно-белым фоном картины, что значительно отличает картину от подобных ее работ, обычно использующих контрастность изображения и фона, в результате единения фона и тела можем заметить с левой стороны ярко-выраженное сияние света. Эскиз был создан после путешествия художницы в Европу, поэтому отличается свободным, но в то же время строгим мазком, композиция проста, что было необычно для На Хе Сек, привыкшей к четко прописанным и вымеренным картинам. Оба эскиза хранятся в частных коллекциях.

На Хе Сёк, несмотря на жизненные невзгоды, продолжала работать, рисуя пейзажи и портреты с натуры. На IX выставке в Сеуле была выставлена небольшая по объему картина «Дети», где по контрасту прописаны две фигуры, взрослой девушки и ребёнка, прижимающегося к ней сзади.

Картина «Девушка» (1932 г., масло) принимала участие в конкурсе на XI Государственной выставке в Сеуле и получила Гран-при. На ней изображена девушка-модель, спокойно читающая книгу, особое внимание сконцентрировано на ее лице и шее.

При жизни художнице были уготованы не только слава и восторг зрителей, но и непонимание и непризнание, преследование со стороны консервативных кругов критиков и художников; только после смерти автора ее работы заняли свое достойное место в истории корейской живописи. Творческая биография На Хэ Сек и созданные ею произведения позволяют с полным правом назвать ее «основоположницей масляной живописи в Корее», так как до нее в Корее развивалась только традиционная графика.

РАННИЕ ЖЕНСКИЕ ОБРАЗЫ В ТВОРЧЕСТВЕ САЛЬВАДОРА ДАЛИ

Женские образы на раннем этапе творчества Сальвадора Дали являются неотъемлемой и важной частью искусства художника. Их реалистическая подоплека выдает понимание автором свойственный времени поиск широких ассоциативных обобщений, имеющих значение для понимания его мировоззрения в ранний период творчества.

Female images in the early stage of creativity by Salvador Dali are an integral and important part of the art of the artist. Their realistic background betrays the author's understanding of peculiar time search broad associative generalization of relevance to the understanding of its ideology in the early period of creativity.

Ключевые слова: Сальвадор Дали, модернизм, женский образ.

Keywords: Salvador Dali, modernism, female image.

Творчество Дали до 1929 года малоисследовано. Тем не менее, именно раннее искусство представляет собой важный этап формирования творческого метода, который неявно, но оказывает влияние на мировоззрение художника и позволяет уточнить некоторые особенности творческого метода и прежде всего смысл символических уподоблений, которые станут для художника мотивами будущих символических идей.

Изобразительное искусство Европы в период до 1929 г. характеризуют понятием модернизма, и для Дали, ищущего себя, характерен поиск, в частности, в портретной и пейзажной тематике, средств выражения, которые можно в известной мере отнести к импрессионистическим, с революционностью изображения и нововведениями в характере

тона и мазка. Попытка сосредоточиться на больших панорамах изображаемого пространства, интенсивности цвета и света, каким их видят импрессионисты, улавливание ассоциативных впечатлений от цветowych пятен составляют для художника особый интерес.

Стоит отметить, что на примере ранних работ Дали, нередко обделенных должным вниманием, можно проследить процесс формирования женского образа в произведениях художника, которые выступают связующим звеном, своего рода лейтмотивом разных этапов его творчества. Как отмечал сам художник в автобиографических записках, все его детство прошло в окружении женщин: матери, младшей сестры, бабушки, няни и кормилицы [2], и основными моделями раннего периода Дали были близкие ему женщины. В связи с этим, данный аспект представляется крайне важным для общего понимания живописи испанского художника и требует особенного внимания.

В определенной мере на трактовку портретного изображения повлияло постоянное наблюдение за природой города Кадакеса — горы и море становятся частым мотивом его произведений, и стремление к яркой передаче игры света и широкой цветовой палитры подталкивает художника к анализу взаимодействия света и цвета на холсте, и подражание импрессионизму становилось важным опытом исследования эффектов широких мазков, ярких красок, интенсивности света, изображения больших открытых пространств. Интересными представляются ранние пейзажи Дали, а также портреты и многофигурные композиции, изображаемые на фоне природы Кадакеса и Фигераса. В позднем творчестве Сальвадора Дали женские образы уже не имеют широкого тематического разнообразия — главной музой художника являлась Елена Дьяконова. Исключения составляют работы, выполненные художником на заказ. В ранний же период, напротив, художника интересуют самые разные образы — от незнакомок, встреченных Дали на улицах Кадакеса, до женщин, близких художнику с детства.

Одной из первых работ данного периода является «Портрет Лусии», кормилицы Дали, написанный в 1918 году. К ней, по его собственным словам, он питал самые нежные и искренние чувства [2]. В своих воспоминаниях, описанных, к примеру, в «Тайной жизни...», он нередко

упоминает ее имя: «Огромная Лусия смахивала на священника; бабушка была маленькая, похожая на катушку белых ниток. Меня восхищала их старость!» [3]. Смелые мазки, соотнесение светлой охры и зелени в пограничье объемов носа и скул, активные и уверенные надбровные дуги и лобные доли, контраст широких и несколько небрежных кистевых движений свидетельствуют о смелом и свободном обращении с красками, способности Дали сохранять теплоту образа и в то же время придать ему монументальность

Еще одним, не менее значимым примером, можно считать «Портрет бабушки Анны за шитьем» (1921 год). Зрителю представлен образ пожилой женщины, черты которой схожи с чертами кормилицы Лусии, — обе женщины изображены в непринужденных позах, символизирующих спокойствие и умиротворенность. Портрет Анны дан в смелой манере мазков, переходящих местами от широких продуманных обобщений к небрежным движениям кисти.

В «Портрете Гортензии, крестьянки из Кадакеса» (1920 г.) представляется возможность выявить и другие особенности стиля художника. Фоном для изображения крестьянки служит плотная перцептивно открытая фактура склона горы с эскизными вибрирующими подробностями рельефа, плотной смазанностью крыш строений, стен белой церкви, охры и умбры земли, кое-где разбросанной зелени, пастозного без логики формы неба. Цвета на холсте существуют в гармонии друг с другом — оттенок синего цвета юбки крестьянки сочетается с цветом воды и неба на втором плане. Лицо же испанки горит пятном, лишенным проработанных деталей: глаз, носа, рта. Прослеживаемый в этой картине переход к импрессионистической манере, в том числе, осуществляется посредством замещения черного яркими и насыщенными цветами. На этом примере отчетливо видно, как Сальвадору Дали удается лаконично сочетать жанры портрета и пейзажа в своих работах — одно являет собой дополнение второго.

Как известно, символы — неотъемлемый аспект живописи Дали. На протяжении всего творческого пути его картины наполняли тайные знаки, привлекавшие особое внимание искусствоведов, среди которых можно выделить Рудольфа Баландина, Робера и Николя Дешарн. Продолжая тему раннего искусства, стоит отметить, что оно неразрывно связано

с символом белоснежного паруса, фигурирующем в большинстве работ, вне зависимости от жанра. Символически парус имеет несколько значений — одно из них отсылает к ветреной и переменной Фортуне, другое — говорит об устремленности к неизведанному. Для Дали, возможно, это было романтическим ощущением творческой свободы.

На любом из этапов творчества художника часто можно встретить многофигурные композиции, наиболее яркими из которых являются две работы: «Праздник в Фигерасе» и «Праздник Креста Господня в Фигерасе. Цирк», написанные Дали в 1921 году. От предшествующих работ их отличает насыщенная колористическая гамма. Художник активно прибегает к использованию черного цвета, гармонирующего с более яркими — красным, желтым, зеленым, синим. Дали делает акцент на линии, контуре, что отчетливо прослеживается в изображении фигур или предметов мебели. В отличие от портрета Гортензии (крестьянки из Кадакеса), упомянутого выше, и женские, и мужские образы начинают приобретать более видимые черты лица, что говорит о постепенном отдалении от импрессионистической манеры письма. Интересен и тот факт, что при написании своих картин Дали начинает использовать гуашь на картоне, реже прибегая к маслу [4], и вводит четкое разграничение планов. К примеру, в «Празднике в Фигерасе» (1921 год) первый план занимает кормящая ребенка женщина, стоящая за столом, из-за которого украдкой выглядывает маленький мальчик с лицом Сальвадора Дали, — еще одна особенность раннего периода, так называемый эффект присутствия художника на полотне — он вписывает свое лицо в облик маленького мальчика; второй план занимают арки, под сводами которых происходит праздничное гуляние; на третьем — пейзаж, на фоне которого несколько человек заняты наблюдением за воздушным шаром, парящим в воздухе. Данная работа наполнена как женскими, так и мужскими образами, среди которых не раз повторяется детское лицо самого художника.

Работа «Праздник Креста Господня в Фигерасе. Цирк» (1921 год) несет черты фовизма, к лидерам которого искусствоведы склонны относить Анри Матисса, оказавшего большое влияние на Дали. К отличительным чертам данного художественного течения относится динамичность и живость пятна, остро сформированного по силуэту

и характеру фигуры и ее пространственного действия, стремление к его эмоциональной окраске и интенсивности. Одним из основных способов выражения эмоций здесь является колорит, чистота и резкость, контрастность открытых цветов. Для фовистов также было характерно обобщение пространства, что находит отражение в данной работе — нижняя часть композиции занята людьми, выше происходит слияние планов архитектуры и неба в одно сумеречно-голубое пятно, в котором исчезают четкие границы объектов и главным становится чистый цветовой контраст. Женские образы в данной работе схожи по своему типу: округлые формы, нечеткие черты лица, с лишь намеченными глазами, губами и носом; щеки тронуты румянцем, розового или бежевого оттенков. Эта же особенность просматривается в работе «Праздник в Фигерасе (1921)». При этом в этой работе усилен контраст праздничного желтооранжевого фейверка и сумеречно-синего неба. Манера письма в целом претерпевает изменения: линии становятся менее четкими, фигуры — обобщенно-схематическими с мягкими границами контуров-силуэтов. В целом в указанных работах проявляется яркая колористическая гамма, в которой, наряду с черным, начинают преобладать хроматические цвета — синий, красный, желтый, фиолетовый и другие. Художник трансформирует небольшие масляные пятна в фигуры людей, шары, надписи, детали одежды или природы.

В продолжение темы раннего женского образа Сальвадора Дали стоит отметить работу, созданную художником в 1922 году, — «Обнаженная женщина на фоне пейзажа». После представления картины на «Конкурсе-выставке оригинальных студенческих работ», которая проходила в барселонской галерее Далмау в том же году, критики сравнили ее со «Спящей Венерой» Джорджоне [5]. Данное сравнение может быть основано, прежде всего, на позе обнаженной. Как отмечает Рудольф Баландин в книге «Сальвадор Дали», «юная веселая девушка с ярким румянцем на щеках возлежит на постели, заложив руки за голову. Крепкие округлые груди, загорелые ноги и руки. Над ней птичка на ветке. Перед ней на столике ваза с фруктами, торчит бутылка с красным вином. За ней на море два паруса...» [6]. В данной работе художник вновь изображает белые паруса. Но значение их уже не романтическое, а скорее безотчетно психофизиологическое, и контекст

картины сопряжен с символами, которые выдавали физический страх Дали как небезызвестный факт биографии в отношениях с женщинами. Содержание символов, которые волновали художника, также меняется. Рудольф Баландин сопоставлял данное произведение с картиной «Больной ребенок. Автопортрет в Кадакесе», написанной в 1923 году, отмечает, что в ней — те же паруса, схожая манера и техника письма, но вместо изображения свободной птицы, как в картине «Обнаженная женщина на фоне пейзажа», — птица, заточенная в клетку.

Таким образом, можно отметить, что искусство Сальвадора Дали хронологически может быть разделено на несколько этапов, каждому из которых, безусловно, свойственны определенные черты. Литература, посвященная живописи Дали, в первую очередь обращает внимание на сюрреалистический и поздний периоды, оставляя без внимания его ранние поиски. А именно здесь начинается формироваться творческое кредо художника, который в границах модернизма вел поиск связи художественной формы с архетипическими символами культуры, преодолевая, с одной стороны, экзистенциальный психологизм, свойственный и самому художнику, и западному обществу данного беспокойного времени, а с другой — стремясь отыскать новые пластические формы для прочтения характера эпохи, неоднозначных плодов мистицизма и спиритуализма, замещающих большие теистические смыслы и ориентиры, кажущейся свободной духовной волей.

Важен тот факт, что на протяжении двадцатых годов XX века Дали формируется и как человек, и как художник. Создавая свои произведения, он комбинирует различные направления, опираясь манеры живописи известных художников, внося при этом нечто новое в уже изобретенное и сотворенное ими прежде. Но, помимо личного становления, в этот период развивается и женский образ, столь часто встречающийся в его работах. Образы бабушки, няни, кормилицы переходят к образу младшей сестры Дали Анны Марии, и уже позднее — к образу Дьяконовой, которая станет его главной музой. Стоит отметить, что раннее искусство Дали позволяет отчетливо проследить путь становления его как художника, создание его уникального стиля и манеры письма, тем самым являя собой важный пласт его творчества, нуждающийся в тщательном исследовании и уточнении.

Примечания:

1. *Петряков Александр*. Сальвадор Дали. Божественный и многоликий. — СПб.: Питер. — 2008. — С. 35.
2. *Дали Сальвадор*. Тайная жизнь Сальвадора Дали, написанная им самим / пер. Н.Малиновской. — М.: Сварог и К, 1998. — С. 458.
3. Там же. — С. 456.
4. *Pichot Antoni*. Fundacio Gala — Salvador Dali. — Triangle Postals, 2005. — С. 55.
5. *Пичот Антони, Монсе Агер Тешидор*. Театр-музей Сальвадора Дали в Фигерасе / пер. с исп. С.Самариной. — Фонд «Гала — Сальвадор Дали» «Триангле посталс», 2005. — С. 15.
6. Цит. по: *Баландин Р.* Сальвадор Дали. — М.: Вече. — 2010. — С. 6.

Библиография:

1. *Баландин Р.* Сальвадор Дали. — М.: Вече. — 2010.
2. *Дали Сальвадор*. Тайная жизнь Сальвадора Дали, написанная им самим / пер. Н.Малиновской. — М.: Сварог и К, 1998.
3. *Дешарн и Никола Робер, Нере Жиль*. Сальвадор Дали в 2-х тт. / пер. с англ. Л.А.Борис. — М.: АРТ-Родник. — 2009.
4. *Гибсон Ян*. Безумная жизнь Сальвадора Дали. — М.: АРТ-Родник, 1998.
5. *Надеждин Николай*. Сальвадор Дали: История одного гения / пер. Осипенко А.И. — М.: Майор, 2008.
6. *Петряков Александр*. Сальвадор Дали. Божественный и многоликий. — СПб.: Питер, 2008.
7. *Pichot Antoni*. Fundacio Gala — Salvador Dali. — Triangle Postals, 2005.
8. *Пичот Антони, Монсе Агер Тешидор*. Театр-музей Сальвадора Дали в Фигерасе / пер. с исп. С.Самариной. — Фонд «Гала — Сальвадор Дали» «Триангле посталс», 2005. — 205 с.

СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ПОИСКИ В ПОРТРЕТНОЙ ЖИВОПИСИ Х. КУРБАНОВА

Данная статья посвящена исследованию портретного жанра в творчестве известного Дагестанского живописца Курбанова Х.М. В ряде описываемых произведений выявляется характерный ему авторский почерк и новаторские художественно-стилистические поиски в контексте развития советского искусства 1960–1980-х годов. Рассматриваются культурные влияния и процессы эволюции портретного жанра.

This article is devoted to the study of the portrait genre in the works of the famous painter of the Dagestan Kurbanova Kh. M. In some of the described works revealed its characteristic artistic style and innovative artistic and stylistic searches in the context of development of Soviet art in the 1960–1980's. Discusses the cultural impact and processes of evolution of portrait genre.

Ключевые слова: Курбанов Х.М., портрет, реализм, типизация, суровый стиль, декоративный стиль, национальный романтизм.

Keywords: Kurbanov Kh.M., portrait, realism, typing, severe style, decorative style, national romanticism.

Курбанов Хайруллах Магомедович — один из крупнейших портретистов в изобразительном искусстве Дагестана, начиная со второй половины XX века до настоящего времени. Особое предпочтение Х.Курбанов отдает женскому портрету. Именно в этом жанре он ведет неустанные поиски в создании особого канона

женской красоты. На протяжении большого творческого пути в живописи Курбанова прослеживаются эволюционные процессы как в плане формы, так и в плане содержания.

Через лица портретируемых художник воспроизводит не только особенное и индивидуальное, но и передает духовный климат времени и связанные с этим прогрессивные устремления общественной мысли. В портретных композициях он достигает всеобъемлющей значимости образа, предстающей символическим воплощением идей преемственности и процветания, непреложных ценностей и идеалов вечного.

За большие творческие заслуги Хайруллах Курбанов был удостоен многих почетных званий и наград, более двадцати пяти лет занимал должность председателя Союза Художников Республики Дагестан.

В 1965 г., окончив учебу в Ленинградском институте живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е.Репина, Хайруллах Курбанов возвращается в родной край и активно включается в художественную жизнь республики. Как и многие другие его соотечественники, в соответствии с культурными веяниями эпохи он развивает в своих живописных полотнах исторические, историко-революционные и современные темы из жизни дагестанского народа.

Одна из первых портретных композиций художника на современную тематику — «Две судьбы» (1967). Произведение представляет с собой парный портрет, в котором через образность персонажей, раскрывается более широкий идейно-содержательный контекст. Смысловая нагрузка композиции многозначна и заключена в ряде аллегорических деталей. Например, в образе старушки и внучки даны две вечные темы человечества, это тема поколений — смена эпох, вековой мудрости и только начинающейся жизни. Горянка преклонных лет со строгим профилем морщинистого лица и крупными натруженными кистями рук, с одной стороны, и юная светлокочая девочка с кротким взором и хрупким телосложением — с другой, образуют тонкий психологический контраст между портретируемыми. Медная утварь на стене и погруженный в себя, как бы ускользающий, взгляд пожилой женщины выдает образ прошлого (уходящего, может, и знак традиций), тогда как открытый взгляд

девочки с книгой на руках направлен на нас, устремляется в будущее. Ее жизненное поприще ведет к знаниям и просвещению. Широкий свободный мазок лепит формы пластичные, ясные и убедительные. Звучный контраст цветовых пятен, желтовато-оранжевого платья на девочке и бордовый с темно-синим цветом одежды на старушке перекликается с эмоциональностью персонажей.

Существует немало композиционных и натурных работ, написанных художником в период с 1967 по 1969 гг.: «Портрет Алибека» (1968), «Портрет художника» (1969), «Патимат» (1968), «Женский портрет» (1965–68-е гг.), «Горянка» (1969), «Портрет Али Алиева» (1969) и др. Хотя всех их объединяет метод строгого реалистического отображения, нетрудно заметить в них различные пути творческого обобщения, которые идут от живой непосредственности к формам типизированным, от визуального правдоподобия к декоративизму. Одним из лучших произведений, созданным по этюдным материалам, является портрет многократного чемпиона мира борца Али Алиева. Наиболее удачным из двух вариантов представляется произведение, где портретируемый сидит в естественной, неподвинутой позе. Он слегка нагнулся вперед, локтем опирается на бедро, аккуратно сложены крупные кисти его рук. Под синим спортивным костюмом проступает мускулистое тело с гибким стройным силуэтом. Человека с могучим волевым характером и в то же время необычайным душевным спокойствием художник сумел передать в портретности черт его лица, в его открытом, простодушном взгляде, стройном абрисе сильной фигуры. Сдержанный колорит сосредотачивает внимание на главных акцентах образной характеристики. Предельно лаконично художник выстраивает композицию. Ни медалями, ни другими помпезными атрибутами она не заполнена, лишь небольшая вывеска на стене с олимпийской эмблемой и книжка с листом на фрагменте журнального стола образно раскрывает жизненное поприще выдающегося человека. Эти качества составляют отличительную характеристику живописной манеры Курбанова, если сравнивать с аналогичными работами других дагестанских портретистов его поколения. Например, в портрете В.В.Горчакова Али Алиев представлен в несколько импозантном виде. В этой

работе возобладает реалистическая достоверность изображения, мягкость очертаний, глубина тональностей, тогда как в исполнении Курбанова больше декоративных качеств, проявляющиеся в остроте линий и силуэта, резкости и лаконизме лепящего форму мазка.

Надо сказать еще об одной характерной черте в живописи художника, наметившейся в конце 1960-х гг. Речь идет о стремлении к типизации лиц портретируемых, особенно женских. Такая тенденция обнаруживается преимущественно в сочиненных портретах, но, что примечательно, присутствует и в натурных работах. Наглядным тому примером служит портрет «Патимат». Черты ее лица «сглажены», нивелированы частные моменты и «неправильные» формы. Возникает впечатление правильных, идеальных пропорций, строгой симметрии. У нее прямой нос, широкая дуга бровей, выразительный контур губ и утончающийся концом овал лица, что заставляет вспомнить каноны античной красоты. В целом надо сказать, что начало творческого пути в живописи Курбанова — это время упорных поисков стиля, манеры письма, развертывающихся в контексте советского реалистического искусства.

К концу 1960-х гг. в Дагестан начинает проникать так называемый «суровый стиль», и зачинателей этого направления в регионе связывают с именем Хайруллаха Курбанова.

В живописной манере Курбанова наметились изменения, как и у других приверженцев этого стиля. В 1970-е гг. лучшие портреты художника посвящены историко-революционным и культурным деятелям республики, среди которых «Портрет Саида Габиева» (1973), «Портрет Абуталиба Гафурова» (1974), «Портрет Расула Гамзатова» (1971) и др. Образный строй в портретах художника приобретает сдержанное величие и монументальность форм, на их лицах прочитываются строгие черты и волевые характеры. Используя резкий «угловатый» мазок, автор цельно выявляет форму. Кисть сходу лепит объемы, порой резко очерчивая силуэты и оставляя граненность на пластике фигур. Эмоциональность в портрете достигается не только повышенным вниманием в разработке черт лица, но и выразительностью целого: позы, жеста, движения. Большое внимание художник уделяет выразительности изображения кистей

рук, подчеркивая в них массивность и силу труженика, что характерно для многих представителей «сурового стиля» в советской живописи (Г.Коржев, В.Попков, Т.Салахов и др.).

«Искусство трудно ограничить рамками одного направления, и далеко не все советские художники (1970–1980-х гг. — Г.Т.) ... испытали влияние “сурового стиля”. Многие из них обращаются к традициям древнерусского искусства, искусства XVIII — начала XX в., к проторенессансу, к искусству “малых голландцев”, к французскому классицизму и, конечно, к фольклору» [2, с. 364]. В связи с этими явлениями в советской живописи во второй половине 1960-х гг. заметное распространение приобрел своего рода «декоративный стиль» (М.Абдуллаев, Т.Нариманбеков, А.Аветисян, И.Шванаж, И.Клычев и др.) с его орнаментальностью, красочной мажорностью и тенденцией обогащения станковой картины приемами народно-декоративного творчества» [6, с. 26]. Аналогичная ситуация происходит и в искусстве Дагестана этого времени: ярчайший представитель «декоративного стиля» в республике — живописец Конопацкая Г.П., графики братья Г. и Г.Сунгуровы и др. Не без их влияния ведет свои поиски и Хайруллах Курбанов. Дух строгого величия и монументальности форм семидесятых годов начинает сменяться в восьмидесятые более утонченными, лирическими чертами портретируемых. Броское цветовое пятно зачастую уступает место тонким цветовым переливам, различным приемам экспрессивного письма. Не случайно особое место начинает занимать тема женского портрета. Одна из первых его работ 1980-х годов «Материнство» представляет с собой окутанную святостью извечную тему всех времен и народов. Идиллический сюжет, приобретший самобытную форму воплощения, олицетворяет идею семьи как высшую ценность, предстает как символ вечности и жертвенной любви. Такая композиция позволяет художнику выявлять неисчерпаемую красоту душевных переживаний, которые открывает в женщине глубину чувств к ребенку. Художник экспериментирует с формой, продолжая находить особый канонический тип в образе дагестанской матери. У нее те же большие, широко открытые глаза, тонкий прямой нос, утончающийся к подбородку овал лица. За этими чертами проглядываются прообразы, которые невольно отсылают нас к

иконографическим типам, например, образам Пресвятой Богородицы в русской иконописи. Однако «Дагестанская Мадонна» трактуется не как отвлеченно возвышенный, а как мирской, с особенностями кавказского типа образ. Она драпирована в длинный оранжевый платок, фон композиции заполняет обильный растительный узор на тончайших цветовых переливах. Плавные складки одежд, объединенные теплым колоритом, органично вплетаются в орнаментальную вязь заднего плана.

В конце 1980-х гг. Курбанов выполняет серию женских портретных композиций «Горянки» (1989 г.). Женщины в нарядных национальных костюмах разных народностей Дагестана находят прямой отклик с образами горянок М.А.Джемала. В отличие от академических построений последнего, основателя профессиональной дагестанской живописи, образы Курбанова выступают как следующий этап развития портретного жанра, привнеся в него много нового и оригинального. Новаторские решения проявляются в стремлении к повышенному декоративизму форм и типизации черт лица. Сюда же надо отнести и некоторое отступление от строгого реализма, свободы поисков и экспериментов, внося в композиции условные детали, как, например, отвлеченно переданные мотивы гор на фоне изображенных горянок. Художник не интересуется портретным сходством, не ограничивается натурным правдоподобием, прибегает к обобщениям и введению элементов символики.

Проявление большого интереса к истокам национальной культуры, ее истории и самобытности, знаменует новую стилистическую направленность в живописи Курбанова с конца 1980-х гг., которую условно можно обозначить «национальным романтизмом». Эта характерная черта для многих мастеров этого времени является отражением культурных веяний новой эпохи. В рамках одной статьи невозможно изложить огромный материал творческого наследия Курбанова Х.М. Последующие издания автора будут посвящены анализу следующих этапов и других жанров живописи.

Обобщая проведенный анализ, надо сказать, что творческая деятельность Курбанова соответствовала этапам развития и общим духовно-эстетическим устремлениям времени, что характерно для

всего советского изобразительного искусства с 1960-х гг. прошлого столетия. Для современного искусства Дагестана его наследие сыграло плодотворную роль в развитии национальной реалистической школы живописи. Его узнаваемый изобразительный язык богат и разнообразен, как мы уже заметили, он простирается от натурного реализма до канонических находок, от строгих монументальных до форм ярко декоративных. Его огромный педагогический опыт оказал немаловажную роль в подготовке художников молодого поколения.

Библиография:

1. *Воронкина Н.П.* Изобразительное искусство Советского Дагестана. — Махачкала, 1978. — 155 с.
2. *Ильина Т.В.* История искусств. Отечественное искусство. — М., 2009. — 405 с.
3. Искусство Дагестана. Альбом (декоративно-прикладное искусство, живопись, скульптура, графика). — М.: Советский художник, 1981. — 187 с.
4. Искусство Дагестана в XX столетии. — Махачкала, 2012. — 505 с.
5. Искусство Дагестана в контексте современной художественной культуры: сб. ст. / сост. М.И.Магомедова-Чалабова; отв. ред. Д.М.Магомедов. — Махачкала, 1988. — 165 с.
6. Советское изобразительное искусство. Живопись. Графика. Скульптура. Монументальное искусство. Вступительная статья В.В.Ванслова. — М., 1982. — 424 с.
7. *Червонная С.М.* Живопись автономных республик РСФСР 1917–1977. — М., 1978. — 208 с.

Ф.Ф. Имангулова

СОВРЕМЕННОЕ СОСТОЯНИЕ ТРАДИЦИОННЫХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ РЕМЕСЕЛ И ИХ ПРЕЕМСТВЕННОСТЬ (НА МАТЕРИАЛАХ ЭКСПЕДИЦИЙ ПО СЕВЕРНЫМ РАЙОНАМ БАШКОРТОСТАНА В 2013-2014 ГГ.)

В статье рассматриваются современное состояние традиционных художественных ремесел, вопросы их сохранения и преемственности, поиск путей их развития в современных условиях. Предлагаются оптимальные способы сохранения и развития традиционных ремесел народов Среднего Урала. Необходимость создания в Республике Башкортостан специализированного научного центра по изучению традиционной культуры и художественных ремесел в республике.

The author deals with contemporary issues and their relevance in the field of traditional arts in Bashkortostan. Offers optimal means for the preservation and development of traditional crafts of the Middle Urals. In particular, through the creation of a specialized Scientific Center for the study of traditional culture and crafts.

Ключевые слова: традиционные художественные ремесла, экспедиция, традиции, сохранение.

Keywords: traditional art crafts, expedition, tradition, preservation.

Несмотря на то, что истоки народного творчества в крестьянской культуре, сегодня далеко не в каждой деревне встретишь кустарей-ремесленников. В этом мы убедились, посетив северные районы республики, географически находящиеся на Среднем Урале. Здесь происходило соприкосновение и взаимопроникновение тюркских, финно-угорских и русских культур. Местное население испокон веков

было занято преимущественно земледелием. Об этом свидетельствуют экспедиционно-полевые материалы, собранные в середине XX в. этнографами Р.Г.Кузеевым, Н.В.Бикбулатовым, С.Н.Шитовой и другими.

Материалы и опыт экспедиционных исследований использует Некоммерческая организация Благотворительный фонд содействия сохранению и развитию традиционных промыслов и ремесел «Мирас» [5]. Осенью 2013 г., а также весной и летом 2014 г. фонд «Мирас» организовал культурологические экспедиции «Возвращение к истокам» - по северным районам республики.

Научным руководителем наших экспедиций выступила доктор искусствоведения А.Г.Янбухтина, в научных трудах которой, домашние ремесла и предметы материальной культуры, впервые рассматриваются как художественно-эстетическое явление, область искусства в культуре башкир.

Небольшая команда, говорящая на татарском и башкирском языках, преодолела более 1500 километров; познакомилась с жизнью и творчеством народных мастеров; изучила состояние традиционных домашних ремесел в следующих районах и селениях:

Белокатайский район, селения: Карлыханово, Кирикеево, Белянка, Новая Маскара. Мечетлинский район, селения: Абдрахимово, Азикеево, Лемез-Тамак, Кутушево. Дуванский район, селения: Сальевка, Вознесенка, Тастуба, Дуван. Кигинский район, селения: Юсупово, Юнусово, Тукай, Душанбеково, Сагирово.

Посетив 17 селений, члены экспедиции познакомились более чем с тридцатью деревенскими мастерами, изучили их работы.

Северные районы были выбраны не случайно - именно здесь, с древнейших времен, происходили процессы смешения народов и взаимодействия тюркских, финно-угорских и русских культур. Более сорока лет назад свои первые культурологические экспедиции, в прошлом аспирантка НИИХП, ныне доктор искусствоведения, А.Г.Янбухтина проводила именно в указанных северо-восточных районах. Поэтому имелась возможность проследить преемственность, тенденции и произошедшие изменения в состоянии народных художественных ремесел, в постсоветский период, в первые десятилетия начала XXI в.



Рисунок 1.
Мастерицы-ткачихи
Степанова А.С.,
Куташева В.Ф.,
2013 г.,
д. Карлыханово
Белокатайского
района РБ

Первым населенным пунктом, где мы встретили мастеров, сохранившими традиционное домашнее ремесло – ткачество, стало село Карлыханово Белокатайского района. В селе с башкирским названием проживают, в основном русские. Их предки – пермские крестьяне, пришедшие в эти края еще в конце XVIII века.

Мастерицы Степанова Анна Степановна (1946 г.р.), Куташева Васса Федоровна (1929 г.р.), (рис. 1), сохранили традиции домашнего ручного ткачества, обучили секретам древнего ремесла подруг из фольклорного коллектива «Родные напевы». В фольклорном коллективе 11 участников (руководитель – Н.А. Куташева). Ткут почти забытыми, характерными для русской и финно-угорской культуры пестрядинным и бранным способами, на старинных станках (кроснах) разнообразные предметы домашнего убранства: половички, полотенца, салфетки.

Возрождая древнее ремесло, в 2006 году, будущие мастерицы собирали станки для ткачества по всей деревне. Нашлось семь станков - каждому не меньше ста лет. На станке Вассы Федоровны ткала себе приданое еще ее прабабушка. Главная мастерица вспоминает: «Помню, мама посадит меня маленькую за станок, и учит: ты воробьев-то не оставляй, без воробьев тки». «Воробьями» называли маленькие неровности по краям полотна, из-за которых изделие выглядит неаккуратным [2].



Рисунок 2. В мастерской Клуба «Родные напевы», искусствовед А. Янбухина с ткачихой Куташевой В.Ф., 2013г, с. Карлыханово Белокатайского района РБ



Рисунок 3. Народный клуб «Тамбур», 2013 г., д. Белянка Белокатайского района РБ

Как и в прошлом, ведущая роль в убранстве деревенского дома принадлежит текстильным изделиям. «...Пол избы устился дорожками – половиками, ткаными поперечными полосами. Все ткани были прекрасно подобраны по колориту, силе цветового пятна и составляли единый и цельный декоративный комплекс в интерьере» [1, с. 109]. Этот тип ткачества простейший в техническом и художественном исполнении, получил распространение у многих народов с древнейших времен. Паласы ткются простым переплетением нитей утка и основы. В крестьянском доме не выбрасывался ни один лоскуток, даже износившиеся вещи шли на изготовление тканых дорожек, или вязаных крючком ковриков. Мастерицы села Карлыханово, как и в старину, используют ситцевые лоскуты, и цветные нитки. Ткань разрезают на узкие полосы полтора-два сантиметра, и из них ткут длинные половики-дорожки. Ширина, частота, последовательность чередования цветных полос определяется ткачихой после натягивания основы. И хотя мастера используют небольшое количество цветов, паласы разнообразны в декоративном решении. Также распространено узорное ткачество нитками двух цветов, с помощью которых создаются, порой, сложные геометрические узоры, строго по счёту ниток - целая математика! В цветовой гамме преобладают спокойные естественные цвета. Своеобразный



Рисунок 4. В мастерской Скорынина Н., 2013 г., д. Ярославка Дуванского района РБ

колорит, спокойный, мягкий, часто выдержанный в холодной гамме, сохранили в своем текстильном творчестве преемницы традиционной культуры Пермского края.

Интересен еще один вид народного творчества, сохранившийся и развившийся в исследуемом районе. Он наиболее характерен для башкир и татар – тамбурная вышивка. Тамбурный шов известен с середины I тысячелетия до н.э. Им вышиты и прекрасные китайские ткани и изделия, найденные при раскопках в Горном Алтае. Им же вышиты узоры на тканях, найденных в курганах гуннского времени, в Монголии [4, с.250].

У башкир тамбурным швом вышивались предметы домашнего убранства, чепраки к женским седлам, войлочная обувь, кисеты, ленты для перетягивания постельных принадлежностей, женские чекмени и халаты. Распространенные ранее кускарные узоры, прочно связанные с кочевой культурой, с переходом на оседлый образ жизни стилизуются с цветочно-растительными узорами [8, с. 52].

На северо-востоке республики в деревне Белянка, с 2001 г. работает народный клуб «Тамбур». Название клуба говорит само за себя: здесь занимаются возрождением и популяризацией традиционной тамбурной вышивки. Так мастерица Сабира Миндибаева обучила односельчанок основам ремесла, как рисунки сводить, как иголку держать, и рассказала



Рисунок 5. Во дворе Скорынина Н., 2013 г., д. Ярославка Дуванского района РБ

об особенностях местной тамбурной вышивки. Башкирский тамбур отличается от татарского, прежде всего более свободным и упрощенным орнаментальным рисунком, любовью к ярким цветам и крупным формам «...характером стилизации цветочно-растительных узоров: здесь они более условны, свободней, тяготея к примитиву, архаике, от того более декоративны. В экспрессивных узорах башкирской вышивки прочитывается, стихия всего растущего и цветущего. Любовь к яркому, насыщенному цвету, энергичность в прорисовке контура узора, минимум детальной проработки...» [7, с. 35].

Белокатайские мастерицы вышивают по сукну, бархату, сатину в зависимости от назначения вещи. Вышивка открывает для мастера широкий простор для творчества, в основном мастерицы используют два-три орнаментальных мотива, но благодаря искусству импровизации создается впечатление богатого фантазийного узора. Иногда строго симметричный узор в цвете выполняется асимметрично, тогда изделие приобретает особую богатую цветовую палитру, рукотворность и

уникальность. Красоту, филигранность ручного тамбура можно увидеть при близком рассмотрении, издалека только общее впечатление. Сегодня мастерицы нарядно расшивают растительно-цветочными узорами платья и фартуки: по красному, зеленому и черному сатину. Предметы домашнего убранства расшиты сочными цветами «райского сада», наволочки, полотенца, скатерти, настенные и молитвенные коврики - намазлык, фартуки и полотенца (рис. 3).

Здесь же в селе Белянка в 2001 году была организована и мастерская по изготовлению берестяных изделий. Но она постепенно прекратила деятельность в силу отсутствия рынка сбыта и слабой поддержки со стороны государства.

В деревне Тастуба Дуванского района мы познакомились с талантливым резчиком – Николаем Скорыниным. Николай, не имея художественного образования, от природы талантливо чувствует, воспринимает в работе материал – дерево. Небольшие деревянные скульптуры и игрушки украшают его дом, детскую площадку возле дома, мастерскую, двор. Он и скульптор и плотник: мастер на все руки (рис. 4; рис. 5).

В Кигинском районе в деревне Сагирова нами обнаружен один из древних музыкальных инструментов - деревянный кубыз (агач кубызы) (рис. 6), который долгое время считался исчезнувшим. Но он сохранился среди населения северо-востока республики. Именно поэтому здесь ежегодно проводится конкурс самодеятельных артистов, владеющих мастерством игры на кубызе. Несколько лет назад самой пожилой участницей была М.Ф. Галина (1934-2012 гг.). Она всю жизнь играла именно на деревянном кубызе, но дети не переняли умение играть на древнем музыкальном инструменте.

Во время экспедиции в мае 2014 года, на празднике Николы Вешнего в селе Николо-Березовка Краснокамского района республики, мы познакомились с настоящим носителем древней финно-угорской культуры – марийкой Зоей Сайтаевой (1935 г.р.). Она проживает в деревне Нижняя Татъя Краснокамского района. Входя в ее дом, забываешь о том, что мы живем в XXI веке. Словно машина времени переносит тебя на столетие назад. Тканые половички, множество текстильных изделий, цветы на подоконнике – простые средства привносят в ее дом ощущение устойчивого, привычного уюта. Все в доме Зои Сайтаевой сделано

Рисунок 6.
Деревянный кубыз
Галиной М., 2013 г., д.
Сагирова, Кигинский
р-н РБ



ее руками: на полу, диване, столе, кроватях лежат вязанные крючком половики, тканые скатерти, полотенца и дорожки, одежда и ритуальные костюмы (рис. 7; рис. 8). Она сама изготавливает необходимые инструменты для ткачества. Дочери Сайтаевой живут в городе, к сожалению, ни одна не унаследовала навыки домашних традиционных ремесел марийского народа. В будущем все изделия мастерицы станут основным фондом готовящегося к открытию сельского музея Нижней Таты.

Результаты экспедиций позволяют сделать следующие выводы. Искусство ручной тамбурной вышивки, ткачества, возрожденные частными мастерицами в 50-е годы, сохранилось, получив развитие в работе творческих коллективов и индивидуально работающих мастериц. Следует подчеркнуть, что ремесло для мастериц не является источником доходов.

С сожалением мы отметили: утрачено старинное искусство вышивки в технике цветной перевити, характерное и для русской и для угорской вышивки, бытовавшее еще сорок лет назад.

В Дуванском районе не обнаружилось следы гончарного промысла, остатки которого еще были найдены А.Г. Янбухтиной в 70-е г. прошлого столетия.

В то же время, мы встретили множество талантливых самобытных деревенских мастеров, не имеющих возможности реализации своих изделий на рынке.



Рисунок 7. Изделия Сайтаевой З., 2014 г., д. Нижняя Татъя, Краснокамский р-н РБ



Рисунок 8. В доме Сайтаевой З., 2014 г., д. Нижняя Татъя, Краснокамский р-н РБ

Вопрос сохранения ремесел на селе - очень сложная проблема, тесно связанная с вопросами выживания села, развития деревень. Поэтому и преемственность знаний, опыта, основ художественного ремесла находится в остаточном состоянии. Молодежь с трудом входит в народное творчество, старается не оставаться на селе, уезжает на учебу, уходит на заработки в город. Нет работы, нет возможности самореализации. Государственная политика в области развития народного творчества слабо реагирует на процесс, нет реальной поддержки мастеров-ремесленников. Художественный рынок сформирован слабо, очень медленно идет его расширение и развитие. Сегодня мастер своим трудом не может заработать на жизнь и закупать на полученную выручку необходимые для творчества и созидания материалы и инструменты. Между тем, многие умельцы, живущие в отдаленных селениях республики, создают уникальные рукотворные вещи, несущие в себе черты традиционной культуры. Они могли бы плодотворно работать в

системе надомного труда, как это было организовано в некоторых районах республики (Давлекановский, Учалинский) в советское время.

Возможно, помочь ситуации с преемственностью, сохранением и развитием художественных ремесел в республике могла бы разработанная Министерством промышленности и инновационной политики Республики Башкортостан в 2013 г. «Программа развития народных художественных промыслов на 2014-2017 годы» [6]. Но заявленная программа развивается медленно.

Чтобы создать работающий творческий коллектив, «вырастить» мастеров народного искусства, необходимо иметь научную базу. В этом смысле идеальным было бы создание научно-исследовательского центра по изучению историко-этнографического и художественного наследия края, разработке путей развития народных художественных ремесел и промыслов в республике.

Важным является создание в Уфе Музея народного искусства, необходимого для грамотного обучения мастеров основам традиционной художественной культуры на подлинных, лучших образцах народного искусства. Освоение материала не только на практическом, но и на теоретическом уровне - для художника и мастера, работников культуры в сфере фольклора в целом, чрезвычайно важно.

В быстро меняющемся обществе, необходимо сохранять не только традиционные национальные художественные идеи и способы их воплощения в современных материалах, стремиться к тому, чтобы они органично входили в новую жизнь, в новых социально-экономических и культурных условиях. Мастер, хорошо владеющий основами народных художественных традиций, может творчески перерабатывать мотивы народного искусства, создавать современные художественные изделия. Знание традиций позволяет создавать на основе домашнего художественного ремесла – актуальные современные изделия, как это происходит сегодня с древним ремеслом войлокования.

Многовековое древо жизни – Древо познания – продолжает жить, пускать новые корни, ветви, и цвести, давая новые плоды в современной и будущей жизни. Нам только надо усердно заботиться о нем, любить и вовремя собирать плоды [9, с. 31].

Библиография:

1. *Кожеевникова Л.А.* Русское народное искусство Севера / Особенности народного узорного ткачества некоторых районов Севера – Ленинград, 1968. – С. 107-121.
2. *Круглова Т.* // Республика Башкортостан, 30.04.2014, № 82, С.1.
3. *Ницше Ф.* По ту сторону добра и зла. 1 том. – М., 1990. – С. 21-23.
4. *Руденко С. И.* Башкиры: Историко – этнографические очерки. – Уфа: Китап, 2006. – 376 С.
5. *Сайт Некоммерческой социально ориентированной организации Благотворительный Фонд содействия сохранению и развитию традиционных промыслов и ремесел «Мирас»* // Благотворительный Фонд «Мирас» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://fondmiras.ru/>
6. *Система программных мероприятий Среднесрочной программы развития народных художественных промыслов в Республике Башкортостан на 2014-2017 гг.:* проект // Официальный сайт Министерства промышленности и инновационной политики Республики Башкортостан [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.minpromrb.ru/upload/news/2013.08/ppm.pdf>.
7. *Янбухтина А. Г.* Декоративное искусство Башкортостана. XX век: От тамги до авангарда. – Уфа: Китап, 2006. – 224 С.
8. *Янбухтина А. Г.* Народные традиции в убранстве башкирского дома. - Уфа: Китап, 1993. – 134 С.
9. *Янбухтина А., Имангулова Ф.* Хороший сувенир – это, безусловно, искусство // Рампа культура Башкортостана. – 2014.– № 6 (248). – с. 30-31.

Е.Л. Силантьева, Н.В. Миронова

НЕФОРМАЛЬНОЕ ТВОРЧЕСКОЕ ОБЪЕДИНЕНИЕ УЛЬЯНОВСКИХ ХУДОЖНИКОВ «ЛЕВЫЙ БЕРЕГ»

*Выполнено в рамках научно-исследовательского гранта РГНФ проект
№ 15-14-73003 «Рубежи веков в истории культуры Симбирска-
Ульяновска (актуальные тенденции прошлого)»*

В статье рассматриваются некоторые вопросы деятельности неформального творческого объединения ульяновских художников «Левый берег» на рубеже XX – XXI вв.

The article is dedicated to some aspects of the non-formal creative community “The Left Bank” of the artists of Uliyanivsk at the turn of the XX-XXI centuries.

Ключевые слова: неформальное творческое объединение ульяновских художников «Левый берег», художественная жизнь на рубеже XX-XXI вв., Алексей Соколов, Рамиль Идрисов, Евгений Сидоров, Сергей Маёршин.

Keywords: non-formal creative community “The Left Bank”, artistic life at the turn of the XX-XXI centuries, Alexei Sokolov, Ramil Idrisov, Evgeni Sidorov, Sergei Maershin.

Характеризуя художественную жизнь Ульяновска конца XX — начала XXI вв., нельзя обойти вниманием появление в городе различных неформальных творческих объединений, среди которых заметно выделяется объединение художников «Левый берег» (рис. 1). Искусствоведы до сих пор высоко оценивают их произведения, относя крупное, размашистое письмо этих художников к традициям импрессионизма.



Рисунок 1. Афиша выставки неформального творческого объединения ульяновских художников «Левый берег». 2015

Начало деятельности творческого объединения «Левый берег» пришлось на 1986 год. Тогда в него вошли семь ульяновских художников: Евгений Чевачин, Виталий Герасимов, Евгений Сидоров, Сергей Маёршин, Алексей Соколов, Рамиль (Роман) Идрисов и Сергей Травкин. Поскольку жили и работали художники в Заволжском районе города — в Левобережье, то само собой родилось и название неформального творческого объединения — «Левый берег». Оно отражало как «географическое» расположение объединения, так и «левизну» стиля и взглядов этих художников.

Творческое объединение носило неформальный характер. Членство в нём было несколько условным, поэтому в выставках «Левоберега» могли принимать участие самые различные художники. Оно нигде не было зарегистрировано, не имело ни устава, ни программы, ни каких-либо манифестов, теоретических статей, провозглашающих или раскрывающих идеологическую составляющую объединения. Также не существовало единых эстетических принципов, позволяющих отнести творчество художников, входящих в это объединение к какому-либо направлению.



Рисунок 2. Р. Идрисов. «Ленивая кошка, которая любит играть с бенгальским огнем в три часа ночи». 1988.

Объединяло художников «Левого берега», прежде всего, огромное желание донести своё искусство до других людей, показать свои работы зрителям. Они вышли со своими картинами на улицу, и «в небольшом сквере возле импровизированной выставки стали останавливаться люди, знакомиться с художниками, обмениваться “впечатлениями”» [1, с.11]. Постепенно эти «уличные» выставки стали регулярными, а с 1988 года стали носить официальный характер.

В 1988 году состоялась выставка во Дворце профсоюзов, в 1989 году — в Доме художника. В мае 1990 года была открыта очередная выставка «левобережцев», в помещении городского фотоклуба «Сталкер». В экспозиции было представлено 56 работ: живопись, графика, скульптура. Кроме постоянных участников выставок, на этой свои новые интересные работы продемонстрировали А.Бабич, А.Губа и др. К ульяновским художникам присоединились и художники Димитровграда.

Уже в начале 1990-х годов «Левый берег» из союза творческого превратился скорее в союз дружеский. Но на персональных выставках художников подчёркивалось, что это работы одного из участников «Левого берега». «Левый берег» активно сотрудничал с неформальными художественными организациями других городов (г. Москва, г. Свердловск и др.), творчество художников заметили за рубежом.

Для ульяновских зрителей творчество художников «Левого берега» явилось глотком нового, свежего воздуха. Работы Рамиля Идрисова «Король и Королева», «Ленивая кошка, которая любит играть с бенгальским огнём в три часа ночи» (рис. 2), димитровградского художника Александра Шевченко «Страна улыбок», «Дерево под аркой», скульптуры Виталия Борисова «Мальчик-инвалид», «Хотелось бы...», «Старик» делали проходящих на выставки «соучастниками» незаурядных и интересных событий.

Каждый из художников имел свои собственные художественные предпочтения и вкусы. Алексей Соколов (основатель и вдохновитель «Левого берега»), например, продолжал традиции московского неоэкспрессионизма А.Зверева и В.Казарина. Сергей Травкин основывал свое творчество на «аналитическом» искусстве П.Филонова. Евгений Чевачин тяготел к импрессионизму В.Стожарова и Л.Туржанского.

Искусствоведы и критики прежде всего выделяли работы Алексея Соколова, Рамиля Идрисова, Евгения Сидорова, Сергея Маёршина. Необходимо отметить, что работы этих художников экспонировались не только в рамках выставок «Левого берега», но и как самостоятельные.

Наибольшие споры и наибольшую успешность получило творчество руководителя объединения «Левый берег» Алексея Соколова. Он родился в 1953 году в г. Мелекесе (ныне г.Димитровград) Ульяновской области, работал слесарем-наладчиком, учился в Ульяновском педагогическом училище №1, закончил художественно-графическое отделение Московского государственного педагогического института им. В.И. Ленина. Соколов был членом Союза художников, работал преподавателем в детских школах искусств. Постоянно экспериментировал с различными материалами.



Рисунок 3. А.Соколов. «У меня есть большое желание подарить желтый цветок этой светлой женщине». 1999

А.Соколов вместе с Р.Идрисовым организовали первую выставку работ преподавателей и учащихся школы искусств №5 г.Ульяновска. Именно тогда родилась задумка о движении «Левый берег», как об объединении людей, занимающихся различными видами творчества. Теоретиком Соколов себя не считал: «Вообще-то я не теоретик. По-моему, самое главное без чего невозможно настоящее искусство, это гражданственность автора, его ответственность за свои произведения, неприятие лицемерия, двуличия – ни в жизни, ни в творчестве, искренность, что же касается лично меня, то на одно из первых мест я ставлю интуицию» [2, с.10]. На выставке в г. Димитровграде в 1996 году А.Соколов дал определение своему творчеству «живопись-джаз» (рис.3) [3, с.3].

В Музее современного искусства им. А.Пластова в 1993 году выставлялись работы Р.Идрисова (рис. 3). «Странные картины. Странный художник, к которому не лепятся ярлыки, который на каждое явление жизни имеет взгляд с такого неожиданного ракурса, что мир, кажется, переворачивается на глазах» – отмечает

директор музея Е.Сильдина, называя творчество Идрисова «несусветной реальностью» [4, с.10]. Но «странно, что множество гротескных образов и масок, населяющих образы не создают ни ощущения игры со зрителем, ни модного сейчас образа художника – с бесовщиной, философщиной, сюрсом <...> Что они такое, эти картины? По достоверности и глубине переживаний зрителя, которые они вызывают, — реализм. Но какой же реализм это сплетение странностей? Может быть, “фантастический реализм”? Но фантастики нет в правдивости их эмоционального строя». <...> Прекрасно искусство без обмана и без оглядки. Прекрасно, когда оно свободно и искренно» [4, с.10].

Евгений Сидоров — один из основателей и ярких представителей «Левого берега» — свои картины писал и выставлял в основном в Заволжском районном Доме творчества учащихся. Его эффектные, темпераментные эмоциональные этюды, натюрморты, изящные букеты вызывали у зрителей чувства красоты, гармонии, хрупкости мира. Одной из лучших работ журналисты и зрители считали картину «Её величество фейерверк», а сентябрьские полотна, написанные в 1994 году, родили у барда Николая Шабунина стихи «Сентябрь».

В 2004 году в Музее современного искусства им. А.Пластова состоялась первая персональная выставка сотрудника Государственной телерадиокомпания «Волга» и художника объединения «Левый берег» Сергея Маёршина. Работы Маёршина на фанере и жести (рис.5) стали открытием не только для ульяновской публики, но и для искусствоведов. «Целая галерея женских портретов появилась в результате его творческого “общения” с фанерой: срезы сучков превратились соски, пупки, коленки, кстати пришёлся

“телесный” цвет дерева, а Маёршин обозначил (и такое ощущение, будто просто подчеркнул) контуры изящных обнаженных фигур — лежащих, сидящих, стоящих» [5, с.22]. Пейзажи на жести, кровельном железе (рис. 4), портреты Джона Ленона «дорисованный» на дереве проволокой, графические пейзажи, наклеенные на автобусную вывеску (работа «Карасёвка») так же, как и работы других, «левобережцев» заставляют при достаточно традиционной технике по-другому взглянуть на мир.

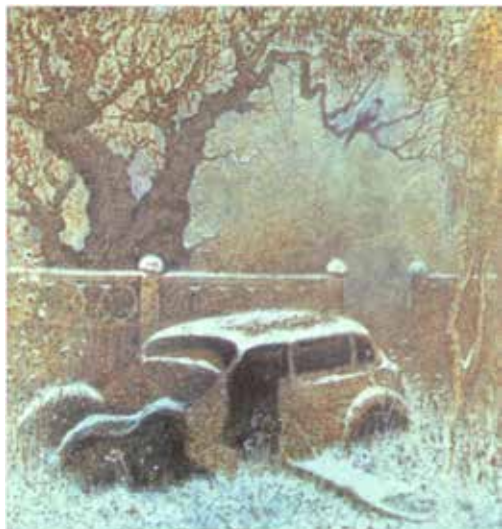


Рисунок 4. С. Маёршин. ***. 2003



Рисунок 5. Художники неформального творческого объединения «Левый берег». Фото 1990-х гг.

«Этот художник творит как бы оголёнными нервами. При обилии довольно мрачных колоритов и сюжету работ – в них есть чувство надежды» – так отзывалась о творчестве Маёршина искусствовед Е.Сергеева [6, с.3].

Движение «Левый берег» нельзя назвать авангардистским в строгом смысле слова, потому что в нём не было даже намека на разрушение традиционных форм изобразительного искусства, отказа от традиционных способов или приёмов живописи. За исключением отдельных нефигуративных мотивов в картинах Соколова, творчество живописцев «Левого берега» вполне находилось в рамках общего художественного движения русского и советского искусства 70–80-х гг. XX века. Их авангардизм проявлялся, разве что, в противостоянии официальному союзу художников. Эту борьбу нужно отнести скорее к андеграунду.

«Сюжеты картин “Левого берега” – бытовые, мифологические, библейские. Письмо смелое, размашистое, крупное, много краски,

которой не жалеют и часто даже не смешивают. Соколов и Идрисов писали многие свои картины мастихином, на пике эмоций, и очень быстро. У Алексея Соколова, например, есть целая серия петухов, самых разных, а также джазовая серия: “Красный джаз”, “Жёлтый джаз”, “Голубой джаз”, и так далее. Эти работы он действительно делал под музыку. Это очень эмоциональная живопись, поэтому во многом – ассоциативная. Иногда трудно понять, что происходит на картине, но свобода и буйство красок впечатляют» – говорит научный сотрудник Музея современного искусства им. А.Пластова О.Королёва [7].

«Художники “Левого берега” не придумали ничего принципиально нового, – говорит заведующая Музеем современного искусства им. А.Пластова выставки Е.Сергеева. Вот у них была своя традиция искусства первой трети 20-го века. Это было не только у нас, в Ульяновске, это было в Москве и повсеместно. Просто оно имело какие-то свои локальные окраски. В какой-то степени художники больше уходили в абстракцию, в экспрессионизм. А мне это было интересно как раз по степени выражения, по той свободе»[7].

Особая атмосфера творческой радости и позитивности, которая всегда наполняла выставки «Левого берега», была связующим звеном для всех участников этого творческого объединения. Эта позитивность, вообще, была характерна для конца 80-х гг. Всех тогда охватывали всеобщее радостное воодушевление, радужные ожидания прекрасного будущего. Это светлое настроение длилось до тех пор, пока не сменилось мрачной безысходностью 90-х.

Таким образом, неформальные творческие объединения на рубеже XX-XXI вв. присутствовали в художественной жизни Ульяновска, пусть и не в той мере, как это было в столицах. Этот вопрос ещё ждёт подробного изучения.

Библиография:

1. *Мехти-Заде Д.* Крутой «Левый берег» // Ульяновский комсомолец. – 1990. – 19 мая. – С.11
2. *Майорова И.* «Сатанинские» полотна Соколова // Ульяновский

комсомолец. – 1989. – 19 авг. – С.10.

3. *Щедров Я.* В стиле «джаз» // Симбирские губернские ведомости. – 1996. – 2 апр. – С.3.

4. *Сульдина Е.* Несусветная реальность Р. Идрисова // Симбирский курьер. – 1993. – 6 нояб. – С.10.

5. *Школьная А.* Портрет Карасёвки в интерьере // Народная газета. – Ульяновск, 2004. – 9 янв. – С.22.

6. *Морозова И.* С оголёнными нервами // Ульяновск сегодня. – 2004. – 3-9 июля. – С.3.

7. Ульяновский «Левый берег» / Записал С. Гогин – Режим доступа: svoboda.org/content/transcript (дата обращения: 16.04.2015).

ГОРОДСКАЯ ГЛИНЯНАЯ ИГРУШКА В КОНТЕКСТЕ ТРАДИЦИОННОЙ ЛЕПНОЙ ИГРУШКИ

В статье рассматривается городская глиняная игрушка, как часть традиционного гончарства – недостаточно изученное явление в отечественном традиционном искусстве. Обозначая ее специфические черты, автор на примере ведущих центров – Дымки, Тулы, Липецка прослеживает ее эволюцию, выявляет тенденции, характерные и для современного художественного процесса в этой области.

The clay toys as part of the urban culture are described in the article in the context of the traditional pottery. This phenomenon is not so well known in the traditional Russian art. Marking the specific features of the urban clay toys at the example of the leading centres of Dymka, Tula and Lipetsk the author traces its evolution and mostly typical tendencies for the contemporary artistic process in this area.

Ключевые слова: городская глиняная игрушка, традиционное народное искусство, народные художественные промыслы, городская культура, народное гончарство.

Keywords: urban culture clay toys, traditional folk art, folk artistic trades, urban culture, folk pottery.

Особенности современного процесса, который в целом характеризуется спутанностью стилистических потоков, и в области лепной игрушки не отличается чистотой проведения традиционных линий. Это дает повод вспомнить особенности развития отечественной игрушки, сложившуюся внутри этого вида искусства типологическую дифференциацию.

Пространство современной игрушки обширно и чрезвычайно красочно. В него постоянно вовлекаются новые мастера, растет число собирателей, в числе которых много неофитов. При этом ослаблен аналитический взгляд на процесс, который необходим как тем, так и другим. Стихийность была присуща и прежним временам, но ситуация была другой. Игрушка развивалась в ареале традиционных промыслов и подчинялась местным канонам, которые фиксировались в пластических приемах и декоративном строе предметов. Более подверженным изменениям было сюжетное и тематическое наполнение. Новые персонажи, их образные трактовки, осмысленные в рамках канона, способствовали развитию традиции, ее обогащению, введению такого фактора как индивидуальный почерк внутри традиционной стилистики. Сегодня нет такой жесткой привязанности к промыслу. Традиционные приемы осваивает любой, издаются и ходят в свободном обороте пособия по выполнению той или иной традиционной игрушки. Не привязанные к месту традиционного бытования, не напитанные соками той земли, которая некогда породила явление, как например, дымковскую, каргопольскую или абашевскую игрушку, современные эрзацы выхолащивают уникальную природу традиционной лепной игрушки.

За несколько десятилетий образовался обширный круг мастеров. В их числе как известные игрушечники, развивающие традиционные промыслы и восстанавливающие утраченные традиции, так и те, кто, встраиваясь в традиционный процесс, предлагают свое, пытаясь сопрягать авторское творчество с традиционными процессами. Таким образом, в силу особенностей нашего времени в одном поле работают мастера традиционной народной игрушки и те, кто желает приобщиться к ремеслу, другими словами, самодеятельные художники. Титул «народный мастер» как-то незаметно стал распространяться на всех лепщиков игрушки. В советском искусствоведении, напротив, творчество традиционных народных и самодеятельных мастеров рассматривалось обособлено, согласно специфике их искусства по внутренним критериям. Благодаря этому такие разные группы в игрушке были выведены на один творческий уровень.

Также стираются границы определений «традиционная игрушка»,

«авторская игрушка», «национальный сувенир», перестают различать творчество и ремесло. Эти отступления оказались далеко идущими, в первую очередь, повлияли на чистоту творческих процессов. Невыявленность специфик открыла путь смешению стилистик в формообразовании и декоре, послужила снижению художественных трактовок и образных решений. Влиять на творчество, регулировать художественным процессом стал рынок, а его стихия не получила профессионального отпора специалистов – искусствоведов, методистов и самих мастеров – профессиональных носителей традиции. Ослабили критерии оценок. Не зная локальных традиционных особенностей, не различая авторское и традиционное, неподготовленный зритель воспринимает игрушку больше вкусово, субъективно, эмоционально. Многочисленные ярмарки, фестивали последних лет дают представление о сложившейся картине.

Область традиционной лепной игрушки внешне очерчена и внутренне структурирована. Соблюдение законов ее развития является залогом поступательности искусства, усиления ее духовного и воспитательного воздействия на зрителя. Возвращение специфических особенностей каждой группе лепной глиняной игрушки поможет мастерам обрести свою линию в творчестве, поднимет значение их искусства, укрепит статус народного мастера, грамотно работающего в рамках сложившейся традиции.

Одним из основополагающих структурных делений традиционной игрушки является разведение ее на крестьянскую и городскую. Феномен городской глиняной игрушки, безусловно, находящейся в пространстве традиционной народной культуры, следует выводить из факторов, обусловленных местом ее изготовления и бытования. Необходимо отметить, что здесь речь идет о той немногочисленной игрушке города и для города, которая в стилистическом и образном решении отмечена чертами коллективности, а значит и традиционным промысловым характером развития.

Действительно, городская жизнь имела свои особенности. У нее, в отличие от крестьянской, был иной ритм процессов – они протекали быстрее, носили временной характер, чаще определялись модными тенденциями и субъективными факторами. Уже по этим причинам

характер творчества у городских ремесленников должен был в корне отличаться от потомственных крестьянских мастеров. Городским ремесленникам сложнее было объединяться в творческие сообщества, жить по законам замкнутой «культурной автономии», в их искусстве сильнее проступал субъективный фактор. Поэтому в обширном ареале традиционной лепной игрушки не так много было городских промыслов, отмеченных целостностью и яркой самобытностью явления. И, тем не менее, мы имеем очаги городской культуры, которые по значимости соотносимы с традиционными крестьянскими центрами. Факт их сложения свидетельствует о работающих и в городских условиях законах коллективного творчества: подчинении субъективного, авторского начала промысловому, формировании общих принципов стилизового решения, обеспечении преемственности искусства.

Городская лепная глиняная игрушка могла сложиться не ранее начала XIX века, но развитие, очевиднее всего, получила во второй половине 19 века. Формирование городских промыслов напрямую связано с обретением городами специфических черт жизни, ведь именно на их оригинальном материале складывалось тематическое своеобразие городской игрушки. Правда, подметить экзотику города мог в известной мере отстраненный взгляд, способный различить «чужое», гротесково подавать необычное. В трактовках мотивов и ситуаций просматриваются приемы, свойственные традиционной культуре, например, обобщение, позволявшее создавать емкие и типически характерные образы. Как показывает история, мастерами городской лепной игрушки были жители слободских окраин или близлежащих к городу населенных пунктов, еще не утративших целостности традиционного народного мировоззрения. Приближенные к городу, они имели ту дистанцию, которая была необходима для схватывания явлений и типажей в их завлекательной оригинальности.

На художественный облик городской лепной глиняной игрушки влияли многие факторы, определившие ее разнообразие и локальные особенности. Отсюда такими разными стали игрушки Дымковской слободы, тульских «Больших Гончаров», Романова близ Липецка – центров, в искусстве которых выявились черты городской промысловой игрушки.

Российский город девятнадцатого века являл собой быстроразвивающийся организм. На фоне еще устойчивой патриархальной жизни всей страны, города были привлекательны новшествами — элементами цивилизации, сложением общества в виде слоеного пирога, а значит и формированием своеобразных культурных отношений между социальными слоями горожан — дворянством, мещанством, заводским рабочим людом. Тесные контакты между ними обусловили сложение оригинальной городской культуры, в сложном замесе которой участвовали черты всего сообщества, но стойко сохранялись социальные характеристики. Динамическое развитие города было связано с подвижностью его структуры, а значит и постоянными изменениями в характере культурных предпочтений. Стилистические и модные изменения становились сутью быстротечной городской жизни. Не это ли богатый материал для изучения и творчества?

Наиболее ранней, запечатлевшей начальный этап сложения городской лепной игрушки стала дымковская. Ее происхождение имеет свою сплетенную с историческими фактами мифологию, но художественный образ соткан из живых наблюдений, что определило ее стилистику, а в дальнейшем и художественную традицию. Думается, именно эту особенность вятской игрушки подмечал А.В.Бакушинский, называя ее «сказкой-былью» [1, с. 320].

Дымковские мастера схватывали в городской жизни самое отличительное, яркое и преподносили это в емкой, выпуклой форме, используя свойственные их народному миропониманию и специфике материала приемы: «Крестьянский зоркий глаз, созерцающий городские гулянья, веселые загородные кавалькады, лихие тройки, монументальные линии вытянутых «в струнку» военных, экстравагантные туалеты местных «львов» и «львиц», запоминая, обобщал темы, выделял характерное, яркое, придавал ему подчас острый вкус метко выраженного гротеска, почти шаржа.» [1, с. 320].

В вятской игрушке хорошо просматриваются две составляющие: умение обобщать, выразившееся в пластике форм, и условно трактовать декор, добиваясь чрезвычайной декоративной выразительности, — приемы традиционного народного искусства, доведенные до

совершенства еще в недрах крестьянской культуры. Благодаря им городская игрушка с момента своего сложения была встроена в традиционный процесс. На эту крепкую основу стали нанизываться городские персонажи, сюжеты, мотивы, тяготевшие к детализовке, иллюзии правдоподобия, но основательная традиционная подложка удержала дымковскую городскую игрушку в пределах выработанных норм коллективного творчества, уберегла от субъективности трактовок. Об этом говорил А.В.Бакушинский, отмечая, что «каждый образ по своему характеру не индивидуален, но типичен. Он – знак, символ той или иной группы сходных и повторяемых явлений.» [2, с.316].

Традиционная народная основа лепной городской игрушки прослеживается и в мотивах, которые перешли из крестьянского мира. Это, в первую очередь, сцены труда с деревенским уклоном как, например, «доение коровы», или чистая анималистика, также обращенная к домашнему скоту и птице, – коровы, свиньи, петухи, собаки. В этой части игрушка для города была из мира ее авторов – крестьян, живущих своим традиционным бытом. На это обратил внимание А.В. Бакушинский: «Привлекает вятского игрушечника и свой деревенский быт, хотя и в меньшей мере, чем городской: крестьянин с балалайкой, круглолицый паренек с гармоникой, мальчик на санках; сцены труда: доение коровы, пастух со стадом свиней. Здесь явно сочувствие мастера к кругу наблюдаемых явлений, полное отсутствие той усмешки, с которой он рассматривает и воспроизводит быт городской» [1, с. 321]. Персонажи при этом обретали новую окраску: теряли свою мифологическую образность, эффект строился на принципах реалистической трактовки, повышенной декоративности, занятости сюжета. Последнее очень характерно Дымке.

Анималистика оказалась богатным материалом для освоения городской темы, позволила подступиться к новым трактовкам образов. Помогли наблюдения. Потешные ярмарочные представления развили фантазию мастеров. Привычное «зверье» подавали в виде ряженных персонажей как, например, козлов в штанишках. Важно, что игрушки не повторяли, а усиливали впечатление от увиденного. Чудесным образом складывалась раскраска. Сохраняя условность и даже некоторую примитивность декора (клетки, полосы, круги, крупные пятна), в

котором, как подметил Л.А.Динцес, видится традиция другого местного искусства – текстиля [4, с 80], в росписи достигали яркости и цветности. Коньки с золотыми ушками, коровы в «яблоках», пестрые цыплята с важной наседкой в одинаковой степени были правдой и вымыслом. Благодаря сусальным листочкам мастера усиливали нарядность, праздничность, декоративность. Такие игрушки, вынесенные на веселые ярмарки, становились декоративным гротесковым воплощением всеобщего реального действия. Траектория творческой мысли давала слияние двух начал – устойчивого крестьянского и впечатляюще-эффектного городского, что было во благо искусства Дымки.

В галерее дымковских типов городская тема проступила определенной и специфичней. Любопытный взгляд не только отмечал праздных кавалеров и дам, модниц, наездников и наездниц, хлопотливых нянек, но что важнее, привычно типизируя их, давал им точнейшие характеристики. Приемами шаржирования и гротеска создавались запоминающиеся образы, что выражалось в пластических акцентах – особой наполненности фигур, их осанности, выразительности поз, посадке головы и пр. Подмечались модные детали – пышные прически и шляпы, объемные юбки. На эти «конкретно-изобразительные моменты» в местных куклах, как рисованные ожерелья и митенки указывал Динцес [4, с. 81]. При этом если в особенностях лепки сохранялись приемы народного крестьянского обобщения, органичные пластике глины, то в цветном декоре стала отмечаться несвойственная многоцветность, сочетание контрастных красок.

Эти особенности, заложенные в основание городской игрушки, получили развитие. Мастерницы последующих лет, сохраняя интерес к бытовой культуре города, продолжали использовать ее характерные черты. В деталях усиливалась тяга к пластической декоративности, так в костюмах модниц стали утверждаться рюши. Их количество и богатство должно было свидетельствовать о типаже – модной горожанке, любящей рядиться. Эти пластически выполненные и выделенные цветом оборки стали узнаваемым местным приемом: ими также завершались края передников и пр.

На городской тематике окрепла еще одна группа в ассортименте Дымки – многофигурные, а порой и повествовательные композиции.

Решались они по-особенному – развернуто, с раскрытием сюжета и даже панорамно, как встречается сегодня. В бытовых зарисовках сценки насыщенные, имеют тенденцию к перегрузке, созданию впечатления суетности и даже скученности. Так проявлял себя город и это считывали дымковские мастера.

В привязке к городу развивался романовский глиняный промысел, начало которого исследователи связывают с переселением сюда крестьян из села Вослебы Скопинского уезда Рязанской губернии в 17 веке. Городская линия в местной игрушке прослеживается с конца 18 и в 19 веке и связана с подъемом города Липецка, в связи с открытием залежей железных руд и целебных минеральных источников, послуживших образованию здесь курорта, что не осталось незамеченным местными игрушечниками. Об этом говорят их типажи и сюжеты. Однако своеобразие романовской игрушки заключается в том, что городская тема наложилась на длительно развивавшуюся крестьянскую традицию этого центра. Это привело к их слиянию и одновременно проявилось в автономности этих потоков. Город давал мастерам новые темы, способствовал вариативному развитию игрушки, а народная стилистика сохраняла промысел в пределах крестьянской традиции. В романовской игрушке появились разнообразные сцены курортных променадов, даже трогательный паровозик с вагончиками. Городской типаж вносил коррективы в пластическую трактовку фигур, которые становились более детализированными. С влиянием городских вкусов можно связать и постепенное увеличение размеров игрушки. Эта тенденция наблюдается и в современной романовской игрушке.

Среда города самобытна, она формирует стилистику искусства промысла, который на него ориентирован. Игрушка бывшей тульской слободы «Большие Гончары» в полной мере отразила быт и нравы губернского города, характеризовала время своего бытования – вторую половину 19 века. Любопытно, что интересы тульских мастеров не выходили за пределы дворянского круга и преимущественно представляли типажи и срез этого общества. В Больших Гончарах лепили барынь и барышень, офицеров, нянек с барскими детьми и пеленальниц, а также монахов и монахинь. Зонтики, шляпки, платья с оборками и рюшами по моде второй половины 19 века с нежными

цветовыми решениями, подчеркнутая церемонность в позах – детали, помогавшие усилить важные акценты в характеристике образов.

Л.А.Динцес относил фигурки Больших Гончаров к первому этапу формирования городской игрушки [4, с. 80]. Представляется, что яркая самобытность типажей, напротив, свидетельствует о зрелости явления. В их облике, точно списанном с реальных типов, уже нет связи с принципами пластической трактовки крестьянской игрушки. Очевидно, что слободские мастера ориентировались на профессиональное искусство, главное, они изнутри знали быт, в котором могли жить их фигурки. Кажется, что примером для них была фарфоровая пластика и характер ее бытования. Поэтому игрушка Больших Гончаров не была игровой в понимании этого слова, а являлась мелкой интерьерной скульптурой, которая создавалась для любования. От упрощенной декоративности ее спасала разработка воплощенного образа. Гончары при этом использовали не прием обобщения, а убедительную конкретику. Точность пойманных острым глазом деталей воплощалась в фигурках с вполне читаемым подтекстом.

Игрушка тульского предместья – это иронический взгляд народа на типажи уходящего дворянского мира. «Вытянутые плоские фигуры с непомерно длинной толстой шеей, дугообразные, как в удивлении поднятые брови, обозначенные точками глаза и рот, составляют характерный облик тульских «барынь» и «господ», изображенных, несомненно, в сатирическом плане с целью подчеркнуть их напыщенность и внутреннюю пустоту» [5, с. 137]. Н.М.Церетелли отмечал, мастера свои персонажи называли «князьками», что является еще одним подтверждением особого к ним отношения.

Городская игрушка – не выдуманное явление. Сложившись значительно позже, нежели крестьянская, она претендовала на такую же самобытность. В ней вырабатывались оригинальные черты – ориентация на профессиональное искусство, преобладание конкретики в средствах выразительности, усиление цветности, сложение яркого собственного типажного и сюжетного ряда. Принципиальным отличием ее от крестьянской, является открытость к новому, подверженность моде, вкусовым влияниям, а это выявляет в ней сильный индивидуальный элемент. Он роднит городскую промысловую игрушку с самодельным

творчеством. При этом динамичный характер ее развития делал само явление быстротечным. И тем не менее, она жизнеспособна, способна к возрождению, однако, современные условия должны выработать новые формы ее бытования. Пока, как в случае с тульской игрушкой, она проходит стадию возрождения. Тенденция к восстановлению романовской игрушки городского направления силами одного художника – Е.Смолеевской наблюдается и в Липецке.

Городская игрушка – продукт города. Она создавалась под влиянием города и для горожан. В ней есть колдовской аромат места. В случае ее высокого художественного воздействия она будет всегда востребована. «Для исследователя, историка-бытовика игрушка города имеет свою особую ценность как материал, отражающий быт как «зеркало жизни» [3, с. 50].

Библиография

1. *Бакушинский А.В.* Вятская игрушка // Исследования и статьи – М.: Советский художник, 1981.
2. *Бакушинский А.В.* О происхождении игрушки // Исследования и статьи – М.: Советский художник, 1981.
3. *Бартрам Н.Д.* Игрушка //Избранные статьи. Воспоминания о художнике – М., 1979.
4. *Динцес Л.А.* Русская глиняная игрушка – М., Л., 1936.
5. *Хохлова Е.Н.* Керамическая игрушка // Сборник трудов НИИХП . Вып. 1. – М., 1962.

СОДЕРЖАНИЕ

1. В.Д. Уваров	Проблема эстетической организации предметно-пространственной среды интерьера	4
2. Е.В. Жердев Е.Н. Рыжкина	Эстетика стиля «Модерн» в карикатурах «Симплициссимуса» и «Крокодила»	17
3. А.В. Лиховцева	Сохранение культурного наследия в частных коллекциях. Перспектива возвращения культурного наследия художников русского зарубежья в Россию	36
4. А.В. Коротич	Региональные художественные особенности современной высотной архитектуры Ближнего Востока. Объединенные Арабские Эмираты. Абу Даби	60
5. Люй Цзюньнань	Современная городская и ландшафтная скульптура в контексте актуальных явлений глобальной культуры	82

6. А.А. Райкин	Новая жизнь индустриальных зданий. Стилистическое соотношение исторической архитектурной основы и ее современных дополнений	89
7. А.В. Сазиков	Модульный киоск как объект дизайн-проектирования	97
8. К.С. Хикматуллаева	Исторические предпосылки художественного оформления городов Узбекистана	104
9. Е.Г. Мещерина	«Свидетельство красотой» (об онтологических основах иконописи)	115
10. К.Г. Шашкина	Первый опыт П.П.Рубенса по созданию серии картонов для шпалер (исторический аспект)	126
11. Е.Е. Агратина	«Бриллиантовый театр» при дворе французских королей в 1761–1771 годах	135
12. Г.Р. Галямова	Личность Феликса Бракмона в художественной жизни Франции второй половины XIX века	146
13. И.В. Смекалов	Агитационное путешествие К.С.Малевича и Эль Лисицкого: Витебск — Москва — Оренбург (1920, лето)	154

14. И.В. Смекалов	Творческое взаимодействие Эль Лисицкого и Ивана Кудряшова: Витебск — Оренбург — Москва (1920-1921)	166
15. Т.Б. Калистратова	Б.М. Кустодиев. Линогравюры 1920-х годов	178
16. Э.П. Михеев	Влияние исторических событий 1941-1945 гг. на символику наградных орденов	187
17. А.К. Флорковская	Противоречия оттепели и проблема формирования художественного многообразия	199
18. А.С. Бурова	Особенности современного этапа развития китайской лубочной картины няньхуа	211
19. Анхи Лим Бюн	Портрет в творчестве корейской художницы На Хе Сёк	228
20. М.А. Савкина	Ранние женские образы в творчестве Сальвадора Дали	234
21. Т.С. Гамидов	Стилистические поиски в портретной живописи Х.Курбанова	241

22. Ф.Ф. Имангулова	Современное состояние традиционных художественных ремесел и их преемственность (на материалах экспедиций по северным районам Башкортостана в 2013-2014 гг.)	248
23. Е.Л. Силантьева Н.В. Миронова	Неформальное творческое объединение ульяновских художников «Левый берег»	259
24. Р.Р. Мусина	Городская глиняная игрушка в контексте традиционной лепной игрушки	268

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ АВТОРОВ СТАТЕЙ

- Уваров В.Д.** Доктор искусствоведения, профессор кафедры «Искусство костюма и моды» Института Искусств МГУДТ
e-mail: artuwaroff@yandex.ru
- Жердев Е.В.** Доктор искусствоведения, профессор кафедры «Промышленный дизайн» МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: prom@mghpu.ru
- Рыжкина Е.Н.** Аспирант МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: rzhkins@yandex.ru
- Лиховцева А.В.** Искусствовед ассоциации искусствоведов (АИС), главный хранитель фондов Студии художников им. В.В. Верещагина МВД России
e-mail: likhovtsev@yandex.ru
- Коротич А.В.** Доктор архитектуры, член-корреспондент Российской академии архитектуры и строительных наук, профессор Международной академии архитектуры, заведующий лабораторией перспективных проблем архитектурного формообразования УралНИИпроект
e-mail: avk-57@uniip.ru

Люй Цзюньнань

Аспирант Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии им. А.Л. Штиглица
e-mail: ljn3646364@yandex.ru

Райкин А.А.

Аспирант МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: loft4style@gmail.com

Сазиков А.В.

Кандидат искусствоведения, ведущий специалист научно-методического отдела МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: a_sazikov@mail.ru

Хикматуллаева К.С.

Ассистент кафедры промышленный Дизайн Ташкентского Государственного Технического Университета
e-mail: kamila7411@mail.ru

Мещерина Е.Г.

Доктор философских наук, профессор кафедры «Философия и общественные науки» Московского государственного университета печати им. Ивана Федорова
e-mail: egm18@bk.ru

Шашкина К.Г.

Аспирант МГХПА им. С.Г. Строганова, преподаватель кафедры «Дизайн-текстиль»
e-mail: karina704@mail.ru

- Агратина Е.Е.** Кандидат искусствоведения, доцент кафедры «Хореография и балетоведение» Московской государственной академии хореографии
e-mail: agratina_elena@mail.ru
- Галямова Г.Р.** Кандидат искусствоведения, сотрудник МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: gousel26-11@yandex.ru
- Смекалов И.В.** Кандидат искусствоведения, доцент кафедры «Дизайн» Оренбургского университета
e-mail: igor.smekalov@mail.ru
- Калистратова Т.Б.** Аспирант МГАХИ им. Сурикова
e-mail: tk12@mail.ru
- Михеев Э.П.** Начальник выставочного отдела МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: abba41@yandex.ru
- Флорковская А.К.** Кандидат искусствоведения, член-корреспондент Российской академии художеств, зав. кафедрой «Теория и история искусства» Московского государственного академического художественного института имени В.И.Сурикова при Российской академии художеств
e-mail: florkovskaja@yandex.ru
- Бурова А.С.** Аспирант Московского государственного университета печати им. Ивана Федорова
e-mail: buravchik@bk.ru

Анхи Лим Бюн

Аспирант кафедры «История искусства» Московского педагогического государственного университета
e-mail: lkryuchkova@bk.ru

Савкина М.А.

Аспирант факультета искусств МГУ им. М.В. Ломоносова
e-mail: m.savkina@yahoo.com

Гамидов Т.С.

Кандидат искусствоведения, научный сотрудник Института языка, литературы и искусства им. Г. Цадасы, ДНЦ РАН (Дагестанского научного центра Российской академии наук), старший преподаватель художественно-графического факультета ДГПУ (Дагестанского государственного педагогического университета)
e-mail: gamidow.timur@yandex.ru

Имангулова Ф.Ф.

Аспирант ФГОБУ ВО Уфимский государственный университет экономики и сервиса (УГУЭС)
e-mail: florida.work@mail.ru

Силантьева Е.Л.

Кандидат искусствоведения, доцент, зав. кафедрой «Дизайн и искусство» факультета культуры и искусства интерьера Ульяновского государственного университета, заслуженный работник культуры РФ
e-mail: fkiulsu@mail.ru

Миронова Н.В.

Кандидат филологических наук, доцент
кафедры «Журналистика, документове-
дение и библиотековедение» факультета
культуры и искусства Ульяновского
государственного университета
e-mail: kafdoc@bk.ru

Мусина Р.Р.

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

В публикациях сохранен авторский стиль изложения.

**Декоративное искусство
и предметно-пространственная среда
Вестник МГХПА**

2/2016

Часть 1

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 25.06.2016
Формат 60х90/16; Усл.-изд. л. 18.
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 2016