

ВЕСТНИК МГХПА

имени С.Г.Строганова

ДЕКОРАТИВНОЕ ИСКУССТВО И ПРЕДМЕТНО-ПРОСТРАНСТВЕН- НАЯ СРЕДА



научно-аналитический
журнал по вопросам
искусствознания

1/2020
часть 1

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

ДЕКОРАТИВНОЕ ИСКУССТВО И ПРЕДМЕТНО-ПРОСТРАНСТВЕННАЯ СРЕДА

Вестник МГХПА

Сборник подготовлен в рамках разработки научных направлений:

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

научных школ МГХПА им. С.Г.Строганова

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

«Творческое наследие Строгановской школы — культуре и искусству России. Изобразительное, монументально-декоративное, декоративно-прикладное искусство, архитектура и дизайн»,

Номер государственной регистрации: АААА-А19-119112190084-9

1/2020

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, 2020. – № 1. Часть 1 – 384 с.

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

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

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

Члены редакционной коллегии:

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

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

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

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

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

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

Подписной индекс 81174 в каталоге Роспечати

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

© Московская государственная
художественно-промышленная
академия имени С.Г. Строганова, 2020

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, 2020. – № 1. Part 1 – 384 p.

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

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

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

Editorial board:

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

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

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

Subscription index 81174 in the Rospechat catalogue

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

© Moscow State Academy of
Applied Art and Design
named after Sergei Stroganov, 2020

СОДЕРЖАНИЕ / SUMMARY

С.А. Курасов, А.А. Киричук, Ф.И. Рагимов, О.А. Ефремова <i>S.V. Kurasov, A.A. Kirinuk, F.I. Ragimov, O.E. Efremova</i>	Art&science в строгановке: площадка для моделирования будущего <i>Art&science in stroganovka: a platform for modeling the future</i>	12
Н.К. Соловьев <i>N.K. Solovyev</i>	Осветительные приборы Европы XVII — начала XIX в. (художест- венный стиль и «стиль жизни») <i>European lighting devices of XVII to early XIX century (artistic style and «style of life»)</i>	20
М.М. Зиновеева, А.В. Трошинская <i>M.M. Zinoveeva, A.V. Troschinskaya</i>	Музей Императорского Стро- гановского училища и художе- ственно-промышленное обра- зование в России <i>Museum of the Imperial Stroganov school and art-industrial education in Russia</i>	38
Н.С. Кузнецова <i>N.S. Kuznetsova</i>	Пространство хора базилики Сан Клементе в Риме в кон- тексте церковной архитектуры латинского XII–XIII вв. <i>Choir of the Basilica San Clemente in Rome and the church architecture of Latium of the 12–13th cent.</i>	47
Т.О. Бердник, С.А. Жебровская <i>T.O. Berdnik, S.A. Zhebrovskaya</i>	Концепция формирования жилого пространства в проектах Ле Корбюзье <i>Concept of formation of residential space in projects of Le Corbusier</i>	60

М.В. Горелов
M.V. Gorelov

П.О. Цветкова
P.O. Tsvetkova

Е.А. Фаворская
E.A. Favorskaja

Н.Ю. Федотова
N. Ju. Fedotova

И.И. Орлов
I.I. Orlov

Стилевые архитектурные осо- бенности реконструкции цен- тральной части Севастополя в 1948–1960 гг. <i>Stylistic architectural features of the reconstruction of the central part of Sevastopol in 1948–1960</i>	67
Голландские палладианцы XVII в. <i>Dutch Palladians 17th Century</i>	80
Формирование начальных пред- ставлений о масштабности в учебном процессе архитектора <i>Formation of initial ideas about scale in the educational process of the architect</i>	102
Современный образ музейной архитектуры: модернизация архитектурного наследия <i>The modern image of museum architecture: modernization of an architectural heritage</i>	110
Морфология защиты и средств фортификации под влиянием огнестрельного оружия XVI– XVII вв. <i>Morphology of protection and means of fortification under the influence of firearms of the XVI– XVII centuries</i>	120

В.А. Черноричский V.A. Chernoritskii	Монументальная живопись в образно-семиотической системе городской среды <i>Monumental painting in the figurative-semiotic system of the urban environment</i>	136	Л.М. Кулеева, L.M. Kuleeva И.З. Сайфуллина, I.Z. Sayfullina	Стиль «бидермейер». Становление и развитие. (В контексте территории Казанской губернии середины XIX — до XX в.) <i>Biedermeier style. Formation and development. (In the context of the territory of the Kazan province mid XIX — until XX century)</i>	179
В.А. Черноричский V.A. Chernoritskii	Герои и сюжеты современной монументальной живописи в Русском городе <i>Heroes and subjects of modern monumental painting in the Russian city</i>	142	В.О. Рыжиков V.O. Ryzhikov	Экологические принципы проектирования среды детских дошкольных учреждений <i>Ecological principles of designing the environment of kindergartens</i>	185
Р.И. Алиева R.I. Alieva	Современные тенденции применения цветного стекла в архитектуре и городской среде <i>Current trends in the use of colored glass in architecture and urban environments</i>	148	О.Н. Куриленко, И.Б. Волкодаева O.N. Kurilenko, I.B. Volkodaeva	История развития средовых пространств в детских дошкольных учреждениях <i>History of development of environmental spaces in children's pre-school institutions</i>	198
И.А. Скворцова, Е.Е. Потяркина I.A. Skvortsova, E.E. Potyarkina	Дягилевская антреприза в оформлении Л.С. Бакста, черты модерна <i>Diaghilev enterprise in the design of L.S. Bakst, Art Nouveau features</i>	163	А.А. Садарова A.A. Sadarova	Особенности форм и иконографии позднеготических резных алтарей Брабанта, экспортированных в немецкие земли и страны Скандинавии <i>Specificities of forms and iconography of late gothic carved altarpieces of Brabant exported to German lands and Scandinavian countries</i>	207
В.Д. Уваров, А.С. Овчинникова V.D. Uvarov, A.S. Ovchinnikova	Таписсерия в современном интерьере: актуальность использования таписсерии при формировании образного пространства интерьера <i>Tapestry in modern interior: the relevance of the use of tapestry in the formation of creative space of the interior</i>	171			

В.П. Бурый, Н.Л. Борисова <i>V.P. Bury, N.L. Borisova</i>	Технические и эстетические особенности новой методики реставрации фрагментов стенописей <i>Technical and aesthetic features of the new method of restoration of fragments of mural paintings</i>	215	Ю.А. Манин <i>Yu. A. Manin</i>	<i>Painting of the concert hall of the academic music school at the Moscow conservatory. P. I. Tchaikovsky Merzlyakovsky lane 11</i>	251
П.П. Козорезенко, П.П. Козорезенко (мл.) <i>P.P. Kozorezenko, P.P. Kozorezenko (ml.)</i>	Мир вашему дому (о творчестве художника Петра Стронского) <i>Peace to your home (about the work of artist Peter Stronsky)</i>	226		Работы на мозаике «евхаристия апостолов». Опыт применения реставрационных методик и подходов в монументальной живописи <i>Works on the mosaic «eucharist of the apostles». Experience in applying restoration techniques and approaches in monumental painting</i>	258
И.В. Акилов, К.Н. Гаврилин <i>I.V. Akilov, K.N. Gavrilin</i>	Живопись Поликлета старшего и ее влияние на эволюцию творчества скульптора <i>The painting of Polykleitos the elder and its influence on the sculptor's creativity evolution</i>	235	И.П. Шавшина <i>I.P. Shavshina</i>	Бытовой жанр в творчестве сибирских художников второй половины XIX века <i>The domestic genre in the works of siberian artists of the second half of the XIX century</i>	269
Н.А. Айхлер <i>N.A. Eichler</i>	Художественные особенности и значение храмовой иконы в пространстве храма Вифлеемских убиенных младенцев в г. Барнауле <i>Artistic features and significance of the temple icon in the space of the temple of Bethlehem murdered babies in Barnaul</i>	246	С.К. Зауст <i>S.K. Zaust</i>	Костюм как обобщенный образ эпохи в живописи А.П. Рябушкина, С.В. Иванова, А.Н. Бенуа <i>Costume as a generalized image of an era in the painting of Andrey Ryabuishkin, Sergey Ivanov and Alexandre Benois</i>	280
Ю.А. Манин <i>Yu. A. Manin</i>	Роспись концертного зала академического музыкального училища при Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского, Мерзляковский пер. д. 11		А.А. Даценко, И.Н. Миклушевская, А.Д. Саматова <i>A.A. Dazenko, I.N. Miklushevskaya, A.D. Samatova</i>	Юрий Иванович Волков — художник из Шикотанской группы <i>Yuriy Ivanovich Volkov — the artist of Shikotanskii group</i>	288
			Я.А. Бронников <i>Y.A. Bronnikov</i>	Влияние стилевых особенностей живописи Рене Магритта на современный фото-сюрреализм	

	<i>The influence of the stylistic features of Rene Magritte's painting on modern photo-surrealism</i>	299		<i>Landscape in the works of Lin Fengmyan: from tradition to innovation in landscape painting in new China</i>	334
Д.Ю. Ближина <i>D.Y. Blizhina</i>	Стилистические особенности абстрактной живописи: экспрессивная и геометрическая абстракция в работах Франтишека Купки и Клиффорда Стилла <i>Abstract painting stylistic features: expressive and geometric abstraction in the works of Frantisek Kupka and Clifford Still</i>	307	Би Чжичен <i>Bi Zhicheng</i>	Классификация сюжетов каменных рельефов династии Хань Провинции Шаньдун, КНР <i>Classification of Han Dynasty's stone reliefs stories of Shandong Province, PRC</i>	343
Д.Ю. Ближина <i>D.Y. Blizhina</i>	Нью-Йоркская школа абстрактной живописи: стилистические особенности работ Франца Клайна и Пьера Сулажа <i>New York school of abstract painting: stylistic features of works by Franz Kline and Pierre Soulages</i>	314	Ли Бинь <i>Li Bin</i>	Реализм в скульптуре Сунь Цзябиня <i>Realism in the art of Sun Jiabing</i>	355
Лу Фэй, С.Л. Аристова <i>Lu Fei, S.L. Aristova</i>	Портретный жанр в творчестве художника Мао Янь <i>Portrait genre in the work of the artist Mao Yan</i>	322	До Ань Туан <i>Do Anh Tuan</i>	Искусство скульптуры Вьетнама второй половины XIX — первой половины XX века: синтез Восточной и Европейской культурных традиций <i>The art of sculpture in Vietnam in the second half of the XIX — the first half of the twentieth century: a synthesis of Eastern and European cultural traditions</i>	365
Лю Хай, С.Л. Аристова <i>Liu Hai, S.L. Aristova</i>	На теплой земле: образ русской деревни в пейзажах Валентина Сидорова <i>On warm land: the image of a Russian village in the landscapes of Valentin Sidorov</i>	329	Е.В. Драгунова <i>E.V. Dragunova</i>	Создание молодежной креативной среды на форуме «Таврида» в контексте молодежной политики России <i>Creating a youth creative environment at the Taurida forum in the context of Russia's youth policy</i>	375
Лю Цзыюй <i>Liu Ziyu</i>	Пейзаж в творчестве Линь Фэнмяня: от традиции к новаторству в пейзажной живописи нового Китая		Е.Ю. Патлажанова <i>E.U. Patlazhanova</i>	Курс мозаики в Герлесборгшколе (Швеция) <i>The course of mosaic in Gerlesborg-school (Sweden)</i>	380

С.В. КУРАСОВ

*Доктор искусствоведения, профессор. Ректор МГХПА
им. С.Г. Строганова
e-mail: info@mghpu.ru*

А.А. КИРИНЮК

*Доктор исторических наук, профессор МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: kirinuk@yandex.com*

Ф.И. РАГИМОВ

*Доктор экономических наук, профессор. Проректор по развитию социальной инфраструктуры и молодежной политике МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: ragimov@mghpu.ru*

О.А. ЕФРЕМОВА

*Кандидат педагогических наук, доцент кафедры академической скульптуры МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: o.efremova@mghpu.ru*

S.V. KURASOV

*Doctor of Arts. Professor. Rector of the Stroganov Academy (MGHPA)
e-mail: info@mghpu.ru*

А.А. KIRINUIK

*Doctor of History, professor of the Stroganov Academy (MGHPA)
e-mail: kirinuk@yandex.com*

F.I. RAGIMOV

*Doctor of economy, professor, vice-rector for the development of social infrastructure and youth politics of the Stroganov Academy
e-mail: ragimov@mghpu.ru*

О.Е. EFREMOVA

*Candidate of pedagogy, assistant professor of the department of Academic sculpture of the Russian Academy of Arts, Stroganov Academy
e-mail: o.efremova@mghpu.ru*

ART&SCIENCE В СТРОГАНОВКЕ: ПЛОЩАДКА ДЛЯ МОДЕЛИРОВАНИЯ БУДУЩЕГО

ART&SCIENCE IN STROGANOVKA: A PLATFORM FOR MODELING THE FUTURE

В статье рассматривается проблема сопряжения научно-технической и проектно-художественной культуры в контексте современного художественно-промышленного образования. Авторы анализируют опыт организации и проведения на базе МГХПА им. С.Г. Строганова форума Art&Science, приводится программа мероприятий и тематика мастер-классов, лекционных и практических занятий.

The article considers the problem of combining scientific, technical and design-artistic culture in the context of modern art and industrial education. The authors analyze the experience of organizing and conducting on the basis of the Stroganov Academy (MGHPA) forum Art & Science, provides a program of events and topics of master classes, lectures and practical classes.

Ключевые слова: искусство и наука, художественное и научное познание, форум, занятия, дизайн.

Keywords: art and science, artistic and scientific knowledge, forum, classes, design.

Наука и искусство — эти две области человеческой деятельности сегодня, на первый взгляд, столь обособлены друг от друга и имеют столь сложную внутреннюю спецификацию, что встречи их в едином творческом проекте кажутся едва ли уместными и малоперспективными. На наш взгляд, эта автономность видима. Объективное, рациональное научное познание и интуиция художественного творчества всегда шли рука об руку в культуре. Среди искусств, входивших в пантеон муз Древней Греции, была и Урания, муза науки. Вспомним титанов Возрождения. Разве не проявили себя Брунеллески и Альберти с равным успехом как архитекторы, геометры, археологи? Разве не почитался Пьеро делла Франческа за свои математические трактаты, наравне с созданными им фресками и алтарными картинами? И, наконец, разве

мы можем отделить в многообразном наследии Леонардо да Винчи художника от естествоиспытателя и инженера?

Создавая Академию наук в России, Петр I переосмыслил опыт европейских стран. Он ее основал, стараясь сохранить единство наук, образования и искусства. Первое название было: «Академия наук и Художеств». Ученому и изобретателю Андрею Нартову, занимавшемуся в те годы также и созданием памятных медалей, принадлежит один из первых проектов создания самостоятельной Академии Художеств, но это уже в 1724 году [1].

XX–XXI века дали этому содружеству новый масштаб и тематику. Институт Атомной энергии им. И.В.Курчатова в 1960-е годы стал площадкой для экспериментальных художественных выставок. В 1967 году перед зданием института была установлена динамическая пространственная композиция «Атом» Вячеслава Колейчука с динамической подсветкой и музыкальным сопровождением электромузыкального инструмента Льва Термена [2]. Сегодня иногда бывает трудно отличить научное исследование от художественного проекта, где все больший объем работы начинают занимать статистические или социологические исследования, феномены зрительного восприятия, необычные визуальные эффекты новых лазерных, проекционных или биотехнологий, прирученных художниками. Вопрос не в том, что мы знаем о современных научных и технических достижениях, вопрос в том, в какую образную знаковую, символическую форму это знание переходит, как меняется наше чувство мира, понимание Вселенной, времени, самих себя.

В строгановских стенах всегда культивировался идеал универсальной творческой личности. И сейчас в учебном процессе, при освоении будущих специальностей, студенты тесно соприкасаются с обширными сферами научного знания, обретая прочный профессиональный фундамент.

Проблемы сопряжения научного и художественного творчества постоянно затрагиваются в исследованиях, проводимых в Строгановской академии. В 2012 году была проведена крупная научная конференция «Искусство, наука, технология и проблемы художественно-промышленного образования» [3]. Участники всероссийской научной конференции «Цифровая революция-2017» говорили о тенденциях цифрового искусства и широком использовании элементов программирования в художественном творчестве [4]. Лейтмотивом уже международной конференции «Материал-технология-форма как универсальная триада в дизайне, архитектуре, изобразительном и декоративном

искусстве» [5] снова стала та же проблема, рассмотренная уже в более широком контексте исследования самого понятия «технология», ключевого для развития творческих, образовательных, информационных технологий в искусстве. Популярными стали и хакатоны, проводившиеся на базе Строгановской академии в 2016–2018 годах.

Наука и научные представления, образы, достижения, научная информация, инструменты научного исследования могут, таким образом, оказывать мощное влияние на процессы художественного творчества.

Коллективный характер творчества на стыке искусства и науки оправдан необходимостью синтеза знаний и образного видения. При правильной организации процесса в небольших творческих группах может зародиться совсем не тривиальная идея, проект, подход. Дизайнерское творчество коллективно не только потому, что дизайнер контактирует с самыми различными специалистами из области науки, техники, технологии, психологии, эргономики и т.д. Оно еще имеет и интегрирующий характер, поскольку его цель свести воедино разнородные факторы, добиться комплексности и цельности продукта.

Развивая идею инновационных междисциплинарных экспериментов ноябре 2019 г., академия им. С.Г.Строганова при поддержке Российского союза молодежи организовала проведение Всероссийского молодежного культурно-образовательного фестиваля «Art and Science». Фестиваль проводился в два этапа. Первый — отборочный, в онлайн-режиме.

Фестиваль был направлен на развитие творческой инициативы, на популяризацию и поддержку молодежного творчества, на развитие системы творческого проектирования. Новизна постановки задач привлекла внимание молодежи к фестивалю. Желающие принять участие в фестивале присылали свои проекты по одиннадцати номинациям. Жюри рассмотрело более 4 500 заявок и проектов, которые были присланы из 46 регионов Российской Федерации. Второй — основной — этап проходил в Москве, он предполагал новые формы получения знаний в виде форсайт-сессий с мастер-классами ведущих специалистов в области культуры и искусства, новых форм коллективной работы, дискуссионных площадок, образовательными тренингами и т.д.

Во втором этапе приняли участие авторы проектов, которые были отобраны жюри. Всего более пятисот человек из многих городов Российской Федерации от Владивостока до Калининграда, в том числе из Москвы и Подмосковья. Среди участников были не только студенты

профильных художественных вузов и колледжей, но и те, кто интересуются предложенной тематикой.

Фестиваль проводился на нескольких площадках: в академии, во Всероссийском музее декоративного искусства, в конференц-зале гостиницы «Салют». На разных площадках использовались различные формы работы. Они во многом зависели от содержания и тематики проектов, которые отрабатывались на той или иной площадке.

Например, в конференц-зале гостиницы «Салют» работа шла, в основном, в форме хакатонов. По содержанию это были темы, связанные с проблемами экологии, использованием вторичных материалов и т.д. Сами вопросы, предложенные к работе весьма актуальны. Кэمبرиджский словарь в 2019 г. признал «словом года» «upcycling», что означает использование вторичных материалов [7]. Действительно, молодежь весьма интересуется дизайном, работающий в техниках арт-пластик, кинусайгу и т.д., чем свидетельствует темы работ победителей в этих номинациях: «Устойчивый дом», «Уважай право на жизнь», проект «Хлам», акция «Чистый берег», арт-объект «Природа гармонии», «Муромский лес», «Пластик удушает», «Эхо цивилизации» и другие. Кроме хакатонов, здесь работали мастер-классы, связанные с номинациями по созданию доступной среды. На дискуссионных площадках обсуждались проекты-победители: Концепция благоустройства территории Нагорного парка в г. Владивостоке, Детско-юношеский центр Аэрокосмического образования, Дизайн детской среды и другие [6].

На площадке Всероссийского музея декоративного искусства шла работа по номинациям: «Современные тренды в искусстве и дизайне», «Футуристическая среда», «Воспоминания о будущем» и другие. Пожалуй, самым успешным здесь было использование инновационных образовательных технологий: фрирайтинга, брейншторминга, геймшторминга, но нельзя пройти мимо и проектов-победителей по этим номинациям, вызвавших неподдельный интерес. Например, Коллекция «Особенные люди», дизайн-проект «Врата в Арктику», «Ритм города, банкомат для единого банка тоталитарного государства Fobos, Панно «Из жизни улитки», Детская площадка на основе изобретений Леонардо да Винчи, графика «Moscow city». Отдельным направлением работы на этой площадке были темы и номинации, связанные с исторической тематикой: «Традиционные ремесла в современном дизайне» и «История дизайна». Можно назвать такие проекты, как «Пасхальная композиция» выполненная в технике северодвинской росписи по дере-

ву, золотое шитье «Серебряное наследие», декоративное панно в технике надглазурной росписи «Чаепитие», серию кириллических плакатов «Забытые буквы», квасник «Мастера Гжели». По номинации «История дизайна» такие проекты, как «Серия из 5-ти плакатов в стиле школы Баухаус», «Скульптура против цензуры», «Дизайн мебели. Готические тенденции» и другие также привлекли внимание аудитории [6].

Самая интенсивная работа по количеству направлений деятельности, мероприятий и числу участников велась на площадке академии.

В лабораториях workshop, креативной индустрии и технологий работали участники по направлению «промышленный дизайн». Здесь проводились мероприятия, посвященные темам: «Эргономика в промышленном дизайне», «Лофт и трендсеттеры», «Промышленный дизайнер — системный менеджер с большой компетенцией в области эстетики и эргономики», «Цифровые и аналоговые технологии в дизайне средств транспорта: стереотипы и реальность». Мастер-классы — «Мыслить, как дизайнер, «Скетчинг сухой техникой», «Основы 3D печати». Основная цель организаторов состояла в стремлении донести до будущих дизайнеров мысль, что представление о дизайне как о форме вещей является слишком узким. Современные представления о дизайне включают в это понятие инновационную деятельность, т.е. дизайнер — это в широком смысле разработчик инновационных продуктов. Сегодня нередко речь идет о «дизайн-инжиниринге» или о «дизайне программного обеспечения» и так далее. При этом вещная среда предлагалась самая различная — дизайн средств транспорта, мебель, жилые интерьеры. Эта концепция позволила обсудить проекты, которые предлагали участники фестиваля: серия светильников «ATUM», коллекция одежды «Конструктивизм», интерьер кухни.

Направление «Реставрация» было представлено, в первую очередь, интерактивными лекциями и образовательными тренингами. Тематика была предложена самая разнообразная: «Техника художественного набора — маркетри», «Полихромная (многоцветная) роспись», «Реставрация фрагментов стенописи XVII века», «Авангардные направления в европейской мебели первой трети XX века» [6].

Очень привлекательны для участников были номинации: «Ивент-пространство», «Интерактивный дизайн», «Science art». Такие проекты, как «Концепция организации познавательно-тематической среды Алгебрарий», «Венера в падении», «Гиперкуб», «Гиперсфера», «BIO Art», обсуждались очень бурно и с пристрастием. Привлекли вни-

мание проекты: «Приложение к навигации для парка Лосинный остров», арт-объект «Синтез нитевых структур», «Мультимедиа контент для Останкино», «Экспозиционная медиасреда выставочного пространства MILKA», арт-коллаж «Наука в твоей жизни».

А формами работы стали, прежде всего, дискуссии — «от эскиза к предмету, от предмета к продукту», «Интерактивный бренд», обзоры различных мультимедиа программ и другие.

Важной частью культурной программы Форума стала выставка, посвященная одному из ведущих иллюстраторов, художников, дизайнеров журнала «Знание — Сила» — Юло Соостера. В его творчестве наука обрела свое особое метафорическое измерение. Иллюстрирование статей о многомерности пространства, элементарных частицах или психологии требовало яркой образной интерпретации процессов, которые трудно поддаются визуализации. Однако созданные художниками образы науки оказывали обратное действие на ученых, поскольку научное познание мира невозможно без образной составляющей. На это указывали многие деятели наук о природе.

В строгановских стенах всегда культивировался идеал универсальной творческой личности. И сейчас, при освоении будущих специальностей, студенты тесно соприкасаются с обширными сферами научного знания, обретая прочный профессиональный фундамент. Большие художники всегда находят применение научно-техническим открытиям своего времени — без освоения ими математических и оптических законов мы бы не имели сегодня возможности наслаждаться живописью Ван-Эйка и Гольбейна, Каналетто и Тернера, Моне и Сера. Искусство же, в свою очередь, способно развить творческую интуицию ученого, обогатить его видение мира, придав ему большую цельность и сложность.

В наши дни тесное взаимовлияние лидирующих областей интеллектуальной сферы — технологии, информационных медиа и культуры — обусловило стремительное развитие когнитивных процессов, находя реализацию в новейших проявлениях киберкультуры, стремительном развитии социальных сетей, общем возрастании интереса к сайнс-арт и его отдельным представителям — иными словами, определяя характер актуального междисциплинарного дискурса.

Сайнс-арт неслучайно оказывается в центре внимания современных художников и теоретиков искусства — это перспективное направление складывается на перекрестке искусства и науки, пользуясь коммуникационными возможностями медиатехнологий. Мы видим,

что растущее число сайнс-артистов активно инструментализирует регулярно обновляющийся ряд цифровой техники, служащей палитрами и кистями мастерам нового тысячелетия.

Однако же, это не мешает им поднимать общегуманистические проблемы, определяющие общее направление биомодификационных поисков лидера этого направления, Ф.Стеларка или последних экспериментов на стыке перформанса и нейробиологии М.Абрамович. Результаты подобных изысканий далеки от сугубо лабораторных или спекулятивных выводов — они выстраивают захватывающую перспективу форм и смыслов постбиологического мира будущего, создание которого и есть наша прямая цель.

Мы надеемся, что проведенный на площадках Московской государственной художественно-промышленной академии им. С.Г.Строганова и Центра моды и дизайна Всероссийского музея декоративного искусства фестиваль со временем станет успешной платформой для реализации инновационных междисциплинарных экспериментов, где молодые российские ученые и художники смогут в полной мере реализовать свой мощный творческий потенциал, формируя основные траектории развития искусства, дизайна и науки завтрашнего дня.

Список литературы:

1. Гизе М.Э. Очерки истории художественного конструирования в России XVIII — начала XX в. — Санкт-Петербург: СПбГУ, 2008. — 640 с.: ил.
2. Азбука Колейчука. Издание к выставке В.Ф.Колейчука в МГХПА им. С.Г.Строганова. — Москва: МГХПА им. С.Г.Строганова, 2012. — 88 с.: ил.
3. Искусство, наука, технология и проблемы художественно-промышленного образования. Тезисы межвузовской научной конференции. 15–16 марта 2012. — Москва: МГХПА им. С.Г.Строганова, 2012. — 128 с.
4. Цифровая революция-2017. Компьютер и визуальная культура дизайна в контексте эстетических, онтологических, аксиологических проблем и проектных технологий. Материалы всероссийской научной конференции. — Москва: МГХПА им. С.Г.Строганова, 2017.
5. Материал-технология-форма как универсальная триада в дизайне, архитектуре, изобразительном и декоративном искусстве. Материалы международной научной конференции. 18 мая 2018. — Москва: МГХПА им. С.Г.Строганова, 2018. — 538 с.: ил.
6. Art&Science. Каталог. — Москва: МГХПА им. С.Г.Строганова, 2018. — 538 с.: ил.
7. Новости Mail. ru от 13.11.2019 г.

Н.К. СОЛОВЬЕВ

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

N.K. SOLOVYEV

*Doctor of arts, professor, chief of the department of History and theory of decorative art and design of the Stroganov Academy (MGHPA)
e-mail: strog-tii412@yandex.ru*

ОСВЕТИТЕЛЬНЫЕ ПРИБОРЫ ЕВРОПЫ XVII — НАЧАЛА XIX В. (ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ СТИЛЬ И «СТИЛЬ ЖИЗНИ»)

EUROPEAN LIGHTING DEVICES OF XVII TO EARLY XIX CENTURY (ARTISTIC STYLE AND «STYLE OF LIFE»)

Статья посвящена различным видам осветительных приборов европейских стран, особенностям их функционального использования, композиционного решения, стилистической эволюции и роли в жизни разных социальных групп общества.

The article is devoted to different types of lighting devices of European countries, to the functional peculiarities, composition, stylistic evolution and the role in different social strata's life.

Ключевые слова: осветительные приборы, люстры, фонари, канделябры, жирандоли, торшеры, бра, барокко, классицизм, ампиры.
Keywords: lighting devices, ceiling lamps, lanterns, chandeliers, girandoles, floor lamps, wall brackets, Baroque, Classicism, Empire style.

*В избушке распевая, дева
Прядет, и, зимний друг ночей,
Трещит лучинка перед ней.*

*Перед померкшими домами
Вдоль сонной улицы, рядами*

*Двойные фонари карет
Веселый изливают свет
И радуги на снег наводят;
Усеян площадками кругом,
Блестит великолепный дом;
По цельным окнам тени ходят,
Мелькают профили голов
И дам, и модных чудаков.*

А.С. Пушкин

Осветительные приборы Европы XVII–XIX вв. традиционно принято делить на три основные группы: подвесные, навесные и стоячие, а по источнику света — со свечами и с масляными лампами. Масляные лампы были найдены еще в первобытных пещерах и использовались до середины XIX века, когда масло было заменено минеральным керосином. Сальные и восковые свечи использовались с VIII века н.э. Сальные свечи были дешевыми, но давали тусклый свет, чадили и коптили, а на их фитиле образовывался нагар в виде гриба, который приходилось снимать каждые 5–7 минут, а для снятия нагара в быту чаще всего служили только пальцы. Восковые свечи горели хорошо и без запаха, но были очень дорогими, так как своего воска в Западной Европе было мало. Были королевские указы, разрешавшие пользоваться восковыми свечами только дворянству и высшему духовенству. В России восковые свечи были намного дешевле и чаще использовались, так как воск был местным продуктом и одной из оброчных статей. Более распространение восковые свечи получили также в Венеции, имевшей тесные связи с Востоком. С появлением в 1851 году стеариновых свечей свечное освещение стало более экологичным и доступным.

Сальными свечами пользовались не только простолюдины. Воспитанники Царскосельского лицея (в том числе и А.С.Пушкин, как вспоминал И.И.Пушкин) в своих довольно аскетических кельях использовали только казенные чернильницы и восковые свечи, с которых снимали нагар специальными щипцами. Придворный врач французского короля Анри (Генриха) четвертого в 1606 году записал в своем дневнике: «Однажды добрый король сидел в кругу своей семьи при свете сальной свечи, так как он был очень экономным в личной жизни. Когда свеча нагорала, король сказал: “Кто хочет стать моим любимцем, тот снимет

нагар». При этих словах будущий король Людовик XIII, которому было 5 лет, быстро исполнил желание отца, причем сильно обжег пальцы» [5, с. 16]. Сын Людовика XIII «король-солнце» Людовик XIV единственный в Версале имел право пользоваться подсвечником на две свечи. Королева, дофин и другие члены королевской семьи могли пользоваться подсвечником только на одну свечу. Когда король перед отходом ко сну читал молитвы, то в это время подсвечник перед ним держал дежурный духовник, а когда после этого король, чтобы раздеться, садился в кресло, то обер-камергер спрашивал его, кому он поручает держать подсвечник. Король, окинув взглядом присутствующих, выбирал счастливого из придворных или знатных иностранцев. Подсвечник с двумя свечами стал, таким образом, во Франции XVII века одним из неукоснительных ритуалов жизни королевского двора.

Искусственный свет играл большую роль в ритуалах, связанных с образом жизни высоких особ уже в Средние века. Особое внимание уделялось факелам вначале из скрученных смолистых веток, а затем из пучков длинных, скрученных вместе восковых или сальных свечей. При некоторых дворах факелы сопровождали ритуал обеда монарха. В Бургундии в XV веке каждое блюдо, подававшееся на стол герцога, должно было сопровождаться двумя факелоносцами, один из которых шел впереди блюда, а второй сзади. Иногда рыцари с факелами сопровождали танцы (подтанцовывали перед важными господами).

Мужская, а чаще всего женская фигура с факелами стала в XVIII веке излюбленной пластической темой канделябров и бра (bras по-французски «рука»). В настенных осветительных приборах часто изображали руку с факелом (свечой). В XVI веке французский король Франсуа (Франциск) I заказал знаменитому итальянскому скульптору Бенвенутто Челлини сделать 12 серебряных мужских и женских фигур в рост человека в качестве подставок под факелы (до этого вокруг стола стояли 12 живых слуг с большими факелами). Когда будущая жена Франциска I Элеонора Австрийская ехала во Францию, ее носилки были окружены огромным количеством факелов, а впереди носилок шли еще сто факелоносцев.

Большая роль в сопровождении важных процессий отводилась и другим источникам искусственного света, в первую очередь, фонарям. Когда в 1622 году Людовик XIII въезжал в Лион, был отдан приказ, чтобы жители выставили во всех окнах, выходящих на улицу, бумажные фонари. Затянутые бумагой фонари были первыми уличными фонарями в



Рис. 1. Зеркальная галерея Версальского дворца. 1680-е гг.

Париже. С ними также ходили ночью по улицам городов. До появления регулярного уличного освещения (в Париже в начале XVII века, в Лондоне в 1658 г., в Берлине в 1679 г., в Вене в 1687 г., в Петербурге в 1721 г.) в крупных европейских городах существовали артели фонарщиков (а еще раньше людей с факелами), которые могли сопровождать ночью запоздавших прохожих. Фонарщик должен был иметь при себе соответствующее удостоверение и зажженный фонарь, выкрикивая слова «вот фонарь» (который не мог никому передавать) и вызывать извозчиков, если цена на услуги его устраивала. Фонарь, отпугивая воров, обеспечивал и относительную безопасность клиента, так как фонарщик, обычно состоявший на службе в полиции, мог проводить клиента до дверей его квартиры (1). Услугами свободных фонарщиков в Париже долго пользовались и после появления регулярного уличного освещения. В Петербурге в первые годы XVIII века каждый вечер в 11-м часу опускались шлагбаумы, перегораживающие улицы. Их поднимали по утрам, после того как в Петропавловской крепости пробьют зорю. Ночью через эти препятствия пропускались только воинские команды, знатные господа, лекари, священники, повивальные бабки и лица, посланные по делам службы. Все они обязаны были иметь при себе фонари, а без фонарей никого нельзя было пропускать. В исключительных случаях можно было пропустить одного простолюдина с фонарем (если их было двое или трое, то их немедленно арестовывали).

Во французской энциклопедии 1684 года записано, что фонарь — это «сосуд, сделанный из прозрачного материала, предназначенный предохранять огонь, который переносят или который подвержен воз-



Рис. 2. Парадная спальня во дворце Воле-Виконт. 1660-е гг.

действию ветра или дождя» [5, с. 19]. Прозрачным материалом могло быть стекло, пластинки рога (очень дорогие, не очень прозрачные и часто воспламеняющиеся), холст, бумага, иногда алебастр. В России часто использовалась слюда, которую в Западной Европе называли «русским стеклом», а в деревнях — бычий пузырь. Самыми дешевыми были бумажные фонари и торговцы бумажными фонарями, учитывая их широкое применение, украшали бумагу различными рисунками, обычно «соответствующими народной радости» (т.е. для всяких официальных торжеств). Продавались фонари и из чистой белой бумаги (возможно, чтобы покупатель мог их разукрасить по своему вкусу).

В отличие от Западной Европы, в России для уличных фонарей, горевших 5 часов в сутки, уже в начале XVIII века использовалось конопляное масло, а не тусклые сальные свечи (в Париже масляное освещение было введено только в 1766 году). Количество горючего в фонарях рассчитывалось таким образом, чтобы они горели только от вечерних до утренних сумерек и гасли автоматически. Во второй половине XIX века в крупных европейских городах повсеместно вводится керосиновое освещение фонарей (2).

Масляные лампы, характер которых оставался неизменным в течение тысячелетий, состояли из резервуара для растительного масла и фитиля из хлопка, конопли или пакли. Масляные лампы делали из меди, бронзы, серебра и стекла, но их материал и художественное качество не влияли на качество освещения. Лампы горели также тускло, как и столетия раньше, так как масло также плохо впитывалось фитилем, поэтому в богатых домах масляные лампы в XVII веке начали вытес-

няться дорогими восковыми свечами. В XVIII веке последовал ряд изобретений: лампа Леспарра (1748 г.), оборудованная насосом, могла гореть непрерывно 14 часов. В 1766 году «был изобретен плетеный фитиль, сотканный из хлопка, пропитанный жирным составом с легким ароматическим запахом. При горении не давал никакой копоти, какое бы масло не горело: яркое и всегда ровное освещение». Вскоре после этого был изобретен круглый фитиль с внутренней тягой, впервые примененный для освещения театра Французской Комедии в 1784 году. Свет в интерьере был «ярок, мягок, ясен, без малейшей копоти и экономен» [5, с. 12]. В этом же году швейцарец Ф.Арганд запатентовал в Лондоне лампу с верхним резервуаром масла и регулируемым фитилем, которая не дымила и «достигала силы света примерно 9–12 свечей». Одновременно парижский аптекарь А.Кинке усовершенствовал лампу Арганда, снабдив горелку стеклянным цилиндром, обеспечивавшим сильный приток воздуха к горелке. Кинкетные лампы могли быть навесными, настольными и настенными (в этом случае для усиления света они могли иметь зеркальные рефлекторы. Разновидностью настольных кинкетных ламп были так называемые астральные лампы, в которых резервуар для масла имел форму кольца, служившего одновременно и опорой для плафона [2, с. 409].



Рис. 3. Голубой зал в Останкинском дворце. 1790-е гг.



Рис. 4. Египетский павильон в Останкинском дворце. 1790-е гг.

В 1785 году в Парижскую академию наук была представлена лампа с цилиндрическим ламповым стеклом, в которой впервые стекло имело значение для силы и ровности света (прототип керосиновой лампы). Получившие широкое распространение лампы с цилиндрическими стеклами имели резервуар, расположенный выше горелки, чтобы облегчить поступление масла к фитилю, длина которого могла регулироваться. В 1800 году швейцарец Б.Карсель изобрел лампы с механизмом, похожем на часовой, который в результате постепенного распрямления сжатой пружины равномерно снизу из опоры (обычно в виде декоративной вазы) подавал масло к фитилю. Эти лампы, получившие название «карсельских», очень быстро вошли в употребление и просуществовали до середины XIX века, когда растительное масло было заменено минеральным керосином, а в 1875 году впервые для освещения было применено электричество. В самых бедных семьях и в деревенском обиходе часто использовался каганец — небольшой котелок или черепок, наполненный салом или жиром с воткнутым в него примитивным фитилем, который чадил и коптил гораздо больше, чем лампы.

Люстры как осветительный прибор были известны уже в античном Риме. В настоящее время под этим словом обыкновенно понимается спускающийся с потолка светильник, состоящий из нескольких подсвечников или ламп. С современного французского языка lustre



Рис. 5. Лестница Малого Трианона в Версале. 1760-е гг.



Рис. 6. Люстра в Большом Трианоне Версаля. Конец XVIII в.

переводится на русский как люстра или паникадило, а слово lustre` обозначает блеск, свойственный какой либо отражающей поверхности. В первоначальном своем применении к осветительным приборам слово «люстра» во Франции относилось только к тем, которые сильно отражали свет, независимо стояли ли они, спускались ли с потолка или были прикреплены к стене. Это значение слово «люстра» приобрело во второй половине XVII века, когда появились осветительные приборы с хрустальными подвесками или с зеркальными рефлекторами.

В энциклопедическом словаре французского писателя Фюретьера говорится: «Люстра — это хрустальный подсвечник, подвешенный к потолку или прикрепленное к стене зеркало с подсвечниками для освещения помещений, в которых собирается знатное общество или происходит какое либо торжество». В этимологическом словаре французского ученого Ж.Менажа, изданном в 1650 году, лаконично сказано: «Люстра — род художественного подсвечника». В эти же годы французский архитектор Собри в своей книге «Архитектура» писал: «Избегайте, насколько это возможно, подвешивать люстры к потолку. Все, что висит дефективно; каждый предмет нуждается в твердой опоре» [5, с. 34].

В России до середины XVIII века люстры имели греческое название «паникадило», так как до Петровского времени они были, в основном, принадлежностью церквей. В Средние века многие люстры в церковных и даже светских дворцовых интерьерах Европы представляли собой простую деревянную крестовину, на четырех ветвях которой горело по свече (3). Такие деревянные люстры могли использоваться даже и в дворцовых европейских интерьерах начала XVII века, если надо было срочно увеличить количество светильников. В 1626 году для бала, данного городом Парижем в честь Людовика XIII, было заказано много деревянных крестовин для освещения залов и галерей ратуши. В одном только большом зале висели 32 такие люстры с четырьмя восковыми свечами на каждой. Во



Рис. 7. Люстра на 6 свечей. Петербург. Середина XVIII в.

Франции в XVII и в первой половине XIX века бытовали также люстры из золоченого дерева, но все же предпочтительнее были люстры из металлов.

В парадных дворцовых интерьерах различных стран Европы люстры первой половины XVII века чаще всего в своей структуре имели центральный медный остов в виде стержня, состоявшего из различных балясин и свободных ответвлений с подсвечниками. Во второй половине XVII века парадные люстры из золоченой бронзы стали украшать подвесками из горного хрусталя. Стоимость люстр с горным хрусталем была непомерно огромна, поэтому вскоре природный очень дорогой и трудный в обработке горный хрусталь стали заменять искусственным (по сути, особым стеклом), секрет изготовления которого был открыт в середине XVII века (4). Хрустальный убор в различных осветительных приборах широко использовался вплоть до начала XIX века. Он создавал богатый декоративный эффект и лучшую освещенность за счет отражения и преумножения света свечей в хрустальных подвесках, которые пронизывали светильники игрой переливающихся радужных отражений [4, с. 10].

История стилистической эволюции европейской осветительной арматуры XVII — начала XIX в. отражает историю стилистического развития интерьера в целом: барокко, рококо, классицизм, ампи́р. В люстрах эта эволюция в значительной степени связана



Рис. 8 Отель Богарне в Париже. 1803 г.



Рис. 9. Люстра цельностеклянная на 8 свечей. Венеция

с характером хрустального убора и способом его крепления к металлическому каркасу. В люстрах второй половины XVII — 1-й половины XVIII в. (период барокко и рококо) хрустальный убор представлял собой отдельные хрустальные подвески в виде прихотливо изрезанного дубового листа, флаконов-обелисков и декоративных элементов в виде яблок, вазонов и груш. В нижней части люстры чаще всего располагался хрустальный шар. Каждый элемент хрустального убора подвешивался независимо от других к металлическому каркасу, который мог быть двух типов: с замкнутыми тягами и со свободными ответвлениями. В западноевропейских барочных люстрах хрустальные подвески зачастую располагались настолько тесно друг к другу, что металлическая структура светильника была почти не видна. Такие массивные люстры с большим количеством тяжелого крупного хрусталя соответствовали пышному барочному убранству интерьеров и пышным театрализованным ритуалам жизни в таких французских дворцах XVII века как Во-ле-Виконт и Версаль. Слабый источник восковых свечей в люстрах растворялся и многократно усиливался в их неподвижном хрустальном уборе, производившем впечатление устойчиво горящего пламени. Барочные люстры начала и середины XVIII века, изготовленные в России для российских дворцовых интерьеров, были менее перегружены хрустальными подвесками и создавали впечатление большей легкости и воздушности (5).

Европейские барочные и рокайльные хрустальные люстры первой половины и середины XVIII века имеют много общих черт (иногда их бывает трудно точно стилистически атрибутировать по времени изготовления). Наиболее выраженный рокайльный характер имеют люстры, в декоре которых, наряду с различными хрустальными подвесками (в том числе в виде цветочков и звездочек), использовались излюбленные в «га-

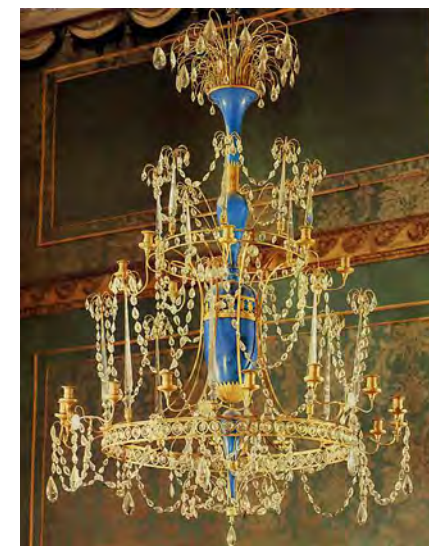


Рис. 10. Люстра из Останкинского дворца. Конец XVIII в.

лантно-парфюмерную» эпоху Людовика XV, (а в России в «барочно-рокайльных» дворцовых интерьерах периода Елизаветы Петровны) мелкие декоративные детали из входящего в моду фарфора, изготовлявшегося на заводах в Мейсене и Венсене, а в России — на императорском фарфоровом заводе (разнообразные фигурки, цветы, птички), свободно «порхающие» на тонких металлических крепежах в структуре осветительных приборов.

Кроме люстр с хрустальными подвесками, которые обычно носили название богемского хрусталя (в Богемии из такого хрусталя делали посуду и зеркальные стекла, хотя «богемский» хрусталь в осветительных приборах, чаще всего, был французского или, особенно, более качественного английского производства), в XVIII веке также изготавливали люстры из золоченой бронзы и серебра. На российских заводах изготавливались хрустальные подвески, которые по качеству были не хуже английских. Примечательно, что люстры с хрустальными подвесками российского производства в Петербурге покупал английский магазин и выдавал их за английские [5, с. 39, 40].

С конца XVI века в Венеции, славившейся своими стеклянными изделиями, начали изготавливать люстры целиком из стекла. Они великолепно преломляли и рассеивали свет от свечей, были одними из самых главных (если не самыми главными) предметами художественного сценария декоративного убранства и функционально выверен-



Рис. 11. Настольный фонарь из Останкинского дворца. Конец XVIII в.



Рис. 12. Жирандоль на 4 свечи. Петербург. Конец XVIII в.

ного по этому сценарию освещения дворцовых интерьеров. Проплывая вечером по Большому каналу Венеции, и в наши дни невольно восхищаешься горящими в окнах дворцов XVII–XVIII веков цельностеклянными люстрами, создающими неповторимый вечерний образ, праздничного и относительно независимого от остальной Италии этого времени итальянского города. Такие люстры получили большое распространение в XVIII веке и в соседней с Италией Австрии (особенно в интерьерах венского дворца Шёнбрунн), а также в других европейских странах. В России цельностеклянные люстры (относительно небольшие, чаще всего на 8 свечей) выполнялись из металлического или стеклянного конструктивного штока, на который монтировались рожки со свечниками и декоративные цельностеклянные детали с листьями и цветами. В Венеции цельностеклянные люстры продолжали изготавливать и в XIX веке, а в остальной Европе во второй половине XVIII века с наступлением классицизма произошли большие перемены в стилистическом характере всех осветительных приборов. Цельностеклянные люстры со стеклянной балясиной и стеклянными рожками в интерьерах классицизма встречаются относительно редко, а все композиционные изменения связаны, в первую очередь, с изменениями в характере хрустального убора светильников, особенно люстр.



Рис. 13. Люстра с фонарями на 4 свечи. Петербург. 1793 г.



Рис. 14. Бронзовая люстра на 12 свечей. Петербург. Начало XIX в.

Люстры классицизма XVIII века обрели особую композиционную значимость в дворцовых интерьерах России. Зачастую они были единственными объемными элементами оборудования, находящимися в центральной зоне интерьера, так как все остальное оборудование располагалось вдоль стен. В больших прямоугольных помещениях вешались либо две одинаковые люстры, либо три, центральная из которых была крупнее.

В отличие от люстр предыдущего периода с их пышным и тяжелым хрустальным убором, осветительная арматура второй половины XVIII века приобрела четкие членения в виде стержня-балясины и расположенных ярусами рожков-ответвлений. Особенно изменился характер хрустальных подвесок. Вместо тяжелых дубовых листьев, подвешенных плотной массой к неподвижной части металлического каркаса, появились легкие гирлянды со сложной огранкой мелких хрустальных деталей, создававших при малейшем движении воздуха игру света и вспышки цветных искр. Хрустальный убор стал более разнообразным по форме и величине. (бусины, стразы, розетки, штыки-пирамидки, призмы). Иногда в люстрах устраивался «дождь», состоявший из тонких вертикальных проволочек, на которые подвешивались стразы, что ассоциировалось с падающим дождем и придавало декору еще большую подвижность.

По своей структуре люстры русского классицизма можно разделить на четыре типа: люстры с ободами, к которым крепились рожки со свечами, подвешивались хрустальные гирлянды, ставились хрустальные пирамидки; люстры со свободными ответвлениями, к которым непосредственно крепился хрустальный убор; люстры с подвешенными к ним фонарями; люстры с чашей из хрустальных подвесок, появившиеся в самом конце XVIII века и непосредственно предшествующие ампирным люстрам первой четверти XIX века. В отличие от барочных люстр (особенно западноевропейских), в которых за массивным хрустальным убором почти не просматривался несущий каркас, люстры классицизма пронизаны воздухом, а их центральный стержень приобрел большое композиционное значение (особенно в России, где выполнялся часто из цветного красного или синего стекла в виде балясин, вазиков и шаров). Этот цвет был, как правило, согласован с декоративной росписью потолка и колористическим решением интерьера в целом, что можно считать чисто национальной чертой отечественной осветительной арматуры и стилистики интерьеров.

Во французских дворцовых интерьерах эпохи Людовика XVI потолки представляли собой белую плоскость, лишенную какого-либо де-

кора, а стены чаще всего были облицованы деревянными филленчатыми панелями, покрытыми левкасом и окрашенными в белый цвет с золотой резьбой, которая перекликалась с золоченой бронзой светильников. В Останкинском дворце (1790-е гг.) колористическое решение каждого зала индивидуально и зачастую контрастно соседним, росписи потолков согласуются с рисунком наборных паркетов этих залов, а цвет стекла в осветительной арматуре находит отклик в отделке и оборудовании интерьеров. Так, например стены и мебель Голубой гостиной были обиты голубым штофом и атласом, в этой же голубой гамме были решены также шторы неглубокой лоджии, над которой мог размещаться оркестр, а наиболее активными колористическими акцентами Голубой гостиной был насыщенный синий цвет стекла в осветительной арматуре люстр и торшеров.

Кроме люстр, как и в предыдущие десятилетия, дворцовые интерьеры могли освещаться фонарями, которые в период классицизма получили гораздо большее распространение, чем в первой половине XVIII века. Часто фонари были предпочтительнее люстр, так как они защищали людей от расплавленного воска свечей, а сами свечи защищали от движения воздуха в проходных помещениях (6). Различные подвесные (призматические, цилиндрические и колоколообразные) фонари, а также стоячие фонари (в виде стеклянных ваз) часто украшались богатым хрустальным убором и иногда фарфоровыми цветами. Среди осветительных приборов использовались также деревянные резные золоченые торшеры (часто в виде античных треножников, стоявшие на полу у колонн), стенники, называвшиеся в то время «шандалами стеклянными, зеркальными с хрустальными подвесками»; бронзовые бра, освещавшие стены и часто фланкировавшие зеркала; канделябры различных размеров (часто в виде поставленных на постаменты фигур, поддерживающих светильники); жирандоли (канделябры с хрустальными подвесками, а в России часто и



Рис. 15. Настольные астральные лампы. Россия. Вторая четверть XIX в.

с цветным стеклянным вазоном), которые ставились на каминные полки и столики-консоли перед зеркалами, отражавшими их свет, и подсвечники. Всем этим осветительным приборам была присуща типичная для классицизма строгая симметрия, легкость и изящество, унаследованные от рококо. В XVIII веке подсвечник, потерявший свою былую значительность в отношении этикета предыдущего века, стал необходимой изящной принадлежностью туалетного столика, имевшего в изысканно-беззаботное время Людовика XV большое значение. У маркизы Помпадур, кроме подсвечников из золоченой бронзы, в обиходе были подсвечники из северского и саксонского фарфора, хрусталя и серебра. Серебряные подсвечники составляли неотъемлемую часть столовых сервизов из серебра, фарфоровые были частью фарфоровых столовых сервизов, а бронзовые обычно стояли на письменных и карточных столах.

Франция, которая была в XVIII веке законодателем стилистической моды интерьеров в континентальной Европе и относительно плавно меняла свои королевские стили, уже в первые годы XIX века заявила о новом стиле, который получил название ампир (от франц. «empire» — «империя»). Одним из факторов сложения нового стиля был социально-идеологический «заказ» эпохи, связанный с правлением Наполеона I (задачей прославления императора и его военных побед, вкусами самого императора, тяготевшему к парадному блеску и театральному пафосу своего окружения). Образцом служил императорский Рим. Ежегодно с 1801 по 1812 год придворные архитекторы Наполеона Шарль Персье и Пьер Фонтен, которых можно считать создателями стиля ампир, издавали графические альбомы «Сборник декорации интерьеров», в которых давались образцы интерьерного убранства в виде проектов-увражей и советов как удешевить их выполнение. Проекты и реализации Персье и Фонтена обладали повышенной аллегоричностью, включением почти дословных цитат из античных образцов мебели и декоративного искусства, обилием



Рис. 16. Настольные кинкетные лампы. Россия. 1830-е гг.

милитаристской тематики в декоре (стрелы, щиты, мечи, копья, победоносные орлы), сочетающейся с лавровыми венками, факелами, вазонами с цветами, изображением лебедей, грифонов, буквой «N» (инициал Наполеона). Одновременно ощущение быстротечности и эфемерности этого времени требовало быстрого, не слишком трудоемкого и не дорогого решения задач, связанных с отделкой и оборудованием интерьеров для новых социальных заказчиков, в числе которых были неожиданно разбогатевшие буржуа и наполеоновские генералы, которые часто переделывали исторические интерьеры в более модном стиле.

Форма мебели и осветительных приборов упростилась. В мебели деревянная резьба обычно заменялась накладками из золоченой бронзы, а из осветительной арматуры почти исчезли хрустальные подвески. Переходным периодом к ампиру в люстрах рубежа XVIII–XIX вв. стала замена разнообразного и зачастую очень сложного убора из свободных хрустальных гирлянд полушарием-чашей из однотипного хрусталя, который впоследствии в ампирных люстрах и совсем исчез. Наиболее распространенный тип ампирных люстр представляет собой подвешенный на цепях бронзовый обод с накладными декоративными деталями, на котором крепились литые бронзовые украшения в виде пальметт, вазонов, венков, бабочек, музыкальных инструментов или человеческих фигурок. К ободу прикреплялись свечники, рожки, которые часто выполнялись в виде женских или лебединых крылатых фигурок. В обод вставлялся поддон из ажурных бронзовых листьев с шишкой в центре и часто с вложенной в него чашей из цветного стекла (иногда простой плоский стеклянный поддон), а место крепления цепей к потолку или к вертикальному тяжу (при большой высоте интерьера) обычно декорировалось короной из бронзовых листьев. Иногда вместо свечей в люстрах использовались масляные светильники, которые крепились к подвешенной выше декоративной вазе с соответствующим маслом. В отдельных случаях бронза люстр могла искусно имитироваться папье-маше или гипсом на проволоочном каркасе. Такие имитации обычно использовались в очень крупных люстрах, которые при выполнении из бронзы были бы слишком тяжелыми (например, в двухъярусной люстре Большого круглого зала дворца Архангельское под Москвой). Крупные люстры в значимых дворцовых интерьерах Европы, сохраняя свою общую конструктивную схему, усложнялись, в зависимости от размера помещений дополнительными более мелкими ярусами верхних ободов со

сходными свечниками и ампирным декором (например, в роскошном парижском дворце Богарне, принадлежавшем пасынку Наполеона Евгению Богарне, в котором малые и большие люстры были абсолютно масштабны тем салонам, для которых они предназначались).

Кроме люстр с расположением свечников на бронзовых ободах, встречаются ампирные люстры с центральными стеклянными или хрустальными балясинами в виде шара или вазы и свободными ответвлениями, а также (очень редко) люстры с хрустальными подвесками. Хрустальный декор в период ампира исчезает не только в люстрах, но также в стенниках и канделябрах. Легкие и изящные жирандоли в милитаристскую эпоху наполеоновских войн становятся невостребованными, а канделябры, сохраняя традиционные классические атрибуты и формы (бронзовые, чаще всего женские фигуры с факелами на мраморных или бронзовых цоколях), приобретают более монументальный и статичный характер. Иногда в канделябрах используются одновременно несколько эклектично соединенных мотивов, например, крылатый сфинкс, несущий на голове античный треножник с фигурками ангелов, и вазон, из которого, в свою очередь, вырастают акантовые побеги, оканчивающиеся свечниками [7, с. 148].

В жилых интерьерах городских особняков первой трети XIX века, где представительские функции не были главными, к осветительным приборам предъявлялись требования, в первую очередь, решения чисто функциональных задач, связанных с удобством их использования, обслуживания и качеством освещения, в том числе для входящих в моду кабинетов со светильниками на письменных столах. Технические изобретения конца XVIII — начала XIX века привели к массовому внедрению в быт описанных выше, часто недорогих («Student lamp») кинкетных, астральных и карсельских ламп, которые дополнили более ранние бульотки, представлявшие собой вертикальный стержень на круглом основании с прикрепленными на рожках свечниками и свободно движущийся по стержню металлический абажур, обычно покрытый зеленой эмалевой краской снаружи и белый внутри [2, с. 412]. Такие бульотки, первоначально использовавшиеся только на столах для игры в карты (от французского «bouillotte» — названия одной из карточных игр), из модных и дорогих предметов обстановки аристократических кабинетов в более упрощенном виде также переходили в разряд светильников повседневного быта.

Примечания:

1. Лицам, которые хотели принести жалобу, достаточно было указать номер фонаря.

2. Известный советский искусствовед и исследователь русской осветительной арматуры профессор К.А.Соловьев до поступления в 1913 году в Московский университет вынужден был работать фонарщиком, протирая и зажигая вначале керосиновые, а затем газовые фонари. Он вспоминал, что ночная работа с большой деревянной лестницей, носимой за спиной, была не только тяжелой, но и опасной (травмы при возможном падении или агрессия ночных бродяг).

3. В XVI веке в Германии было довольно много деревянных резных люстр в виде женских полуфигур, заканчивающихся оленьими или турьими рогами.

4. Горный хрусталь как исключение продолжал использоваться на протяжении всего XVIII века.

5. В XVIII и начале XIX века русские осветительные приборы проектировали в том числе такие выдающиеся архитекторы, как Ф.Б.Растрелли, Ч.Камерон, М.Ф.Казаков, Н.А.Львов, Д.Кваренги, А.Н.Воронихин, К.Росси. Большинство светильников (особенно крупных — торшеров и люстр) изготавливалось в России. В Петербургской академии художеств одним из ученических заданий было «делание люстр и паникадил».

6. Для обслуживания стеклянных фонарей предусматривалась либо открывающаяся дверца, либо оттягивающееся вниз стеклянное дно.

Список литературы:

1. Дамский А.И. Осветительная арматура. — Москва, 1947.
2. Ефремова И.К., Петухова И.Л. Осветительные приборы. Коллекция Музея-усадьбы Останкино. — Москва, 2005.
3. Ефремова И.К. Торшеры, курильницы, геридоны резного золоченого дерева в интерьерах Останкинского дворца // Новые материалы по истории русской культуры. Сборник трудов. — Москва, 1987.
4. Соловьев К.А. Русская осветительная арматура. — Москва, 1950.
5. Соловьев К.А. Освещение (рукопись). — Москва, 1947.
6. Соловьев К.А. Осветительные приборы // Русское декоративное искусство. — Т. 1. — Москва, 1965.
7. Соловьев Н.К. Дизайн исторического интерьера России. — Москва, 1918.
8. Сычев И.О. Русские светильники эпохи классицизма. 1760–1830. — Санкт-Петербург: PVBR., 2003.
9. Henriot Gabriel. Encyclopedie du Luminaire depuis l'antiquite jusqu'à 1870. — Paris, 1933–1934.

М.М. ЗИНОВЕЕВА

*Кандидат искусствоведения, доцент, директор Музея МГХПА
им. С.Г. Строганова
e-mail: zinoveeva.marina@yandex.ru*

А.В. ТРОЩИНСКАЯ

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

M.M. ZINOVEEVA

*PhD candidate, associate professor, Director of the Museum of the
Stroganov Academy (MGHPA)
e-mail: zinoveeva.marina@yandex.ru*

A.V. TROSCHINSKAYA

*Doctor of arts, Professor, Chief Curator of the Museum of the Stro-
ganov Academy (MGHPA)
e-mail: troschinskaya.al@gmail.com*

МУЗЕЙ ИМПЕРАТОРСКОГО СТРОГАНОВСКОГО УЧИ- ЛИЩА И ХУДОЖЕСТВЕННО-ПРОМЫШЛЕННОЕ ОБРА- ЗОВАНИЕ В РОССИИ

MUSEUM OF THE IMPERIAL STROGANOV SCHOOL AND ART-INDUSTRIAL EDUCATION IN RUSSIA

В статье рассмотрена история Музея Императорского Строгановского училища от момента его основания до наших дней и влияние музея и его коллекции на художественно-промышленное образование в России.

The article examines the history of the Museum of the Imperial Stroganov School from its founding to the present day and the influence of the museum and its collection on art-industrial education in Russia.

Ключевые слова: Музей Императорского Строгановского училища, художественно-промышленное образование России.

Keywords: Museum of the Imperial Stroganov School, art and industrial education of Russia.

*Статья подготовлена в рамках реализации гранта РФФИ проект
№ 19-012-005547*

Музей МГХПА им. С.Г.Строганова — один из интереснейших и уникальных музеев России. Он был основан в 1864 году при директоре Строгановского училища В.И.Бутовском и служил целью «содействовать развитию самобытных художественных способностей в промышленных классах» [1]. Открыт Художественно-промышленный Музеум был 17 апреля 1868 года в Москве в отдельном здании на Мясницкой улице, дом 24, и являлся первым в России музеем подобного профиля, коллекция которого позволяла наглядно представить историю развития мирового декоративно-прикладного искусства, начиная с Античности и заканчивая современностью. Основное назначение музея состояло в коллекционировании произведений отечественного искусства, так как деятельность Строгановского училища изначально была нацелена на сохранение и развитие национальных богатейших художественных традиций [2].

Первоначально коллекция Строгановского музея начала формироваться как собрание образцов древнерусского искусства, а также составлялась дарениями и подношениями таких выдающихся личностей как С.Г.Строганов и его сын П.С.Строганов, Д.П.Боткин, А.П.Базилевский, П.П.Вяземский, М.В.Кочубей, П.А.Кочубей, В.Л.Нарышкин, П.Н.Трубецкой, П.Д.Салтыков, Э.А.Ухтомский, Е.И.Мюссар и многих других, для которых благотворительность была важной частью их жизни. Музей стал функционировать благодаря большим денежным пожертвованиям, поступившим от предпринимателей и меценатов: М.Г.Салдотенкова, А.А.Скороспелова, А.Г.Хаджи-Конста, С.Т.Морозова, К.С.Попова, братьев Боткиных, П.А.Смирнова, И.И.Хлудова и еще сорока крупных промышленников того времени. Открытая подписка дала значительные средства, часть которых была потрачена на постройку здания Музея, а часть — на приобретение экспонатов [3].

Одним из наиболее значительных даров стала коллекция русской и западноевропейской керамики и фарфора, среди которой — об-

разцы Императорского фарфорового завода, Севрской, Саксонской, Берлинской, Венской мануфактур (всего 140 предметов), преподнесенная Императором Александром II [4]. Его имя в 1899 году было присвоено Художественно-промышленному Музеуму Строгановского училища.

При основании музея большое собрание восточного искусства — японские лаки, мебель, керамику, вазы — пожертвовал наследник престола, будущий Император Николай II. В дальнейшем среди дарителей были и другие августейшие особы — это и покровительница Строгановского училища Великая Княгиня Елизавета Федоровна, великие князья Сергей и Владимир Александровичи.

Известный русский писатель Дмитрий Васильевич Григорович, посещавший во времена своей юности в 1830-е годы Строгановскую школу рисования, уроки в которой привили ему любовь к искусству, подарил уникальную коллекцию западноевропейской мебели XV–XVII веков. Д.В.Григорович был и первым составителем Указателя Художественно-промышленного Музеума, изданного к его открытию в 1868 году.

Учебный процесс в училище был тесно связан с музеем. В нем ежедневно проводились занятия по обмерам, копированию, зарисовкам. На изучении музейных экспонатов закладывались знания по истории мирового искусства, формировался художественный вкус учеников Строгановки, а постоянное общение с древнерусскими и народными произведениями воспитывало любовь и уважение к самобытному национальному искусству.

Помимо учебной, научной и публицистической работы, велась и творческая деятельность. При музее на Мясницкой улице были организованы мастерские: ткацкая, набивная, скульптурная, живописная по глине, фарфору и фаянсу, хромофотографическая и гальванопластическая, в которых работали мастера-профессионалы. Изделия мастерских при музее продавались всем желающим и экспонировались на Всероссийских и Международных выставках, на которых Строгановское училище принимало активное участие и неоднократно получало дипломы гран-при.

С переездом училища в 1892 году на улицу Рождественка, в здание, специально перестроенное архитектором С.У.Соловьевым, туда же был переведен и музей. Со временем его экспозиционная площадь увеличилась и состояла из 10 залов, каждый из которых предназначался для демонстрации определенного исторического стиля.

Древнерусскому искусству как наиболее полному и представляющему значительный интерес отводилось три зала, в которых экспо-

нировалось почти все, что особенно характерно для старинной русской художественной промышленности — это образцы деревянной утвари и резного дела, гончарные изделия, медные кованые вещи, серебряные и эмалевые изделия, коллекция стекла, образцы русских шелковых тканей, вышивки, кружева, костюмов.

Один из залов был посвящен античному искусству, в котором экспонировались гипсовые и бронзовые копии со скульптурных оригиналов, гальванокпии и подлинные произведения древнегреческого искусства, среди которых выделялись греческие вазы, стеклянные сосуды, терракоты, этрусские маски. И, что немаловажно, коллекцию античного искусства в конце XIX века как для Строгановского училища, так и для Кабинета изящных искусств при Московском университете отбирал немецкий археолог, секретарь Археологического общества Гельбиг Вольфганг, служивший секретарем при раскопках Южной Этрурии.

По одному залу в музее отводилось для искусства средневековой Европы, искусства итальянского Возрождения, французских стилей и восточного искусства. В одном из залов экспонировались образцы современного промышленного искусства, отличающиеся высоким художественным уровнем и представлявшие большую историческую ценность. В этом отделе демонстрировались Образ Святого митрополита Алексия в серебряном золоченом окладе, декорированном эмалью, и лампада, выполненные в русском стиле на ювелирной фирме П.А.Овчинникова и преподнесенные им в дар. В зале также были представлены образцы современных тканей, майолики, фарфора и стеклянных изделий.

С 1896 года директором училища был назначен Николай Васильевич Глоба. И этот период стал поистине блистательным в развитии Строгановского училища. Одновременно с должностью директора училища Н.В.Глоба занимал должность и директора музея. Истинно радея за свое дело, он стремился сохранять и пополнять музейную коллекцию. Хранителем музея в это время был историк искусств, мастер архитектурного пейзажа С.В.Ноаковский.

Музейное собрание в тот период стало пополняться коллекциями западноевропейского и восточного искусства. В конце XIX века для Строгановского музея в специальных мастерских заказывались копии произведений из крупнейших музеев Европы — Лувра, Публичной библиотеки в Париже, Лионского музея, Ватикана, галереи Уффици, Неаполитанского, Британского, Туринского, Капитолийского, Мюнхенского му-

зеев, Императорского Эрмитажа. В частности, в виде гальванокопий был закуплен античный Рим и западноевропейское Средневековье. Образцом мебельного искусства стала заказанная в 1899 году из Парижского музея великолепная копия комода Марии Антуанеты из Garde-Meuble [5].

В 1899 году музейное собрание пополнилось большой коллекцией восточных искусств, пожертвованной известным московским коммерсантом, действительным статским советником Константином Семеновичем Поповым. Будучи собственностью Строгановского училища, эта коллекция составляла особый отдел музея, которому Высочайшим приказом было присвоено наименование Музея К.С.Попова. Это была ценная и богатейшая, одна из лучших частных коллекций в России, в которую входили произведения декоративно-прикладного искусства Китая, Японии, Персии, включавшие бронзу, эмаль, керамику, фарфор.

Художественно-промышленный музей императора Александра II являлся одним из немногочисленных хранилищ, в которое был открыт доступ широкой публике. Его коллекция к 1917 году насчитывала более восьми тысяч экспонатов.

После Октябрьской революции Строгановское училище было несколько раз реорганизовано: в 1918 году — в Свободные государственные художественные мастерские, в 1920-м — во ВХУТЕМАС, в 1927-м — в Высший Художественно-технический институт (ВХУТЕИН), который в 1930 году был разделен на несколько вузов. В результате музейная коллекция была расформирована по крупным музеям страны: в Государственный Исторический музей, Третьяковскую галерею, Государственный музей Восточных культур, Музей керамики, Музей народов СССР, Оружейную палату, в Государственный Музей изобразительных искусств им. А.С.Пушкина.

С того времени Строгановский музей был надолго закрыт. Только в 1945 году после воссоздания Строгановского училища было принято решение о возрождении музея. Часть экспонатов, принадлежавшая Строгановке, была возвращена музеями, другая — передана из музейных фондов страны. Как и в XIX веке, в послевоенный период фонды Художественно-промышленного музея продолжали пополняться дарениями. Так, в 1960 году музею была передана уникальная коллекция русской керамики бывшего выпускника Императорского Строгановского училища, художника-керамиста, реставратора и исследователя русской архитектурной керамики А.В.Филиппова. Среди наиболее интересных образцов

коллекции можно выделить работы в керамике М.А.Врубеля, А.Я.Головина, изделия Абрамцевской мастерской и артели «Мурава», прекрасные образцы русского фарфора, изразцов и майолики, а также первый советский фарфор 1920–1930-х годов, выполненный по эскизам В.Кандинского, В. Фаворского, А.Щекатиной-Потоцкой, братьев Вычегжаниных и других.

После ВОВ собрание музея пополнилось обширной коллекцией рисунков и эскизов известных русских художников и архитекторов начала XX века: М.А.Врубеля [6], С.В.Ноаковского, С.И.Ягужинского, Ф.О.Шехтеля. Значительную группу экспонатов фонда составляют материалы из графического наследия учащихся Строгановского училища конца XIX — начала XX века. В музее собраны и представлены экспонаты, относящиеся к истории Строгановского училища, — это архивные документы, фотографии мастерских и изделий, работы учеников выполненные в материале в начале XX века. В фондах музея содержатся малоизвестный материал, связанный с творчеством выдающихся мастеров искусств — педагогов Строгановской школы. Помимо М.А.Врубеля и С.В.Ноаковского, это произведения М.В.Васильева, С.У.Соловьева, В.Е.Егорова, С.В.Кольцова, В.А.Ватагина и мн. др. Серьезный интерес представляет раздел фонда графики 1920-х гг. — периода ВХУТЕМАСа, в который входят эскизы и проекты А.М.Родченко, В.Ф.Степановой, З.Н.Быкова [7]. В фонде графики также содержатся ученические работы молодых художников, ставших впоследствии крупными живописцами, графиками, скульпторами, мастерами декоративно-прикладного искусства: С.В.Герасимова, А.В.Шевченко, У.А.Боданинского, М.М.Щеглова, К.Г.Тихонова, М.П.Гортынской и др. [8]. Среди этих работ — «Рисунок церковного интерьера» известного мастера Александра Шевченко, относящийся к поре его ученичества в Строгановке в 1901 году. В учебную программу в начале XX в. входило такое задание, как рисование натюрмортов, составленных из старинных музейных предметов. Это был своеобразный «музейный класс». Такие постановки носили «достоверный» характер, их сооружали в подлинном, историческом окружении, в музейных интерьерах.

В 1903 году исполнена работа Усейна Боданинского, представляющая собой иллюстрацию или, возможно, театральную декорацию к одной из опер Н.А.Римского-Корсакова. Усейн Боданинский — талантливый ученик Строгановского училища 1896–1905 годов, прошедший полный курс обучения, дававший звание художника по прикладному искусству. В 1910-х годах он с успехом занимался декорационным искусством, оформ-

лял петербургские интерьеры: расписывал плафоны в доме Торгового банка, в частном доме Якова Владимировича Ратькова-Рожнова, жена-того на Марианне Мансуровой (его отец, Владимир Александрович Ратьков-Рожнов, был одним из самых богатых петербургских домовладельцев, а брат — известным любителем изящных изданий). Можно сказать, что У. Боданинский работал для просвещенной и культурнейшей части русской аристократии. Под руководством архитектора И.А.Фомина он участвовал в оформлении особняков М.А.Шаховской, А.А.Половцева-младшего (его отец, А.А.Половцев-старший, и он сам много способствовали развитию Училища барона Штиглица и его музея), С.С.Абамелек-Лазарева.

Судьба У.Боданинского сложилась трагически. После революции вместе со своей женой Ольгой Александровной Фоминой, сестрой архитектора И.А.Фомина, он переехал в Крым, на свою родину. В 1920-х годах возглавлял Бахчисарайский дворец-музей, активно изучал памятники духовной и материальной культуры крымских татар, собирал музейные коллекции, занимался археологией и развитием кустарной промышленности в Крыму, публиковал научные работы. Обвиненный в буржуазном национализме, в 1938 году он был расстрелян в Симферополе. Все наследие художника в Крыму было уничтожено (как библиографическая редкость, сохранились лишь немногие его тиражированные работы в изданиях 1920-х гг.). Его творчество мало изучено и в России. Выявленный в нашем собрании графический лист — редкий уцелевший образец произведений Боданинского раннего, «русского» периода.

Ценность этих материалов состоит в том, что они отражают определенные требования к процессу обучения в Строгановском училище на разных этапах его развития, позволяют проследить эволюцию процесса художественно-промышленного образования в России. Они важны для понимания такого явления, как Строгановская школа, под которой мы подразумеваем почти двухвековую (1825–2015) образовательную, культурно-просветительскую, инновационную деятельность Строгановского училища, правопреемником которого является Московская государственная художественно-промышленная академия им. С.Г.Строганова — старейшее учебное заведение России в области художественно-промышленного образования, осуществляющее комплексную подготовку по всему спектру направлений в области дизайна, декоративно-прикладного искусства, монументально-декоративного искусства, реставрации, теории и истории изобразительного и декоративно-прикладного искусства,

архитектуры, живописи и графики. Современная миссия вуза направлена на сохранение и развитие художественной промышленности России как неотъемлемой части культурного фонда страны.

На протяжении почти двух веков сохраняется преемственность школы промышленного искусства, импульс к возникновению которой был дан в 1825 году основателем Строгановского училища Графом С.Г.Строгановым. И хотя менялась культурно-историческая ситуация в России, менялись стили и стилевые направления, экономические уклады, творческое ядро школы оставалось неизменным.

Художественная промышленность России переживала периоды младенчества и роста, упадка и расцвета. Опыт Строгановской школы показывает, что на протяжении десятилетий сам феномен существования школы давал импульс к развитию отечественной культуры и сохранению ее наследия. Можно сказать, что она являлась фактором устойчивости и развития отечественной художественной промышленности. Особенно актуально исследовать эту важнейшую функцию школы в настоящее время, когда Россия снова стоит перед необходимостью эффективного и умелого использования своих культурных ресурсов, наследия, опыта.

На сегодняшний день экспозиция музея является базой для учебной работы студентов, аспирантов и преподавателей вуза. Наряду с учебным назначением, в музее ведется большая научно-исследовательская и реставрационная работа, а также обширная работа по популяризации художественно-промышленного искусства. В целом деятельность музея МГХПА направлена на сохранение и преумножение прекрасных традиций старейшего в России учебного заведения. К настоящему моменту собрание Музея МГХПА им. С.Г.Строганова составляет более 15000 произведений декоративно-прикладного искусства, скульптуры, живописи и графики, что позволяет приравнять ее к собраниям крупных отечественных и зарубежных музеев.

Примечания:

1. Бутковский В.И. Соображения об устройстве в Москве общеобразовательного Политехнического музеума, читанные директором Строгановского училища В.И. Бутовским 13-го мая 1871. — М., 1871. — С. 9.

2. Подробнее об истории основания музея Строгановского училища см.: Зиновеева М.М. Из истории Строгановского музея // Музей декоративно-прикладного и промышленного искусства МГХПА имени С.Г.Строганова. — М., 2014. — С. 10–29.

3. Строгановское центральное училище технического рисования в Москве // Искусство и художественная промышленность. — 1899. — № 5. — С. 288.

4. Подробнее см.: Троцинская А.В. О малоизвестном фарфоровом даре императора Александра II из Гатчинских и Петербургских сервизных кладовых и Монплезира «Музеуму Строгановского училища» // Виноградовские чтения в Петербурге: Предприятия. Коллекции. Эксперты. Материалы международных научно-практических конференций 2007–2009. — СПб., 2010.

5. Искусство и художественная промышленность. — 1899. — № 12. — С. 1045.

6. Троцинская А.В. Произведения М.А.Врубеля из собрания Музея декоративно-прикладного и промышленного искусства МГХПА им. С.Г.Строганова. — М.: МГХПА им. С.Г.Строганова, 2013.

7. Троцинская А.В. Графическое наследие выдающихся мастеров искусств — учеников и педагогов Строгановской школы // Исторические традиции и формы художественно-образного и пространственно-средового взаимодействия архитектуры, дизайна и декоративно-прикладного искусства: Коллективная монография. — М., 2012.

8. Троцинская А.В. Искусство интерьера в графике учеников Строгановского училища // Искусство интерьера XIX–XX вв.: Альбом. — М., 2012.

Н.С. КУЗНЕЦОВА

Аспирант. Московский Государственный Университет им. М.В. Ломоносова. Исторический факультет, отделение истории и теории искусства, кафедра всеобщей истории искусства
e-mail: natik.ne@mail.ru

N.S. KUZNETSOVA

Graduate student of historical faculty of Lomonosov Moscow State University
e-mail: natik.ne@mail.ru

ПРОСТРАНСТВО ХОРА БАЗИЛИКИ САН КЛЕМЕНТЕ В РИМЕ В КОНТЕКСТЕ ЦЕРКОВНОЙ АРХИТЕКТУРЫ ЛАЦИО XII–XIII ВВ.

CHOIR OF THE BASILICA SAN CLEMENTE IN ROME AND THE CHURCH ARCHITECTURE OF LATIUM OF THE 12–13TH CENT.

Статья посвящена анализу хора базилики Сан Клементе в Риме и сопоставлению его с современными ему памятниками, созданными в период рассвета римской церковной архитектуры — XII–XIII вв. Актуальность темы связана с малой изученностью алтарных пространств данных памятников в научной литературе, прежде всего — русскоязычной. Рассматриваются как общие особенности планировки и архитектурного оформления, так и отдельные элементы его убранства (амвоны, ограды, пасхальные подсвечники). Автор приходит к выводу, что, несмотря на ряд общих характеристик, которые позволяют объединить хор Сан Клементе с иными современными ему постройками (Санта Мария ин Космедин, Санта Мария Ассунта в Ананьи, Санти Джованни е Паоло в Ферентино), особенности его структуры и декора были продиктованы общей планировкой базилики и ее расположением в пространстве.

The article is devoted to the analysis of the choir of the Basilica of San Clemente in Rome. It is compared with the other monuments created in Rome in the XII–XIII centuries. This topic is poorly studied,

especially in Russian scientific literature. The article deals with the general features of the architectural design, as well as individual elements of its decoration (the pulpits, the barriers, Easter candlesticks). The author concludes that despite a several features that allow us to unite the choir of San Clemente with other modern buildings (Santa Maria in Cosmedin, Santa Maria Assunta in Anagni, Santi Giovanni e Paolo in Ferentino), its structure and decoration were dictated by the General layout of the Basilica and its location in space.

Ключевые слова: хор, Рим, амвон, пасхальный канделябр, преграда, косматеско, пресбитерий.

Keywords: choir, Rome, ambo, Easter candlestick, barrier, Cosmatesque, presbytery.

Пространство хора во многом определяет облик интерьера средневековых храмов. Его расположение, соотносённость с пресбитерием [20] и нефами, место в иерархии церковного здания позволяет рассматривать его как часть алтарного пространства. Однако его особое функциональное предназначение диктует оформлению определенные художественные особенности, которые могут стать отдельным предметом изучения. Прежде всего, при рассмотрении хора как отдельной единицы пространства необходим анализ его структуры, планировки и связанных с ними характеристик (формы, масштаба, местоположения и т.д.). Другой важной составляющей внешнего облика хора являются элементы его оформления — скамьи, амвоны, кафедры и преграды, которые, как правило, становятся частью большой системы оград алтарного пространства.

Малые архитектурные формы алтарных пространств средневековой Италии относятся к числу тех памятников искусства, которые наделены общепризнанной значимостью, но ввиду разнообразных обстоятельств не могут быть изучены с той степенью подробности, которую заслуживают. Причиной тому является плохая сохранность тех немногочисленных памятников, которые дошли до наших дней, а также трудности в определении их точного расположения в пространстве храма. Зачастую исследование подобного рода приобретает характер археологического и нуждается в исторических и документальных обоснованиях [16; 5; 26, р. 249–260]. Крайняя ограниченность визуальной информации редко дает возможность провести иконографический или стилистический анализ,

который находится в зоне искусствоведческого знания. Тем не менее, те немногочисленные памятники, которые на сегодняшний день могут быть описаны, позволяют сформулировать ряд проблем, связанных с их художественным значением и ролью в литургическом пространстве [14; 3; 9; 15]. В рамках данной статьи нас будут интересовать отдельные элементы структуры хора не только как отдельные малые архитектурные формы, но также их роль в церковном интерьере. Каким образом они формировали пространство? Возможно ли сегодня определить конфигурацию и границы хора, проанализировать такие важные категории, как проницаемость и обособленность? Как в эту структуру были включены объемы амвонов и пасхальный подсвечник?

В качестве объектов для анализа выбраны несколько римских памятников XII–XIII вв., которые сохранили до наших дней некоторые элементы хора. Это период римской истории стоит охарактеризовать как чрезвычайно важный: власть папы достаточно сильна, город принимает множество паломников, военные конфликты в регионе временно ослабевают [17, р. 67–80]. Приток денежных средств, с одной стороны, необходимость в ремонте и обновлении многих важных римских базилик — с другой — вот два фактора, которые обусловили расцвет строительство новых алтарей и оформления церковных интерьеров в Риме в течение этого периода [11, р. 32–42].

Так как в рамках данной статьи не будут рассматриваться престол, киворий и пространство вокруг них, а речь пойдет исключительно о хоре, его планировке и оформлении, само слово «хор» и определяемое им понятие нуждается в дополнительном пояснении. Его значение имеет разные варианты как в современном научном языке, так и в средневековых источниках, прежде всего, ранних [10, р.12]. Постепенно пространство хора начинает четко определяться и мыслиться как самостоятельная единица внутри интерьера базилики. По своей значимости оно уступает пространству пресвитерия, но оно все же отделено от нефов как место более важное. Самое известное свидетельство тому — план монастыря Сен Галлен (817–830), где зона хора подписана как «chorus psallentium» и предназначалась для поющих монахов [10, р. 11–12]. Сложность изучения хоров Высокого Средневековья заключается в том, что сегодня чрезвычайно проблематично описать внешний вид и основные свойства раннехристианских памятников, которые могли перестраиваться или служить источниками для подражания.

Известно, что в больших римских храмах первых веков христианства, в которых предполагалось служение папы или епископов, данную функцию — служить местом, где во время богослужения располагается священство и хор, — выполняли две зоны алтарного пространства. Первая — это апсида, в которой находились скамья для священнослужителей и кардиналов, а также трон епископа [12, р. 44]. Эта зона в греческом языке называется пресбитерием, а скамья получает наименование «синтрон», то есть «сопρεстолие». В латинской же традиции это место не имеет особого названия, так как оно отсутствует в письменных источниках этого периода [4, р. 67–108; 25, р. 73–95]. Вторая зона — огороженное низкой преградой пространство в центральном нефе, расположенное на оси восток-запад и примыкающее к алтарю. Оно предназначалось для размещения низшего духовенства и хора. В ранних римских источниках оно называется пресбитерием [11, р. 76, 79, 556–557], что, впрочем, могло быть общим термином, описывающим любое пространство для размещения клира, а потому не может считаться четким дифференцирующим термином для данной зоны алтарного пространства. Исследователь Т.Мэтьюз, автор основополагающих работ, посвященных римским «Ордо», назвал эту зону «скола» («schola») [25, р. 73–95]. Это привело к появлению термина «скола канторум» («schola cantorum») и путанице в его использовании, так как современные исследователи стали обозначать этим словосочетанием пространство в интерьере базилики, в то время как в Средние Века термином «скола» обозначали сам хор (то есть группу поющих в храме людей). Вслед за ключевым исследователем римской архитектуры Средних Веков С. де Блау мы будем использовать термин «нижний хор» для описания хора в нефе перед алтарем при наличии синтрона [13].

Один из ключевых памятников XII в., в котором хор сохранился достаточно хорошо, чтобы стать предметом анализа, — это базилика Сан Клементе аль Латерано. Сегодня эта постройка представляет собой сложный комплекс памятников античности, Раннего и Высокого Средневековья, которые расположены в нескольких археологических слоях. Ранняя церковь Сан Клементе (VI в.) имела нижний хор, выделенную зону вокруг престола и места для высшего священства в апсиде. На рубеже XI–XII вв. по инициативе кардинала Анастасия сооружается новое здание. Строительству также покровительствовал папа Пасхалий II, бывший кардинал Сан Клементе. «Верхняя» базилика отчасти повторяла

формы «нижней», она также имеет три нефа и три апсиды, в центральной расположен трон епископа [19, р. 249–255]. В нее были перенесены основные святыни храма, а также оформление апсиды и элементы алтарного пространства. Но, несмотря на то, что элементы оформления были позаимствованы из более ранней постройки, мы вправе рассматривать хор Сан Клементе как ансамбль XII в., так как его строительство велось в ином пространстве и сопровождалось созданием новых элементов (пасхального канделябра и одного из амвонов) [8, р. 22–23].

В плане нижний хор Сан Клементе представляет собой длинное прямоугольное пространство, приподнятое над полом нефов на две ступени. В длину оно примерно равно половине длинны нефов, имеет проходы с западной и восточной сторон, расположенные на одной оси, а также два входа с юга и севера, смещенных к алтарю. Хор примыкает к выделенной преградой алтарной части, внутри которой располагается престол, приподнятый на три невысоких ступени, в подножии которого находится проем конфессии, открывающий хранящиеся под ним реликвии (мощи св. Климента и св. Игнатия Богоносца) [8, р. 22]. Таким образом, все алтарное пространство базилики можно поделить на четыре зоны: хор, пространство перед престолом, виму [1] и трон епископа. Хор выделен в интерьере низкой преградой, состоящей из плит, перенесенных из «нижней» базилики. Они расположены на цоколях разной формы и отелены друг от друга небольшими квадратными столбиками с базами и капителями. Капители имеют общий профиль с небольшим карнизом, опоясывающим всю преграду по периметру сверху. Каждая из плит ограды имеет скульптурную декорацию: изображение крестов, рыб, якоря, а монограмм папы Иоанна II [10, р. 61–62].

По бокам двумя выступами расположены амвоны из мрамора. Южный был создан в XII в. [22, vol. 1, р. 66]. Он расположен с левой стороны, так как алтарь базилики расположен на западе, и предназначен для чтения Евангелия [6, р. 128]. Имеет две лестницы (с востока и запада), небольшую прямоугольную площадку для чтеца и два трехгранных выступа с юга и севера. Угол каждой грани оформляется объемными пилястрами с кубическими многопрофильными базами и капителями. Стенки амвона под выступами инкрустированы вставкой из мрамора темно-зеленого цвета в виде круга. Возможность размещения двух пюпитров на одном амвоне может показаться странной, так как Евангелие традиционно полагалось читать, расположившись лицом к югу

и необходимость во втором пюпитре отсутствует [2, с. 128]. Однако существует важное обстоятельство: базилика Сан Клементе имеет абсиду, ориентированную не на восток, а на запад (как и многие раннехристианские памятники Рима) [30]. Таким образом, южная сторона храма располагается по левую руку от входа, и двойное расположение пюпитра давало возможность диакону повернуться к югу.

Правый амвон, перенесенный из «нижней» базилики, имеет более простую структуру: одну лестницу (с западной стороны) и прямоугольную площадку с пюпитром, ориентированным на алтарь. Площадка огорожена низкими плитами с пилястрами по углам. По другую сторону от его лестницы помещается еще один пюпитр, более низкий и широкий, выполненный в виде тонкой каменной плиты, грани которой оформляются мозаикой косматеско. Эти пюпитры использовались для чтений Деяний и Посланий Апостолов, которые могут читаться как лицом к алтарю, так и лицом к нефам [2, с. 128].

Разница во внешнем виде двух амвонов интересна не только с точки зрения их датировок. Кажется очевидным, что стилистически они разнятся, ведь между их созданием прошло несколько столетий. Показательно, однако, что скульптор XII в. не стремится уподобить формы левого амвона внешнему виду правого, что объясняется пониманием иерархии их значения: амвон Евангелия важнее, чем амвон Посланий, а потому он больше, пышнее и более эффектно оформлен.

Перед левым амвоном, на углу выступа ограды стоит пасхальный канделябр [10, р. 64–65]. Подсвечник представляет собой витую коринфскую колонну на цоколе, которая поддерживает круглую чашу с расширением в верхней части. Примечательно, что эта чаша имеет пояс, составленный из элементов, напоминающих ионики, что в сочетании со многоярусной лиственной капителью и сложной профилировкой базы придает подсвечнику антикизирующие черты. Спираль колонны подчеркиваются закрученными каннелюрами, оформленными смальтой.

Структура хора соотносится с конструкцией здания в целом. Там, где находится его восточная граница — примерно в центре главного нефа — колонны, поддерживающие аркаду между нефами, заменяются небольшим простенком (слишком широким, чтобы назвать его столбом). Такой элемент в интерьере встречается только один раз: далее с западной стороны вновь расположены колонны, и только два выступа стены, разделяющих три апсиды, повторяют этот сбой ритма, выделя-

ющий ключевые точки отсчета интерьера. Отдельного внимания заслуживает рисунок пола, который также сохранился с XII столетия [22, р. 70–73]. На центральной оси главного нефа выложена дорожка, состоящая из переходящих друг в друга кругов, обвитых двумя спиральными лентами. Важно, что этот орнамент прерывается там, где расположена граница хора и вновь возобновляется внутри его пространства. Таким образом, человек, вошедший в храм через главный вход в центральном нефе, видит перед собой мозаичную дорожку, ведущую к престолу, которая остается открытой взгляду даже внутри огражденного пространства хора. По сторонам от нее находятся композиции, вписывающиеся в прямоугольники и квадраты, что только выделяет центральную ось и способствует объединению нефов и хора в единое, целостное пространство.

Итак, хор базилики Сан Клементе является структурой сложной, которая занимает чрезвычайно значительное место в иерархии церковного интерьера и четко согласуется с архитектурой храма в целом. Благодаря некоторым художественным приемам — широким проемам, рисунку пола, низким парапетам и ориентированным на все стороны пюпитрам, он воспринимается как обособленная, но все же органичная часть главного нефа, доступная для взглядов, не перекрывающая, но усиливающая восточно-западную ось пространства. Возможно, это связано с тем, что под престолом был размещен конфессиио. Его функция — служить объектом поклонения, с одной стороны, и демонстрацией того, как служит литургия над телами святых, — с другой, диктовала открытый характер структуре хора.

Эту гипотезу можно проверить, сравнив хор Сан Клементе с другими современными ему памятниками, которых, однако, существует очень мало. Среди построек, расположенных в Риме это, безусловно, церковь Санта Мария ин Космедин, расположенная вблизи от Сан Джорджо, на Бычьем форуме [24, 7, р. 12]. Начиная с VIII в., эта церковь принадлежала греческой общине города. После нормандского нашествия в конце XI столетия базилика нуждалась в реконструкции. Работы были проведены в 1123 г., во время понтификата Каллистуса III. В этот период появился новый пол, кресло епископа и нижний хор [22, vol. 2, р. 277–280].

Базилика Санта Мария ин Космедин не имеет трансепта и какого-либо выделенного пространства перед алтарем. Кроме того, зона пресбитерия приподнята всего лишь на одну небольшую ступень, и под

престолом отсутствует открытый в сторону нефов проем конфессии (несмотря на то, что в базилике есть крипта). Структура нижнего хора чрезвычайно напоминает композицию Сан Клементе. Он прямоугольный в плане, далеко выдается в главный неф. Однако ширина хора относительно ширины нефа в Санта Мария ин Космедин несколько больше, нежели в Сан Клементе, отчего боковые проходы между преградой и колоннадами становятся совсем узкими, и хор в целом выглядит более обширным. В структуру низких преград хора, не украшенных ничем, кроме естественного узора камня, встраиваются два амвона и пасхальный канделябр. Их внешний вид также чрезвычайно напоминает соответствующие элементы из Сан Клементе, однако в пространстве они располагаются зеркально: амвон Евангелия и подсвечник размещены справа, а амвон Посланий — слева. При этом, если амвон Евангелия также имеет два выступа и предполагает возможность ориентации чтеца как в сторону правого, так и в сторону левого нефа, то амвон Посланий, в отличие от аналогичного амвона в Сан Клементе, имеет лишь один пюпитр, ориентированный на алтарь. Это косвенным образом подтверждает мысль, что особенности расположения элементов хора в Сан Клементе продиктованы ориентацией базилики на запад (в Санта Мария ин Космедин алтарь расположен с восточной стороны).

Пасхальный канделябр базилики на Бычьем форуме также чрезвычайно похож на подсвечник из Сан Клементе. Он выполнен в виде спиральной колонны, оформленной смальтой, однако завершается она просто композитной антикизирующей капителью, без вазона, а основание колонны поддерживает в лапах мраморный лев, весьма значительного масштаба, голова которого ориентирована в сторону пространства хора. Все эти незначительные на первый взгляд детали — ширина хора, отсутствие второго пюпитра у амвона Посланий, расположение головы льва — делают его более замкнутым. Этот эффект усиливают еще несколько особенностей, хорошо заметных при сравнении с хором Сан Клементе. Там две плиты, ориентированные в сторону входа в храм, декорированы цветным мрамором так же, как и столбики между ними. В Санта Мария ин Космедин, как уже было сказано выше, мозаичная декорация на плитах ограды хора отсутствует, зато она есть на ограде пресбитерия, которая видна через проем хора, но кажется отделенной и недоступной. Рисунок пола в базилике ин Космедин также соотносится со структурой внутреннего пространства [29, р. 18], но если в

Сан Клементе хор и неф объединены общей спиральной дорожкой, ведущей к подножию алтаря, то в Санта Мария такой четкой оси орнамента нет, она состоит из концентрических кругов, вписанных в квадратные композиции, — форма более статичная, не столь ярко демонстрирующая идею движения. Все эти свойства хора Санта Мария ин Космедин определяют его замкнутый характер, что, очевидно, было определено общим характером алтарного пространства этой базилики: низкого, замкнутого, отделенного от нефов высокой преградой. Таким образом подтверждается предположение о том, что характер хора базилики Сан Клементе был продиктован тем более открытым алтарем с конфессией, которому он предшествует.

Разумеется, для того чтобы судить о том, насколько хор Сан Клементе является типичным памятником своего времени, необходим более широкий ряд примеров для сравнительного анализа. На территории Лацио существует ряд базилик, сохранивших отдельные элементы пространства хора, которые можно сопоставить с описанными выше. Например, это собор Санта Мария Ассунта в городе Ананьи. Несмотря на то, что он находится за пределами Вечного города, его можно считать папской базиликой, так как в Ананьи в это время располагалась одна из резиденций римских понтификов [29, р. 4–7]. Известно, что в его центральном нефе находился нижний хор, однако он был разобран (в апсиде сохранился трон папы) [27, р. 120]. О его размерах можно судить, благодаря границе повышения уровня пола. Важно, что этот подъем совсем небольшой, ниже, чем в Сан Клементе, зато высота вимы весьма значительна, поэтому престол и пространство за ним были очень хорошо обозримы из нефов (даже пустой трон в апсиде виден из-за престола). Сохранился также пасхальный канделябр [29, р. 92–97], форма которого напоминает подсвечник из Сан Клементе: это витая колонна с базой, инкрустированная смальтой. Однако существуют и различия. Так, колонна в Ананьи опирается на спины четырех львов, которые, очевидно, были своеобразным упрощенным повторением тех фигур, которые включены в композицию епископского трона верхнего хора в апсиде [29, р. 93], и напоминают о льве из базилики Санта Мария ин Космедин. Важно, что частью трона они стали в результате реставрационных работ XII в., когда он был «собран» из различных элементов сохранившегося церковного убранства. В XII в., судя по всему, эти львы были частью оформления хора и располагались в непосредственной близости от

подсвечника [29, р. 92]. Вместо капители или вазона ее венчает фигурка мальчика, склонившегося на одно колено, который поддерживает плоскую круглую чашу.

Низкая ступень, отделяющая восточную часть нефов в Ананьи, позволяет реконструировать размеры существовавшего там хора. Подъем пола свидетельствует о том, что хор занимал всю ширину главного нефа, в то время как в Сан Клементе оставалось место для узких боковых проходов. Аналогичную картину можно увидеть в соборе Санта Мария Кастелло в Тарквинии [23]. Таким образом, существует возможность проанализировать то значение, которую структура планировки пространства хора определяло для внешнего вида элементов его убранства. Это можно проследить, сравнив амвоны из Сан Клементе и Санта Мария ин Кастелло. В целом, их формы очень близки: они имеют по две лестницы, треугольные плиты, образующие перила и площадку с баллюстрадой в виде трехгранного выступа. Однако в связи с тем, что в Тарквинии хор занимал всю восточную часть нефа, амвон примыкал к столбу и не имел второго пюпитра. То есть чтец имел возможность располагаться только лицом к хору, что, возможно, делало это пространство более изолированным. Возможно, именно поэтому несколько иначе выполнена кафедра собора Санти Джованни е Паоло в Ферентино, хотя эти два собора, расположенных недалеко друг от друга, очевидно, имели весьма схожую структуру алтарного пространства, частично сохранившуюся до наших дней.

Низкая ступень, отделяющая восточную часть нефов в Ферентино, позволяет реконструировать размеры существовавшего там хора, параметры которого, судя по всему, соответствовали хору в Ананьи. В Ферентино кафедра, выполненная в нач. XIII в. [28, р. 201], представляет собой небольшой трехгранный балкон, плиты которого оформляются вставками квадратной формы из красного камня, мозаичными поясками из смальты вокруг них, а грани плит, которые выделяются витыми колонками, украшенными смальтой, завершающимися условными листовыми капителями и поддерживающими двухчастный антаблемент, состоящий из плоского архитрава и карнизом. Такая структура амвона дает возможность повернуться не только к хору, но и в сторону нефов.

Также в Ферентино сохранился пасхальный канделябр. Это вновь витая колонна, оформленная смальтой, однако его формы можно назвать более простыми по сравнению с Сан Клементе или собором

Ананьи: фактически, колонна не имеет капители и завершается круглой чашей на узкой ножке. Показательно, что данная форма канделябра не является единственно возможной в период Высокого Средневековья на территории Лацио. Так, в базилике Сан Паоло Фуори ле Мура в Риме хранится подсвечник рубежа XII–XIII вв., выполненный мастерами Никола де Анджео и Пьетро Вассаллетто [21, р. 499–500] и оформленный рельефами, изображающими сцены страстей. В кафедральном соборе Гаэты, посвященном св. Эразму, находится удивительно сложный канделябр XIII в. оформленный сценами из жития святого, а также изображениями событий жизни Христа [18, р. 16]. Таким образом, лаконичные, классицизирующие и практически лишенные повествовательности подсвечники были характерны именно для XII в. и могут считаться одной из отличительных характеристик его хоров этого периода.

Краткая характеристика пространства и оформления хора в базилике Сан Клементе и сравнение его с некоторыми современными ему памятниками дают основания для некоторых выводов. Прежде всего, очевидно, что отдельные элементы его структуры (кафедры, подсвечник) можно назвать типичными для своего времени, так как существуют аналогичные им примеры в других церквях Рима и Лацио этого периода. Их можно охарактеризовать как классицизирующие: они имеют лаконичные, простые формы, лишены скульптурной декорации, которая носила бы повествовательный характер. С другой стороны, сопоставление хоров двух базилик — Сан Клементе и Санта Мария Космедин — свидетельствует о том, как из чрезвычайно схожих между собой отдельных элементов составляются разные по общему характеру пространства. Становится очевидным, что внешний вид хора всегда будет подчинен главному смысловому центру любой базилики — ее алтарю. Именно его структура, облик и особенности оформления будут определять внешний вид малых архитектурных форм, составляющих основу хора.

Список литературы:

1. Беляев Л.А., Желтов М.С. Вима // Православная энциклопедия. — Т. 8. — Москва, 2000 — С. 509–510.
2. Ломакин Н.А. Образы пространства в папском церемониале XIII–XIV вв.: дис. к.и.н. — Москва, 2012.
3. Andaloro M. Romano S. L'immagine nell'abside // Arte e iconografia a Roma. Da Costantino a Cola di Rienzo. — Cura di Milano, 2000. — P. 93–132.

4. *Andrieu M.* Les ordines romani du haut Moyen Âge. — Vol. 2. — Leuven, 1931–1961.
5. *Armellini M.* Le chiese di Roma dale loro origini sino al secolo XVI. — Roma, 1887.
6. *Ben-Aryeh D.N.* Italian Pulpits: Preaching, art and spectacle // *Charisma and Religious Authority: Jewish, Christian, and Muslim Preaching 1200–1500.* — Turnhout, 2010. — P. 123–44.
7. *Beny R., Gunn P.* Le chiese di Roma. — Milano, 1982. — P. 73. Spagnesi P.C. Santa Maria in Cosmedin a Roma: questioni di storiografia architettonica medioevale // *S.Maria in Cosmedin in Rome: on the historiography of Medieval architecture.* — Roma, 2011.
8. *Boyle L.O.P.* Piccola guida di San Clemente, Roma. — Roma, 1976.
9. *Claussen P.C.* Marmo e splendore. Architettura, arredi liturgici, spoliae, in Arte e iconografia a Roma// *Costantino a Cola di Rienzo*, a cura di Andaloro M., Romano S. — Milano 2000. — P. 193–226.
10. *De Benedictis E.* The «schola Cantorum» in Rome During the High Middle Ages. — Bryn Mawr College, 1983.
11. *De Blaauw S.* Cultus et decor. Liturgiae architettura nella Roma tardo antiae medieval: Basilica Salvatoris, Sanctae Mariae, Sancti Petri. 2 vol. — Citta del Vaticano, 1994.
12. *De Blaauw S.* Innovazioni nello spazio di culto // *Lo spazio e il culto: Relazioni tra edificio ecclesiale e uso liturgico dal XV al XVI secolo* J. Stabenow ed. — Venezia, 2006.
13. *De Blaauw S.* Origins and Early Developments of the Choir // *La place du chœur. Architecture et liturgie.* — Paris, 2012. — P. 25–32.
14. *De Blaauw S.* L'altare nelle chiese di Roma come centro di culto e della committenza papale // *Roma nell'alto medioevo. Atti delle Settimane di Studio.* — Spoleto, 2001. — P. 969–990.
15. *De Blaauw S.* The Lateran and Vatican Altar Dispositions in Medieval Roman Church Interiors: A Case of Models in Church // *Cinquante années d'études médiévales. À la confluence de nos disciplines: Actes du Colloque organisé à l'occasion du cinquantenaire du CIESCM, Poitiers, 1–4 septembre 2003.* — Turnhout: Brepols Publishers, 2005. — P. 201–217.
16. *Forcella V.* Inscrizioni delle chiese di Roma. — Roma, 1873.
17. *Gianandrea M.* La scena del sacro: l'arredo liturgico nel basso Lazio tra XI e XIV secolo. — Roma, 2006.
18. *Granata P.* Gaeta: viaggio nell'arte. Pittura, scultura e arti minori dal Medioevo ad oggi. — Guida, 2003. — P. 16–17.

19. *Guidobaldi F. et alii.* San Clemente: La scultura del VI secolo. — Roma, 1992.
20. *Hassett M.* «Presbytery». *The Catholic Encyclopedia.* — Vol. 12. — New York: Robert Appleton Company, 1911. — URL: <http://www.newadvent.org/cathen/12395a.htm> (data обращения: 20.12.2019).
21. *Hourihane C.P.* *The Grove Encyclopedia of Medieval Art and Architecture.* — Vol. 2. — Oxford University Press, 2012. — P. 499–500.
22. *Krautheimer R.* *Corpus Basilicarum Christianarum Romae. The Early Christian Basilicas of Rome (IV–IX Cent.).* — Vol. 1, 2. — Citta del Vaticano-Roma-NewYork, 1937–1977.
23. *Mariani I. M., Sgarbozza I.* Un «monumento mancato»: Santa Maria in Castello a Tarquinia. Abbozzo per una storia critica e conservativa // *La cultura del restauro Modelli di ricezione per la museologia e la storia dell'arte*, a cura di B. Failla, S.A.Meyer, C.Piva. — Roma: Campisano Editore, 2013. — P. 221–237.
24. *Massimi G.* La chiesa di S. Maria in Cosmedin. — Rome, 1989.
25. *Mathews T.* An Early Roman Chancel Arrangement and its Liturgical Functions. *Rivista di Archeologia Cristiana*, 38. — Vaticano, 1962.
26. *Matthiae G.* Componenti del gusto decorativo cosmatesco // *Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte.* — 1952. — Vol. I. — P. 249–281.
27. *Mengarelli C.* La Cattedrale di Anagni nell'alto medioevo // *Anagni Cristiana e il suo territorio dalla tarda antichità all'alto medioevo*, a cura di Fiocchi. — Roma: Tored, 2014.
28. *Ramieri A. M.* Ferentino: dalle origini all'alto Medioevo. — Ferentino: Pro loco Ferentino, 1995.
29. *Severino N.* Il pavimento cosmatesco della cattedrale di Anagni. La storia, l'analisi, le nuove ipotesi. — Roccasecca, 2012.
30. *Vogel C.* Versus ad orientem. L'Orientation dans les ordines romain du haut Moyen Age // *La Maison-Dieu.* — 1962. — Vol. 70. — P. 67–99.

Т.О. БЕРДНИК

*Профессор, зав. кафедрой «Дизайн». ФГБОУ ВО «Донской государственный технический университет»
e-mail: tatiana@berdnik.me*

С.А. ЖЕБРОВСКАЯ

*Студент 4 курса. ФГБОУ ВО «Донской государственный технический университет»
e-mail: colzhebr@gmail.com*

T.O. BERDNIK

*Professor, Head Department of Design. Don State Technical University
e-mail: tatiana@berdnik.me*

S.A. ZHEBROVSKAYA

*4 year student. Don State Technical University
e-mail: colzhebr@gmail.com*

КОНЦЕПЦИЯ ФОРМИРОВАНИЯ ЖИЛОГО ПРОСТРАНСТВА В ПРОЕКТАХ ЛЕ КОРБЮЗЬЕ

CONCEPT OF FORMATION OF RESIDENTIAL SPACE IN PROJECTS OF LE CORBUSIER

Статья посвящена изучению эстетических и функциональных подходов Ле Корбюзье к проектированию жилого пространства. Проводится анализ особенностей «жилой ячейки», представленной архитектором на Международной выставке современных декоративных и промышленных искусств в 1925 году, в контексте стиливых признаков функционализма. Определяются пять принципов современной архитектуры в формировании жилой среды, выведенные и применяемые Ле Корбюзье. Архитектура рассматривается как инструмент преобразования общества через совершенствование среды его обитания.

The article is devoted to the study of the aesthetic and functional approaches of Le Corbusier to the design of living space. An analysis is made of the features of the «living cell» presented by the architect at the International Exhibition of Modern Decorative and Industrial Arts in 1925, in the context of the stylistic features of functionalism. Five principles of modern architecture in the formation of the living environment, which are derived and applied by Le Corbusier, are determined. Architecture is seen as a tool for transforming society through the improvement of its environment.

Ключевые слова: жилая ячейка, «Марсельский блок», проект Обус, функционализм, «пять отправных точек современной архитектуры», социокультурный контекст архитектуры.

Keywords: living cell, «Marseille block», Obus project, functionalism, «five starting points of modern architecture», sociocultural context of architecture.

В процессе эволюции социально-общественных форм бытия возникла необходимость в организации среды жизнедеятельности человека средствами архитектуры. Умение манипулировать жилым пространством, подстраивать его к требованиям комфортного существования — основа профессии архитектора. В контексте реалий социальной жизни европейских городов XX века определяющее значение приобрел подход к проектированию жилой единицы через идею, концепт. Новаторское видение жилого пространства получило теоретическое и практическое обоснование в проектах французского архитектора и дизайнера Ле Корбюзье. Данное исследование имеет целью изучение подходов Ле Корбюзье к проектированию жилого пространства как к способу решения социокультурных проблем XX столетия.

По мнению Ле Корбюзье, задача архитектора состоит в построении жилой среды, где каждый элемент функционален и логичен. Условием достижения этой цели является стандартизация. Ле Корбюзье писал: «Проблема дома — одна из проблем эпохи. От ее решения зависит социальное равновесие... Крупная индустрия должна заняться домостроением и поставлять серийные элементы домов. Надо создать “дух серийности” — стремление строить дома сериями, стремление жить в домах-сериях, стремление мыслить о домах как сериях» [2, с. 16].

Ле Корбюзье искренне верил, что архитектура является той силой, которая способна преобразовать общество. Его утопическая идея базировалась на гипотезе о возможности решить социальные проблемы за счет сокращения расходов на строительство и рациональные методы архитектурно-дизайнерского формообразования.

Представить воплощение своей концепции архитектор смог в 1925 году на Международной выставке современных декоративных и промышленных искусств в Париже. Для этой выставки Ле Корбюзье спроектировал павильон, представленный литературно-художественным журналом «L'esprit Nouveau» («Эспри нуво»), одним из издателей которого он сам являлся. Этот проект во многом определил пути развития архитектуры XX века.

Павильон представлял собой жилую ячейку многоквартирного дома, выстроенную в натуральную величину. Это была экспериментальная квартира в двух уровнях. Форма постройки представляла собой композицию из правильных геометрических объемов. Ее структура определялась каркасной конструкцией из железобетона, что дало возможность по-новому организовать внутреннее пространство. Вместо разделенных стенами изолированных комнат интерьер формировался переходившими одно в другое помещениями с выделенными функциональными зонами. Это был первый опыт свободной планировки интерьерного пространства.

Внутреннее пространство также демонстрировало экспериментальный подход в организации жилья. Композиционный принцип построения и размещения объемов базировался на теории неопластицизма, сформулированной голландским художником-абстракционистом Питом Мондрианом. Решая утилитарные задачи, Ле Корбюзье использовал самые актуальные разработки дизайнеров-функционалистов. Здесь была мебель простых геометрических форм, для которой в качестве основных материалов использовались сталь и стекло. Некоторые образцы мебели предполагали трансформацию и многофункциональность, что помогало эффективно использовать небольшие помещения. Специально для павильона Ле Корбюзье спроектировал два вида кресел из стальных полированных или никелированных трубок и кожаных элементов. При минимальном использовании материала кресла были легкими и прочными, а верный эргономический расчет делал их и очень комфортными. Описывая «новую жилую единицу» и ее предметное наполнение, Ле Корбюзье подчеркивал, что он сознательно употре-

бляет слово «оборудование», а не «меблировка». Кроме функциональной мебели пространство было заполнено плакатами: «Дом — машина для жилья», которые очень точно декларировали авторскую концепцию устройства жилого пространства [4].

Предложенное Ле Корбюзье жилье строилось в соответствии с функционализмом, который исповедовал идею достижения максимального удобства при использовании минимальных средств. Жилая ячейка, презентованная в павильоне «L'esprit Nouveau», могла функционировать и как отдельно стоящее помещение, и как элемент многоквартирного здания, созданного по методу комбинаторного формообразования.

Начиная с 1925 года, проекты Ле Корбюзье приобрели свой неповторимый архитектурный язык. Именно в это время он сформулировал в журнале «L'esprit Nouveau» «пять отправных точек современной архитектуры».

1. Дом должен стоять на опорах и быть приподнятым над основанием, что освобождает место под ним для различных функций.

2. Опоры и каркасные несущие элементы не обязательно располагаются по фасаду, а могут размещаться внутри дома; это дает возможность более свободного выбора материала для фасадных стен.

3. Свободная планировка внутреннего пространства, освобожденного от несущих стен, ведет к экономии и рационализации жилого объема.

4. Ленточное остекление по всему фасаду позволяет увеличить площадь оконных проемов и создать условия для естественного освещения.

5. Устройство плоской эксплуатируемой крыши, которую можно превратить в террасу с садом.

Реализуя эти принципы, Ле Корбюзье делает ставку на современные материалы — железобетон, металл, стекло. Художественно-композиционная выразительность его домов базируется на необычном размещении объемов, идеальных пропорциях, минималистической цветовой гамме, контрасте и выразительности фактур при полном отказе от декоративных элементов.

Наиболее последовательное и комплексное воплощение названных пяти правил можно наблюдать в таких знаменитых постройках архитектора, как Вилла Ла Рош во Франции (1923–1925 гг.), вилла Штейн во Франции (1927 г.), Дом для рабочих в Германии (1927 г.), Здание Центросоюза (Наркомлегпрома) в России (1928–1935 гг.) Вилла Савой во

Франции (1929–1931 гг.). Идеи Ле Корбюзье, нацеленные на эффективное планирование и использование жилой площади, были созвучны социокультурным тенденциям современности и стали очень популярными в кругах молодых архитекторов «нового движения».

Концепция Ле Корбюзье по организации жилья была основана на социальном подходе — архитектор стремился создавать объекты не для конкретного отдельного человека, а для «общества». В развитие концепции жилой единицы в 1947–1952 годах во Франции под руководством Ле Корбюзье строится многоквартирный дом «Марсельский блок». Это был дерзкий эксперимент в области стандартизации и новейших методов строительства. Ле Корбюзье впервые применил принцип свободной планировки в пространстве многоэтажного здания. Основную идею архитектор сформулировал следующим образом: «Если вы стремитесь жить с вашей семьей в обстановке душевной дружбы, в тишине и покое, среди природы, объединяйтесь по 2 тыс. человек (мужчин, женщин и детей); входите в дом через одну дверь; пользуйтесь четырьмя лифтами, вмещающими по 20 человек, которые доставят вас в любую из восьми внутренних улиц, расположенных одна над другой ...» [1, с. 38].

Таким образом, концепция о личном жилом пространстве трансформировалась в «идею о жизни в коммуне». Жизнь социума архитектор уподобил механизму, чью работу обеспечивает взаимодействие всех составляющих его элементов в купе, поэтому интерес представляет совокупность единиц, а не каждая по отдельности.

«Марсельский блок» Ле Корбюзье — это «город внутри города». Замысел проекта состоял в идее коллективного проживания при наличии индивидуальных жилых единиц. Внутри здания помимо двухуровневых жилых квартир предусмотрены и помещения общественного назначения — медицинские учреждения, небольшая гостиница, библиотека, торговый центр, на плоской крыше — сад, беговая дорожка, клуб, детский сад, спортзал и небольшой бассейн. Этот дом пространственно и функционально оптимизирован для его обитателей. Живя в нем люди должны чувствовать себя в социуме, не выходя за пределы бетонной конструкции [1].

«Марсельский блок» стал прообразом других «жилых единиц», созданных архитектором в период 1957–1959 годов в Нант-Резе (Франция), Берлине (Германия), Брие-ан-Форе (Франция). Популярность этого подхода обуславливалась реалиями социальной политики — необходи-

мостью обеспечения доступным и комфортным жильем огромные массы разрастающегося населения европейских городов, поэтому архитектурный метод формирования жилого пространства, предложенный Ле Корбюзье, получил повсеместное распространение. В частности, он использовался с конца 1950-х годов российским архитектором Виталием Лагутенко при проектировании советских «хрущёвок».

Как многие представители функционализма, архитектор был уверен в возможности переустройства общества через эстетическую организацию среды его обитания, создание комфортных условий проживания его граждан. «Принцип всеобщего объединения на началах равенства и свободы» или «свободного универсализма», в котором воплощаются «и равенство, и свобода, и свобода лиц, и всеобщность их объединения», — концепция, которой руководствуется архитектор [3]. Этот общественный идеал у Ле Корбюзье находит свое выражение не только в проектах жилых домов, но и улиц, районов, городов.

В 1929–1930 годах он предложил муниципалитету Алжира оригинальную и смелую версию реновации городских территорий, известную как проект «Обус». Ле Корбюзье представлял Алжир как будущую африканскую столицу и точку соединения Африки и материковой Европы. Проект предполагал постройку грандиозного многокилометрового жилого дома, спроектированного по принципу жилой единицы и имеющего ячеечную морфологию. Огромное здание с тысячами жилых квартир и развитой инфраструктурой обеспечило бы жильем большую часть населения Алжира. Таким образом, замысел архитектора превращал город в единый живой организм. Дом должен был стать основной градостроительной осью, соединяющей две периферийные части города. Согласно этому проекту, один из его концов органично бы вписывался в структуру административно-делового центра.

Необычность проекта состояла не только в огромной линейной протяженности дома-города, но и в том, что по его крыше планировалось возведение автомагистрали. Этот проект был прекрасной утопией, имеющей самые благородные цели. Однако воплощение замысла Ле Корбюзье было нереальным при существующем уровне развития строительных технологий, поэтому он так и остался в истории градостроительства и архитектуры как фантастический концепт. Ле Корбюзье работал над планом «Обус» неофициально и без комиссии. Он предложил несколько различных, но очень схожих идей. Хотя ни одна из них не

была введена в строй, этот опыт значительно повлиял на последующие работы архитектора и стал наиболее изученным примером современной градостроительных решений [5].

Вклад Ле Корбюзье в теорию и практику архитектуры измеряется числом последователей его творчества и влиянием на формирование современных принципов организации жилого пространства. Проекты архитектора, реализованные и нереализованные, всегда отличались новаторством и глубоким идейным содержанием. Его концепции — «жизнь в социуме» и «дом — это машина для жилья» — сформировали методы и подходы к решению социальных задач по обеспечению населения доступным и комфортным жильем. Утопические идеи Ле Корбюзье, хотя и не получившие воплощения при жизни автора, нашли продолжение в смелых архитектурных творениях его последователей. Разработанная Ле Корбюзье система формообразования в архитектуре, основанная на чистых геометрических объемах, выразительных материалах и фактурах, безупречном пропорционировании форм, определила уникальный и одновременно универсальный язык художественного проектирования. Кроме того, Ле Корбюзье обогатил архитектурное творчество социокультурным контекстом. В этом нашло отражение его понимание гуманистической миссии архитектуры.

Список литературы:

1. Архитектура XX века. Утопии и реальность. Том 1 / А.В.Иконников. — Москва: Прогресс-Традиция, 2001.
2. Всеобщая история архитектуры. Том 11. Архитектура капиталистических стран XX века / под редакцией А.В.Иконникова (ответственный редактор), Ю.Ю.Савицкого, Н.П.Былинкина, С.О.Хан-Магомедова, Ю.С.Ярлова, Н.Ф.Гуляницкого. — Москва: Стройиздат, 1973.
3. *Ле Корбюзье*. Архитектура XX века / перевод с французского В.Н.Зайцева; под редакцией К.Т.Топуридзе. — Москва: Прогресс, 1970.
4. *Фремpton К.* Современная архитектура: Критический взгляд на историю развития / перевод с английского Е.А.Дубченко; под редакцией В.Л.Хайта. — Москва: Стройиздат, 1990.
5. *Maria Carolina Ruera S., Luisa Fernanda Val De Blanquez R.* Plan Obus A.Argel. Le Corbusier. Arquitectura Moderna. — URL: <http://portfolios.uniandes.edu.co/gallery/13184313/Plan-Obus-A-Argel-Le-Corbusier-Arquitectura-Moderna> (дата обращения: 06.01.2020).

М.В. ГОРЕЛОВ

*Кандидат искусствоведения, доцент кафедры рисунка МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: MG-1968@yandex.ru*

М. V. GORELOV

*Candidate of art history, department of drawing of the Stroganov Academy (MGHPA)
e-mail: MG-1968@yandex.ru*

СТИЛЕВЫЕ АРХИТЕКТУРНЫЕ ОСОБЕННОСТИ РЕКОНСТРУКЦИИ ЦЕНТРАЛЬНОЙ ЧАСТИ СЕВАСТОПОЛЯ В 1948–1960 ГГ.

STYLISTIC ARCHITECTURAL FEATURES OF THE RECONSTRUCTION OF THE CENTRAL PART OF SEVASTOPOL IN 1948–1960

В представленном материале рассматривается пример создания городской исторической части Севастополя в послевоенный период. Причем речь идет не только о вынужденной частичной перепланировке городской черты, вызванной объективными причинами, но и о сохранении культурного наследия, выраженного в общем архитектурном стиле и трансформации его художественных особенностей в духе времени. Подчеркивается роль лестниц, как неотъемлемого составляющего композиционного звена общей структуры городской застройки.

The article presents an example of creating an urban historical part of Sevastopol in the post-war period. And it is not only about the forced partial redevelopment of the city line, caused by objective reasons, but also about the preservation of cultural heritage, expressed in the General architectural style and the transformation of its artistic features in the spirit of the time. The role of stairs as an integral component of the composite link of the overall structure of urban development is emphasized.

Ключевые слова: реконструкция городской среды, архитектура, лестницы, послевоенный Севастополь.

Keywords: reconstruction of the urban environment, architecture, stairs, post-war Sevastopol.

Мы можем увлекаться любым стилем, любым мастером, однако, когда мы воспитываем свое мастерство на классических образцах, нам важен не самый стиль, не внешняя форма архитектурного языка, но логика, которая заложена в многоязычной истории зодчества. Стилей может быть бесконечное множество, логика архитектуры — одна [6].

**Иван Владиславович Жолтовский (1867–1959),
русский и советский архитектор**

Около двух десятков прославленных архитекторов, еще столько же молодых специалистов со всего СССР поднимали из руин Севастополя после войны. Ни в одном другом городе не было такой плотности новостроя и выдающихся зодчих, как здесь, с 1948 по 1958 год. Сегодня, оглядываясь назад, нельзя не восхититься в очередной раз уникальной особенностью проекта центрального кольца, невероятной творческой свободой и конкуренцией среди архитекторов. Проекты готовились один за другим, работа кипела, каждый хотел оставить свой след в восстановлении города, в его истории. Здесь сделали себе имя совсем молодые супруги-архитекторы Мелик-Парсадановы из Баку, А.Л.Шеффер из Одессы, З.А.Серапионов из Узбекистана. Они успешно соперничали с признанными мастерами: А.И.Гегелло, В.Г.Гельфрейхом, Л.Н.Павловым, Л.М.Поляковым и многими другими.

Возможно, если бы не Леонид Михайлович Поляков, видный советский архитектор, педагог (в 30-е годы читал курс лекций по архитектуре в Московском архитектурном институте, в период 1945–1965 — в Московском высшем художественно-промышленном училище им. С.Г.Строганова), возглавлявший тогда творческие бригады проектировщиков и зодчих, Севастополь сегодня больше бы походил на московское Садовое кольцо с 6-этажными гигантскими «сталинками». Когда решалась судьба архитектурного облика города и большинство склонялось к монументальному гигантизму, Поляков произнес: «Более скромные трех- и четырехэтажные дома производят на меня приятное впечатление» [5, с.158]. Так будущее облика Севастополя было решено.

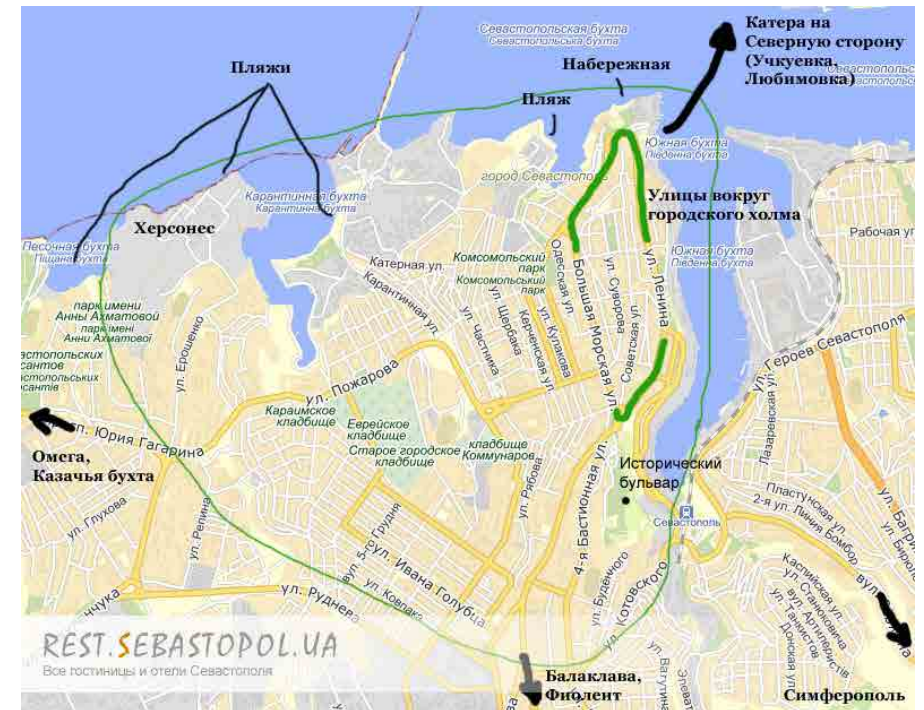


Рис. 1. План центральной исторической части (обведен линией)

Стояла главная задача: максимально сохранить историческое наследие старого Севастополя. Несмотря на тотальное разрушение, целыми остались только семь многоэтажных домов и два десятка зданий различного назначения постройки середины XIX столетия. Многие дома сохранились частично, и практически все, что возможно было восстановить, было восстановлено.

Активное строительство города (осн. 1783 г.) началось в еще начале XIX века, после того, когда была создана необходимая инфраструктура для нужд флота (морской завод, причалы, казармы, кузница, госпиталь и т.п.), именно так правительством России виделась основная функция этого места — военный порт. Город было решено разделить на две части, располагавшиеся друг напротив друга через Южную бухту — по западную сторону от нее до Артиллерийской бухты называлась Городской слободой; по восточной стороне, где Малахов курган,

вплоть до Килен-бухты, она получила название Корабельной стороны. В Городской, центральной части города, стали строить дома для морских офицеров и городской знати. Корабельная сторона считалась рабочей и центром города не являлась. Именно на ней строились казармы и знаменитые в будущем бастионы, описанные историками и писателями. Впрочем, город был опоясан бастионами по всему кругу, да и сам центр представлял собой кольцо, начинающееся, допустим, от Графской пристани, следующее по проспекту Нахимова, далее, площадь Лазарева, от нее — по Большой Морской к площади Ушакова, и от нее, по Екатерининской (ныне — Ленина), опять к Графской пристани. Это кольцо и есть исторический центр города, рассматриваемый в данной статье (рис. 1. См. план).

Архитекторы приглашались как отечественные, так и английские. Правительством города был выбран общий стиль — «классицизм». Художественный метод и соответствующий ему архитектурный стиль зародились во Франции в эпоху «Короля Солнца» Людовика XIV. В противовес пышному итальянскому барокко («причудливый») классицизм как нельзя лучше соответствовал идее абсолютной монархии. Даже само понятие термина происходит от латинского «classicus» — «образец». Архитекторы эпохи классицизма обратились к античному наследию. Четкость и геометричность форм, сдержанный декор, логичная планировка. И, наконец, античный ордер — порядок расположения частей строения. «Лицом» здания, его главной приметой, делаются колонны, пропорции и капители которых соответствуют ордеру — дорическому, ионическому, коринфскому. Каждая деталь была соотнесена с высокими образцами античности [1, с. 29–31].

Новые дома встраивались в общий ансамбль как драгоценные камни в колье Центральной горки. Ландшафт стал ведущей архитектурной линией, а дома — элементами, создающими общую эстетику. Все дома застраивались по отношению к морю фасадной частью, а склоны ландшафта позволяли располагать строения на разных уровнях. Город великолепно смотрелся со стороны моря, издали, как будто морская каменистая галька, рассыпанная под южным солнцем, а вблизи, опять же со стороны моря, величественные портики зданий приветливо принимали в свой дом моряков, вернувшихся из похода. В этом художественном образе и мыслилась авторам архитектурная концепция выбранного стиля — эстетически обоснованный теплый домашний уют для моряка (рис. 2).



Рис. 2. Вид на набережную адмирала Корнилова с Северной стороны. Фото 1890-х гг.

Очень показательным является период конца XIX — начала XX века, когда основополагающим стилем в архитектурном строительстве стал модерн. Правда, надо признать, если этот стиль в архитектуре Севастополя и отмечен чертами эклектизма, но эклектизма изящного и живописного, скомпонованного из разных направлений и стилей; эклектизма в духе времени, где присутствуют мотивы загадочного Востока, арабской вязи, романтики древневизантийской культуры, античного греческого и римского наследия. В то же время не надо забывать, что строительство провинций (какой был Севастополь в начале XX столетия) проходило под знаком общестилевой интерпретации архитектурного зодчества в духе «севастопольских подрядчиков». Иначе говоря, строительство жилых домов не отличалось изысканностью стиля и подчинялось законам и вкусам исполнителей. Отсюда и многостилье, которое напоминает гипертрофированную форму эстетизма [1, с. 35].

В городской архитектуре центра Севастополя ныне мало сохранилось объектов, исполненных в стиле модерн. Да и те, что мы можем представить для нашего анализа, за годы Первой мировой войны, революции, гражданских и отечественных войн пришли в негодность или были разрушены и восстановлены лишь в 40–60-х годах XX столетия. Архитекторы и строители, восстанавливающие административные и жилые дома, часто изменяли и изменяют облик здания, придавая ему современные черты.

Итак, к началу Великой Отечественной войны, архитектурный стиль города представлял собой эклектику — ассорти из разных стилей — от классицизма с чертами барокко до модерна. В 1944 году, сразу после освобождения Севастополя, на правительственном уровне был поднят вопрос о его скорейшем восстановлении. Новый образ Севастополя и других разрушенных городов видные зодчие начали искать задолго до



Рис. 3. Улица Ленина (Екатерининская). Фото 1945 г.



Рис. 4. Вид на Павловский мыс с центрального городского холма. Фото 1946 г.

окончания боевых действий, не представляя степень утрат. Активного строительства жилого фонда вплоть до 1947 года не велось — необходимо было сначала расчистить завалы, восстановить причалы, заводские цеха, разминировать улицы от огромного количества неразорвавшихся боеприпасов. Собственно, термина «улица» в привычном его понимании не было. Когда в город прибыли архитекторы, они ужаснулись тому состоянию, в каком нашли когда-то известные проспекты и улицы: вместо них были заросшие бурьяном тропинки, а планировку районов вообще невозможно было определить, весь центр представлял собой гигантское каменное кладбище — результат варварских методических бомбардировок немецкой авиации (рис. 3, 4).

Архитектор-конструктивист М.Я.Гинзбург предложил разместить новый центр Севастополя как компактный «остров», окруженный зелеными зонами в оврагах и лентой периферийной застройки (1943). Отвлеченную фантазию представлял и первоначальный эскиз Г.Б.Бархина (1944), напоминавший проект планировки Петербурга Ж.-Б.Леблана (1717). Далее Бархин разработал более прагматичную концепцию, положенную в основу предварительно утвержденного проекта (1945). Однако в ходе обследования Севастополя (1947–1949) этот проект был приближен к реальности на основе геодезической съемки, проведенной под руководством инженера В.М.Глушкова, «...выяснилось, что десятки и даже сотни общественных и жилых зданий, в том числе построенных ещё до Крымской войны, несмотря на значительные повреждения, представляют большую историческую, материальную и архитектурную ценность. Частично сохранились подземные инженерные сети и сооружения — магистральные водопроводы и система канализационных кол-

лекторов, проложенных ввиду сложного рельефа глубоко под землёй» [3, с. 136].

Как уже говорилось в начале статьи, в 1948–1950-х годах курировал восстановление Севастополя Л.М.Поляков, один из руководителей Комитета по строительству и архитектуре СССР, сторонник классической стилистики города. В 1950–1952-х его сменил А.В.Арефьев, их идеи поддержал С.П.Тутученко, ту же концепцию проводил в жизнь и В.П.Мелик-Парсаданов (в 1959–1960-х годах — главный архитектор Севастополя, а далее — Крыма).

Главным направлением поисков всех зодчих стали образы Петербурга эпохи классицизма. Тем самым античные мотивы, сложившиеся в горной местности Древней Греции, воспринятые римлянами и далее интерпретированные в условиях равнинной застройки европейских городов, вернулись к своим ландшафтным первоисточкам. И это привело к уникальному художественному результату — городской застройке с типично южными внутриквартальными дворами в центре и напоминающей города-сады периферии.

Дома в городе с момента его основания строили из инкерманского камня, добываемого в местных штольнях. Фундаменты были твердыми, прочными и рассчитанными на многие годы вперед. Решение использовать сохранившиеся фундаменты довоенных домов сделало трудным расширение даже главных улиц. Между домами, фиксирующими углы кварталов, были сделаны разрывы и парадные дворы-курдونهры, открывающие вид на дома, были построены выше или ниже по склонам. Стоящие по красным линиям здания были ограничены по высоте половиной ширины улицы (примерно, не выше 13 метров по карнизу, т.е. три — максимум четыре этажа). Гигантские, монументальные и симметричные по композиции ансамбли здесь не могли быть реализованы. От этого город только выиграл, сохранив живописность морского берега, изрезанного многочисленными бухтами. Как и в случае с планировкой города, в архитектуре конкретных домов победила реалистичность, а не ложная монументальность. Высокая этажность отпала из-за опасности землетрясений. Дома имели лоджии, балконы, черепичные кровли, утраченные сейчас, отчего во многом, к сожалению, оказался потерян местный колорит [4, с. 47] (рис. 5).

В архитектуре центра Севастополя до сих пор чувствуется творческий почерк разных авторов, хотя в ее функциональной основе —



Рис. 5. Ул. Большая Морская. Фото 1949 г.



Рис. 6. Площадь адмирала Лазарева. Фото 1957 г.

типовые проекты. Жилые секции, в основном, — с двух- и трехкомнатными квартирами, со всеми удобствами и с дровяными печами. Оригинальны в них угловые элементы и своеобразна детализация фасадов с наружной облицовкой из резного белого камня, столетиями добываемого из Инкермана. Ключевое место в центральном ансамбле города, на площади Адмирала Лазарева, заняло здание кораблестроительного ЦКБ «Черноморец», увенчанное ротондой (ул. Б.Морская, 1), спроектированное Л.Н.Павловым, с правильным ионическим ордером и башней-ротондой с необычными, расширяющимися кверху колоннами (отсыл на крито-микенские аналоги). Он же спроектировал ряд жилых домов в начале проспекта Нахимова, на Б.Морской улице и улице Генерала Петрова, задавшие тон всей застройке [3, с. 140] (рис. 6).

В Севастополе есть и привычные по компоновке, строго симметричные, поставленные среди фасадной застройки улиц кинотеатры на ул. Ленина и Б.Морской, Клуб строителей, Драматический театр, гостиница «Севастополь». На их фоне выделяются более живописные композиции зданий Матросского клуба и Городской библиотеки, имеющие чисто севастопольский колорит. Характерно, что их фасады, как и почти вся застройка площадей города, асимметричны, а венчающие башни поставлены не по оси главных фасадов, а на углах — в створе улиц.

Выбранный архитектурный почерк — это интеграция модерна с аристократическим средиземноморским стилем, что сделало город невероятно легким и воздушным, будто качающимся на волнах Черного моря. А глубокие лоджии и изысканные, но скромные архитектурные украшения и красные, терракотовые черепичные крыши создали микроклимат теплого домашнего уюта. Такой архитектуры, такого городского ансамбля нет нигде в мире.

В отличие от равнинных городов — Москвы, Петербурга, Минска и др., классическая архитектура Севастополя не рассчитана на «осевое» восприятие, типичное для послевоенного «триумфализма». В этом городе все рассчитано на динамику движения по улицам, которые идут вдоль склона, а поперек устроены улицы-лестницы, есть и диагональные «спуски» с центрального холма, отчего с каждой новой точки открывается новый вид. Навевянные античностью образы памятника Затопленным кораблям, «Башни ветров» (устроенной для вентиляции несохранившейся Морской библиотеки), реставрированных А.Л.Шеффером, здания Панорамы обороны Севастополя, реставрированного В.П.Петропавловским, колоннады Графской пристани стали визитной карточкой Севастополя, как и воссозданные или прошедшие реконструкцию: костел Св. Климента папы Римского (кинотеатр), Покровский собор, почтамт, караимская кенасса (спортклуб), Институт физических методов лечения (Дворец детства и юношества), Биологическая станция (Институт биологии южных морей Академии наук — реконструкция В.М.Плахова), музей Черноморского флота, Владимирский собор — усыпальница российских адмиралов, лютеранская кирха, церковь Петра и Павла [3, с. 144].

Для понимания единой целостности архитектурной композиции центра города вполне естественно уделить внимание вопросу реконструкции и постройки лестниц, участвующих в общей планировке среды.

Сложный рельеф местности определил настоятельное требование для строителей использовать систему террасированной застройки по склонам холмов, поэтому неотъемлемой частью города является обилие лестниц — они обеспечивают связи между разными уровнями застройки, без них в промежутках между зданиями просматривались бы обрывы и косогоры. Лестницы всюду: во дворах, на бульварах, в парках, скверах, вдоль набережных, на территории фабрик и заводов, школ и гостиниц. Лестницы во много раз сокращают путь, придают городу особый колорит. Самые первые лестницы появились в городе вместе с первыми зданиями. Первоначально лестницы были выполнены из дерева или просто вырублены в скале. Но всегда соответствовали одному правилу — они должны были значительно сократить путь. Для севастопольцев лестницы — часть жизни. И если человек пользуется какой-то лестницей каждый день, то, идя по ней вверх, он ругает ее и жалеет себя; идя вниз, благословляет ее.

Лестницы, как и улицы, — свидетели всей истории города. Здесь рвались бомбы и снаряды, ступени и парапеты лестниц кроши-

лись от осколков, после сражений их восстанавливали, перестраивали, любовно украшали балюстрадами, газонами, уличными цветочными вазами. Есть в городе лестницы парадные, поднимающие пешеходов к памятникам и монументам, и рабочие — узкие, извилистые, сбегаящие к причалам порта и проходным заводам.



Рис. 7. Синопский спуск. Фото 1961 г.

Самая протяженная и заметная в городе лестница — Синопский спуск (фото 7). Названа она так в честь событий ноября 1853 года, когда эскадра Черноморского флота под командованием вице-адмирала Нахимова наголову разгромила турецкую в Синопской бухте. Синопская лестница — ось застройки Центрального Городского холма, многие сравнивают ее с Потемкинской лестницей в Одессе. Начинается 600-ступенчатая лестница у набережной Корнилова, прерывается проспектом Нахимова, затем продолжается вновь широкими парадными маршами между двумя прекрасными зданиями. После обширной площадки лестница разделяется на два криволинейных пандуса со ступенями. Прилегающая к лестнице территория очень живописна, благодаря продуманной планировке, озеленению, уходу. Лестница ведет на вершину Центрального Городского холма к подножию памятника В.И.Ленину и Владимирскому собору. Сооружение лестницы, такой, какой она является сейчас, велось в 1950 — начале 1960-х годов, в ее проектировании принимали участие архитекторы В.М.Артюхов, Ю.Н.Белькович, Б.В.Калинков и Н.Н.Сдобняков. До этого времени лестницы не существовало. По склону холма проходила Синопская улица. От начала ее, близ Владимирского собора, с вершины и в наше время хорошо видны Севастопольский рейд, вход в бухту, Константиновская батарея на Северной стороне и частично, собственно, сама Северная сторона города. В 1941–1942 гг. здесь был наблюдательный дальномерный пост Приморской армии, а в конце улицы, недалеко от набережной, были расположены две морские береговые артиллерийские батареи, активно участвовавшие в поддержке наших войск. Оба эти роковых обстоятельства и предрекли участь Синопской улицы — она была буквально стерта с лица земли

дальнобойной вражеской артиллерией сверхбольших калибров, не осталось даже крепких фундаментов. В 1949-м местность была перепланирована: после войны от красивой улицы, выходящей к известному Памятнику затопленным кораблям, остались лишь глубокие воронки.

Не уступает Синопскому спуску и Таврический (рис. 8). Его ступени выложены из серого гранита, каменные подпорные стены увенчаны фигурной балюстрадой, вдоль маршей возвышаются красивые ажурные металлические опоры для светильников. Спуск производит впечатление одновременно и величественное и уютное. Последнее объясняется тем, что ступени его, в отличие от синопских, не высоки, а подъемы между площадками пологи. Таврический спуск продолжает улицу Людмилы Павличенко на Городском холме, затем, спускаясь вниз, пересекает одну из главных транспортных артерий Севастополя — улицу Большую Морскую — и заканчивается в Комсомольском парке. Это не только значительное монументальное сооружение, но и важное средство сообщения между жилыми кварталами на вершине холма и троллейбусными линиями внизу. Утром и вечером, в часы «пик», по лестнице движется непрерывный поток пешеходов. Верхняя и большая часть лестницы до улицы Большой Морской сооружена в начале 1950-х годов по проекту архитектора Г.Г.Швабауэра, нижняя — у парка — в конце 1960-х — начале 1970-х годов. Создателем проекта этой части является известный севастопольский архитектор В.М.Артюхов.

Севастопольские лестницы отличаются большим разнообразием. Не похожа на другие и лестница на восточном склоне Городского хол-



Рис. 8. Таврическая лестница. Фото рубежа 1950–1960-х гг.

ма, от площади Суворова по улице Сергеева-Ценского. Построена она в 1961 году по проекту архитектора К.В.Бутовой, при участии Е.Веникеева. Большое расстояние между линиями застройки в этом месте позволило создать вдоль широкого монументального подъема живописный сквер с террасами, откуда можно любоваться панорамной Южной бухты, Корабельной стороны, Зеленой горки ротондой в сквере напротив [2, с. 84–86].

Красивая лестница ведет и от улицы Ленина на Центральный Городской холм к бывшей Петропавловской церкви. Но особой красотой на восточном склоне Городского холма отличается лестница на улице Марата, которая практически и составляет улицу.

Не только на Городской холм взбираются лестницы. Главной осью ансамбля Малахова кургана является парадная лестница с улицы Героев Севастополя, недалеко от центрального железнодорожного вокзала, на вершину кургана и продолжающая ее главная аллея. От парадного входа — ворот-пропилеев в виде дорического портика — начинается пологий подъем. Затем лестница раздваивается и снова соединяется, образуя большую лужайку с любовно ухоженным газоном. Лестница построена в конце 1950-х годов; ивы, посаженные тогда же, разрослись и осеняют лестничные марши струящимися по ветру ветвями. В конце лестницы находится площадка, с которой начинается главная аллея кургана. Теперь только с этой позиции можно увидеть центральную часть города, открытое море, Константиновскую батарею, Северную сторону.

Собственно, стилевое единство центральной части города, который сильно разросся вширь за 75 лет, сохранилось и поныне, его следует только бережно сохранять и аккуратно реставрировать.

Есть герои — люди, а есть герои — города. Севастополь — из их числа. Героическая эпопея обороны города и беспримерный трудовой подвиг при его восстановлении являются яркой страницей в истории нашей страны. В феврале 1945 года Севастополь посетил Ф.Рузвельт. Городские руины произвели такое гнетущее впечатление на военного союзника СССР, что он предположил, что полностью город можно возродить не менее чем через 50 лет и только при условии финансово-материальной помощи от США. Центральная часть города была отстроена к 1955-му году, а полная реставрация завершилась в 1960-м. За 15 лет. Без американской подачки. Бережно отреставрированные архитектурные достопримечательности центральной части города достойны включения в список Всемирного наследия ЮНЕСКО.

Список литературы:

1. *Авинда В.* Серебряные сонеты Севастополя. — Симферополь.: ИТ «АРИАЛ», 2014.
2. *Баглей А.И., Артюхов В.М.* Город-герой Севастополь / А.И.Баглей, В.М.Артюхов. — Москва: Стройиздат, 1975.
3. *Васильев Н.Ю.* Послевоенная архитектура центра Севастополя / Н.Ю.Васильев, Е.Б.Овсянникова // *Architecture and Modern Information Technologies*. — 2018. № 4 (45).
4. *Золотарев М.И., Хапаев В.В.* Легендарный Севастополь: увлекательный путеводитель. — Севастополь, 2002.
5. *Полякова А.Л.* Архитектор Л.М.Поляков. — Москва: «Книжный дом. Университет (КДУ)», 2008.
6. *Хан-Магомедов С.О.* Иван Жолтовский. — Москва: С.Э.Гордеев, 2010.

П.О. ЦВЕТКОВА

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

P.O. TSVETKOVA

*Candidate of art history, master teacher department «History and theories decorative art and design theory» of the Stroganov Academy (MGHPA)
e-mail: tsvetkovap@gmail.com*

ГОЛЛАНДСКИЕ ПАЛЛАДИАНЦЫ XVII ВЕКА

DUTCH PALLADIANS 17TH CENTURY

Данная статья посвящена исследованию особенностей голландского классицизма Золотого века. На примере конкретных объектов раскрывается тема развития палладианских принципов проектирования в архитектуре Северных Нидерландов XVII века. Творческие персоналии архитекторов и их постройки иллюстрируют эволюцию стиля и его вариации. Описываются примеры ордерных композиционных решений, специфика материалов. История создания проектов прослеживается на фоне культурных особенностей эпохи. Отдельная роль уделена фигуре заказчика построек и его влиянию.

This article is devoted to the study of the characteristics of the Dutch classicism of the Golden Age. On the example of specific objects, the theme of the development of Palladian design principles in the architecture of the Northern Netherlands of the 17th century. Creative personalities of architects and their buildings illustrate the evolution of style and its variations. Examples of order compositional decisions, specific materials are described. The history of creating projects can be traced against the background of the cultural characteristics of the era. A separate role is given to the figure of the customer of buildings and his influence.

Ключевые слова: план, классицизм, архитектор, заказчик, палладианство, фасад, структура, проект, интерьер, пространство.

Keywords: plan, classicism, architect, customer, palladian style, facade, structure, project, interior, space.

В конце XVI века Северные Нидерланды (Голландия) обрели независимость, а Южные Нидерланды (Фландрия) остались под властью испанской монархии. Борьба за независимость Северных Нидерландов продолжалась на протяжении практически всего XVI века, это сформировало особый национальный характер граждан и специфический взгляд на архитектурный облик городов. С конца XVI века наступил мощный экономический и культурный подъем. Объединенные семь провинций Северных Нидерландов очень быстро превратились в самую экономически крепкую и преуспевающую страну в Европе. К XVII веку эти изменения отразились в архитектуре. Широко развернулось строительство гражданских зданий и сооружений, созвучных духу времени. Вместе с притоком населения в торговые центры, города, решаются более сложные градостроительные задачи. Со второй четверти XVII столетия главным архитектурным направлением становится «голландский» классицизм, наследующий архитектурную систему А.Палладио. Классицизм воспринимался как символ нового гражданского общества, транслируемые им идеалы античного мира ассоциировались в глазах зодчих с символами разумного начала в архитектуре. Ордер становится единицей соразмерности пропорций, строгая регламентация декоративных элементов приносит на фасады зданий лаконичную строгость и ясность. Уходит наследие готических традиций, удлиненные пропорции фасадов и башни. Активно развивается математика и инженерное искусство в связи с необходимостью решения строительных задач по гидротехнике, поскольку большая часть городов строится на болотистых площадях. В таких условиях рациональная архитектурная система А.Палладио была очень востребованной. Формирование нового стиля было сильно связано с религиозными переменами в Северных Нидерландах, учением Кальвина, радикальной ветвью общего для северной Европы движения Реформации. Кальвинизм в религиозной форме отвечал революционным настроениям, боролся с католицизмом, а значит и с господством Испании. Религиозные принципы этого движения утверждали стремление к простоте и чувство меры во всем, поэтому ра-

циональные принципы классицизма стали очень востребованы. В XVII веке происходит общий культурный подъем, развивается живопись, книгопечатание, наука. В живописи развиваются реалистические тенденции в творчестве Ф.Хальса, Рембрандта, Вермеера. Рационалистическая философия Спинозы стала важным фундаментом в новой картине мира. Все эти факторы отражают общую картину эпохи.



Рис. 1. Дом Б.Койманса в Амстердаме. 1625 г.

Крупнейшим мастером голландского классицизма являлся Яков ван Кампен [1]. Одной из первых построек архитектора после возвращения из Италии стал проект нового жилого патрицианского дома с широким фасадом, расчлененным ордерами пилястр. Жилой дом Балтазара Койманса [2] (1625 г.) имеет два смежных входа на фасаде поскольку строился для двух братьев. В доме предположительно проживали около двадцати человек. Архитектор существенно увеличил размер здания и фасада относительно принятых ранее в архитектуре частных домов Амстердама. Материал здания — красный кирпич, декоративные детали, карнизы и капители были выполнены из белого камня. Парадность фасада придают очень большие окна. Фасад полностью лишен пережитков средневековой архитектуры, главным организационным принципом решения фасада является убывающие по высоте пропорции многоярусного ордера. Проект был напечатан в сводной книге по архитектуре каналов Амстердама, опубликованной в 1771 г. [3].

Самый известный символ голландского классицизма — ратуша [4] в Амстердаме (1665 г.). Архитектор Яков ван Кампен использовал при создании проекта материалы А.Палладио по реконструкции фасада и интерьеров Дворца Дожей в Венеции, выполненной им в 1576 году [5]. Для строительства дворца было вбито в болотистую почву 13659 свай, что напоминает о строительной технике Венецианской республики [6]. Стены возведены из желтого песчаника. Двухэтажный фасад разделен на два уровня метрически расположенным ордерами. Скульптурный декор расположен на фронте и в ключевых частях ордерной системы

(пилястры, карнизы, капители), но его наличие не отвлекает от общего монументального решения сооружения. Композиция фасада очень гармонична и соответствует идеальным пропорциональным решениям, описанным А.Палладио в «Четырех книгах об архитектуре». Крупный цоколь основания выглядит как своеобразная база, ее продолжением выглядят два этажа с пилястрами гигантского ордера. Окна расположены в простенках между пилястрами, над большим окном расположено малое, дающее верхний свет в парадных залах. Следуя указаниям В.Скамощи, коринфский ордер размещен над композитным. Средняя часть с фронтоном выходит немного вперед, как и угловые объемы ризалитов. Фасад украшен скульптурой, мраморной и бронзовой. Высокий купол возвышается над средней частью в виде башни, откуда можно было увидеть прибытие кораблей в торговый порт. Купол венчает флюгер в форме зубчатого корабля, древнего символа города Амстердама. Семь арок центрального ризалита и семь проемов между пилястрами по легенде символизируют семь провинций государства. Бросается в глаза отсутствие акцентированного главного входа, вероятно, это было сделано, чтобы подчеркнуть демократичность здания, так как, в отличие от королевского дворца или резиденции, нет необходимости в персонализации входной зоны. Возведенная на главной площади новая ратуша в строгих формах классицизма, идущих от образцов ренессанса А.Палладио, воплотила гордое самосознание молодой буржуазии времен процветания республики.

Постройка ратуши имела важное градостроительное значение, были снесены старые кварталы для организации симметричного плана. Площадь перед ратушей превратилась в зал под открытым небом. Здание новой ратуши стало первым, где было последовательно решены четкие пространственные задачи и реализованы принципы симметрии в таком объеме.

Отделка интерьеров повторяет структуру отделки интерьеров А.Палладио: обилие стуковой лепнины, горельефы, ордерные решения, исполненные в белом цвете, пышные и нарядные. Двухъярусный ордер повторяет членения наружного, придавая залу особую монументальность и торжественность. На полу главного зала, (его размеры поражают — 36 x 18 метров и 27,5 метров в высоту) в мраморе выложено изображение карты мира и полушарий земли, что должно было символизировать роль Амстердама как центра мира. Гражданский зал — самая большая комна-

та во дворце. Комната является центром здания и представляет вселенную в миниатюре. Граждане 17-го века символически пересекали мир в зале, как это делали торговцы и моряки Голландии. Два внутренних регулярных двора обеспечивают замечательное освещение интерьеров.

Небольшой дворец Маурицхёйс возле Бинненхофа был выстроен в 1633–44 гг. наместником Голландской Бразилии, Иоганном-Морицем Нассау-Зигенским, по проекту архитекторов Якоба ван Кампена и Питера Поста. Сегодня это национальная художественная галерея в Гааге. Дворец имеет небольшие размеры, но, по сути, является роскошной патрицианской резиденцией в центре города. Комплекс подчеркивал особый статус владельца, и его архитектурное решение отвечало этой задаче. Строительство шло очень медленно из-за расположенного ранее на месте дворца моста, постепенный его демонтаж был невозможен, пока не построен новый мост на замену. Были проведены серьезные работы по подготовке фундамента строения, фактически расположенного в канале. Строительством руководил помощник Я. ван Кампена, Питер Пост [7]. Сохранился чертеж проекта, созданный П.Постом в 1652 году [8]. Квадратное здание стоит над землей на высоком постаменте. Фасад имеет карниз, поддерживаемый с каждой стороны на главных фасадах колоссальным орденом ионических пилястр. Высокая скатная крыша и использование кирпича — типично голландские особенности классицизма. Центральная часть отделана натуральным камнем, выступающий ризалит ассоциируется с фасадом римского храма (узнаваемый архитектурный прием А.Палладио). Этот архитектурный элемент подчеркивает последовательное восприятие архитектуры А.Палладио в творчестве Я. ван Кампена. Использование этого приема символизирует статус хозяина дома как просвещенного человека, наследника римских патрициев [9]. Над окнами расположены скульптурные гирлянды, типично голландский декор. Фронтон с фамильным гербом завершает композицию хра-



Рис. 2. Главный фасад дворца Маурицхёйс в Гааге. 1652 г.

мовидного ризалита на главном фасаде. На фасаде, выходящем на канал, композиция расположения ордера повторяется, но во фронтоне расположен рельеф «битва» Питера Адрианца [10]. Раньше к дворцу примыкал регулярный сад со скульптурой, но в XIX веке он был застроен. Оригинальные интерьеры дворца были большей частью уничтожены пожаром 1704 года, но, благодаря сохранению проектных чертежей и разрезов, выполненных П.Постом в 1652 году, мы можем судить об их внешнем виде [11]. Будучи губернатором Бразилии, владелец присылал на строительство экзотические породы дерева для отделки интерьеров. Стены были украшены фресками с бразильскими пейзажами. В большом зале второго этажа располагалась коллекция произведений народного искусства Бразилии, оружие, головные уборы, редкие образцы флоры и фауны региона. Хозяин дворца заказал художникам картины на тему природы Бразилии для украшения залов, две из них все еще можно увидеть в Маурицхёйс: Альберт Экхоут, «Изучение двух бразильских черепах», ок. 1640 г., и Франс Пост, «Вид на остров Итамарака в Бразилии», 1637 г. Дворец — один из первых и самых красивых примеров проявления голландского классицизма, благодаря тому, что это отдельно стоящее здание, не примыкающее к соседним, что было характерной особенностью застройки голландских городов; удалось создать четыре равнозначных фасада. Свободная постановка здания на берегу канала позволила создать строго симметричный план с парадной лестницей на главной оси и раскрыть все четыре фасада при этом сочетание белокаменных деталей ордера с кирпичом стен повторяет традиционный для голландской архитектуры прием.

В 1637 году по проекту Я. ван Кампена был построен городской театр в Амстердаме (Schouwburg). Архитектор полностью опирался на проект театра Олимпико [12] в Виченце А.Палладио. В театре проходили представления, научные диспуты и демонстрации, поэтические встречи. Деятельность этого комплекса стала прообразом всех театров Нидерландов последующего времени. Театр был деревянным и сгорел в 1772 году, сохранились только входные ворота, выполненные из камня [13]. Ворота состоят из легкой конструкции античного типа — трехарочный пролет, в центре акцентированный колонным портиком [14].

Дом Гюйгенса [15] — городской дворец, проект которого создан одновременно с проектом дворца Маурицхёйс. Соавтором проекта был сам заказчик, который интересовался античной архитектурой



Рис. 3. Здание благотворительного общества Феликс Мерите в Амстердаме. 1789 г.

[16]. Скульптуры на портике фасада были выполнены П.Адрианцем, они изображают три благодатных архитектурных принципа по Витрувию — пользу, функциональность и красоту.

Центр фасада акцентирует портик, выполненный в тонком рельефе. Высокий цоколь основания включал в себя помещения хозяйственного назначения. Само строение исполнено из красного кирпича, а все ордерные детали — из белого камня. Изящный декор выглядит легким и очень стройным по ритмическому расположению. Ордер является организующим принципом всего фасада, создавая тонкую скульптурную моделировку его решения.

Для того же заказчика и в плотном творческом сотрудничестве с ним был выполнен проект загородного дома на канале. После смерти супруги К.Гюйгенс захотел создать идеальный сельский дом для уединения. Этот популярный тип сооружения в то время представлял собой небольшой дом, расположенный в сельскохозяйственном имении. Обычно дом примыкал к каналу, служившему водной артерией между городами. Так было легче добираться до имения. Дома представляли собой жилище хозяина, и мог включать в себя хозяйственные функции. В данном случае усадьба Хофвейк расположена на берегу канала Зуид Влид, соединявшем Амстердам и Дордрехт. Сад и дом были спроектированы К.Гюйгенсом и Я. ван Кампеном по типу человеческого тела, сад являлся телом, а дом головой. Длинные аллеи образуют руки, фруктовый сад символизирует живот и центр тела, когда-то самые длинные дорожки с примыкающим огородом символизировали ноги, но со временем эта часть сада была разрушена. Идею гармонии соотношений размеров пе-

ренесли из Витрувия. Обращение к человеческому телу, чья существенная симметрия служила символом гармоничной симметрии вселенной в целом. Константин нашел подтверждение этих взглядов в библейском рассказе о сотворении, где Бог сотворил человека по своему образу и подобию. Строительство с 1639 года возглавлял П.Пост. Дом был введен в эксплуатацию в 1642 году, а в 1653 К.Гюйгенс описал свою усадьбу в «Придворной поэме Хофвейка» [17]. Гюйгенс искал внутренний мир и гармонию, которых он жаждал всю свою жизнь, и это был тот же мир и гармония, которые он хотел даровать своим посетителям посреди маленького «Садового Эдема» [18]. Хофвейк был утопией гостеприимства, развлечений и размышлений. Музыка и пение были частью жизни этого дома [19]. Дотошный К.Гюйгенс спланировал размеры и пропорции в комнатах, чтобы оптимизировать звуки струнного инструмента. Площадь постройки очень небольшая, всего 10 x 10 метров. Однако дом производит монументальное впечатление, гордо возвышаясь из воды. Построенный из темного кирпича, он украшен только пятнадцатью гризайлями в углублениях, создающими эффект каменной резьбы.

Загородный дворец Хёйс тен Бос (Дом в лесу) под Гаагой начали строить в 1645 году, проект выполнен П.Постом и Я. ван Кампеном. Архитекторов порекомендовал К.Гюйгенс, который работал секретарем и советником герцога Оранского. Дворец был заказан супругой местного правителя Амалией Сольмс-Браунфельсской [20] как загородная резиденция, построенная на земле, выделенной ей Генеральными штатами. После смерти мужа в 1647 году принцесса превратила интерьеры дворца в мемориальный комплекс, где прославляла покойного мужа и Оранскую династию. Для этой цели были приглашены видные художники того времени такие как Герард ван Хонхорст, Я.Йорданс, Т. ван Тулден, С. Де Брэй, Ян Ливенс и другие. Главный зал дворца декорирован под руководством архитектора Я. ван Кампена двенадцатью художниками в период 1648–1652 гг. и представляет собой сокровищницу живописи Золотого века. Десятки полотен, панно и купольные росписи покрывают сплошным ковром стены зала Оранских. Иконографическая программа этих произведений связана с прославлением Фредерика Генриха и историей всего Оранского дома.

Архитектура дворца представляет собой компактный объем, организованный вокруг центрального холла (греческий крест в плане). Обратившись к плану, можно легко увидеть пропорциональную взаи-

мосвязь с системой молекулярного строения плана загородных вилл и дворцов, разработанной А.Палладио. Помещения группируются симметрично относительно главного холла и состоят из трех кратных друг другу размеров. Фактически это палладианские объемы А, В, С, которые архитектор использовал во всех своих постройках. Отличается на плане только конфигурация главного зала. Главный холл поднимается на три этажа и увенчан восьмигранным куполом. Снаружи центральная часть фасада выделена белым камнем, четыре пилястры гигантского ионического ордера придают монументальный характер. В нижнем этаже между пилястрами расположены арочные окна-двери, что напоминает о типологии лоджий венецианских вилл, например, схожие мотивы присутствуют на вилле графа Д.Триссино в Криволи под Виченцей [21]. Боковые части фасада выполнены из красного кирпича, характерные для Голландии высокие скатные кровли дополнены легким фонарем центральной башни над главным залом. Боковые объемы представляют собой симметричные блоки помещений в трех этажах. Кухня и технические зоны вынесены в цоколь, как это было на виллах А.Палладио, жилые помещения делятся на женскую и мужскую половину. В 1733 году к компактному дворцу были пристроены длинные крылья по двум сторонам. Дворец окружен большим регулярным парком. На сегодняшний день это королевская резиденция.

После окончания работы над загородной резиденцией, архитекторы занялись перестройкой королевского дворца в Гааге, но установить с абсолютной уверенностью степень их участия на сегодняшний день сложно, так как проектом занимался целый коллектив архитекторов и дворец много раз перестраивался. Вероятнее всего архитекторам принадлежит авторство расширения плана дворца до Н-образной формы с пристройкой двух крыльев. Также творческий почерк классического решения центральной части фасада с использованием наложенного

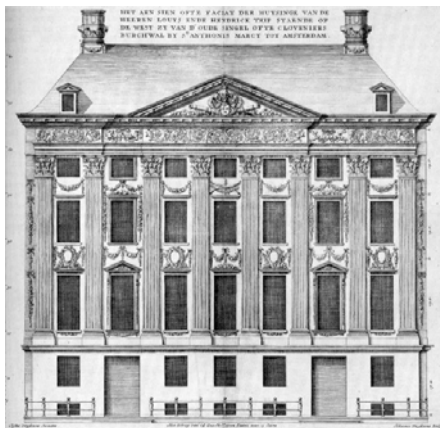


Рис. 4. Дом братьев Трип в Амстердаме

неглубокого портика позволяет, с большой долей вероятности, приписывать эти решения Я. ван Кампену.

Небольшой загородный дом Хуис тен Бош на реке Фехт в голландской деревушке Маарссен около Утрехта [22]. Фасад постройки очень простой и ясный по решению, большой ионический портик с пилястрами возвышается на два этажа, боковые объемы, примыкающие к центральной части, одноэтажные. Фасад оштукатурен и выкрашен в белый цвет, однако, есть мнение, что при первом владельце он был двухцветным, как и остальные постройки Я. ван Кампена. Очень высокая скатная кровля из черепицы зрительно соединяет три части здания в один уровень. Такие кровли типичны для архитектуры Голландии, были перенесены в классицистические постройки как часть местной традиции.

Новая церковь в Гарлеме (1649 г.) — первая каменная постройка для протестантов после появления движения Реформации. До этого времени реформационная церковь использовала старые готические постройки или деревянные храмы. Новый проект Я. ван Кампена был направлен на создание строгого интерьера, где главное внимание уделено пространству, а не алтарной части. Кафедра располагалась в центре, и проповедь была слышна повсюду. В плане церковь спроектирована в форме греческого креста, снаружи этого не видно, внешний объем выглядит традиционно протяженным. Проект явно транслирует идею подражания Храму Господню в Иерусалиме, но очевидно, что архитектор использовал доступную в то время в Европе информацию об этой постройке [23].

Самым палладианским по решению является интерьер церкви, очевидно использование опыта знакомства с Венецианскими церквями архитектора и их интерьерами. Форму равноконечного креста в плане в интерьере организуют разнесенные колонны гигантского ордера, которые поддерживают свод и зонируют пространство. При этом архитектор использует чередование колонн с круглым и квадратным телом, что создает решительный контраст. Пропорции колонн полностью повторяют размеры ордера Сан Джорджо Маджоре в Венеции. Чистота интерьера подчеркнута ясными классическими формами ордерной системы. Не предполагалось использование дополнительной декоративной программы (росписей или скульптуры). Интерьер пуританской протестантской церкви украшают только латунные канделябры, подвешенные к потолку, и разноцветные гербы на окнах и потолке. На примере этого

проекта можно говорить также о преемственности архитектурного опыта позднего ренессанса, поскольку в 1613 году по проекту архитектора Ливена де Кеея [24] была возведена башня над входом в церковь, по своей сути относящаяся к архитектуре XVI века. Однако интересен тот факт, что использование двух материалов в большинстве проектов мастеров голландского классицизма (кирпича и белого камня) имело под собой почву в виде работ предшественников в тех же материалах. Стил изменился, а местная традиция использования контрастных материалов продолжилась.

Коллега и соратник Я. ван Кампена Питер Пост вел и обширную самостоятельную творческую деятельность. Множество проектов были реализованы в Гааге, среди них — частная застройка в центре. Гаага в XVII веке не имела городских стен, а улицами служили каналы. На берегу канала Принцессархт располагалась типовая застройка тех лет. Городские власти утвердили регламент для строительства, по которому дома по фасаду должны были иметь не менее пяти окон и одну дверь. П.Пост создал несколько проектов для этого района, из которых до наших дней дошел Ботерхаус (Boterhuis) и дом Деделя 1650 г. К подобному типу городского дома с одним классицистическим фасадом можно отнести Дом Содружества в Званенбурге (1645–1648), городе в 11 километрах от Амстердама, входившего в область при Харлеме. Это здание предназначалось для заседания городского совета и размещения приемной начальника дамб. Дом мэра города Дордрехта (Южные провинции) Авраама ван Беверена построен по проекту П.Поста в 1650 г. Фасад выполнен в виде римского храма, пять окон и четыре пилястры между ними на два этажа. Пилястры поддерживают крупный архитрав с фронтоном. Дом Йохана Виттуиса в Гааге спроектирован архитектором в 1655 году. Все эти городские дома имеют схожие архитектурные особенности. Компактный объем здания, использование красного кирпича как основного материала, белокаменные детали, портики, пилястры, карнизы масштабируются и перемещаются на пространстве фасада в каждом проекте по-своему, но все же являются частью общей системы проектирования. Фасады всех построек (Кроме дома Ботерхаус) состоят из пяти окон, между которыми разыгрывается ордерная драматургия. Типы решений настолько близки между собой, что можно предполагать некую универсальную систему проектов типовых домов, над которой, вероятно, работал П.Пост.

Интересным примером торговой архитектуры в творчестве П.Поста является Лейденский дом весов или дом взвешивания, находящийся на старом торговом причале. Эта постройка была разработана около 1657 года, открыта в 1659. Являлась очень важным торговым органом, где проверяли точность мер и весов. На рельефе над входом изображен процесс взвешивания, автор скульптор Ромбоут Верхульст [25]. Еще раз к теме дома взвешиваний архитектор вернулся в 1668 году в Гауде. Рельеф на фасаде выполнен скульптором Варфоломеем Эггерсом [26] по эскизу архитектора П.Поста. На нем изображены люди в комнате с колоннами и арками, которые взвешивают сыр и делают записи. Эти проекты практически идентичны по решению, оба имеют разделение на два яруса, нижний этаж, рустованный с большим центральным арочным входом воротами. Верхний этаж представляет собой квадратный объем с наложенным портиком с пилястрами, на которые опирается фронтоном со скульптурой. В центральной части второго этажа расположен крупный тематический рельеф «взвешивания». Крыша в обоих случаях высоко поднята и является фоном для фронтона второго этажа. Различия в том, что общий рельеф фасада в Лейдене более глубокий и живописный, чем в проекте в Гауде.

Самым главным и масштабным проектом П.Поста можно считать ратушу в Маастрихте. Архитектор приехал в Маастрихт в 1659 году, по его предложению ратуша должна была разместиться в центре рыночной площади, но из-за того что владельцы нескольких домов отказались продавать их под снос, здание было смещено относительно основной оси. В процессе строительства работами руководил ученик П.Поста Корнелис Пессер, который изменил пропорции этажей, сократив высоту первого на несколько десятков сантиметров и увеличив высоту второго относительно проекта на целый метр. Центральная башня была достроена по проекту только сто лет спустя. На сегодняшний день из-за изменения дренажных систем крыши в XIX веке отсутствуют ажурные дымоходы, которые дополняли башенную композицию крыши. В решении внешнего облика проявился дуализм системы управления провинцией, сложившийся исторически, поэтому лестница двухмаршевая, а здание внутри разделено на две части по сторонам от центрального холла. Высокая многоярусная башня над центральным входом — дань традиции высоких щипцовых башен ренессанса и средневековья, такие примеры можно наблюдать в башне на входе в Новую церковь в Харлеме (1613),

которую мы описали выше, или в ратуше в Болсварде (1613–1617), а также в ратуше во Флиссингене. Центральный зал освещен отверстиями в куполе. Фасад имеет дробное членение поэтажным ордерами. Четкий рисунок фасада в постоянно повторяющемся ритме композиционных ордерных ячеек рождает особую художественную выразительность. Почти точную копию башни Маастрихтской ратуши по проекту П.Поста можно увидеть в постройке Утиной башни в Троице-Сергиевой лавре в России.

Архитектор Элиас Боуман [27] автор постройки португальско-израильской синагоги [28] в Амстердаме (1671 г.). На момент постройки это была самая большая синагога в мире, расположена она была в еврейском квартале Амстердама. Прообразом был храм Соломона в Иерусалиме, деревянную модель которого сделал рабби Иаков Иуда Леон в 1641 году. Классицистический стиль строительства, известный как «строгий стиль», сравним с стилем протестантских церквей этого периода. Фасады имеют слегка выступающую центральную часть из трех оконных осей со всех сторон. Крыши прямоугольного здания частично спрятаны за балюстрадой, что еще больше усиливает массивный кубообразный характер здания (36 x 28 x 19,5 м). Средние части и фасадов украшены колоссальными пилястрами. Аскетичный интерьер очень большого объема украшен колоннами гигантского ордера. Благодаря крупным наружным окнам, по всем четырем фасадам внутреннее пространство очень хорошо освещено.

Дом семьи Де Пинто [29] построен в стиле голландского классицизма в 1680-е годы. Его монументальные пропорции напоминают проект португальской синагоги. Пять окон по фасаду, три этажа и шесть пилястр гигантского ордера. Крыша скрыта за балюстрадой, как и в постройке синагоги, это придает фасаду радикальное завершение. Фасад оштукатурен и покрашен.

В целом творчество архитектора Э.Боумана очень узнаваемо и индивидуально, продолжая традиции гигантского ордера А.Палладио, он создавал очень цельные и крупные по объему строения, осознанно избегая мелкого декора и детализации, он направлял главное внимание на работу крупных архитектурных форм.

Архитектор Адриан Дортсман [30] работал в эпоху Золотого века голландской культуры в Амстердаме. Знаменитая круглая лютеранская церковь была построена в 1668–1671 годах. Купол покрыт медными листами, на его вершине маленький световой фонарь. Очевидна ассо-

циация этой постройки в архитектурном плане с римским Пантеоном. Другим прообразом постройки является Темплетто Барбаро А.Палладио. Протестантские церкви были нарочито сдержанными по архитектурному решению, но А.Дортсман нашел остроумный выход из ситуации, создав лаконичный круглый объем, который работал на символическую выразительность.

Дом на улице Кайзерграхт, ныне музей Ван Луна (1672–1674). Дом был построен для купца Иеремии ван Рей. Два входа на фасаде выделяют две половины дома, козырьками над ними служат два балкона, большие окна являются главным ритмическим элементом на аскетичном каменном фасаде. Четыре скульптуры на верхней балюстраде изображают Цереру, Марса, Минерву и Вулкана.

Еще один ученик Я. ван Кампена, который работал с мастером вместе с П.Постом, — Арент ван Гравесанде [31]. Его первой собственной постройкой стал дом Сент Себастьяансдолен в Гааге — здание для собраний военного общества или Милицейской Гильдии. В 1636 году архитектор создает проект фасада с одной центральной дверью и четырьмя окнами по сторонам. Четыре ионические пилястры в середине увенчаны фронтоном со скульптурным тимпаном.

Библиотека Тизиана [32] в Лейдене была построена Арентом ван Гравесанде как общественное книжное хранилище собрания адвоката Иогана Тизиуса в 1655 году. Размеры здания 7 на 14 метров, на первом этаже расположены апартаменты хранителя библиотеки, а на втором — книжное собрание с читальным залом. Фасад здания отличается очень сбалансированными пропорциями ионического ордера.

Якоб Роман [33] работал в последней четверти XVII века. Королевское имение Слот Зейс архитектор перестраивал в период 1677–1686 гг. Фасад главного здания украшен только белокаменным оформлением входного портала, остальная плоскость стен из красного кирпича, на монохромной поверхности почти не различимы пилястры гигантского ордера. Отход от применения контрастных ордерных деталей на фасаде связан, вероятно, с нарастающим влиянием строгих черт классицизма. Здание окружено обширным пейзажным парком, в котором по проекту Я.Романа выстроены малые архитектурные формы. В 1689 году он был назначен королевским архитектором, в этой должности перестроил Ноттингемхаус, загородную резиденцию короля. Активная творческая работа приходится на последнее десятилетие века XVII. В период с 1694–1697

годы шло строительство усадьбы Миддахтен, изначально это был замок средневекового времени, известный с 1190 года. Однако в конце XVII века он был полностью перестроен в духе голландского классицизма с использованием французских мотивов. Степень участия в проекте Я.Романа трудно установить, поскольку одновременно с ним над проектом работал С.Веннекул [34]. Квадратная постройка главного дома с ризалитами с четырех сторон, на высоком цоколе основания, расположенном в воде (наследие средневекового замка). Вход расположен с одной стороны и осуществляется через мост. Фасад исполнен в духе «строгого» [35] классицизма конца века, пилястры выполнены из материала стен и не имеют отдельной базы или капители. Роль общего завершающего элемента играет белокаменный карниз. Украшен белокаменными ордерными элементами только входной портал (как и в имении Слот Зейс). Третьим проектом подобного типа в творчестве Я.Романа стало строительство загородного дворца Хет Лоо [36] в 1689 г. Этот проект архитектор выполнял, уже став главным зодчим двора. Основное здание квадратное в стиле строгого классицизма, к нему примыкают боковые крылья. Главное здание и крылья были связаны полукруглыми колоннадами [37].

Перестройка фасада ратуши в Хертегенбосе (Северный Брабант, родной город И.Босха) происходила в 1670-е годы. Под руководством Я.Романа здание приобрело классицистический облик, неширокий фасад, сохранивший размеры средневековой постройки, был искусно расчленен ордерным решением на четкие сегменты. Два основных яруса почти зеркально повторяют друг друга; чтобы решить проблему вертикальной устремленности готических пропорций здания, архитектор как будто ставит ярусы один на другой. В центре наложенный четырехколонный портик создает впечатление ризалита. Изящная башня над центральной осью здания продолжает традиционный мотив, принятый в голландской архитектуре. В целом на фасаде этой ратуши можно встретить, пусть и в меньшем масштабе, продолжение идей ратуши на площади Дам в Амстердаме. Решительно иным выглядит фасад городской ратуши Девентера (1662 г.). Здесь здание полностью решено в духе классицизма, построено заново и не отягощено наследием готических пропорций. Соотношение высоты фасада к его протяженности соразмерно проектам А.Палладио.

Новые тенденции обозначились в ратуше в Энтхейзене (1686–1688) по проекту С.Веннекула: появляется бельэтаж, вводятся на углах

рустованные лизены, центр акцентируется раскреповкой и изящным парапетом, трехчастной группировкой неравных окон и выступом балкона над входом. Во всем этом сказывается французское влияние, начинающее проникать в Голландию с конца XVII в., после отмены во Франции Нантского эдикта.

Архитектора Ф.Вингбонса [38] часто называют изобретателем особо типа амстердамского фронтона жилых домов — Halsgevel (буквально фасад на шее). И действительно, в своих проектах 1638–39 годов он совместил традиционные формы голландских фронтонов с формами классицизма, получив таким образом новый узнаваемый элемент фасада. Трехостный фасад со шиповым завершением сочетается с новыми ордерными решениями. К таким постройкам архитектора относятся дома Кайзерграхт в Амстердаме (1639) и дом Поппена (1642). Благодаря печати проектов Ф.Вингбонса в 1648 и 1674 годах, его решения фронтонов городских домов стали широко известны и часто применялись другими архитекторами последующего времени.

Младший брат Ф.Вингбонса архитектор Ю.Вингбонс [39] работал с 1653 по 1656 год в Стокгольме, где завершил строительство дворца благородного собрания [40]. Дом братьев Трип (1660–1662) в Амстердаме объединяет зрительно два строения одним фасадом. Применяет окна в мезонине, что демонстрирует усиление французского влияния. Увеличивается число комнат, обязательной частью интерьера становится парадный холл с лестницей.

Развитие классицизма в Голландии в XVII веке затронуло все сферы искусства. Архитектуру, живопись, скульптуру и литературу. Но только в архитектуре была подчеркнута четкая преемственность традиций итальянского Возрождения, а именно наследия А.Палладио. Важнейшим источником вдохновения архитекторов являлись примеры построек Андреа Палладио (1508–1580) и Винченцо Скамоцци (1548–1616) в Северной Италии. Архитекторы пользовались их системой, трансформируя в своем творчестве и употребляя в сочетании с местными традициями строительства. Однако на примере большинства архитекторов классицистов Голландии XVII века можно проследить неугасающую эволюционную линию палладианских мотивов и решений. В начале века использование решений было достаточно буквальным, и скорее являлось цитированием построек А.Палладио. Но уже к 1640 годам приемы его архитектуры стали вплетаться в особенности местных традиций, рождая в итоге такого син-

теза совершенно новые неожиданные решения. В период с 1665 по 1700 год применяется «строгий» классицизм или «жесткий стиль», последний этап голландского классицизма. Строгость и моделировка формы достигаются за счет жесткого ритма фасадных частей: плотных оголенных поверхностей, резко вырезанных оконных проемов. Единственное украшение можно найти в зоне входа и над карнизом.

В XVIII веке снизился темп строительства в результате экономического упадка Голландии. Только к концу XVIII века архитекторы снова возвращаются к наследию А.Палладио, но уже в интерпретации европейского неоклассицизма. В XVIII веке продолжали традиции классицизма, но меньше использовали ордер как декор. Во второй половине XVIII века самым востребованным архитектором стал Я.О.Гуслей [41]. Здание общества «Феликс Мерите» (1789) построено по его проекту. Назначение постройки — культурный центр, развивающий и популяризирующий изобразительное искусство, литературу, архитектуру и музыку, естественные науки, с элементами торговли произведениями искусства. В нем проводились выставки, концерты, лекции, поэтические и литературные вечера, представлялись результаты научных исследований и проводились аукционы. Само здание было призвано воплощать идеи Просвещения. Колоссальный портик фасада с гигантскими коринфскими пилястрами возвышается над рустованным цоколем, решительно выделяется в окружающей застройке. Скульптуры на фасаде изображают пять направлений деятельности общества — искусство, архитектуру, литературу, музыку, естественные науки и торговлю. Под купольной крышей располагалась обсерватория. Овальный концертный зал известен прекрасной акустикой. В похожем ключе выполнены проекты ратуши в Гронингене и муниципалитет Веспе. Постепенно новый стиль стал сочетать в себе общеевропейские тенденции и возрождение традиций голландского классицизма XVII века.

Примечания:

1. Яков ван Кампен (1596–1657), художник и архитектор, с 1614 года — член гильдии Св. Луки. Обучался в Италии архитектуре с 1616–1624 г. После возвращения занялся архитектурными проектами, основываясь на идеях А.Палладио, В.Скамоци и Витрувия.

2. Б.Койманс — крупный купец из Амстердама, проект был заказан архитектору двумя братьями Б.Коймансом и Йоханесом Коймансом.

3. Front of the Coymans house, the first house designed by Jacob van Campenin 1625. — Drawing by Caspar Philips for his Grachtenboek, 1771.

4. Здание было построено как ратуша, с 1808 года — это королевский дворец. Строительство велось с 1648 по 1665 год.

5. Проект описан в статье «Неизвестный дворец Дожей в Венеции». Чертежи хранятся в британском фонде рисунков Чартсворт хаус.

6. При строительстве церкви Санта Мария делла Салюте в Венеции под фундамент было вбито около 100 000 деревянных свай.

7. Питер Пост (1608–1669), архитектор и художник. Родился и вырос в Лейдене, начинал как художник, затем уехал учиться в Рим, где познакомился с Я.ван Кампеном, и по возвращении их первым совместным проектом стал дворец Маурицхёйс. Является видным представителем классицизма в Голландии. Издавал гравюры с изображением своих проектов, благодаря которым до нас дошли первоначальные чертежи и творческие идеи, не всегда реализованные или сохранившиеся до наших дней.

8. Pieter Post. Front Façade of the Mauritshuis, 1652. From Post 1652, no. 3. The Hague, National Library.

9. С подобным решением фасада мы встречаемся во множестве проектов частных домов А.Палладио, начиная с виллы Кьерикатти (1555–1584), портик на фасаде становится важным символическим элементом.

10. Питер Адрианц (1610–1650). Скульптор работал в Гааге. Сделал скульптуры для фасада дворцов Нордейнде, Гюйгеншуйс, Маурицхёйс и Маурицпорт в Гааге и Дёленпорт в Лейдене. Член гильдии Св. Луки с 1639 года.

11. Pieter Post. Section of the Mauritshuis, 1652. From Post 1652, no. 5a. The Hague, National Library (128 A 34).

12. Театр по мотивам античных амфитеатров, построенный А.Палладио в 1580 году в Виченце.

13. Ben Albach en Paul Blom (1985) Uit in Amsterdam. Van schouwburgen en kermissen tussen 1780 en 1813, p. 125.

14. Worp J.A. Geschiedenis van den Amsterdamschen schouwburg 1496–1772, p. 128.

15. Дом был снесен в 1866 году и заменен зданием министерства юстиции.

16. К.Гюйгенс (1596–1687) был дипломатом, поэтом, композитором и интересовался историей архитектуры. Крупный придворный деятель. Известен как секретарь и помощник двух герцогов Оранских. Собирает королевской коллекции живописи, лично знал и дружил со многими художниками. Переписывался с Рембрандтом Ван Рейном. Известен портрет К.Гюйгенса кисти Рамбранда.

Знаменитый поэт Золотого века Голландии. В 1639 году он написал трактат по архитектуре «Domus». Гюйгенс играл на разных инструментах (лютня, гитара, альт и клавесин), для которых он написал большое количество произведений. Он считал музыку более важной, чем его литературные произведения, которые, по его словам, он писал в свободное время. К.Гюйгенс собрал замечательную библиотеку античных и ренессансных авторов, каталог которой сохранился. Библиотека в том числе включала в себя издания по истории искусства и архитектуры, например «Trattato della pittura» Д.Вазари, издания А.Палладио, Труд В.Скамоцци и С.Серлио. Отец знаменитого ученого математика К.Гюйгенса. Его сын Кристиан Гюйгенс сделал некоторые из крупнейших открытий в области науки, астрономии, механики и математики, поэтому его считают самым известным ученым Голландии. Он жил в Хофвейке последние восемь лет своей жизни, и сегодня можно увидеть его коллекцию телескопов и часов в доме.

17. Ton van Strien en Kees van der Leer. Hofwijck : het gedicht en de buitenplaats van Constantijn Huygens. — Zutphen 2002.

18. Rosalie L.Colie. «Some Thankfulness to Constantine». A Study of English Influence upon the Early Works of Constantijn Huygens. — The Hague 1956.

19. Svetlana Alpers. The Art of Describing, chapter I: «Constantijn Huygens and The New World». — Chicago, 1983, 1–25.

20. Амалия Сольмс-Браунфельсская (1602–1675) — принцесса Оранская (1625–1647), супруга Фредерика Генриха Оранского. Была политическим советником мужа во время его правления, и фактически была его заместителем и регентом во время болезни принца в 1640–1647 годах. Она также была председателем совета регентов с 1650 по 1672 год на период малолетства своего внука Вильгельма III, принца Оранского.

21. Проект 1538 года.

22. Амстердамский купец Питер Белтен женился на дочери купца Койманса Констанции в 1627 году. Семья Коймансов была связана с архитектором Якобом ван Кампеном ранее, и, вероятно, таким образом он стал создателем проекта небольшого загородного дома для П.Белтена в Маарссене.

23. Он также использовал очень громоздкую книгу с впечатляющими гравюрами, написанную испанским иезуитом Хуаном Баутистой Вильяльпандо. Реконструкции француза Франсуа Ватабля и раввина Джейкоба Иегуда Леона. Объяснение того факта, что Я. ван Кампен ссылаясь на Иерусалимский храм в своем проекте, можно найти, среди прочего, в политических осложнениях того времени и роли клиентов в нем. Голландские регенты долго искали мир с испанцами. Конец войны почти пришелся на момент назначения архитектора главным по постройке

храма. По аналогии с царем Соломоном, у которого был построен храм мира после изгнания филистимлян, регенты приказали построить новую церковь.

24. Ливен де Кеей (1560–1627), главный архитектор Харлема с 1592 года. Самая известная постройка — мясные ряды в Харлеме. Мастер строительства в смешанной технике красного кирпича и белого камня. В проекте Новой церкви в Харлеме создал башню над входом, которая, в отличие от интерьера церкви, принадлежит к стилю позднего голландского ренессанса.

25. Ромбоут Верхульст (1624–1698), работал в классицизме, но большую часть скульптур выполнил уже в барочной манере. Считается, что он совершил поездку в Италию между 1646 и 1654 годом. В 1654 году он переехал в Амстердам, где работал над украшением новой ратуши под руководством фламандского скульптора Артуса Квеллина. Его независимая позиция подтверждается тем фактом, что он был единственным, кто подписал несколько работ в этом проекте. Около 1663–64 гг. он переехал в Лейден, где выполнял различные задания для городских зданий.

26. Варфоломей Эггерс (1637–1692), был учеником Питера Вербруггена. В начале 1650-х годов он поселился в Амстердаме. Он способствовал украшению новой ратуши. Возможно, он также принимал участие в изготовлении памятника погребения фельдмаршала Отто фон Спарра в Мариенкирхе в Берлине. В 1663 году он вступил в гильдию в Амстердаме, а затем основал независимую мастерскую.

27. Элиас Боуман (1636–1686), архитектор голландского классицизма.

28. Первые евреи переехали в Голландию в XVI веке из Испании и Португалии. До 1639 года существовал запрет на общественные синагоги, в качестве таковых использовали домашние приделы. Синагога, построенная Э.Боуманом, была первой большой постройкой подобного типа отражающей новое место евреев в голландском обществе.

29. Семья де Пинто — богатые еврейские торговцы из Роттердама, переехавшие в Амстердам в 1650-е годы.

30. В 1635–1682 архитектор занимался строительством крепостей и фортификационных сооружений вокруг городов.

31. Арент ван Гравесанде (1610–1662), работая вместе с Я. ван Кампеном, приобрел знания о стиле голландского классицизма.

32. Хранящееся в библиотеке собрание состоит из 2500 тысяч изданий и представляет собой редкий по сохранности пример коллекции книжного собирателя эпохи гуманизма.

33. Якоб Роман (1640–1716), начинал работать как резчик по камню, затем совершенствовал свое образование и стал архитектором.

34. С. Веннекул (1657–1719). Архитектор голландского классицизма, ученик Я. ван Кампена. Представитель ветви «строгого» классицизма.

35. Термин «жесткий стиль» или «строгий» классицизм (*van de Strakke stijl in het Hollands classicisme*) применяют по отношению к постройкам последней четверти XVII века, когда уменьшилась роль декоративных деталей на фасадах. Архитектура тяготеет к решению крупных объемно-пространственных задач, используя монументальные масштабы ордера.

36. Построен по заказу короля Штадхолдера Виллема III (1650–1702), праправнука Вильгельма Оранского.

37. В 1691–1694 годы дворец был дополнительно расширен четырьмя павильонами флигелями, которые скрыли полукруглые колоннады изначального проекта.

38. Ф. Вингбонс (1607–1678), голландский архитектор классицист, ученик Я. ван Кампена. В основном, делал проекты для Амстердама и фактически жил на стройках, курируя их реализацию.

В 1648 и 1674 г. Ф.Вингбонс опубликовал книги с иллюстрациями своих проектов (*Afbeeldsels*), что дало широкое представление о его творчестве.

39. Ю. Вингбонс (1620–1698), архитектор голландского классицизма. Продолжатель палладианских традиций. Работал в Швеции и Амстердаме.

40. Дворец был местом встречи шведской аристократии, внутренние помещения украшают 2320 гербов шведской знати.

41. Я. О. Гуслей (1738–1796), архитектор, автор теоретического архитектурного трактата 1768 г. Был директором Академии рисунка в Амстердаме.

Список литературы:

1. Искусство Голландии XVII в. — Москва: Искусство, 1971.
2. Карел Д. 450 лет лидерства. Технологический расцвет Голландии в XIV–XVIII вв. и что за ним последовало. — Москва: Альпина Паблишер, 2019.
3. Наумова М.А. Россия и Голландия. Пространство взаимодействия. XVI — первая треть XIX века. — Москва: Кучково поле, 1998.
4. Тяжелов В.Н. Искусство Германии, Нидерландов, Фландрии, Голландии XV–XVII веков. — Москва: Изобразительное искусство, 1995.
5. *Architectura moderna ofte bouwinge van onsen tyt*, by Salomon de Bray & Cornelis Danckerts in the DBNL. — Amsterdam, 2001
6. Anderson Journals. Travel Journal The Netherlands: Medium Size Blank Trip Diary To Record Your Journey With Paleis Het Loo Apeldoorn Cover. — 2018.
7. Anderson Journals. Travel Journal The Netherlands: Medium Size Blank Trip Diary To Record Your Journey With Royal Palace Amsterdam Cover. — 2018.

8. Anderson Journals. Travel Journal The Netherlands: Medium Size Blank Trip Diary To Record Your Journey With Canal View Cityscape Amsterdam Cover. — 2018.

9. Boswell in Holland, 1763–1764, including his correspondence with Belle de Zuylen (Zellide). — P. 51.

10. Peter Davidson and Adriaan van der Weel, A Selection of the Poems of Sir Constantijn Huygens (1596–1684). — Amsterdam: Amsterdam University Press, 1996, 110/111.

11. Tim Crawford. «Constantijn Huygens and the Engelsche Viool», Chelys, publ. by the Viola da Gamba Society of Great Britain. London, XVIII, 1989, 41–60.

12. Esther Mourits: Fortune — Du Bartas dans la Bibliotheca Thysiana à Leyde. In: *Oeuvres & critiques*; vol. 29 (2004), no. 2, p. 78–86.

13. *Ed Taverne en Irmin Visser (redactie)*. Stedebouw: De geschiedenis van de stad in de Nederlanden van 1500 tot heden. — Uitgeverij SUN, Amsterdam, 2004,.

14. OLD DOMESTIC ARCHITECTURE OF HOLLAND. Being a Series of Photographs by the Editor, with Introductory Notes by Dr. Ir. D.F. Slothouwer, Architect, and Measured Drawings by E.R. Jarret. — The Architectural Press, 1924.

15. Tornton P. Seventeenth-century interior decoration in England, France, and Holland (Studies in British art). — London: 1978.

16. Loes Gompes & Merel Ligtelijn, Mirror of Amsterdam — History of Felix Meritis. — Rozenberg Publishers, 2007.

Е.А. ФАВОРСКАЯ

*Доцент кафедры комплексной профессиональной подготовки (КПП). 05.23.20. Теория и история архитектуры, реставрации и реконструкции историко-архитектурного наследия. ФБГВО Московский архитектурный институт (Архитектурная академия) (МАРХИ)
e-mail: 9265260664@mail.ru*

Е.А. FAVORSKAJA

*Assistant professor Integrated professional Preparations. 05.23.20. Theory and History architecture restoration and reconstruction of historical and architectural heritage. VPO Moscow Architectural Institute (Academy of Architecture) MARCHI
e-mail: 9265260664@mail.ru*

ФОРМИРОВАНИЕ НАЧАЛЬНЫХ ПРЕДСТАВЛЕНИЙ О МАСШТАБНОСТИ В УЧЕБНОМ ПРОЦЕССЕ АРХИТЕКТОРА

FORMATION OF INITIAL IDEAS ABOUT SCALE IN THE EDUCATIONAL PROCESS OF THE ARCHITECT

Рассмотрена масштабность как композиционная категория и ее применение в архитектурной композиции и архитектурном проектировании. Теоретические и практические исследования работы масштабности подтверждены результатами многолетнего изучения и применения масштабности как в практическом проектировании, так при обучении композиции студентов архитекторов.

The scale as a composite category and its application in architectural composition and architectural design are considered. Theoretical and practical studies of the work of scale and confirmed by the results of many years of study and application of scale in practical design, as well as in teaching the composition of students architects.

Ключевые слова: масштабность, архитектурная композиция, архитектурное образование.

Keywords: scale, architectural composition, architectural education.

Динамичность жизненных процессов и рост городов, социальные и технические перемены, технологический прогресс, а также изменение многих жизненных процессов человека, которые подверглись существенной трансформации. С повсеместным развитием интернет сетей информация стала более доступной, а способы потребления — быстрее и разнообразнее. Спрос на новейшие технологии очень высок. Люди сами задают стандарты, по которым строят свою жизнь и модель поведения в обществе. Появляются новые требования к производствам. Архитектура и строительство как крупнейшая сфера потребления также подверглись переосмыслению и изменению. Окружающая жизнь задает вектор движения, который не могут игнорировать современные архитекторы. Время зданий-памятников постепенно уходит. Сейчас недостаточно спроектировать просто красивое и пропорциональное здание. Появилось множество дополнительных немаловажных факторов. Термин «устойчивая архитектура» говорит об архитектуре ближайшего будущего. Об архитектуре, которую мы будем использовать не только сегодня, но и завтра, с учетом растущих требований к экологии, экономике и качеству жизни человека. Одним из параметров требований к архитектурной среде является сам человек, а значит, необходимость постановки задач прогнозирования и управления процессами реорганизации среды во времени привела к необходимости выделения и изучения масштабности. Это вывело композиционные проблемы форм и пространства на новый уровень, в том числе расширенное представление о масштабности.

Глубина проникновения в предмет исследования определяется представлениями, которыми владеет современная наука. Каждому этапу истории архитектуры присущи свои подходы в изучении композиции и применении композиционных средств. В результате новых представлений и приемов в области образования меняется и подход к обучению вообще и в понимании архитектурной композиции в частности. Появляются новые исследования и новые подходы в понимании психологии, так, например, как «Эволюционная психология», которая сосредоточена на исследовании того, как эволюция сформировала человеческий разум и поведение.

Этот теоретический подход к психологии пытается объяснить полезные черты адаптации, то есть как функциональные продукты естественного отбора. Возможное понятие эволюционной архитектуры

в моем представлении: «Архитектура, учитывающая требования человеческой натуры», или «Архитектура, сформированная требованиями человеческой натуры», что можно сократить до «Архитектура — из — человеческой натуры». Если сильно упрощать и преувеличивать — ранее архитектура первоначально формировалась функцией или эстетикой, а то, как она взаимодействует с человеком, являлось проблемой второго или даже третьего порядка. Результат этого воплощен в современных деловых центрах — холодных, деперсонализированных, несоразмерных зданиях. Соответственно, вопрос: что есть «человеческая натура»? Человеческая натура (природа) — это совокупность характеристик, в том числе способов мышления, чувств и действий, которые люди имеют естественно.

В результате это является фундаментом человеческого существования (бытия?) — инстинкты, паттерны мышления, логические ошибки и предубеждения. Далее на эту основу наслаиваются индивидуальные черты, делая человека индивидом. Понимая и используя знание человеческой натуры, архитекторы будущего смогут создавать качественную среду, в которой комфортно жить. В данное время Новый Урбанизм пытается совмещать похожий подход с существующим статусом кво в сфере архитектурного проектирования.

Изучение масштабности на современном этапе предстает как постижение диалога человека и архитектуры, понимания миссии архитектуры. Динамичность жизненных процессов, социальные и технические перемены, технологический прогресс, решение проблемы эстетического разнообразия требуют создания быстро-трансформируемых архитектурных форм. Необходимость постановки задач прогнозирования и управления процессами реорганизации среды во времени привела к необходимости выделения и изучения фактора «динамизма». Это вывело проблему изменчивости пространства на новый композиционный уровень и расширенное представление о масштабности. Исторически сложившееся разделение объекта проектирования на составляющие (форма, функция, композиция и др.) предопределило множественность трактовок композиции и художественных логик «сборки» архитектурного целого. Результатом этого процесса явилось «сознательное» ограничение арсенала универсальных композиционных средств, освоению которого посвящен основной курс «Композиции» большинства архитектурных школ мира [1].

Так, на современном этапе в психологии мышления произошел «информационный взрыв» и развитие психологической теории мышления. Исследования по формированию умственных действий для понимания структуры творческой деятельности, которая включает в себя массу технических компонентов, «отработка» которых — одно из обязательных условий творческой деятельности: работы таких ученых, как С.Рубинштейн в развитии детерминистического (в диалектико-материалистическом смысле) подхода к мышлению; В.Ф.Асмус в области соотнесения философских и психологических представлений об интуиции и изучение функций эмоциональных процессов в творческой; П.Я.Гальперина и Н.Ф.Талызина в формировании стратегий исследования мышления «от умственных навыков к творческому мыслительному процессу» и «от творческого процесса к умственным навыкам»; А.Н.Леонтьев и Л.И.Анциферова — формирование личности [2].

В результате развития информационного цифрового поля произошло изменение сознания студента, вместо «логической сборки» информации начинает работать «клиповое» и «геймеровское» при восприятии информации из компьютера. Традиционно в условиях недостатка информации человек фантазировал, т.е. интенсифицировал творческую активность. С учетом современных тенденций развития психологической теории мышления, опираясь на методики Баухауза и ВХУТЕМАСа, опыт региональных высших школ и кафедры основ архитектурного проектирования МАРХИ, автором предложена методика изучения масштабности в архитектурной композиции на стадии начального этапа обучения как предварительных вводных упражнений к действующим методикам. Автор предлагает строить обучение принципам архитектурного проектирования в форме циклического процесса, в котором чередуются анализ и синтез на разных уровнях решения проектных задач. Основой разработанной автором методики послужил эксперимент (эксперимент на первом этапе был проведен с участием 178 студентов на кафедре архитектуры Уфимского государственного нефте-технического университета при содействии кафедры психологии Башкирского государственного университета под руководством канд. психологических наук А.Р.Шарипова в 1980–1997 гг., на втором этапе — на кафедре основ архитектурного проектирования в МАРХИ с участием 120 студентов в 2006–2011 гг.).

Для его проведения были выбраны три основных дидактических приема по формированию представления о композиционной ка-

тегории «масштабность» при помощи графического, макетного, компьютерного моделирования. В качестве инструментария изучения масштабности в процессе освоения приемов выступают линии, пятна различной конфигурации и интенсивности, фактуры, плоскости, объемы, пространства, а также их виртуальные аналоги.

Для чистоты эксперимента на каждом упражнении были применены три вида мышления. В существующей классификации видов мышления выделяется наглядно-действенное, наглядно-образное и словесно-логическое, или дискурсивное, мышление. Основным критерием, лежащим в основе данной классификации, является характер связи мыслительных процессов с непосредственно воспринимаемой ситуацией. Наглядно-действенное мышление характеризуется обязательным наличием для осуществления мышления восприятия наглядно представленного материала, выполнения предметных, практических действий с ним. В случае, если мышление осуществляется на основе представления, образа наглядной ситуации, выделяется вид наглядно-образного мышления. Природа образа может быть различной так же, как и степень его обобщенности. Оперирование значениями и символами в процессе решения задач без использования наглядных компонентов характеризует словесно-логическое мышление.

Задание по отработке первого приема. Цель — определение массо-пространственных отношений объема и пространства. В графическом исполнении задания при помощи тоновой (пятен) или линейной графики осуществляется заполнение массой пространства листа (размером 10 x 10 см) до создания «состояния покоя». В упражнении, выполненном при помощи компьютерного или макетного моделирования, ставится задача нахождения соотношения массы кубика (5 вариантов фактуры кубиков — от крупно-фактурного членения до мелкого) по отношению к фиксированному пространству, ограниченному листом (размером 10 x 10 см). При этом соблюдаются требования качественного выполнения задания и определения характера восприятия человеком этой композиции с различных точек восприятия.

Задание по отработке второго приема. Цель — выявление масштабности при помощи членения формы и пространства. В задании ставится задача создать ряд объектов от «массивного монолита» к «пространственному монолиту», через выявление масштабности при помощи членений в метро — ритмическом ряду (горизонтальных и вер-

тикальных членений кубика в простом и сложном метрическом ряду, варианты членений — в ритмических рядах с использованием разных фактур). Графическое задание по изучению этого приема состоит из выявления центра на пространстве листа (размером 10 x 10 см).

Задание по отработке третьего приема — Палетка масштабности. Цель задания — выявление масштабности с помощью членений (вертикальных и горизонтальных), конструкций (портал и лестница) и ландшафтных деталей, необходимых для выявления масштабности. Из трех рядов кубиков (по четыре в ряду) выполнить задание в технике макетного или компьютерного моделирования.

Приемы сформированы по принципу восхождения от «абстрактного» (1 прием) к «конкретному» (2 и 3 приемы), строятся на применении социально-культурного и функционально-типологического принципов. Каждый из трех приемов завершается процедурой «сделать-обсудить», т.е. соотносением и анализом студентами своей композиции с работами одноклассников при ведущем участии педагога. В процессе формирования методики автор использовал метод факторного анализа, который применяется для изучения взаимосвязей между значениями переменных [2].

Главную цель факторного анализа хорошо выразил Келли: «Факторный анализ не пытается искать истину в бесконечном времени, бесконечном пространстве или для бесконечной выборки; наоборот, он стремится дать простое описание конечной группы объектов, функционирующих конечным числом способов, в терминах некоторого пространства небольшого числа измерений. Разочарован будет тот, кто пожелает найти в факторном анализе более туманные цели и истины» (Харман Г. Современный факторный анализ. М.: Статистика, 1972. 486 с.).

В процессе педагогического эксперимента были выявлены основные показатели (переменные) начальных представлений о композиционной категории «масштабность», опирающиеся на выработанные в процессе изучения композиции подходы (искусствоведческий, конструктивный, типологический, психологический, логический, методологический) и современные представления о масштабности в контексте современной архитектуры.

Успешность изучения оценивалась шестью показателями (определенность — P1, выраженность — P2, единство — P3, единство различного — P4, масштабность — P5, целостность — P6), каждый из которых

учитывал значение предыдущего. Эти показатели, в которых заложены прототипические закономерности подходов (типологического, сравнительного, классификационного) в формировании представлений о масштабности, обеспечивают реализацию компетентностного принципа обучения: от знания через умение к навыку. Мысленная программа деятельности реализуется путем овладения: «определенностью» — возможностью вхождения в круг профессиональной деятельности; «выраженностью» — возможностью подчеркнуть качественные признаки и выделить их, способностью выделить существенное и выразить его в соотношении части и целого; «единством» — возможностью привести к одному качеству (путем его сохранения или изменения); «единством различного» — знанием о многовариантности признаков и единстве различного; «масштабности» — представлением о масштабности как способности выявить многовариантные соотношения частей и целого частей между собой; «целостностью» — как овладением умением гармонизировать элементы композиции при объединении их в единое целое (на принципах контраста, нюанса, подобия, симметрии, асимметрии, дисимметрии).

«Масштабность» студенты моделировали сначала в компактных композициях (близких к квадрату), в форматах, «соизмеримых между собой», измерения которых (высота, ширина) близки, сомасштабны. Такое представление о «композиции» как о структуре подверженной масштабной гармонизации позволило продолжать обучение студентов, усложняя композиционные задания.

Таким образом, поставленная задача разработки исходных показателей, составляющих единую систему, была выполнена в процессе становления исходного качества определенности. Все показатели были получены указанным методом (той же исходной определенностью лишь более высокого порядка). Так «выраженность» — это 2-й порядок определенности, своего рода усиление ее взаимным подчеркиванием элементов. «Единство различного» — «целостность» — это 3-й порядок определенности и, соответственно, 2-й — «выраженности», состоящий в последующем выявлении и усилении взаимной работы элементов при все большем единстве их и многообразии. «Масштабность» — 1-й порядок определенности и 3-й — «выраженности», как «целостность» 2-го порядка, — гармонии между элементами и всем целым.

Итак, каждый раз — выполнение задания на разных основах с разными геометрическими характеристиками при цикличности полу-

чения знания, умения и навыка при использовании очередного показателя; студент выходит на новый уровень — качественного порядка, который имеет траекторию спирали. Показатели выступают как характеристика успешности поставленных задач по овладению приемами формирования масштабности и решения представлений о масштабности как композиционным средством и свойстве архитектурной композиции. Использование разного инструментария (макетного, компьютерного, графического) дает возможность задействовать большее количество различных тактильных действий, что позволяет увеличить палитру инструментария студента для решения заданных задач.

В результате формирование представления о масштабности на уровне начального образования происходит в виде последовательного проведения заданий по инверсионно-интерпретационному моделированию [3].

Применение этих представлений — в условиях реальной масштабности как композиционного средства, наделенного учетом взаимодействия контекста, типа объекта и индивидуальности творца. На протяжении всего процесса формирования представлений о масштабности происходит также формирование в целом архитектурно-критического мышления, автор назвал его «композиционным мышлением».

Список литературы:

1. Фаворская Е.А. Диссертация на тему «Моделирование масштабности в процессе формирования основ архитектурной композиции». — Электронная библиотека. — Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего профессионального образования «Алтайский государственный университет». — Барнаул, http://www.asu.ru/science/dissert/dissert_art/, 2014. — 149с.
2. Рубинштейн С.Л. Основы общей психологии / С.Л.Рубинштейн. — Санкт-Петербург: Питер, 2001. — 720 с.
3. Митина О.В., Михайловская И.Б. Факторный анализ для психологов. — Москва: Учебно-методический коллектор Психология, 2001. — 169 с.

Н.Ю. ФЕДОТОВА

Аспирант МГХПА им. С.Г. Строганова

e-mail: 06.08.77@mail.ru

N. Yu. FEDOTOVA

Ph. D. student of the Stroganov Academy (MGHPA)

e-mail: 06.08.77@mail.ru

СОВРЕМЕННЫЙ ОБРАЗ МУЗЕЙНОЙ АРХИТЕКТУРЫ: МОДЕРНИЗАЦИЯ АРХИТЕКТУРНОГО НАСЛЕДИЯ

THE MODERN IMAGE OF MUSEUM ARCHITECTURE: MODERNIZATION OF AN ARCHITECTURAL HERITAGE

В статье выделяются и анализируются типы архитектурных сооружений, на базе которых сегодня осуществляется новое музейное строительство. Автор изучает проблему включения многофункциональной системы современного музея в существующую планировочную и пространственную структуру исторического строения.

In the article, various types of architectural structures, on which bases nowadays the Museum construction is carried out, are distinguished and analysed. The author investigates the problem of the addition of the multifunctional contemporary museum's system to the existing historic building's fabric.

Ключевые слова: музей, галерея, промышленная архитектура, модернизация, реконструкция, проектирование музеев, музеи мира, современный музей.

Keywords: museum, gallery, industrial architecture, modernization, refurbishing, museum designing, world museums, modern museum.

Начиная с 70-х годов прошлого тысячелетия и до наших дней, «музейный бум» уверенно завоевывает ведущие позиции в мировом строительстве, где особое место занимают реконструкция, модернизация и расширение исторических музейных сооружений, представляющие собой не только художественную, интеллектуальную и материальную

ценность, но и обладающие свойством уникальности. «Архитектурные формы подобных музеев не меняются, оставаясь таким же ценным объектом культуры, как и коллекции, которые хранит сам музей», а «образ архитектуры музея становится ощутимой ценностью, таким же ценным социокультурным раритетом, требующим бережного сохранения, как и коллекционное содержимое музея» [4, с. 28].

Данная тенденция — включение и использование исторических структур в современном социуме, способствует не только созданию новых функциональных пространств и площадей, но и сохранению, репрезентации самого исторического комплекса, особенно если это памятник архитектуры, истории и культуры. Следовательно, модернизация, реконструкция и расширение музейной архитектуры должны подчеркивать единство, красоту и архитектурную целостность нового культурного объекта, одна из форм которого выражается в использовании его под музейное здание или выставочную площадку, а также способствовать решению задач, связанных с экспонированием музейных и современных собраний, произведений традиционного и актуального искусства, тематических коллекций, образовательной и обширной досуговой деятельности.

Для комплексного рассмотрения проблемы данного исследования необходимо проследить эволюцию музейной архитектуры и выделить типы архитектурных сооружений, используемые для нового музейного строительства.

Многовековая история музейной архитектуры достаточно глубоко изучена многими исследователями. Первые «протомузеи» появились уже в Древнем Египте и Древней Греции, архитектура которых восходит от архитектуры античных храмов муз («музейонов» или «мусейонов»), тезаурсов, «Академий», скульптурных и картинных галерей — глиптотек и пинакотек (1). В эпоху Римской империи, разнообразные коллекции и произведения искусства стали размещать на виллах, в частных домах и общественных зданиях, а также украшать улицы и площади (2). В период Средневековья, характеризующийся безусловным доминированием церкви, предметы коллекций, имеющие тесную связь с религией и ее догматами, демонстрировались в храмовых пространствах, архитектура которых являлась неотъемлемой частью презентации, а коллекции «светского содержания» выставлялись в специально отведенных для них помещениях замков (3). Гуманистическая культура

эпохи Возрождения повлекла за собой развитие коллекционирования. «Идеи итальянских гуманистов и сложившаяся к этому времени экономическая, культурная и социально-психологическая ситуация стали основой рождения музея» [4, с. 101]. Многочисленные частные собрания — коллекции изобразительных и прикладных искусств — размещались на городских площадях, во дворах, садах и в специально оборудованных помещениях жилой и репрезентативной архитектуры — галереях, кабинетах-студиолах, антиквариях (4). Примечательно, что в это время был основан первый европейский музей — Галерея Уффици (арх. Дж.Вазари, Б.Буонтолетти, А.Париджио, 1560–1585 гг.), основой коллекции которого стали обширные собрания произведений искусства Лоренцо Великолепного, Франциско I и Козимо I Медичи, ставшие открытыми для широкой публики. При строительстве галереи тщательным образом подбиралось место для ее расположения, объединяющее социально значимые центры Флоренции, а ясность и простота архитектуры компенсировалась изысканным декором в экстерьере и интерьерах здания, подчеркивающий силу и славу семьи. В XVII — начале XVIII века при строительстве новых резиденций, дворцов, замков, вилл и т.д. начинают проектировать специальные помещения (5) для демонстрации коллекции, которая «воздействовала на характер интерьера, приобретая значение доминирующего элемента в поиске образного ансамблевого решения» [4, с. 131]. Немного позже появляются здания, специально предназначенные для музейных целей. В отечественной практике первый музей Российской Империи — петербургская Кунсткамера (арх. Г.И.Маттарнови, И.Земцов, Н.Гербель, Г.Киавери, 1722–1728 гг.) — был построен благодаря Петру I. Архитектурный ансамбль Кунсткамеры, с одной стороны, соответствовал эстетическим требованиям того времени и демонстрировал мощь, величие Российского государства, с другой — отвечал своей специфической функции: размещал и экспонировал богатейшие естественнонаучные коллекции в интерьерах, выполненных в общей архитектурной стилистике, но разделенных на отдельные экспозиционные залы со специально спроектированным музейным оборудованием для определенной коллекции. В свою очередь, в европейской практике специальные музейные здания начинают строить с середины XVIII века (6), но в основном широко практиковалась адаптация существующей архитектуры под музеи (7). XIX столетие отмечено всеобщим музейным строительством. Именно в этот период музеи приобретают статус на-

циональных собраний и претендуют на ведущую роль в образовании и эстетическом воспитании общества. Находясь в таком привилегированном положении — «храма искусства и науки», музейное строительство стало занимать значительное место в формировании градостроительных принципов городского развития, как и разработка архитектурных проектов, для реализации которых привлекались преимущественно известные мастера. Бесспорно, подобные концепции влияли на развитие и становление музея, но XX век вносит новые представления о музейной архитектуре и экспозиционном пространстве, где на первое место выходят конструктивные особенности, функциональные и технические возможности, архитектурно-художественные решения.

Таким образом, несмотря на многовековую историю музейного строительства, до наших дней сохранилась лишь малая часть зданий и сооружений, ранее выполнявших музейные функции. Как правило, в этих памятниках архитектуры, в основном, датированные серединой XVIII — началом XX в., в настоящее время размещаются крупнейшие мировые музеи:

— историческая музейная архитектура, специально построенная для музейных целей: Музей Прадо (Museo Nacional del Prado), Мадрид, Испания, 1819 г., арх. Хуан де Вильянуэва; Глиптотека (Münchener Glyptothek), Мюнхен, Германия, 1816–1830 гг., арх. Л. фон Кленце; Старый музей (Altes Museum), Берлин, Германия, 1823–1830 гг., арх. К.Ф. Шинкель; Пинакотекa (Alte Pinakothek), Мюнхен, Германия, 1826–1836 гг., арх. Л. фон Кленце; Национальная галерея (National Gallery), Лондон, Великобритания, 1833 г., арх. У.Уилкинс; Новый Эрмитаж, Санкт-Петербург, Россия, 1840–1852 гг., арх. Л. фон Кленце; Дрезденская картинная галерея (Gemäldegalerie Alte Meister), Дрезден, Германия, 1847–1855 гг., арх. Г.Земпер; Национальная галерея (Nationalgalerie Berlin), Берлин, Германия, 1836–1876 гг., арх. Ф.А.Штюлер, Г.Штрак; Государственный Исторический музей, Москва, Россия, 1883 г., арх. В.О.Шервуд, Политехнический музей, Москва, Россия, 1877–1907 гг., арх. И.А.Монигетти, Н.А.Шохин, Г.И.Макаев; Российский этнографический музей, Санкт-Петербург, Россия, 1902–1913 гг., арх. В.Ф.Свиньин, Национальный археологический музей (Museo Nacional de Arqueología), Мадрид, Испания, 1866–1892 гг., арх. Ф.Джарено Аларкон, и др. адаптированные памятники архитектуры (дворцы, виллы, усадьбы, замки и др.): Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, Россия, (Зимний дворец, Меншиковский

дворец), 1764 г.; Музей Альбертина (Albertina), Вена, Австрия, (королевский дворец), 1776 г.; Музей Лувр (Musée du Louvre), Париж, Франция, (королевский дворец), 1793 г.; Музей Ленбаххаус (Städtische Galerie im Lenbachhaus), Мюнхен, Германия, (вилла Франца фон Ленбаха), 1891 г.; Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, Россия, (Михайловский дворец, Мраморный дворец, Строгановский дворец, Летний дворец Петра I), 1895 г.; Собрание Уоллеса (Wallace Collection), Лондон, Великобритания, (особняк Хертфорд-хаус), 1900 г.; Музей Тиссена-Борнемисы (Museo Thyssen-Bornemisza), Мадрид, Испания, (дворец Вильяэрмоса), 1992 г.; Музей Фредерика Шопена (Muzeum Fryderyka Chopina), Варшава, Польша, (дворец Острожских), 1954 г., и др.

Характерно, что в таких историко-архитектурных памятниках, обладающих социально-культурной ценностью, преимущественно размещены музеи различных профильных групп, экспозиционная тематика которых обусловлена характером и архитектурным стилем здания. В результате памятники сохраняют архитектурно-художественную уникальность и эксплуатационную ценность, а предметы коллекции находятся в естественной среде и имеют тесную связь с архитектурой, являющейся равноценным «экспонатом», способным вызвать сильное эстетическое переживание у посетителя.

Однако современное искусство требует новейшей архитектуры, а искусство более поздних периодов лучше всего подчеркнет историческое архитектурное окружение. Соответственно, репрезентация современного искусства нуждается в неформатном архитектурно-художественном типе образной среды музейного экстерьера и интерьера. Взаимное интегрирование «актуального искусства» и приспособленной к новым условиям исторической архитектуры создает нечто новое не только в самом искусстве, но и в форме его подачи зрителю.

Вследствие этого тенденция трансформировать исторические промышленные здания в музеи, галереи и культурные центры становится особо актуальной и заманчивой. Индустриальные строения, которые утратили по тем или иным причинам свои функции, но остались в структуре города как градостроительные объекты и исторические памятники, сегодня обретают возможность раскрыть свой внутренний потенциал и обрести новую жизнь. Во-первых, популяризация этих построек объясняется новым подходом к преобразованию памятника в культурный или досуговый центр, где нетрадиционное использование индустри-

альных объектов создает особый вид экспозиционного пространства. Во-вторых, промышленные здания часто предлагают значительные и нейтральные объемы, обладающие архитектурной пластичностью, что облегчает их переосмысление и переоборудование в места размещения и экспонирования художественного или тематического собрания.

Таким образом, приспособление индустриальных зданий и строений под музейную функцию является распространенным явлением в наше время: Музей Red Dot Design (Red Dot Design Museum), Эссен, Германия, 1997 г., арх. Н.Фостер; Музей современного искусства (Moderna Museet Malmö), Мальмё, Швеция, 2009 г., архитектурное бюро «Tham & Videgard Arkitekter»; Международный центр кружева и моды (Cité Internationale de la Dentelle et de la Mode de Calais), Кале, Франция, 2009 г., архитектурное бюро «Moatti et Rivier»; Центральный военно-морской музей, Санкт-Петербург, Россия, 2010 г., арх. А.Миронов; Музей судоходства (Scheepvaartmuseum), Амстердам, Нидерланды, 2010 г., арх. Лизбет ван дер Пол; Культурный центр «Ля Фриш де ля Бель де Мэ» (La Frich de la Belle de Mai), Марсель, Франция, 2012 г., архитектурное бюро «ARM Architectures»; Музей архитектуры и дизайна УралГАХА, Екатеринбург, Россия, 2015 г., проектно-реставрационная мастерская «Терем»; ГПСИ Арсенал, Нижний Новгород, Россия, 2015 г., арх. Е.Асс и др.

Образ индустриальной архитектуры ассоциируется с политехническими, научно-техническими, архитектурными, комплексными, отраслевыми и историческими музеями, но в большинстве своем — это арт-площадки, галереи и центры современного искусства. Становится очевидным, что новейшие общественные и культурные тенденции находят свое отражение в модернизации и реконструкции промышленной архитектуры. Однако «идеальный объект культуры завтрашнего дня» — это не только талантливое воплощение архитектурных и культурологических идей, но главное — это создание модели музея-культурного центра, которая при всех конкретных недостатках и просчетах найдет свое распространение и развитие в будущем» [2, с. 54].

Следующий немаловажный аспект, на который нужно обратить внимание при исследовании данной темы, — это проблема включения сложной многофункциональной системы современного музея, галереи или культурного центра в существующую планировочную и пространственную структуру исторического строения без ущерба самому зданию, если оно представляет собой памятник истории, архитектуры или

культуры. Решение этой задачи, прежде всего, зависит от сохранности и степени ценности архитектурного объекта для нашего времени.

При всех вариантах допустимого подхода к решению этой проблемы можно выделить основные виды памятников архитектуры, определенные спецификой данных исторических сооружений и обусловленные возможностью их приспособления к новой функции.

Первая группа — памятники архитектуры, обладающие ценной, с точки зрения искусства, архитектурой и пространственно-художественной средой, для которых главная цель — сохранить свой уникальный первоначальный облик: Музей д'Орсе (Musée d'Orsay), Париж, Франция, 1978 г., арх. Г.Ауленти; Национальная галерея современного искусства Шотландии (Scottish National Gallery of Modern Art). Проект «Dean Gallery», Эдинбург, Шотландия, 1999 г., арх. Т.Фаррелл; Музей современного искусства (Moderna Museet Malmö), Мальмё, Швеция, 2009 г., архитектурное бюро «Tham & Videgard Arkitekter»; Государственный Исторический музей, Москва, Россия, 2009 г., арх. В.О.Шервуд; Исторический музей (Museo de Historia de Madrid), Мадрид, Испания, 2010 г., архитектурное бюро «Frade Arquitectos»; Национальная портретная галерея Шотландии (Scottish National Portrait Gallery), Эдинбург, Шотландия, 2011 г., архитектурное бюро «PagePark»; Государственный Эрмитаж. Проект «Реставрация и реконструкция восточного крыла Главного штаба», Санкт-Петербург, Россия, 2014 г., арх. О.И. Явейн, Н.И. Явейн и др.

Вторая группа — памятники культурного наследия, не имеющие самостоятельной архитектурно-художественной ценности. Для данных сооружений допускается внесение изменений и дополнений в художественную систему памятника, при этом выборочно или целиком сохраняются интерьер и экстерьер, обладающие исторической ценностью:

Музей современного искусства «K21» (K21 Kunstsammlung), Дюссельдорф, Германия, 2001 г., арх. Ю.Рашдорф; Музей современного искусства «MAC'S», (Musée des Arts contemporains de la Federation Wallonie-Bruxes), Монс, Бельгия, 2002 г., архитектурное бюро «Atelier d'Architecture Pierre Hebbelinck & Pierre de Wit»; Музей Грунинге (Groeningemuseum), Брюгге, Бельгия, 2003 г., архитектурное бюро «51N4E»; Национальная галерея Шотландии (National Gallery of Scotland). Проект «Playfair», Эдинбург, Шотландия, 2004 г., архитектурное бюро «John Miller&Partners»; Культурный центр Лофт Проект ЭТА-ЖИ, Санкт-Петербург, Россия, 2007 г., арх. Е.Архипенко, С.Архипенко;

Центр современного искусства ВИНЗАВОД, Москва, Россия, 2007 г.; Национальный музей Шотландии (National Museum of Scotland), Эдинбург, Шотландия, 2011 г., арх. Г. Хоскинс и др.

Третья группа — здания и сооружения, не представляющие ценности ни с исторической, ни с архитектурной, ни с художественной точек зрения, кроме материальной, для которых возможно внесение существенных изменений в архитектурную структуру: Галерея Тейт Модерн (Tate Modern), Лондон, Великобритания, 2000 г., арх. Ж.Херцог; Художественный музей «Vendsyssel» (Vendsyssel Kunstmuseum), Хьёрринг, Дания, 2003 г., архитектурное бюро «C.F.Moller»; Музей Макса Эрнста (Брюль, Германия), 2004 г., арх. Томас ван ден Валентин; Коллекция современного искусства Юлии Стошек (Julia Stoschek Collection), Дюссельдорф, Германия, 2007 г., архитектурное бюро «Kuehn Malvezzi Architects»; Центр современного искусства DOX (DOX Centre for Contemporary Art), Прага, Чехия, 2008 г., арх. И.Кроупе; Международный центр кружева и моды (Cité Internationale de la Dentelle et de la Mode de Calais), Кале, Франция, 2009 г., архитектурное бюро «Moatti et Rivier»; Национальный музей Республики Алтай им. А.В.Анохина, Горно-Алтайск, Россия, 2012 г., арх. Е.Г.Тоскин; Галерея «Сerpентайн Сэклер» (Serpentine Sackler Gallery), Лондон, Великобритания, 2013 г., арх. З.Хадид и др.

Достаточно ясно, что все вышеперечисленные типологические особенности исторической архитектуры позволяют выявить общие архитектурно-художественные направления в композиционных и функциональных методах современного музейного проектирования, но не стоит забывать, что исторические здания и случаи модернизации обладают бесконечным многообразием, не допускающим формального подхода.

В заключение отметим, что в ходе исследования были выделены следующие типы исторической архитектуры, на базе которых сегодня осуществляется новое музейное строительство:

- исторические музейные здания и сооружения;
- адаптированные памятники архитектуры (дворцы, виллы, усадьбы, замки и др.);
- историческая индустриальная архитектура (заводы, фабрики, электростанции, вокзалы, склады и др.).

При этом была рассмотрена специфика допустимого вмешательства в историческую архитектурную среду, которая, прежде всего,

зависит от сохранности и степени ценности архитектурного объекта для нашего времени.

Архитектура — это всегда отображение современного мировоззрения, а сохранение и преобразование архитектурного наследия — это поиск новаторских приемов и средств эмоциональной выразительности с помощью архитектурно-художественных и архитектурно-планировочных особенностей здания, которые будут отвечать новым запросам и формам функционирования современного музейного комплекса. Благодаря модернизации, реконструкции и расширению исторических зданий, создаются условия для дальнейшей трансформации новых научных и технологических разработок, пригодных для использования в музейном деле. Также данный подход архитектурного проектирования не только значительно расширяет возможности экспозиционной деятельности современного музея, галереи, культурного центра, но и дает вторую жизнь историческому архитектурному объекту, одновременно сохраняя и придавая новую функцию, тем самым закрепляя его место в современной действительности. «Новая жизнь музея демократической эпохи, виртуальная или материальная, определится, в первую очередь, не количеством и не рейтингом произведений, но качеством музейного пространства, атмосферой, которая — неважно, за счет традиционных или сверхсовременных предметов и средств, — откроет путь к эмоциональному и обогащающему расширению чувств» [1, с. 77].

Примечания:

1. Например: Сокровищница Атрея в Микенах (XIV–XIII вв. до н.э.), Святилище Аполлона в Дельфах (VI–II вв. до н.э.), Пергамский и Александрийский музеи (III в. до н.э.) и др. (цит. по: Майстровская М.Т. Музей как объект культуры. Искусство экспозиционного ансамбля. — М.: Прогресс-Традиция, 2016. — С. 37–39).
2. Например: галерея «Памятники Асиния Поллиона» (38 г. до н.э.), вилла императора Адриана в Дельфах (117–138 гг. до н.э.) и др. (цит. по: там же. — С. 40–49).
3. Например: «церковные» коллекции — аббатство Сен-Дени (1140–1144 гг.), Собор Парижской Богоматери (Нотр-Дам, 1163–1345 гг.), «светские» — Венсенский замок (XIV в.), замок Меэн-сюр-Йевр (XII в.) и др. (цит. по: там же. — С. 51–60).
4. Например: ансамбль Капитолия в Риме (Дворец консерваторов, Новый дворец, Дворец сенаторов) (основан в 1471 г.), коллекции Ватикана, Палаццо

Дукале, Палаццо Веккьо (начало с сер. XIV в.), залы Палаццо Питти (1458–1464 гг.) и др. (цит. по: там же. — С. 78–113).

5. Например: залы Галереи Боргезе (1606–1619 гг.), Зеркальная галерея Версаль (арх. Ж.Ардюэн-Мансар, 1678–1684 гг.), Фарфоровый кабинет Замка Шарлоттенбург (1700–1705 гг.), Сокровищница «Зеленые своды» Дрезденского дворца-резиденции (арх. М.Д.Пёппельман, 1723 г.), музей Академии художеств (арх. Ж.Б.Валлен-Деламот, А.Ф.Кокоринов, 1765–1789 гг.) и др. (цит. по: там же. — С. 133–364).

6. Например: Картинная галерея Дворца Сан-Суси (арх. А.И.Брюинг, 1755–1764 гг.) (цит. по: там же. — С. 183–186).

7. Например: Британский музей (Монтегю-хаус, 1759 г.), Стробери-хилл (арх. Т.Питт, 1763 г.), музей Лувр (1793 г.) и т.д. (цит. по: там же. — С. 236–259).

Список литературы:

1. Дриккер А.С. Идеальная экспозиция в демократической культуре // Философия музея: учебное пособие / под редакцией М.Б.Пиотровского. — Москва: ИНФРА-М, 2013. — 192 с.
2. Майстровская М.Т. Музей в динамике (О взаимосвязи архитектурных форм и социальных функций). Музей и демократия. — Москва, 1997. — 148 с. — URL:http://www.museum.ru/future/imp/web/archive/m-pro_1.pdf (дата обращения: 18.11.19).
3. Майстровская М.Т. Архитектура музейная / М.Т.Майстровская // Российская музейная энциклопедия. — В 2 томах. — Том 1. — Москва: Прогресс, «РИПОЛ КЛАССИК», 2001. — С. 48–50.
4. Майстровская М.Т. Музей как объект культуры. Искусство экспозиционного ансамбля. — Москва: Прогресс-Традиция, 2016. — 672 с.: ил.
5. Майстровская М.Т. Музей как объект культуры. XX век. Искусство экспозиционного ансамбля / Российская академия художеств; Московская гос. художественно-промышленная академия С.Г.Строганова. — Москва: Прогресс-Традиция, 2017. — 680 с.: ил.
6. Ревякин В.И. Музеи мира: Архитектура / В.И.Ревякин. — Москва, 1993. — 243 с.
7. Ревякин В.И. Проектирование музеев: монография / Гос. ун-т по землеустройству. — Москва: ГУЗ, 2003. — 205 с.
8. Ревякин В.И. Современные музеи мира. Учебное пособие / В.И.Ревякин. Государственный университет по землеустройству. — Москва, 2012. — 352 с.

И.И. ОРЛОВ

Доктор искусствоведения, профессор Липецкого государственного технического университета, член-корреспондент РАН, «Doctor of Science, Honoris Causa» IANH (United Kingdom — London), академик НАД РФ, член творческого Союза дизайнеров РФ
e-mail: igorlov64@mail.ru, kaf-tx@stu.lipetsk.ru

I.I. ORLOV

Doctor of Art Studies, Professor of Lipetsk State Technical University, member of International Academy of Natural History (United Kingdom — London). Doctor of Science, Honoris Causa, the member of the creative Union of designers of the Russian Federation. Russia, Lipetsk State Technical University
e-mail: igorlov64@mail.ru, kaf-tx@stu.lipetsk.ru

МОРФОЛОГИЯ ЗАЩИТЫ И СРЕДСТВ ФОРТИФИКАЦИИ ПОД ВЛИЯНИЕМ ОГНЕСТРЕЛЬНОГО ОРУЖИЯ XVI–XVII ВВ.

MORPHOLOGY OF PROTECTION AND MEANS OF FORTIFICATION UNDER THE INFLUENCE OF FIREARMS OF THE XVI–XVII CENTURIES

В статье рассматривается проблема «содержания и формы», которая всегда являлась одной из главных проблем любой проектной деятельности, анализ морфологии защитного вооружения рыцарей (от готического к ренессансному) и средств фортификации сельских церквей «eglises fortifiees» который происходил под влиянием совершенствования огнестрельного оружия в период XVI–XVII вв. В качестве примера берется развитие системы фортификации сельских укрепленных церквей региона Тьераш (от готики к новому типу), расположенного на территории двух современных департаментов Франции: Эна (Aisne) и Арденны (Ardennes).

In article the problem «contents and forms» which was always one of the main problems of any design activity is considered. The analysis of morphology of protective arms of knights (from Gothic to Renais-

sance) and means of fortification of rural churches «eglises fortifiees» which occurred under the influence of improvement of firearms during the 16–17th centuries. As an example development of a system of fortification of the rural strengthened churches of the region Tьераш (from a gothic style to new type) located in the territory of two modern departments of France undertakes: Aisne and Ardennes.

Ключевые слова: рыцарь, огнестрельное оружие, «максимилиановский» доспех, укрепленные церкви, Эна, Арденны, итальянские войны, фортификация, культовые сооружения.

Keywords: the knight, firearms, «maksimilianovsky» armor, the strengthened churches, Ena, Ardennes, the Italian wars, fortification, cult constructions.

Проблема «содержания и формы» всегда являлась одной из главных, если не главной проблемой любой проектной деятельности. Насколько идейно-художественная концепция эпохи в целом и отдельного автора, в частности, способна воплотиться в конкретную форму или объект, настолько последний может демонстрировать степень художественного и технического развития общества. Эта проблем встает тем острее, чем более серьезным трансформациям подвергается социум на т.н. «переломных моментах» исторического развития, поскольку именно в такие периоды весьма часто меняется не только технологическая или религиозно-философская составляющая, но и художественно-эстетическая парадигма общества. Наиболее ярко подобные процессы можно фиксировать в области развития морфологии вооружений и фортификации, поскольку последние являются зачастую наиболее востребованными в определенные эпохи развития. Вооружение, развиваясь по своим собственным законам, становится неизбежным следствием извечного противостояния двух форм войны (нападения и защиты).

Возникновение нового вида наступательного оружия практически всегда приводит к ответным мерам изобретения адекватного средства защиты. Однако уровень и качество вооружения того или иного социума напрямую зависит от эффективности и уровня его экономического развития. Необходимость постоянного совершенствования организационно-технологической составляющей защитного и фортификационного вооружения определяет уровень развития любого социума и

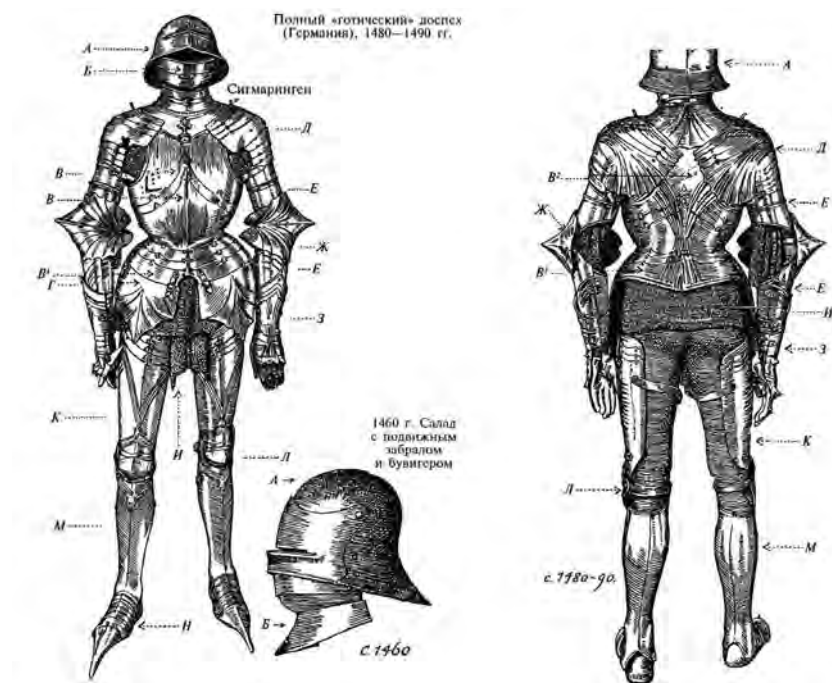


Рис. 1. Готический доспех. XV век. Вид спереди: А — шлем «салад»; Б — бувигер; В — нагрудник; В1 — набедренник; В2 — защита поясицы; Г — набедренник; Д — наплечник; Е — наруч. Вид сзади: Ж — налокотник; З — перчатка; И — «хаубержан» (кольчуга); К — саблон; В1, В2, В3, В4 — части кирасы

его готовность отстаивать свою безопасность и диктовать окружающим свои политические и экономические интересы.

Готический стиль в фортификационной архитектуре и в военной эстетике и формообразовании защитного снаряжения индивидуального бойца (изготавливался из небольших рифленых пластин) сохранялся вплоть до начала XVI столетия и был особенно распространен на территории Германии и Северной Франции в конце XV века.

Вместе с тем, в последние десятилетия XV века (явно под воздействием развивающегося стрелкового оружия) формируется иная морфология, для формообразования которой характерны округлость и ширина («Максимилиановский доспех»), контрастирующие с угловатыми, заостренно-вытянутыми формами готического доспеха [2, с. 197]. По

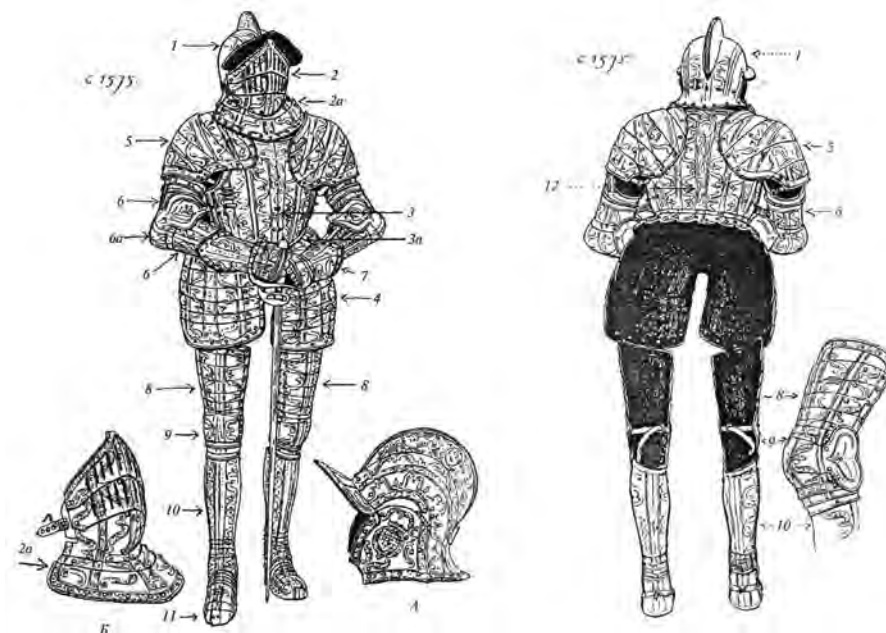


Рис. 2. «Максимилиановский доспех», принадлежащий Генриху Герберту, второму герцогу Пемброку, кон. XVI в. (1 — шлем «бургиньот»; 2 — буфф или бувигер с 2а — воротником; 3 — нагрудник; 4 — набрюшник; 5 — наплечник; 6 — наруч; 6а — налокотник; 7 — перчатка; 8 — набедренник; 9 — наколенник; 10 — наголенник; 11 — саблон; А — бургиньот; Б — буфф)

всей видимости, такая форма доспехов возникла благодаря морфологическому синтезу итальянских и германских защитных элементов. Такое взаимопроникновение стало возможным, видимо, благодаря длительным военным кампаниям т.н. «Итальянских войн» (1494–1559) между французским королевством и испано-германской империей. Именно в этот период вследствие стремительного развития огнестрельного оружия возникает вопрос о целесообразности полного доспеха, хотя именно XVI век отличается наибольшей роскошью в их отделке (богатая гравировка, чеканка, чернение, отделка золотом и пр.). Дело в том, что уже в первой четверти XVI века перед европейскими оружейниками остро встал проблема создания доспеха, способного противостоять огнестрельному оружию, которое постоянно совершенствовалось.

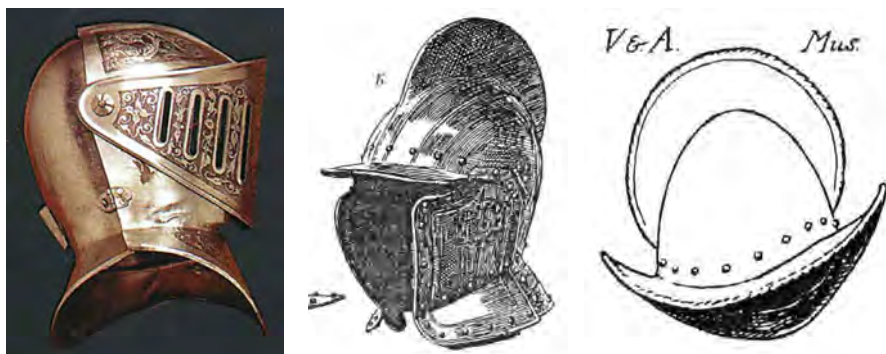


Рис. 3. Закрытый шлем типа «армэ» с забралом, бургиньот и морион с гребнем, 1565 г.

Мастера-оружейники стараются изготавливать полные доспехи, способные ослабить или вовсе погасить пробивную силу выстрела из аркебузы, мушкета или пистолета. Эти доспехи проходили специальные испытания, в ходе которых они должны были выдержать прямое попадание. Если латный доспех не пробивался пулей, его именовали «добрым» (*bonne et suffisante* — франц.). В случае, если доспехи не проходили подобные испытания и пуля пробивала латы, их именовали «легкими» (*à le legere* — франц.) [2, 200]. Рыцари (жандармы — фр.) и тяжелая кавалерия (кирасиры) первоначально еще пользовались закрытыми шлемами типа «армэ» с круглым куполом и заостренным готическим забралом «птичий клюв», который позволял голове воина свободно вращаться вправо и влево, но не позволял голове наклоняться вперед и назад. Но уже к середине XVI века этот тип шлема используется только для рыцарских турниров, в которых подобный недостаток не являлся серьезной проблемой. К 1510 г. простой выступ на куполе шлема, идущий от лба к затылку, превращается в стальной чеканный гребень, на передней части шлема крепился налобник, а смотровая щель обычно вырезалась в самом забрале. Во второй четверти XVI столетия забрало состоит уже из двух частей: верхней снабженной смотровой щелью и нижней — «бувигера» (имеющего вентиляционные отверстия). Обе части забрала в шлеме соединялись между собой пружинными штифтами, зафиксированными над ушами. Таким образом, закрытый шлем готического типа быстро совершенствуется под влиянием новых условий ведения боя, постепенно трансформируясь в шлем типа «бургиньот», который впервые встречается в 1505 году.

Бургиньот представлял собой усовершенствованный т.н. «псевдоантичный» шлем и при добавлении к нему «бувигера» уже не уступал закрытому шлему по своим защитным свойствам, будучи проще и удобнее для ношения тяжеловооруженными всадниками (кирасиры). Ввиду своих функциональных свойств, вскоре бургиньот завоевал популярность среди знати и даже стал применяться среди пехотных офицеров, алебардщиков и пикинеров [1, с. 202]. Примерно к 1540 г. в качестве защитного вооружения солдат появляется шлем «морион». Под влиянием новой огнестрельной тактики меняются и прочие части защитного вооружения и прежде всего основной элемент защиты корпуса — кираса. Появление в XVI столетии более мощного и дальнобойного огнестрельного оружия аркебузы и мушкета вызвали первоначально резкое усиление доспехов путем увеличения толщины металла. Однако впоследствии воины и оружейники поняли, что общее увеличение веса полного доспеха неразумно, поэтому стали усиливать наиболее жизненно важные части: личину шлема, нагрудник, наплечники и набедренники. Обычно под



Рис. 4. Слева направо: готический доспех миланского мастера Томазо Негрони да Элла Масалья французского типа (шлем баскинет), комплект итальянского готического доспеха для коня и всадника (шлем армэ) — XV в., «Максимилиановский» доспех работы мастера Хельмшмидта из Аугсбурга (шлем армэ) 1520 г., итальянский доспех «рачьа гредья» шлем «бургиньот» — 2-я пол. XVI в.

доспех надевали т.н. «поддоспешники», в XV веке на смену «гобиссонам» и «актонам» приходят стеганные кожаные куртки «дублеты», к которым под мышками крепились кольчужные вставки или металлические пластины, что несколько облегчало общий вес полного защитного вооружения [2, с. 203]. Налокотники у всадников тяжелой кавалерии (жандармов и кирасир) в этот период окружают наручи, по своему виду — наподобие браслета, что почти не сковывает свободное движение руки во время боя.

В период перехода от «готического» доспеха к «Максимилиановским» формам весьма важным нововведением становится латный воротник, который принимает на себя основной вес доспеха, наплечников и наручей. Где-то в 1540-х годах кираса удлиняется, причем линия ее талии спереди опускается вниз и вперед. Появление нового типа огнестрельного оружия — аркебуз и мушкетов — добавило к уже существующим подразделениям пикинеров еще и отдельные части аркебузирова и мушкетеров. Пикинеры и алебардчики в качестве защитного вооружения носили бригадины, кольчуги или легкие доспехи с кольчужными рукавами и шлемы типа «бургиньот», «салад» или «морион». Офицеры пехоты были облачены в легкие доспехи, имели маленький щит и вооружены мечом, кинжалом, пистолетом и протазаном [1, с. 206]. В период с 1545 по 1600 год полный доспех (*sar-a-rie* — фр.) претерпевает значительные изменения. Кираса постепенно удлиняется, а на талии нагрудника спереди появляется острый выступ. В конце 1570-х годов он превращается в подобие «пескоуда», характерного для последней четверти столетия. Набедренники, состоящие теперь из множества узких пластин, примерно с 1560-х гг. расширяются настолько, чтобы под них можно было надеть широкие короткие штаны, вошедшие в моду. Наплечники доспехов в поздний «тюдоровский» период 1545–1600 гг., как и прежде, имеют достаточную толщину, причем правый наплечник как и прежде усечен, для того чтобы тяжеловооруженный всадник мог держать тяжелое копье. В наплечниках легкой кавалерии наплечники симметричны. Иногда встречаются пластинчатые наплечники, закрывающие сверху и само плечо, и внешнюю сторону предплечья. При этом подмышки воина защищаются специальными металлическими дисками. Т.н. «налядвенники» постепенно выходят из моды и уступают место кольчужной «юбке», а латный воротник, наплечники, нижняя часть кирасы и набедренники частенько украшаются по краям кожаными или бархатными зубчатыми полосками. Тяжелая кавалерия (жандармы и кирасиры) в указанный период продолжают использовать закрытые шлемы с «буви-



Рис. 5. Готический собор S.-Victor в Монтеस्कью-Вольвестр (Гасконь), XIII в., и готический папский дворец-замок в Авиньоне XIII–XIV вв.

гером», хотя значительная часть командиров предпочитают шлемы типа «бургиньот» не имеющий буффа (рис. 3). В последней четверти XVII столетия наголенники у лодыжек начинают изготавливать также пластинчатыми, для того чтобы иметь большую свободу действий, причем иногда наголенники оканчиваются у лодыжки всадника, а стопы защищают кольчужные ботинки завершающиеся стальными носками. Широкие «Максимилиановские» носки сабонов примерно с 1550–1555 гг. практически выходят из моды, а их место занимают носки овальной формы, которые впоследствии также сменяют квадратные носки. Также во второй половине этого же столетия развивается тенденция отказа от некоторых элементов полного тяжелого доспеха, о чем можно найти неоднократные упоминания у французских и английских современников [2, с. 209].

Интересно отметить тот факт, что процессы формообразования защитного вооружения воина, помимо всего прочего, происходили на фоне смены парадигмы общеевропейских идейно-художественных процессов. Религиозно-философские идеи Высокого (готического) средневековья сменились идеями Ренессанса, с его явно гуманистическими ценностями и тягой ко всему «античному», которые оказывали свое влияние на все сферы культурно-художественного и военного процессов. Видимо по этой причине, аналогичные «метаморфорзы» мы можем наблюдать и в развитии фортификации этого периода времени. В процессе проектирования и возведения укреплений городов или замков постепенно происходит отказ от «готических» форм в виде сплошных высоких стен из каменных блоков и высоких остроконечных башен (рис. 5), снабженных деревянными или каменными навесными боевыми галереями (маши-

кули). Вместо этого акцент переносится на защиту отдельных, наиболее уязвимых, мест путем строительства более низких и более толстых двойных стен из лекального кирпича, с внутренней забутовкой землей. Вместо высоких башен-донжонов архитекторы стараются сооружать приземистые башни-форты (с двойными кирпичными стенами с забутовкой), для размещения в них артиллерии, и поэтому снабженные многочисленными бойницами-амбразурами. Практически исчезают сложные угловые соединения высоких и прямых стен и башен ввиду того, что такое соединение менее прочно к воздействию артиллерии, поскольку имеет внутреннее напряжение. Теперь архитекторы стараются максимально закруглить фортификационные формы, придавая стенам и башням-фортам определенный наклон для возможности рикошета. Прежние романские и готические церкви предлагали пассивную защиту за своими толстыми стенами, узкими окнами, высокими и маленькими воротами, которые легко можно было забаррикадировать изнутри. Высокие готические колокольни служили и местом обзора окрестностей и донжоном, в крайнем случае. Наблюдатель, неусыпно дежуривший на башне, предупреждал звоном колокола о приближении войск противника. При приближении отрядов противника или банд грабителей (что частенько представляло собой одно и то же) сельская церковь Франции предлагала окрестным жителям убежище. Веками она выполняла эту функцию перед иностранными наемниками, ландскнехтами, солдатами папской гвардии, льежцами, голландцами, настоящими профессионалами грабежа, скорее способными к поджогам, пикам и аркебузам, чем к почитанию креста. Церковь часто была единственным укрепленным сооружением деревни, к тому же она была достаточно просторной, чтобы принять все население.

Сохранившиеся укрепленные романские (XI–XII вв.) и готические (XIII–XV вв.) церкви, весьма многочисленные в районе Лана (Laonnois) и Суасона (Soissonnais), редки в регионе Тьераш (Thierache) на территории двух современных департаментов Эна (Aisne) и Арденны (Ardennes), поскольку они были сильно перестроены в XVI в. в эпоху постоянных войн с 1515 по 1715 г., на границе Пикардии и Шампани. Здесь возникла острая необходимость специально укреплять культовые христианские сооружения (хранители реликвий и ценностей), которые таким образом становились опорными фортификационными пунктами в общей системе обороны северных границ Франции [2, с. 174]. Среди «eglises fortifies» Тьераш той эпохи можно выделить три основных типа



Рис. 6. Укрепленные церкви в в Эне (l' Aisne) в Бюрель (Burelles) и Пломьоне (Plomion)

фортификационных решения: 1) полное сохранение здания старинной церкви (романской или готической) и возведение вокруг него некоторых фортификационных элементов (выступающей навесной бойницы-машикули, деревянной боевой галереи, угловых сторожевых башен (эркер-ов-бартизанов), бойниц и «сейфового» зала наверху: Ренваль (Renneval), Морни-ан-Тьераш (Morgny-en-Thierache); 2) частичное сохранение старинной церкви (романской или готической) и строительство на ее базе нового корпуса укрепленного здания (типа-форт): Прис (Prisces), Бюрель (Burelles); 3) строительство абсолютно новой укрепленной церкви, задуманной целиком как смешанное здание, фортификационно-религиозного назначения, настоящее «eglise fortifiee» Пломьон (Plomion), Англанкур (Englancourt) [3, 136] Каждое из этих решений соответствовало отдельной конкретной ситуации, но можно выделить некоторые общие тенденции. Защита флангов путем ведения фланкирующего огня по нападавшим становилась возможной, прежде всего, благодаря строительству угловых сторожевых башен (бартизанов) на вершине контрфорсов всего церковного здания. Доступ к таким угловым сторожевым башням и навесным бойницам (амбразурам), в основном, осуществлялся через крышу церкви над сводами и перекрытиями потолка. Иногда крыши здания приподнимали таким образом, что получалась настоящий замкнутый «сейфовый зал». Самые большие окна верхнего регистра, возвышающиеся над выступающими навесными бойницами, образовывали своеобразные боевые галереи-проходы позади хоров здания, например, в апсиде церкви Монкорне (Montcornet) [3, 134].

Углубленное изучение форта-церкви Бюреля показало комплексную и логичную оборонительную систему, в которой форты-башни, бартизаны, амбразуры соответствуют правилам, свойственным военному оборонительному сооружению. Десятки амбразур-бойниц расположенных на всех уровнях здания, являются и наблюдательными постами, и огневыми точками, обеспечивающими наблюдение горизонта и соседних церквей, дорог, ведущих к деревне, и их перекрестков, окрестностей церкви. Прочие укрепления, выступающая навесная бойница и просто бойницы прикрывают фронтальным настильным и навесным, перекрестным огнем ворота и окна церкви. Такая система укреплений не единственная, поскольку подобные фортификационные системы встречаются и в большинстве укрепленных церквей Тьераша. Каждое из этих решений соответствует особой ситуации. Многочисленные факторы могли повлиять на момент выбора: можно представить влияние следующих обстоятельств: солидность старинного здания; мотивация жителей деревни; финансовые средства в их распоряжении; поддержка сеньора, короля, духовенства; трудности военные, общественные и психологические, перспектива новых беспорядков и новых грабежей; воля населения и органов общины; интенсификация вражеских набегов; экономическая депрессия, дипломатическая напряженность между Францией и Испанией, выразившаяся в повторе «рыцарственной войны» (*guerre guerroyable*) — всего этого вполне достаточно, чтобы объяснить природу и масштаб фортификационного бума той эпохи.

Некоторые старинные церкви, конструкция которых ранее вообще не предусматривала оборону жителей, отныне были модифицированы весьма основательно. Речь не шла просто о том, чтобы только пробить бойницы в стенах нефа, трансепта или хоров. Хотя, можно сегодня заметить следы этой работы по укреплению собственно религиозных частей каменных церквей Монкорне (Montcornet), Виньё (Vigneux), Ренваля (Renneval). Обстрел и обзор становились возможными благодаря строительству угловых сторожевых башен-бартизанов на вершине контрфорсов Розуа-сюр-Сер (Rozoy-sur-Serre) и Монкорне (Montcornet). Доступ к угловым сторожевым башням и выступающим навесным бойницам часто осуществлялся через крышу церкви над сводами и перекрытиями потолка. Иногда эти крыши приподнимали, так что получалась настоящий «сейфовый» зал. Краевед Р.Родьер хорошо описал перестройку старинных хоров XIII в. церквей в Морни-ан-Тьераш (Morgny-en-Thierache), Ренва-

ле (Renneval) и Виньё (Vigneux). Работы, осуществленные в первой половине XVI века, заключались в перекрытии храма сводом и в повышении и утолщении стен, чтобы установить новое помещение наверху. В этих трех случаях стены высоких залов были пробиты бойницами с двойными откосами (внутри и наружу). Речь идет, таким образом, о помещениях для укрытия и о комнатах, приспособленных к активной обороне. Причем эти бойницы многочисленны и расположены на высоте человеческого роста, в стенах нефа, трансепта наверху в башнях и башенках. Формы бойниц постоянно менялись в ходе XV–XVIII веков, сегодня ведется их типологическое, хронологическое и региональное исследования. Самый распространенный тип (конца XVI–начала XVII) снаружи (со стороны атакующего) представляет узкий просвет (несколько см), более или менее высокий (10–40 см), служащий одновременно прицельным отверстием и отверстием для расположения огнестрельного орудия (рис. 8). Эта щель, видимый просвет на внешней поверхности стены, иногда обрамлена двумя или четырьмя керамическими камнями, тогда как стена была из кирпича. Изнутри (со стороны защищающего) бойница представляла собой более-менее широкую амбразуру, иногда наклоненную книзу, чтобы облегчить навесную стрельбу, с прямой или сводчатой горизонтальной облицовкой. Роль активной обороны этих проемов часто ставится под сомнение. Многочисленные наблюдения во всех укрепленных церквях и современных им замках быстро убедили нас, что, возможно, их использовали для стрельбы из легкого огнестрельного оружия. Изучение проемов тогдашней стрельбы позволило оценить и роль амбразур. В Ориньи-ан-Тьераш (Origny-en-Thierache) замечены в одном и том же помещении амбразуры собственно для стрельбы и чередующиеся с ними более широкие и высокие проемы на той же самой стене. Отверстия на угловых сторожевых вышках часто имеют ту же функциональную специализацию в церквях Фонтен (Fontaine) и Англанкур (Englancourt).

Башня содержит несколько этажей с расположенными по бокам угловыми башенками. Количество и расположение башенок варьируется. Если у донжона одна такая башенка, она расположена со стороны ворот (Бюрель) и скрывает лестницу. Если у башни две башенки по углам со стороны донжона, то они располагаются симметрично от ворот, например в Гронар (Gronard). Или одна из башенок располагается со стороны ворот, а вторая, расположенная в противоположном углу, обеспечивает фланг донжона и нефа в Присе (Prisces) и в Ла-Эри (La Herie).

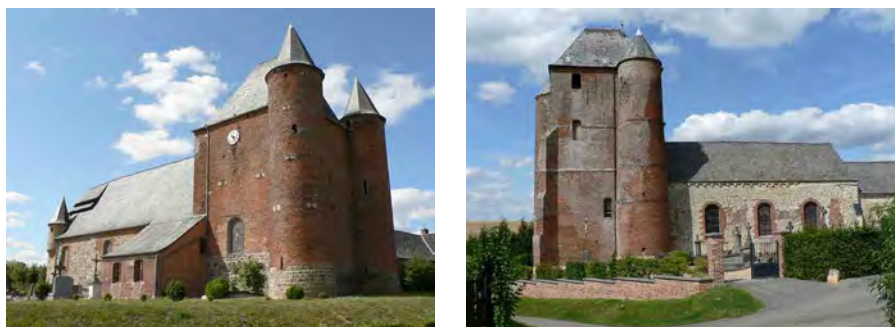


Рис. 7. Церковь-форт в Англанкур (Englancourt) и Присе (Prises)

Ворота были особо прочными, усилены, возможно, гвоздями и обиты железом, так как атакующие всегда пытались взять силой это слабое место здания. Чтобы сопротивляться ударам тарана, ворота могли быть дополнены толстым брусом, обычно лежащим в глубокой выемке под пятой (опорой) ворот. Ворота открывались внутрь, и как только люди заходили, они вынимали брус из паза, устроенного в кладке противоположной стойки, запирая, таким образом, дверное полотно. Сегодня мы можем увидеть пазы этого бруса за воротами форта-церкви в Присе (Prises). Некоторые церкви были полностью построены сразу с двойной целью: религиозной и военной. Внешний осмотр свидетельствует об очевидном оборонительном облике церквей в Пломьон (Plomion), Ла-Бутей (La Bouteille), Сент-Альжи (Saint-Algis), Мальзи (Malzy), Эскеэри (Esqueheries), Борен (Beaurain). Мы полагаем, что все эти церкви были построены в конце XVI и в первой половине XVII века, для которых характерны простой, без трансепта, неф (за исключением Пломьона), удлиненный за счет башни и с башенками по углам. Первозданные окна нефа и хоров, следы которых еще можно наблюдать, очень маленькие и расположены очень высоко, под карнизом. Входная дверь низкая и узкая. В стенах, на уровне человеческого роста, часто пробиты бойницы для фронтальной и косопрямой стрельбы. Угловые башни, начинающиеся от пяты или выступа (ложной арки), обеспечивают фланги, распределенные на несколько смежных боевых отделений. Самая важная часть — это всегда башня, расположенная над хорами или на паперти. Автор считает, что установка башни на хорах обычно характеризует финансовую помощь духовенства и крупных сборщиков десятины, в то время как башни на паперти — дело рук коммуны жителей.

Оборонительная организация этих башен сходна с организацией донжонов, которые мы описали выше. Серия препятствий задерживает штурм этого последнего убежища. В Англанкур (Englancourt) доступ наверх осуществлен посредством узкой и низкой прямой лестницы под крутым уклоном, проникающей в толщу стены хоров. Это тот же тип конструкции, что и в Ла-Эри (La Herie). Ширина прохода по ней предназначена для одного человека. Таким образом, продвижение атакующих изначально было ограничено. Наблюдение и защита лестницы искусно осуществляется из бойницы для навесной стрельбы, сделанной по направлению подъема через стену башенки с фланга. Любой, кто ступит на лестницу, окажется под огнем стрелка, расположившегося наверху, и при поражении павший перегородит проход для следующих, увлекая их за собой во время падения. В Пломьоне — это западня, которая позволяет простреливать проход в зал-убежище на втором этаже. В Лерзи (Lerzy) дверь в верхнее помещение могла быть перегороджена балкой, продвигаемой в толщу стены, приспособление, которое мы уже описали, говоря о защите двери церкви в Присе (Prises). Обычно две угловые башенки обеспечивают фланги донжона. Если башня на паперти (паперти), то защита ворот сразу подкреплена сосредоточенным огнем из многочисленных бойниц, расположенных на башенках церквей Пломьон (Plomion) и Вими (Wimy).

В 1977–1978 гг. группа археологических изысканий Тьераша (GRAT) провела обследование 42 бойниц донжона укрепленной церкви Пломьона. Амбразуры распределены на десяти основных линиях обо-

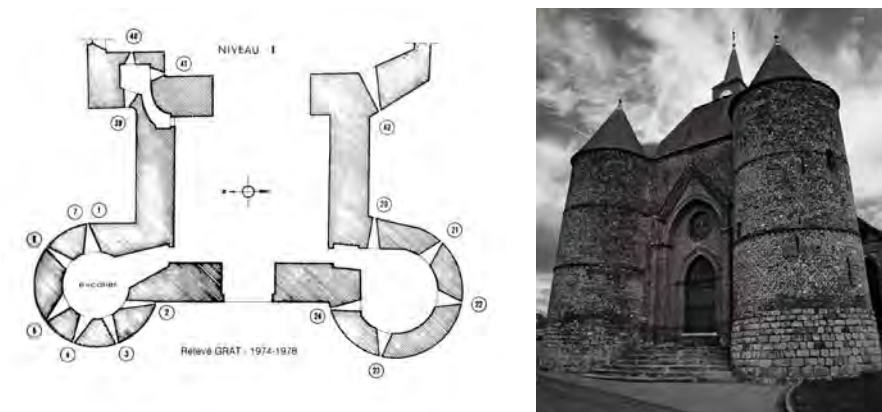


Рис. 8. Система амбразур в Пломьон (Plomion) и церковь-крепость в Вими (Wimy)

роны: 3 уровня южной башенки с караульным помещением, лестница северной башенки, в маленькой «комнате-сейфе», устроенной в толще северо-западного контрфорса, и 2 уровня бойниц для защиты флангов в основании донжона. Сравнительный анализ форм бойниц в Пломьоне и в Бюреде выявил типологическое разнообразие бойниц-амбразур в их явной связи с функциями и постов наблюдения, и точек ведения огня из легкого огнестрельного оружия (аркебуз, мушкетов и пистолетов). Специализация форм бойниц каждого уровня южной башни противоположна разнообразию амбразур лестничной башни. Можно отметить тот факт, что бойницы, прикрывающие фланги, рассчитаны на ведение навесного огня с короткой дистанции. Бойницы, расположенные на высоте человеческого роста у подножья башенки и донжона, обладают самыми слабыми высотными отметками, скатами бруствера и прикрытиями, но эти параметры увеличиваются по мере продвижения по башне дальше и вверх. Угол наклона направления стрельбы также тесно связан с положением бойниц-амбразур в здании, т.е. с потребностями вести наблюдение и удобством стрельбы. Следы от многочисленных пуль вокруг отверстий бойниц и внутри амбразур, на скатах брустеров и на упорах свидетельствуют о нападениях, которым подвергалась церковь в процессе военных оккупаций местности иностранными войсками, что подтверждается записями в архивах [5, p. 60].

На основании изложенного в статье материала можно с большой степенью вероятности предположить следующее.

1. Развитие морфологии защитного вооружения как результат, прежде всего, особой проектной деятельности зависит не только от развития или совершенствования техники и технологий, но и от сложения общего религиозно-культурного фона эпохи. Военная необходимость становится тем движущим фактором развития дизайна (в его современном понимании), который всегда влиял и влияет на уровень военно-технического оснащения. При этом среди народов, стоящих на разных уровнях общественно-культурной организации, но находящихся на одном уровне производственно-технологического развития, почти всегда достигается одинаковый или равный уровень технологической вооруженности в случае военных конфликтов. В свою очередь, сам культурно-исторический фон неизбежно оказывает влияние на развития идейно-художественных программ формирования данной эпохи вообще и защитного вооружения в частности.

2. Вследствие исторических условий развития огнестрельного оружия, в эпоху почти постоянных войн с 1515 по 1715 г. на границе Пикардии и Шампани возникла острая необходимость специально укреплять культовые христианские сооружения (хранители реликвий и ценностей), которые таким образом становились опорными фортификационными пунктами в общей системе обороны северных границ Франции. Характерной особенностью всех укрепленных церквей является наличие мощных неприступных стен и колокольни в виде форта-донжона, часто окруженного несколькими угловыми башнями. Толща стен церквей прорезана бойницами-амбразурами, позволяющими вести огонь из огнестрельного оружия. Примечательно, что организация этих зданий всегда обоснована тактической особенностью: место и положение церкви в деревне, подступ и вход на кладбище, обеспечение фланга двери, стен башни-донжона и нефа. Укрепление часто дополнено другими фортификационными устройствами в дополнение к защитной и религиозной функции. В силу своей особой значимости укрепленные церкви «eglises fortifiees» этого региона имеют мощную динамику к дальнейшему совершенствованию архитектурно-фортификационных схем. Эта динамика сохраняет тенденции как в плане фортификации, так и в плане композиционно-иконографических схем развития типологии «eglises fortifiees» региона [5].

Список литературы:

1. Дельбрюк Г. История военного искусства. Средневековье. Новое время / перевод с немецкого. — Смоленск: Русич, 2003. — 632 с.: ил.
2. Келли Френсис, Швабе Рэндольф. История костюма и доспехов. От крестоносцев до придворных щеголей / перевод с английского Т.Е. Любовской. — Москва: ЗАО Центрполиграф, 2007. — 216 с.
3. Манфред А.З. История Франции в 3 томах. — Том 1. — Москва: Наука, 1972. — 357 с.
4. Орлов И.И. Фортификационные особенности сложения укрепленных церквей на Севере Франции в XVI–XVII вв. [Статья] // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. — Тамбов: Грамота. 2018. — № 2 (88). — С. 132–136.
4. Meuret J.-P. Guide des eglises fortifiees de la Thierache. — VERVINS, 1988. — 64 p.
5. Meuret J.-P. Les eglises fortifies de la Thierache. — VERVINS, 1976. — 63 p.

В.А. ЧЕРНОРИЦКИЙ

*Доцент кафедры «Монументально-декоративная живопись»,
член-корреспондент Российской академии художеств, МГХПА
им. С.Г. Строганова
e mail: valera89104791647@gmail.com*

V.A. CHERNORITSKII

*Associate Professor of the Department of monumental and decorative painting, corresponding member of the Russian Academy of Arts, Stroganov Academy
e mail: valera89104791647@gmail.com*

МОНУМЕНТАЛЬНАЯ ЖИВОПИСЬ В ОБРАЗНО-СЕМИОТИЧЕСКОЙ СИСТЕМЕ ГОРОДСКОЙ СРЕДЫ

MONUMENTAL PAINTING IN THE FIGURATIVE- SEMIOTIC SYSTEM OF THE URBAN ENVIRONMENT

Статья посвящена функциональности монументальной живописи в городской среде. Автор рассматривает изменения в форме, содержании и принципах функционирования монументальной живописи с начала советского периода и до наших дней, фиксирует различие между советской и современной монументальной живописью: изменение пластического языка в связи с образованием новых архитектурных комплексов; увеличение числа частных заказов; уменьшение идеологической значимости и визуальной роли монументального искусства в городе по сравнению с СССР; возрастание роли камерных пространств (кафе, клубы, скверы, дворы); усиление досуговой, развлекательной функций монументальной живописи. Автор ставит вопрос о будущем потенциальном слиянии монументальной живописи и стрит-арта.

The article is devoted to the functionality of monumental painting in the urban environment. The author examines changes in the form, content and principles of functioning of monumental painting from the beginning of the Soviet period to the present day, fixes the difference between Soviet and modern monumental painting: change

in the plastic language in connection with the formation of new architectural complexes; increase in the number of private orders; a decrease in the ideological significance and visual role of monumental art in the city compared to the USSR; the increasing role of chamber spaces (cafes, clubs, squares, courtyards); strengthening of the leisure, entertaining functions of monumental painting. The author raises the question of the future potential merging of monumental painting and street art.

Ключевые слова: монументальная живопись, монументально-архитектурная живопись, монументальное искусство, городская среда, синтез искусств, советская живопись, современное искусство.

Keywords: monumental painting, monumental-architectural painting, monumental art, urban environment, synthesis of arts, Soviet painting, contemporary art.

Городская среда — особенным образом устроенное пространство, которое в семиотическом плане выражает собой идею соответствия идеалам общественного, совместного и коллективного бытия. Особенное место в среде города занимает монументально-архитектурная живопись. Как отмечает исследователь понятия архитектурной среды В.В.Федотов, «потенциал архитектурно-ландшафтной среды делает ее структурой, способной объединять пространственно-временные аспекты бытия с индивидуальным и массовым сознанием» [Федотов, 2015, 1].

Монументальная живопись, наряду с другими монументальными искусствами (архитектурные сооружения, скульптура), формирует городскую среду и отражает характер эпохи. Одно из лучших определений монументальной живописи принадлежит Д.И.Киплику — это живопись, которая непосредственно связана с архитектурным сооружением, базой для которой служат плоские и сферические поверхности наружных и внутренних стен здания, его потолков, сводов и других частей: «Живопись в данном случае не имеет самостоятельного значения, а находится в известной степени в подчинении у архитектуры» [Киплик, 1947, 3]. Исследователи также отмечают важность такой характеристики монументальной живописи, как использование долговечных материалов, использующихся в традиционных техниках: сграффито, энкаусти-

ка, мозаика, темпера, фреска, витраж и пр. [Слаук, 2014, 97]. В идеале монументальная живопись образует с архитектурным произведением подлинный синтез искусств.

Монументальное искусство всегда несло некие идеологические функции, отличалось выраженной социальностью. Роль монументального искусства в городской среде видоизменяется с течением времени. Одно остается неизменным: монументальная живопись — это живопись идеологическая, «одобренная» с позиций современной идеологии: «Содержательная скованность монументальной живописи исторически обусловлена первоочередными функциями: лаконичное обозначение и утверждение приоритетных ценностей своего государства и своего времени» [Крылов, 2016, 114]. Понятно, что эти функции монументальной живописи привлекли молодое советское государство.

Первые годы советской власти стали важнейшим периодом внедрения монументальной живописи на улицы городов. Советское искусствознание отрицало какую-либо связь этой новой живописи со старыми формами: «Советская монументальная живопись рождалась вместе с Великим Октябрем. Истоки ее восходят к широко распространенным в годы гражданской войны формам агитационно-массового искусства: огромным живописным панно, украшавшим улицы и общественные здания в дни революционных празднеств, росписям агитпоездов и агитпароходов, а также первым стенным росписям на революционные темы в клубах, на вокзалах и т.п. В этих новых художественных формах сказалось тяготение нашей эпохи к монументальному искусству» [Толстой, 1961, 307]. Получается, что советская монументальная живопись не имела корней: «Советская монументальная живопись <...> только рождалась и притом почти на пустом месте: у нее не было ни опытных кадров, ни столь развитых преемственных связей с прогрессивными явлениями предреволюционного искусства, какими были, например, традиции передвижничества для станковой тематической картины» [там же, 308]. Конечно, у советской монументальной живописи был прямой хронологический предшественник, храмовая роспись, но идеологи этой традиции не признавали и видеть не хотели.

В СССР монументальная живопись не оставалась неизменной. Первым шагом развития этого вида искусства, по всеобщему признанию, стал ленинский план монументальной пропаганды 1918 года. Последующая история живописи в целом в стране была связана с преодоле-

нием «формализма» и оформлением государственно ориентированного искусства под знаменем социалистического реализма.

В городской среде раннесоветской эпохи монументальная живопись была призвана выражать идеи государственности, воплощать образ нового героя — труженика. Задачи монументальной живописи 1930-х годов формулировались следующим образом: «В возвышенных монументальных образах воплотить изменения, происшедшие в жизни народа, прославить всемирно-исторические победы социализма в нашей стране» [Толстой, 1961, 312]. В частности, в Москве эти цели выполнялись в создании станций метро, гостиницы «Москва», ансамбле ВСХВ. В этот период в монументальной живописи сложились свои стереотипы, надолго сохранившиеся в последующие эпохи: если в творчестве настоящих художников «сапоги и спецовка, молот в руках рабочего и серп в руках крестьянки, булыжник, разросшийся до значения символа пролетарской борьбы» [Ахдльнасер, 1992, 4], «огрубленные формы, мощные тела и жесткие лица» [там же, 3] были настоящими художественными символами, то в тиражировании эти образы мельчали и лишались художественных функций. Так или иначе, они выполняли важные функции: визуально воплощали образы идеальных героев, идеального будущего, утверждали ценность и героическую составляющую труда, сражения, спорта, познания. Важнейшими функциями монументальной живописи в городской среде были идеологическая, эстетическая, воспитательная, мемориальная.

Долгие годы считалось, что монументальное искусство занимается, в основном, наглядной агитацией и потому апеллирует лишь к коллективному сознанию, исключая из своего предмета частные проблемы личности, ее психолого-эмоциональную жизнь. Однако новый герой, появившийся в советском искусстве в период оттепели, повлиял и на развитие монументальной живописи. В поле интереса монументальной живописи включилась проблематика жизни и переживаний отдельной личности. А также «на смену мужественному и энергичному “герою будней” пришел “человек размышляющий”, склонный к созерцательности и самоанализу» [Ахдльнасер, 1992, 8], добавился также человек-чужак, человек чувствующий: «Тенденция к расширению тематического диапазона монументальной живописи посредством включения в ее проблематику мотивов сугубо интимного плана наиболее отчетливо проявилась в творчестве Бориса и Владимира Нехлюдовых» [там же, 9].

Монументальная живопись, таким образом, обогатилась новыми героями, приобрела психологизм, и стало возможно говорить о ее расцвете. «1960–1970-е гг. в отечественном монументальном и монументально-декоративном искусстве дали лучшие образцы переосмысления традиции и совмещения с новаторством» [Пойдина, Бортников, 2016, 152]. Таким образом, в течение советского периода монументальное искусство не оставалось неизменным: менялись герои, обогащалась тематика, росло мастерство авторов. Функции монументальной живописи расширялись: к ним прибавлялись нравственная, познавательная, градообразующая.

В постсоветское время функции и художественная природа монументальной живописи меняются. Часть исследователей склонна оценивать эти перемены негативно: «Характерное для современности разрушение классической системы ценностей приводит к изменению социального функционирования произведений монументального искусства, снижению их идеологического и нравственно-воспитательного значения» [Терещенко, 2014, 1]. Они склоняются к тому, что в 1990-е годы монументальное искусство шагнуло из «содержательности» к формальной «красоте»: проявились «тенденции изменения сложной тематики произведений монументального искусства взамен усиления его декоративных функций» [Чурсин, 2006, 19].

Вместе с тем более перспективным подходом является не оценка, а анализ того, что происходит с монументальной живописью сегодня в городе. Вкратце эти перемены по отношению к советским временам можно охарактеризовать следующим образом:

- изменение пластического языка монументально-архитектурной живописи в связи с образованием новых архитектурных комплексов и сложных объемно-планировочных решений, то есть расширение палитры форм;

- увеличение числа частных заказов при создании произведений монументальной живописи, то есть отход от идеологической функции, переход акцента от социального заказа к индивидуальному интересу;

- некоторое уменьшение значимости монументального искусства в городе по сравнению с СССР; переоценка камерных, локальных пространств как основы для монументальной живописи (кафе, клубы, скверы, дворы);

- понижение значимости общественной, гражданской идеологической функций монументального искусства;

- усиление досуговой, зрелищно-развлекательной, игровой функций монументальной живописи.

Эти тенденции существуют во всем мире; еще социолог О.Тоффлер писал о том, что в художественной культуре XX века нет места монументальному искусству, что современность сопротивляется дидактике монументальности, а монументальность далека от индивидуальности. Можно предположительно говорить о том, что в перспективе монументальная живопись сольется со стрит-артом, идеологическая функция — с самовыражением художника, социальный заказ — с самоощущением горожанина.

Список литературы:

1. Ахдльнасер Р. Монументальная живопись 1970–1980-х годов России, Белоруссии, Украины: автореф. дис. ... канд. искусствовед. — Санкт-Петербург, 1992. — 26 с.
2. Киплик Д.И. Монументальная живопись // Техника живописи. — Т. V. — Москва-Ленинград: Искусство, 1947. — 167 с.
3. Крылов С.Н. Монументальная живопись и граффити как родственные пластические искусства // Новое слово в науке: перспективы развития: материалы VII Междунар. науч.-практ. конф. В 2 т. — Т. 1. — Чебоксары: Интерактив плюс, 2016. — С. 111–114.
4. Пойдина Т.В., Бортников С.Д. Наследие советского монументально-декоративного искусства как источник художественно-пластических традиций в проектной культуре // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. — 2016. — № 12 (74). — Ч. 1. — С. 152–156.
5. Слаук С.Я. Основные признаки монументальной живописи как органичной составляющей архитектуры // Архитектура. — 2014. — Вып. 7. — С. 93–97.
6. Терещенко Г.Ф. Роль монументального искусства в городской среде // Культура и время перемен. — 2014. — № 4 (7). — С. 1–9.
7. Толстой В.Н. Монументальная живопись // Грабарь А.В., Кеменов В.С., Лазарев В.Н. (редактор) История русского искусства. — Том XII. — Москва: АН СССР, 1961. — С. 307–330.
8. Федоров В.В. Архитектурная среда как текст // Пространство и время. — 2015. — Т. 10. — Вып. 1. — С. 1–10.
9. Чурсин Д.В. О роли монументальной живописи в современных общественных интерьерах // Архитектон. — 2006. — № 13. — С. 18–23.

В.А. ЧЕРНОРИЦКИЙ

*Доцент кафедры «Монументально-декоративная живопись»,
член-корреспондент Российской академии художеств, МГХПА
им. С.Г. Строганова
e mail: valera89104791647@gmail.com*

V.A. CHERNORITSKII

*Associate Professor of the Department of monumental and decorative painting, corresponding member of the Russian Academy of Arts, Stroganov Academy
e mail: valera89104791647@gmail.com*

ГЕРОИ И СЮЖЕТЫ СОВРЕМЕННОЙ МОНУМЕНТАЛЬНОЙ ЖИВОПИСИ В РУССКОМ ГОРОДЕ

HEROES AND SUBJECTS OF MODERN MONUMENTAL PAINTING IN THE RUSSIAN CITY

Статья посвящена проблеме героя и сюжета в современной монументальной живописи в связи с изменением тематики и заказчика и развитием храмового искусства. Произведения художников, работающих в церковных зданиях, отличаются единством героико-сюжетного наполнения, которое определяется библейским универсумом. Светское монументальное искусство развивается в трех: переосмысление советского наследия; разработка жанровых нормативов осмысления строений и помещений развлекательного толка; поиск нового типа городского авторского живописного нарратива. Отмечается важная роль стрит-арта, выполняющего эстетическую, креативную и даже социально-критическую функции.

The article is devoted to the problem of the hero and the plot in modern monumental painting in connection with the change of subject and customer and the development of temple art. The works of artists working in church buildings are distinguished by the unity of the heroic plot content, which is determined by the biblical universe. Secular monumental art develops in three: a rethinking of Soviet heritage; de-

velopment of genre standards for the interpretation of buildings and facilities for entertainment; search for a new type of urban authorial pictorial narrative. The important role of street art, performing aesthetic, creative and even socially critical functions, is noted.

Ключевые слова: монументальное искусство, монументальная живопись, современное искусство, церковное искусство, храмовая роспись, светская живопись, советское искусство, кризис монументального искусства.

Keywords: monumental art, monumental painting, contemporary art, church art, temple painting, secular painting, Soviet art, the crisis of monumental art.

Исследование современной монументальной живописи осложняется тем, что в современном искусствознании относительно настоящего времени понятие «монументальная живопись» относится чуть ли не исключительно к храмовому искусству [Мухина, 2005; Гребенникова, 2008; Дорохин, 2011; Ширшова, 2012; Климкина, 2018]. Справедливо заключение исследователя, что «рубежные десятилетия XX–XXI веков стали уникальным периодом в жизни российского общества, отечественной культуры и изобразительного искусства. Это период возрождения и масштабного развития православной монументальной живописи» [Ширшова, 2012, 3].

В области же светского искусства понятие монументальной живописи отходит на второй план. В искусствознании встречаются исследования по современному монументальному искусству отдельных городов [Довнич, 2015; Сергейчук, 2016], регионов [Трифонов, 2010, 2017; Салата, Алексеева, 2018] и республик [Москвина, 2016], однако эти диссертации и статьи редки, разрозненны, и по ним трудно составить общую картину современного состояния монументального искусства в России. Как справедливо отмечает В.Чурсин, современная монументальная живопись «рассыпана по журналам», ее описания часто имеют рекламный характер, а интерьеры, где она реализована, — развлекательную специфику (рестораны, клубы, развлекательные центры) [Чурсин, 2006, 10].

Такое состояние науки в отношении монументального искусства, очевидно, связано с объективными процессами перераспределения жанров и видов искусства в современной городской визуальной сре-

де. Это глобальное изменение связано с переменой функций искусства как части городской среды: в постсоветский период в России произошло «свертывание общественной программы художественного монументализма» [Трифонова, 2017, 100].

Этот процесс имеет объективные историко-экономические предпосылки: «Развитие светского монументального искусства со времени перестройки остановилось <...> большая часть общенародного богатства перешла в частно-капиталистическую собственность, и украшение общественных зданий росписями общенародного и общегосударственного значения превратилось в обременительную для частного капитала, не приносящую финансовой выгоды, а значит, и ненужную статью затрат» [там же]. Как отмечал В.Седов, в постсоветский период «монументальное искусство просто, кажется, перестало существовать или превратилось в легковесные “фенечки”» [цит. по: Аблин, 2001, 5], поскольку «Советский Союз распался, а вместе с ним и вся система монументального заказа» [Чурсин, 2006, 20].

Причину того, что функции монументального искусства во многом приняло искусство религиозное, точно формулирует Г.С.Трифонова: «Вместо главного заказчика монументальных росписей — государства на передний план в эпоху возрождения православия выступила русская православная церковь» [Трифонова, 2017, 100].

По этим причинам достаточный материал для исследования представляет современное церковное монументальное искусство.

Произведения художников, работающих в церковных зданиях, отличаются единством героико-сюжетного наполнения, которое определяется библейским универсумом. Главные герои данного вида искусства — Бог, герои Ветхого и Нового завета, различные святые; сюжеты этих росписей, мозаик, витражей также определяются агиографическим канонem. Так, можно назвать произведения современного художника-мозаичиста В.В.Качалова, который создал ряд мозаик для Александрo-Невской лавры в Петербурге, в Лесосибирске Красноярского края, в Анапе и в Челябинске [см.: Трифонова, 2017, 101]. Целый коллектив художников восстанавливал церковные росписи и выполнял новые в храмах Иркутска [Довнич, 2015]. Две школы росписи — школа монументальной церковной живописи профессора Е.Н.Максимова в Московском государственном академическом художественном институте имени В.И.Сурикова и мастерская исторической и религиозной живописи в Инсти-

туте имени И.Е.Репина — сыграли важную роль в воссоздании росписей Храма Христа Спасителя (мастера живописи В.М.Ананьев, В.Э.Бойцов, В.Н.Медведев, В.И.Нестеренко, В.Ф.Павлов, А.И.Павлова, М.А.Энгельке и другие) [Ширшова, 2012].

Что же касается светского монументального искусства, здесь можно говорить о трех важнейших направлениях развития:

- переосмысление советского наследия;
- разработка жанровых нормативов осмысления строений и помещений развлекательного толка;
- поиск нового типа городского авторского живописного нарратива.

В частности, поиск новых историй и новых героев происходит в произведениях Е.Аблина (двумерные, псевдокитчевые «Любители пива»; розовые «Пять девочек» под зонтом) [Аблин, 2001]. П.Грейсер создает в Крыму мозаики развлекательно-утешительного толка: «Основные темы работ П.П.Грейсера стилизованные представления о море, музыке, космическом пространстве и юности, а также понятия красоты, радости и спокойствия» [Салата, Алексеева, 2018, 25].

В целом же надо признать правоту вывода В.Чурсина, что уже в 1990-е «тематические, сюжетные составляющие монументальных композиций постепенно, но явно отступали на второй план» [Чурсин, 2006, 65], и в монументальном искусстве усиливаются зрелищно-декоративные элементы, что вызывает интерес «к пейзажным, флоральным, орнаментальным темам» [там же], а также к повседневным, частным, интимным сюжетам.

Возможно, конечно, что проблема в том, что монументальное искусство с 1990-х годов пока еще не достаточно остранено прошедшим временем; как формулирует это исследователь строгановской школы П.Орловский, современность, «период наиболее сложный для школы и не имеющий однозначной характеристики в связи с тем, что количество прошедшего времени не позволяет увидеть картину в целом» [Орловский, 2011, 27].

Однако процесс этот происходит не только в России и является объективным процессом художественной реальности. Постмодернистская эпоха, эпоха глобализации и многополярности, приводит к перемене функций искусства, вписанного в пространства городской среды архитектуры.

Если ранее, начиная с древности и вплоть до советской эпохи, важнейшим видом искусства было монументально-государственное, идеологическое, выполняющее, прежде всего, идеологическую, воспитательную и мемориальную функции, то сегодня в городском пространстве более важную роль начинает играть стрит-арт, выполняющий эстетическую, креативную и даже социально-критическую функции.

Список литературы:

1. Аблин Д. (редактор) Евгений Аблин: монументальное искусство, живопись, скульптура. — Москва: Мосты культуры, 2001. — 96 с.
2. Гребенникова Д.В. Монументальная живопись в пространстве православного храма // Вестник КГУ им. Н.А.Некрасова. — 2008. — № 3. — С. 214–218.
3. Довнич Н.А. Практика применения современных материалов и технологий в произведениях монументально-декоративной живописи в городе Иркутске // Вестник ИрГТУ. — 2015. — № 11 (106). — С. 308–317.
4. Дорохин Д.В. Проблемы современной православной монументальной живописи // Вестник ИрГТУ. — 2011. — № 2 (49). — С. 254–257.
5. Климкина Т.В. Современная храмовая архитектура и монументальная живопись: вопросы синтеза (на примере России и республики Мордовии) // Finno-Ugric World. — 2018. — Т. 10. — № 4.
6. Москвина (Исимбитьева) А.Р. Современная монументальная живопись Татарстана (1990-е — 2015 гг.) // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. — Тамбов, 2016. — № 12 (74): в 3 ч. — Ч. 1. — С. 126–129.
7. Мухина Н.Н. Религиозная живопись ярославских художников рубежа XX–XXI веков (вопросы формирования региональной школы): автореферат дис. ... канд. искусствоведения. — Москва, 2005. — 26 с.
8. Орловский Н.П. Строгановская школа монументальной живописи 1960-х — 1980-х годов: автореферат дис. ... канд. искусствоведения. — Москва, 2011. — 31 с.
9. Салата Д.В., Алексеева Е.Н. Современная мозаика Крыма, на примере творчества П.П.Грейсера // International Journal of Humanities and Natural Sciences. — 2018. — Т. 5. — № 2. — С. 24–26.
10. Сергейчук Е.В. Особенности произведений монументально-декоративного искусства в архитектурной среде Иркутска на примере улицы Лермонтова // Известия вузов. Инвестиции. Строительство. Недвижимость. — 2016. — № 3 (18). — С. 170–180.

11. Трифонова Г.С. Методологические принципы анализа монументальной живописи на примере изучения творчества южноуральского художника К.В. Фокина // Вестник ЮУрГУ. — 2010. — № 8 (184). — С. 68–75.

12. Трифонова Г.С. Рефлексии об искусстве Урала. Живопись Челябинска: основные тенденции за 100 лет // Вестник ЮУрГУ. — Серия «Социально-гуманитарные науки». — 2017. — Т. 17. — № 3. — С. 98–108.

13. Чурсин Д.В. Монументальная живопись в интерьерах современных общественных зданий: автореферат дис. ... канд. архитектуры. — Екатеринбург, 2006. — 133 с.

14. Шишова Л.В. Современная монументальная живопись Русской Православной Церкви (по материалам воссоздания Кафедрального соборного храма Христа Спасителя в Москве): автореферат дис. ... д-ра искусствоведения. — Санкт-Петербург, 2012. — 51 с.

Р.И. АЛИЕВА

*Старший преподаватель кафедры «Художественное стекло»
МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: r.alieva@mail.ru*

R.I. ALIEVA

*Senior Lecturer of Department «Art glass» of the Russian Academy
of Arts, Stroganov Academy
e-mail: r.alieva@mail.ru*

СОВРЕМЕННЫЕ ТЕНДЕНЦИИ ПРИМЕНЕНИЯ ЦВЕТНОГО СТЕКЛА В АРХИТЕКТУРЕ И ГОРОДСКОЙ СРЕДЕ

CURRENT TRENDS IN THE USE OF COLORED GLASS IN AR- CHITECTURE AND URBAN ENVIRONMENTS

Цвет — уникальный феномен, существенно влияющий на качество архитектуры и городской среды. Это подтверждается опытом мировой архитектуры прошлого, а также творчеством современных архитекторов и дизайнеров, которые в качестве цветоносителя используют цветное стекло. Новые виды стекла участвуют в оригинальных экспериментах в области цвета, совмещенных с новшествами искусственного света. Архитекторы и дизайнеры, открывшие новые возможности использования цветного стекла в городской среде, — Э.Гимар, Б.Таут, Л.Мансилья и Э.Туньон, А.М.Миранда, М.Зауербух и др. Плеяда современных мастеров, применяя цветное стекло в сочетании с управляемым светом, продемонстрировала новые возможности создания комфортной и эстетически современной городской среды.

Color is a unique phenomenon that significantly affects the quality of architecture and the urban environment. This is confirmed by the experience of world architecture of the past, as well as stained glass. New types of glass participate in original experiments in the field of color, combined with the innovations of artificial light. Architects and designers, opening up new possibilities for using colored glass in the urban environment — E.Guimard, B.Taut, L.Mansilla and E.Tunion, A.M.Miranda, M.Sauerbuch

and others. Modern technologies make it possible to create comfortable and aesthetically modern conditions for the urban environment.

Ключевые слова: цвет, стекло, цветное стекло, архитектура, малая архитектурная форма, город, городская среда.

Keywords: color, glass, stained glass, architecture, small architecture form, city, urban environment.

В детстве кто-то спросил меня: «Какой мой любимый цвет?». Я ответил: «Мой любимый цвет — многоцветье».

Вальтер Гропиус [1]

Цвет объективно присутствовал во все исторические эпохи и во всех областях пластической культуры — в египетских пирамидах, минойских дворцах, в греческих и римских храмах, в исламских мечетях и готических соборах в искусстве нового времени. Специфика полихромии предметно-пространственной среды определялась структурными особенностями объектов архитектуры, связью с природным окружением и духовной сущностью той или иной эпохи, а также мировоззрением общества, существующей цветовой символикой. Например, в Древнем Египте и Древней Греции красный цвет обозначал огонь, солнце и добродетель, синий и зеленый цвета — дерево, небо и мудрость, белый олицетворял зиму, холод и чистоту, желтый — землю и здоровье, черному цвету была отведена роль твердого духа, серьезности и греха. На протяжении веков полихромия и монохромия в архитектуре исторически сменяли друг друга. К примеру, в России пастельная гамма классицизма через ахроматику конца XIX века сменилась довольно насыщенными фиолетовыми, зелеными и оранжевыми цветами модерна, а в эпоху конструктивизма возвратила архитектуре монохромии (белый, серый).

Начавшаяся в XX веке «революция» цвета в живописи и средовом дизайне предопределила функцию предметно-пространственной среды. Французский дизайнер и архитектор Эктор Гимар в своих знаменитых входных павильонах парижского метрополитена впервые использовал в малой архитектуре цветное стекло и вставки из эмали (стеклообразного покрытия) на стали, тем самым придав транспортному сооружению художественное звучание.



Рис. 1–2. Детский сад. Архитектор: Алехандро Муньос Миранда. Альболота, Испания. 2010
Рис. 3. Здание фирмы GSW. Архитекторы: Матиас Зауербрух, Луиза Хаттон. Берлин, Германия. 1999

Впоследствии Роберт Вентури, Альдо Росси и другие постмодернисты использовали цвет для зрительной артикуляции композиции и усиления тектоники объекта.

В современном мире полихромная форма становится местом притяжения горожан, превращаясь в арт-объект и достопримечательность городской среды. Полихромия насыщенных цветов малой и большой архитектуры в настоящее время подобна маркетинговому ходу, когда дизайнеры и архитекторы выплескивают свои цветовые идеи и напрямую воздействуют на эмоциональное восприятие человека. Этот опыт к тому же позволяет использовать цвет как композиционное средство, структурирующее форму. Современные эксперименты с цветом неразрывно связаны с применением различных материалов, при этом все более важная роль отводится стеклу.

Именно стекло, занимает особое место в развитии многих появившихся в последние десятилетия технических инноваций, наделяя их множеством новых качеств. Новые виды стекла сыграли важную роль в некоторых наиболее интересных экспериментах в области цвета, часто это делалось в комбинации с новшествами в осветительной технике, двигательном проецировании и т.п. [8].

В настоящее время архитекторы вернулись к двум наиболее радикальным формальным направлениям раннего модернизма: стремлению к прозрачности и кажущейся невесомости и в значительной сте-

пени нереализованному в свое время экспрессионистскому стремлению в архитектуре цветового пространства, к которой призывал немецкий поэт, художник, фантаст и визионер конца XIX — начала XX веков Пауль Шеербарт. В 1914 году в издательстве Штурм вышел его итоговый трактат «Стеклянная архитектура», «которая позволяет попадать в комнату свету солнца, луны и звезд не только через многочисленные окна, но и через стены, сделанные целиком из стекла, а именно — из цветного стекла». [3] [Электронный ресурс]. Идеи Шеербарта повлияли на архитектора Бруно Таута, который в том же году на кёльнской выставке Веркбунда построил Стеклянный павильон и посвятил его писателю.

Экспрессивный характер экспериментов с цветом в современной архитектуре уже не является исключительным феноменом. Строительный бум XXI века говорит о готовности к риску многих государственных заказчиков, а использование компьютеров в процессе проектирования облегчило всевозможные комбинации с цветом. Так, Испания стала одной из первых строительных площадок в Европе для множества интересных экспериментов в области цвета. Подобно яркому птичьему оперению выглядит многоцветное ночное освещение барселонской башни Агбар архитектора Жана Нувеля (2005), MUSAK (Музей современного искусства Кастилии в городе Лион) архитекторов Луиса Мансилья и Эмилио Туньона (2005), в котором использовались три различных типа стекла: цветное прозрачное, цветное непрозрачное, а также бесцветное непрозрачное стекло. При выборе концепции использования цвета архитекторы вдохновились памятниками Лиона, римскими мозаиками и красочными окнами собора. Около 3000 цветных оттенков окон собора были представлены в цифровой форме и легли в основу фасадного решения планировки музея MUSAK.



Рис. 4–5. Пожарный и полицейский участок. Архитекторы: Матиас Зауербрух, Луиза Хаттон. Берлин, Германия. 2004

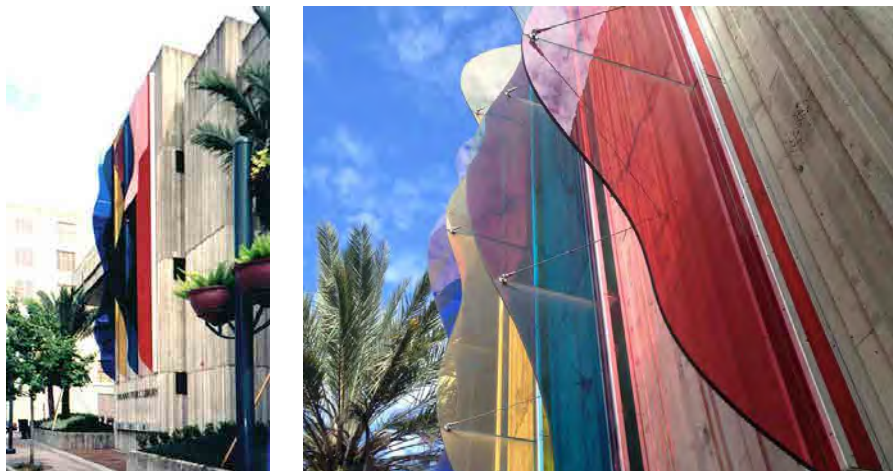


Рис. 6–7. Световые волны. Архитектор: Кристофера Джени. Орландо, Флорида. 2006

Особенностью спроектированного Алехандро Муньосом Мирандой детского сада в испанском городе Альболота (2010) являются вставки цветного стекла. Муньос использовал цветное стекло в основном в помещениях, которые он называет «более общедоступными» и «функциональными». Архитектор комментирует свое решение: «В остальных помещениях применены бесцветные стекла, так как это предотвращает цветовое искажение мебелировки и других элементов интерьера комнат для занятий» [8]. Цветные стекла не имеют рам и создают не только виртуальный световой объем в интерьере, но и усиливают ощущение их невесомости, тем самым придавая абстрактность экстерьеру здания. Стекла, которые Алехандро Муньос использовал в своем объекте, обладают высокой степенью прозрачности, в которых цвет распределен равномерно по всей толще стекла. Уникальным является и то, что последовательность цвета стекол по ходу коридора повторяет последовательность расположения цветов в радуге и цветовом круге.

Сегодня идея пространства, измененного с помощью цветного стекла, становится предметом исследования художников, дизайнеров и архитекторов. Архитектурное бюро «Зауэрбрух Хаттон» демонстрируют собственную цветовую логику своих проектов. Увлеченные живописью молодые архитекторы Матиас Зауэрбрух и Луиза Хаттон в 1989 году открыли бюро в Лондоне, а затем, в 1993 году офис в Берлине. По сло-

вам Матиаса Зауэрбруха, «в теории цвета существуют два основных направления. Одно из них наиболее полно олицетворяет Готфрид Земпер, который видел цвет как нечто одетое сверху, дополнительное, как элемент создания атмосферы. И второе направление — это “Де Стил” — структуралистский подход, основанный на использовании основных геометрических форм и основных цветов. И если выбирать между этими двумя полюсами, мы видим себя на стороне Земпера. Работая с цветом, мы понимаем, насколько сильна его способность преобразовать пространство, идет ли речь об интерьере или о пространстве города» [8]. Так, благодаря меняющемуся фасаду здания фирмы GSW в Берлине (1999) все его окружение приобрело совершенно иной характер. Архитекторы, вдохновленные теорией Земпера, буквально «одели» здание в цветное платье-обертку, а Пожарный и полицейский участок (2004) на одной из главных улиц в Берлине с его стеклянным фасадом-черепицей образуют формальный и материальный контраст между фрагментом Берлина и привнесенными цветами — красным и зеленым, между существующей каменной структурой прилегающего здания и плотными скоплениями деревьев.

В настоящее время архитекторы обратились к теме цвета и находят все новые решения его взаимодействия с материалом. «Вопрос материала очень важен для нас, — говорит Матиас Зауэрбрух, — так как цвет должен оставаться неизменным, а краски обладают свойством меняться со временем. Мы довольно много работаем со стеклом, оно сегодня стало очень стабильным материалом» [8].



Рис. 8–9. Парковка в цвете. Конференц-центр Форт-Уэрта. Архитектор: Кристофера Джени. Техас. 2009



Использование современных компьютерных и интерактивных технологий форсирует применение цветного стекла в архитектуре. Американский архитектор, художник и композитор Кристофер Дженни, известный своими работами по части взаимосвязи архитектуры и музыки, в течение 30 лет объединял звук, свет и цвет с пространством. Его произведения призывают зрителей стать участниками создаваемой им динамичной среды. Он превращает парковочные гаражи в музыкальные шкатулки, пространство в аэропортах в радужные переходы, общественные площади в места для творческого общения с собственным музыкальным сопровождением.

Проект Кристофера Дженни «Световые волны» в Орландо (Флорида, 2006) — это четыре волнистые полосы из цветного стекла, которые резко контрастируют с вертикальной бетонной поверхностью здания. «Игра» световых волн создает так называемую «кинетическую картину», генерирующую звук и цвет, которые меняются, в зависимости от интенсивности солнечного света и атмосферных условий.

Одним из самых крупномасштабных произведений Кристофера Дженни является «Парковка в цвете» — Конференц-центр Форт-Уэрта в Техасе (2009). Мелодичное здание Форт-Уэрта — это пример Дженни серии «Городские музыкальные инструменты», в котором объекты становятся живыми, в результате интерактивных технологий. Фасад здания оживляется конструкциями из цветного стекла. В течение дня стеклянные «плавники» отбрасывают голубые, сливовые, бирюзовые и другие цветные тени на фасад, позволяя солнечно-

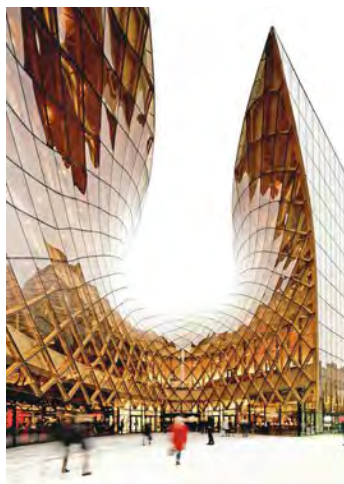


Рис. 10. Переход в новом терминале Международного аэропорта города Майами. Флорида. 2011

Рис. 11. Торговый комплекс Emporia. Архитектор: Герт Вингорд. Швеция. 2012



Рис. 12. Аудитория Aula Medica. Архитектор: Герт Вингорд. Стокгольм, Швеция. 2013

Рис. 13. Небоскреб Victoria Tower. Архитектор: Герт Вингорд. Стокгольм, Швеция. 2011

му свету «окрашивать» поверхность здания. В ночное время цветные конструкции подсвечены серией низкоэнергетических светодиодных светильников. Эта работа Дженни является исследовательской, точнее — продолжением исследования «скрытой музыки», присущей архитектуре. Он сопоставляет стеклянный ритмический рисунок на фасаде и звуки в 11-этажной лифтовой шахте здания, где посетители слышат постоянно меняющийся «звуковой пейзаж» Форт-Уэрта, включая сверчков, птиц и т.п. из звуковых колонок на каждом этаже.

Продолжая исследовательскую деятельность в мире цветного стекла и инноваций, Кристофер Дженни создает красочную инсталляцию в Международном аэропорту Майами во Флориде (2011). Проект под названием «Гармоничное сближение» сочетает в себе игру света и цвета, в звуковом сопровождении, сделав переход из нового терминала по аренде автомобилей в аэропорт ярким и солнечным. Каждый отрезок коридора настроен на мелодию, характерную для природы этого штата: пение тропических птиц, стрекотание насекомых, шум грозы, морских волн. В 2012 году работа «Гармоничное сближение» была удостоена 1-й премии на международном конкурсе «Мир цветов» в Истмане (США).

Таким образом, инновационное использование Кристофером Дженни технологий звука делает его архитектуру более «спонтанной», а музыку — более «физической».

Торговый комплекс Emporia, построенный в 2012 году в шведском городе Мальме по проекту архитектора Герта Вингорда, является



Рис. 14. Комплекс Московской школы управления «Сколково». Архитектор: Дэвид Аджай. Одинцовский район, Московская область. 2010

Рис. 15. Пешеходный мост Педро и Инес через реку Мондего. Дизайн Сесил Балмонд / AGU с Антонио Адао да Фонсека / AFA. Коимбра, Португалия. 2004–2006

Рис. 16. Solar City центр. Архитекторы: Auer + Weber + Assoziierte, Stuttgart&Munich. Австрия. 2004

одним из самых интересных объектов из цветного стекла во всей Скандинавии. Вингорд намеренно придал зданию необычную форму, способную привлечь в новый комплекс большое число горожан. Вход в торговый центр выполнен в виде каплевидного проема, выполненного из гнутого стекла яркого янтарного цвета. Янтарный вход является лишь малой частью объекта, однако безусловно вносит яркую ноту в его композицию. Безупречное качество материалов, использованных для этого элемента, позволили архитекторам достичь максимального результата. Особую роль среди производителей материалов для данного проекта сыграла компания Saint Gobain, стекло которой использовано как в облицовке фасадов Emporia, так и в оформлении интерьеров. Эффект оплавленного янтаря создан с помощью окрашенного в массе теплопоглощающего флоат-стекла parsol, закрепленного на специально разработанную криволинейную решетку, вогнутая форма которой позволяет дневному свету проникать в общественные зоны комплекса [10].

Облицовка зданий цветным стеклом становится одним из популярнейших приемов Герта Вингорда. Экспрессия формы аудитории Aula Medica в Стокгольме (2013) многократно усилена облицовкой в виде разноцветных треугольных стеклянных панелей. Такой же треугольный паттерн использован и на фасадах небоскреба Victoria Tower (Стокгольм, 2011).

Одним из самых ярких объектов современной России стал комплекс Московской школы управления «Сколково» в Одинцовском районе Московской области (2010).

В 2005 году для реализации этого замысла была подобрана соответствующая площадка: 26 га заливных лугов в Одинцовском районе. В тот же год учредители школы провели закрытый архитектурный конкурс на лучшее решение комплекса, к участию в котором пригласили Dixon Jones, Adjaye/Associates (оба бюро из Великобритании) и Сантьяго Калатраву. Каждый из них должен был предложить такое архитектурное решение кампуса, которое бы «подчеркивало инновационный, прогрессивный характер школы и было основано на идеях, возникших в России и получивших всемирное признание» [8]. По мнению жюри, лучше всех справиться с этим заданием удалось команде Дэвида Аджайе.

Архитектор воплотил в объеме геометрическую абстракцию Казимира Малевича, как произведения русского авангарда, очевидный символ смелости мышления, открытости инновационным решениям, комплекс представляет собой приподнятый над землей диск, на котором под разными углами друг к другу расположены параллелепипеды жилых и учебных корпусов. Диск имеет панорамное остекление, а фасады корпусов, размещенные над ним, облицованы мозаикой из стекол разных оттенков — от белого и серебристого до желтоватого, охристого и золотого. Каждый сегмент имеет ромбовидную форму, имитирующую структурное остекление, благодаря чему абсолютно плоский фасад воспринимается как трехмерная картина. Еще несколько десятилетий назад такие здания казались не более чем красивой утопией, но теперь они воплощены такими, какими их задумали архитекторы, чьи фасады словно облицованы кусочками слюды, а форма напоминает о межгалактических пространствах.

Малая архитектура предстает перед нами в виде уникальных объектов, делая определенное место городской среды знаковым и узнаваемым. Как правило, эти объекты более заметны в городском окружении и предназначены для выделения определенного места в городе или соответствия определенной обстановке. Уже много лет малая архитектура связана с термином «МДФ» (малая архитектурная форма) и с понятием средового дизайна, так как в число МДФов вошло множество таких объектов как информационные устройства и установки, входные группы магазинов, кафе, клубов, ресторанов, наземных



Рис. 17. Станция наземного метро «Бенимамет» и «Каролинес». Архитектор: Луис М.Феррер Обанос. Валенсия, Испания. 2010–2012

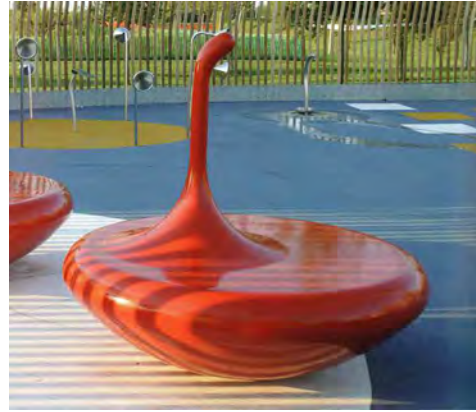


Рис. 18. Малая архитектурная форма Trottole. Архитектор: Мицци Боллани. Парма, Италия. 2012

станций метро, стационарных навесов и транспортных остановок, павильонов, ограждений и других элементов, участвующих в пространственной организации городской среды.

МАФы имеют собственную пластическую тему, что позволяет дизайнерам с их помощью формировать пространство фрагмента городской среды. Они способны иметь различное смысловое содержание и различную функциональную роль — от элементов, члениющих пространство, до многофункциональных устройств — и «работать» в качестве средовых акцентов, ядер организации различных форм деятельности — ожидания, отдыха и т.д. Множественность их функций имеет широкий диапазон — от монументально-декоративных, до сугубо утилитарных, что вызывает разнообразие их пластических решений. Визуальное восприятие МАФов производит первое формирующее впечатление, поскольку материалы имеют собственный характер своей текстуры и могут привести к неожиданным результатам при обработке и комбинировании друг с другом. Это доказывают примеры зарубежных и российских аналогов, где МАФы с применением цветного стекла расставляют средовые акценты.

Спроектированное дизайнером Сесилом Балмондом ограждение пешеходного моста Педро и Инес через реку Мондего в Коимбре, Португалия (2004–2006) является ярким экспериментом художника. Игривая и изобразительная конструкции моста содержат намек на местную сказку

о несчастливой любви двух королевских детей. Мост начинается в двух точках на противоположных берегах реки. Обе ramпы встречаются посередине — в самой широкой и высокой точке моста. Солнечный свет отбрасывает цветные тени на деревянное мощение, он падает сквозь стеклянный цветной калейдоскоп перил, и пешеходам предлагается насладиться превосходным видом. Сочетание материалов дерева, цветного стекла и металла делает этот объект эстетически уникальным.

Solar City центр в Австрии (2004) привлекает внимание своими навесами по всей площади центра (16 540 м²). Архитекторы Auer + Weber + Assoziierte, Stuttgart&Munich были вдохновлены дисперсией света — совокупность явлений, обусловленных зависимостью показателя преломления вещества от длины волны света (частотная дисперсия) или — зависимостью фазовой скорости света в веществе от длины волны, экспериментально открытой Ньютоном около 1672 года. Используемый здесь спектр варьируется от светло-желтого до оранжевого, от красного и фиолетового до светло-голубого. Интенсивность спектра меняется и достигает своего пика в центре шкалы в прозрачных панелях. Благодаря использованию цвета в стекле и сопровождающему его техническому расчету стало возможным полностью избежать декоративности дизайна. Цветные стеклянные панели создают своего рода «базар» под открытым небом, который постоянно меняет свое настроение при ежедневных и сезонных световых изменениях.

Наземные станции метро привлекают к себе внимание, в первую очередь, своими наземными павильонами, как, например, две станции «Бенимамет» и «Каролинес» (2010–2012), расположенные на севере испанской Валенсии, решенные в виде эффектных стеклянных параллелепипедов.

Архитектор Луис М.Феррер Обанос получил заказ на строительство двух новых станций после того, как удостоился второй премии в конкурсе на трамвайную остановку в Аликанте. Прозрачная оболочка станций «Бенимамет» и «Каролинес» в испанской Валенсии (2010–2012) представляет собой две панели 10-миллиметрового стекла со слоем ацетата между ними, что обеспечивает защиту от солнца и избытка тепла. В зависимости от угла и точки преломления, ацетатная пленка меняет цвет и за счет своей мятой структуры по-разному отражает свет. «Иногда стекло кажется тусклым, иногда — совершенно прозрачным», — поясняет Феррер. Если смотреть снаружи, цвет стекла изменяется от крас-

но-оранжевого до темно-зеленого и синего. Задуманный оптический эффект многократно усиливается многочисленными трещинами в стекле — результата вандализма. Разбитым панелям не дает рассыпаться ламинация, и стекло, покрытое прихотливым узором трещин, преломляет свет в своей бриллиантовой паутине [9].

В журнале *Speech* Дэвид Кон так завершает описание этого проекта: «Новые станции возвышаются посреди пустыря как обломки постигшей Испанию катастрофы переизбытка строительства. Яркие и самобытные пространства, в своем нынешнем окружении они воспринимают прежде всего, как символ современного состояния испанской архитектуры, которой когда-то очень интересовались политики, не слишком в ней разбиравшиеся, а сейчас совершенно заброшенной. И в этом смысле объекты Феррера приобретают совершенно иное, я бы сказал, назидательное звучание — такова судьба любого строительства, пережившего эпоху, когда оно задумывалось и было востребовано как политический символ величия и грандиозности. Оно стало восхитительным реликтом, таким ярким петухом, гордо вышагивающим среди обломков некоего райского парка» [9].

Несомненно, что качество жизни в городе зависит от доли доступного общего пространства и его использования. Следовательно, малые архитектурные формы, в том числе городская мебель, играют важную роль в том, чтобы сделать присутствие людей в этих пространствах комфортным и удобным. В общественных пространствах города малые архитектурные формы сами по себе уникальны и представляют не только отдельные предметы уличной мебели определенного типа, но порой целые ансамбли, которые создают то самое уникальное городское наполнение, объединяющее людей и создающее коммуникативные островки в потоке городской суеты.

Престижный итальянский бренд MODO создает продукт, который имеет свою историю, созданную для повышения ценности нашей повседневной жизни. Все объекты отличаются своим современным инновационным дизайном, плодом энтузиазма исследований собственной команды и сотрудничества с ведущими архитекторами и дизайнерами Италии.

Новейшие технологии позволяют компании свободно развиваться, удивлять и улучшать свою продукцию. MODO разрабатывает модели, используя сложные технологии 3D-дизайна, генерирует

конструкции с использованием системы исполнительных механизмов, способных гарантировать исключительно высокие стандарты качества и позволяющих разрабатывать чрезвычайно сложные формы. Компания продолжает исследования в области формы, социальных и экологических аспектов городской мебели.

Компания MODO воплощает новые идеи, которые всегда способны привнести что-то новое в области городского дизайна, например, элементы из цветного фибростекла Trottole (Парма, Италия, 2012), разработанные архитектором Мицци Боллани в рамках проекта «Дизайн для всех». Эта мебель в парке развлечений необычной формы напоминает волчок, чья мягкая и игривая форма интригующе предлагает пожилым жителям отдыхать и использовать их в качестве сиденья, тогда как детям рекомендуется использовать его в качестве игрушки. Его биоморфный цветной дизайн предлагает различные возможности сидеть или лежать. Это может быть гибкое, неподвижное или вращающееся сиденье. Данный элемент городской мебели сочетает в себе не только различные виды использования, но и объединяет для общения разные возрастные группы.

Опыт использования цветного стекла в малых архитектурных формах и архитектуре подтверждает аксиому, что цвет — непреходящее свойство предметно-пространственного окружения. Новые материалы, в частности, цветное стекло стремительно входят в число наиболее используемых материалов в творчестве архитекторов и дизайнеров. Цветное стекло привносит инновационный характер в городскую среду, адресуется широкому кругу жителей. Небольшие дизайнерские объекты и архитектура города с использованием эффектов цветного стекла создает новое качество городской среды, новый стиль привносимых объектов. Новые технологические возможности в применении цветного стекла в сочетании со светом способны создать новые художественно-пластические ценности в современном городе. Цветное стекло в архитектуре и малых архитектурных формах имеет огромные перспективы развития.

Список литературы:

1. Гропиус В. Круг тотальной архитектуры / В.Гропиус. — «Ад Маргинем Пресс», 1943, 1949, 1952, 1954, 1955.
2. Ефимов А. В. Цвет + форма. Искусство 20–21 веков. Живопись, скульптура, инсталляции, лэнд-арт, дигитал-арт: учебное пособие. — Москва: БуксМАрт, 2014. — 616 с.: ил.

3. Ефимов А.В., Панова Н.Г. Архитектурная колористика и пластические искусства: монография / А.В.Ефимов, Н.Г.Панова. — 2-е изд. — Москва: БуксМАрт, 2019. — 424 с.: ил.

4. Минервин Г.Б., Ефимов А.В., Ермолаев А.П. и др. Дизайн архитектурной среды: Учебник. — Москва: Архитектура-С, 2004.

5. Barbara Linz. Glas / Verre. Glass. — Tandem Verlag GmbH h.f.ullmann is an imprint of Tandem Verlag GmbH, 2009.

6. In Full colour. Recent Buildings and Interiors. — Verlagshaus Braun, 2008.

7. Russell Brown. Architectural Material & Detail Structure. Glass. — Design Media Publishing (UK) Limited, 2015.

8. SPEECH (журнал): цвет/color. — 2010. — № 6.

9. SPEECH (журнал): метро/subway. — 2014. — № 13.

10. SPEECH (журнал): контраст/contrast. — 2016. — № 17.

Интернет-ресурсы:

1. URL: <https://www.janneysound.com/>. — (дата обращения: 15.01.2020).

2. URL: <http://www.aboutmodo.com/site/en/azienda/>. — (дата обращения: 20.01.2020).

3. URL: <https://www.academia.edu/>. — (дата обращения: 20.01.2020).

И.А. СКВОРЦОВА

Доктор искусствоведения, профессор, зав. кафедрой истории русской музыки Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского
e-mail: iskvor@mail.ru

Е.Е. ПОТЯРКИНА

Кандидат искусствоведения, преподаватель кафедры истории русской музыки Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского
e-mail: lepiano@yandex.ru

I.A. SKVORTSOVA

Higher Doctor of Art history, professor, Head of the Department of Russian music history, Moscow State P.I. Tchaikovsky Conservatoire
e-mail: iskvor@mail.ru

Е.Е. POTYARKINA

PhD in Art history, lecturer of the Department of Russian music history, Moscow State P.I. Tchaikovsky Conservatoire
e-mail: lepiano@yandex.ru

ДЯГИЛЕВСКАЯ АНТРЕПРИЗА В ОФОРМЛЕНИИ Л.С. БАКСТА, ЧЕРТЫ МОДЕРНА

DIAGHILEV ENTREPRISE IN THE DESIGN OF L.S. BAKST, ART NOUVEAU FEATURES

Статья посвящена деятельности Л.С.Бакста в дягилевской антрепризе и проявлению в нем различных черт стиля модерн. Модерновая эстетика, ставшая определяющей на рубеже XIX–XX веков, подчиняла себе не только различные виды искусства, но и саму жизнь человека того времени, проходя при этом различные этапы трансформации. Одним из ярчайших современных художников был Л.С.Бакст, дарование которого с особой яркостью проявилось в работах для дягилевских «Русских сезонов».

The article is devoted to the activities of L.S.Bakst in Diaghilev's enterprise and the manifestation in it of various features of the Art Nouveau style. Modern aesthetics, which became decisive at the turn of the 19th-20th centuries, subordinated not only various forms of art, but also the very life of a person of that time, passing through various stages of transformation. One of the brightest modern artists was L.S.Bakst, whose talent was especially vivid in his works for Diaghilev's «Russian Seasons».

Ключевые слова: стиль модерн, Л.С.Бакст, С.П.Дягилев, Русские сезоны, Русский балет, русская культура рубежа XIX–XX веков.

Keywords: Art Nouveau, L.Bakst, S.Diaghilev, Russian seasons, Ballet Russes, Russian culture on the turn of XIX–XX centuries.

Одним из самых значимых явлений культуры рубежа XIX–XX веков стал стиль модерн, интерес к эстетике которого неизменен в исследовательской мысли уже на протяжении многих лет. Процесс его осмысления как самостоятельного стилевого направления был дискуссионным и неоднозначным. Отличие стиля модерн от прочих, прежде всего, выражалось в своеобразной универсальности — в стремлении распространить свое влияние и пропитать своим духом абсолютно всю окружающую среду. И именно это качество сделало его главенствующим стилем эпохи. Самые разные архитекторы, художники, музыканты, литераторы и прочие представители искусства погружались в единую художественную систему, которая постепенно окутывала все творческое пространство. Всё и все оказывались внутри нее, становясь участниками движения стиля модерн вне зависимости от степени осознания данного процесса [подробно об этом см.: 5, с. 20–21].

В наши дни художественно-эстетическая концепция модерна, ее оригинальность и особенности, типологические черты не теряют своей актуальности, предоставляя исследователям широкое возможности для открытия все новых и новых ракурсов рассмотрения различных проблем. Это и мировоззренческие вопросы, проявляющиеся в характерной иконографии стиля, и конкретные признаки, связанные с предельной детализированностью ткани художественного произведения, и идея синтеза, проявляющаяся на самых разных уровнях. Количественное первенство здесь традиционно принадлежит искусствоведам, иссле-

дующим сферу изобразительных искусств, но не следует забывать о том, что стиль модерн своеобразно отразился и в музыкальном искусстве, музыкальной материи (1).

Разумеется, очевидным полем творческого взаимодействия стал театр, ведь сама природа театрального жанра как нельзя более органично соответствовала одной из самых значительных идей начала XX века — идее синтеза искусств. Ее воплощением стали дягилевские «Русские сезоны» — знаковое явление в мире музыкального театра.

Благодаря деятельности Сергея Павловича Дягилева, русское искусство, в особенности, русский балет, не только оказалось невероятно популярным в других странах, но и повлияло на сам стиль жизни европейской публики. Спектакли дягилевской антрепризы становились, говоря современным языком, культовыми, формировали вкус и моду. На их основе создавались коллекции готовой одежды, украшения, их стилистике подчинялись идеи оформления интерьеров. Такое тесное сплетение искусства и бытовой жизни было одной из характерных примет времени, находящегося во власти стиля модерн.

Для создания спектаклей Дягилев привлекал множество талантливейших художников, среди которых явственно выделяется имя Л.С.Бакста, стоявшего у самых истоков, «Русских сезонов», сделавшего очень много для их становления и, более того, обретшего мировую популярность именно благодаря им.

Лев Самойлович Бакст (2) — художник многогранного дарования; ему принадлежат портреты, пейзажи, книжная оформительская графика, театральные декорации и костюмы. Обладал он и незаурядным литературным талантом, о чем свидетельствуют не только сохранившиеся письма, отмеченные яркостью и легкостью слога, но, в первую очередь, написанные им статьи, эссе, либретто, киносценарий и роман «Жестокая первая любовь», повествующий о молодости художника (3).

Лев Бакст так и не получил официальное образование; поступив вольнослушателем в Академию художеств, он после четырех лет обучения в 1887 году покинул ее, разочаровавшись в строгости рамок академического обучения. Последней каплей стал скандал вокруг картины «Оплакивание Христа», представленной Бакстом на конкурс. Но все же именно благодаря годам учебы Бакст оказался в дягилевском кругу, что и принесло ему в итоге мировое признание и славу. Будучи вольнослушателем Академии, Лев Бакст вступил в сообщество акварелистов

Альберта Бенуа, где познакомился с его младшим братом Александром. Это знакомство сыграло значительную роль и положило начало творческому содружеству, результатом которого явилась организация объединения «Мир искусства» и одноименного журнала, а затем вылилось и в возникновение «Русских сезонов» С.П.Дягилева. Надо отметить, дягилевские идеи Баксту были близки с самого начала, и нельзя согласиться с все чаще появляющимися утверждениями, что художника в антрепризу чуть ли не силком затащили сотоварищи по «Миру искусства» [3, с. 10–11]. Этому взгляду противоречат многие факты.

Во-первых, театральный дебют Бакста произошел задолго до появления «Русских сезонов». А во-вторых, художник верил в звезду Дягилева и в его «удивительную машину-энергию»: «Я полон веры в удачу и думаю, что с ним все возможно!.. Будущее покажет!» [2, с. 50], — эти строки датированы 1903 годом.

Весьма знаменательно, что первая работа Бакста для театра должна была быть связана с балетом и одновременно с Дягилевым, — предполагалась постановка спектакля «Сильвия» на музыку Делиба. Не менее примечателен факт, что данная идея стала первой театральной затеей и в творческой биографии самого С.П.Дягилева.

В наши дни никого не удивляет, что именно балет, в конце уходящего века вышедший на «авансцену» и привлекающий возможностью эксперимента, оказался в сфере интересов Сергея Павловича, но в то время выбор не был однозначен.

Немаловажную роль здесь сыграл Вальтер Нувель, убежденный в большом творческом потенциале жанра, доселе не раскрытого в полной мере. Он окончательно убедил Дягилева обратиться к «Сильвии»; оформление планировалось поручить Лансере, Коровину, Бенуа и Баксту, хореографическое решение — братьям Легатам. К 1901 году работа кипела, но из-за интриг и скандала в дирекции Императорских театров Дягилев уволился, а «Сильвия» была поставлена в версии Льва Иванова и Павла Гердта.

Первой состоявшейся театральной работой Бакста стало «Сердце маркизы» — балет-пантомима Петица на музыку Ж.Гирона, поставленный для Эрмитажного театра Петербурга в 1902 году. А признание и широкое одобрение художнику принес следующий год, благодаря оформлению балета «Фея кукол» на музыку Й.Байера. Бакстовские эскизы декораций и костюмов вызвали подлинный восторг. «С первых ша-

гов Бакст... занял прямо-таки доминирующее положение и с тех пор так и остался единственным и непревзойденным» [1, с. 504]. Один за другим последовали заказы на оформление драматических и музыкальных спектаклей.

Таким образом, к 1908–1909 годам, когда у Дягилева открылся замысел создания русских балетных сезонов, Бакст был уже далеко не новичком в театральном искусстве. Но феноменальную мировую популярность художник обретет именно благодаря своей деятельности в дягилевской антрепризе.

В первом русском сезоне 1909 года в парижском театре Шатле публике были представлены три самостоятельных балетных спектакля — «Павильон Армиды», «Сильфиды» и «Клеопатра», последний из которых оформил Л.Бакст. «Клеопатра» со дня премьеры обрела феноменальный успех и стала гвоздем сезона. Особенный восторг вызывало сценическое оформление, в котором уже отчетливо видно индивидуальное восприятие художником духа модерна. Декорация представляет собой египетскую картину, решенную в охристо-лилово-землистой цветовой гамме, что соответствует современным принципам — обращению к другим временным эпохам, стилизации, декоративности, внешней эффектности; есть здесь и растительные мотивы, органично вписанные в общую композицию.

При этом ощущение Бакстом перспективы совершенно не отсылает к характерной для модерна плоскостности изображения. В его декорации видна глубина и чувствуется воздух, художник словно раздвигает



Рис. 1. Л.Бакст. Эскиз декорации для балета «Клеопатра»

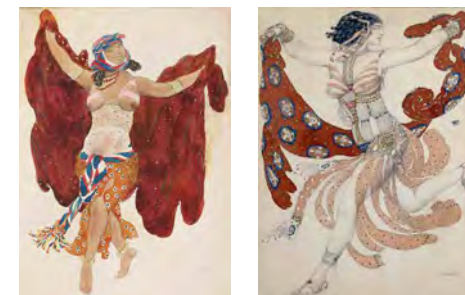


Рис. 2 и 2а. Л.Бакст. Эскизы костюмов к балету «Клеопатра»

сценические рамки, помещая зрителя в другую пространственно-временную эпоху. Тем более эффектно воспринимаются костюмы, решенные как раз в предельно декоративной современной стилистике с ее узорчатостью, культом детали и линии.

Показательны и сами эскизы, сделанные Бакстом. Фигуры изображены в танце, и, несмотря на явно плоскостное видение и графичность образов, удивительным образом передается ощущение движения и даже характер танца. Стоит отметить и такие проявления современных черт, как определенный налет эротизма и характерную орнаментальную трактовку самих фигур танцовщиц. Бакст использует яркие насыщенные оттенки, выбирая буйство красок и яркость их сопоставления. Источником вдохновения для художника в таких случаях часто становился пряный чувственный Восток. Благодаря цветовым контрастам и броскости, обретают новое «звучание» все детали и линии, тщательная проработка которых никуда не исчезает, а напротив, культивируется и возводится в абсолют.

Свои любимые сиенно-голубые оттенки художник часто сочетал с зелеными, и, согласно воспоминаниям Т.Карса-



Рис. 3 и 3а. Л.Бакст. Эскизы костюмов к балету «Шехерезада»



Рис. 4. Л.Бакст. Эскиз декораций к опере «Борис Годунов»

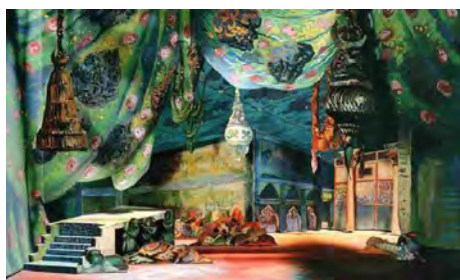


Рис. 5. Л.Бакст. Эскиз декораций к балету «Шехерезада»

виной, «он был первым, кто осмелился соединить эти краски на сцене. С тех пор “голубой Бакст” стал необычайно моден» [4, с. 200].

Пестрота драпировки в эскизах к «Шехерезаде» подчеркивает типичную для модерна декоративность.

Помимо любимых восточных образов, Бакст нередко черпал вдохновение и в иных колоритах. «Страстно любящий все экзотическое, он искрился фантазией, впадая из одной крайности в другую, причем пряный и жестокий Восток вызывал в нем такое же восхищение, что и спокойная, равнодушная античность» [4, с. 189].

Интерпретация античного наследия была идеей, близкой и хореографам дягилевской антрепризы, — Фокину, Нижинскому. Единонаправленность творческого взгляда позволяла добиться подлинного взаимопроникновения выразительных средств различных искусств.

Каким бы ни был источник творческого импульса, эскизы бакстовских костюмов поражали своей экспрессией, изощренностью ракурсов и линий, извилистый характер которых, непременно использование развешивающегося декоративного полотна (как у известной французской танцовщицы Лои Фуллер) отсылает к модерну [см. подробно об этом: 5, с. 115–116, 176–181].

Корреспондируя с мотивами декораций, костюмы дополняли ее, создавая окончательный образ спектакля. Артисты в необычных, продуманных до мельчайших деталей и аксессуаров, одеждах то двигались, то застыли в позы, и сами по себе были словно краски целостной живописной картины.

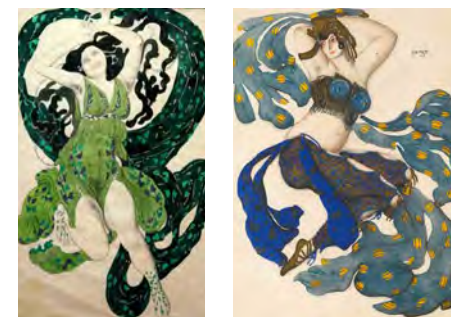


Рис. 6 и 6а. Л.Бакст. Эскизы костюмов к балетам «Нарцисс» и «Шехерезада»



Рис. 7 и 7а. Л.Бакст. Эскизы костюмов к балетам «Нарцисс» и «Послеполуденный отдых фавна»

Интересной находкой стало использование в балетном костюме расписанного тела танцовщика. Такое решение Бакст нашел в работе со сценографией «Послеполуденного отдыха Фавна», отойдя от античной формы одежды, сделав костюм ультрасовременным и дополнив образ в эскизе шарфом.

Индивидуальное видение Бакста было поразительным и революционным не только с точки зрения традиционного оформления спектаклей, но и с позиций стиля модерн. Художник словно вбирает в свое творчество современные аспекты, трансформируя их через призму собственного взгляда, и помещает в пространство театральных законов. Благодаря работе в дягилевской антрепризе, Бакст стремительно ворвался в европейское искусство и повлиял на сам стиль европейской жизни. Его сценографические шедевры, появлявшиеся один за другим, — «Клеопатра», «Шехерезада», «Карнавал», «Видение розы», «Нарцисс» и др., стали образцами для подражания у представителей мира моды, дизайнеров, ювелиров. Его неординарные решения перевернули представления о работе художника-декоратора как о ремесле, утвердив оценку его деятельности как творчества, подлинного Искусства.

Примечания:

1. Всестороннему рассмотрению этого феномена посвящена книга И.А. Скворцовой «Стиль модерн в русском музыкальном искусстве рубежа XIX–XX веков» (М., 2015).
2. Настоящее имя Леиб-Хаим Израилевич Розенберг (1866–1924).
3. Литературное наследие Л.С.Бакста опубликовано в двухтомнике: Бакст Л. «Моя душа открыта» (М.: Искусство — XXI век, 2016).

Список литературы:

1. Александр Бенуа размышляет... / составители А.Н.Савинов, И.С.Зильберштейн. — Москва: Советский художник, 1968.
2. Бакст Л. Моя душа открыта. — Москва: Искусство — XXI век, 2016.
3. Беспалова Е. Бакст в Париже. — Москва, 2016.
4. Карсавина Т. Театральная улица. — Ленинград: Искусство, 1971.
5. Скворцова И.А. Стиль модерн в русском музыкальном искусстве рубежа XIX–XX веков. — Москва, 2015.

В.Д. УВАРОВ

Доктор искусствоведения, профессор, Российский экономический университет им. Плеханова
e-mail: artuwaroff@yandex.ru

А.С. ОВЧИННИКОВА

Магистрант, Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)
e-mail: naaastya17@gmail.com

V. D. UVAROV

Doctor of science (Art of history), Professor, Plekhanov Russian University of Economics
e-mail: artuwaroff@yandex.ru

A. S. OVCHINNIKOVA

Master's degree, State University of Russia. AN Kosygin (TECHNOLOGY. DESIGN. ART)
e-mail: naaastya17@gmail.com

ТАПИССЕРИЯ В СОВРЕМЕННОМ ИНТЕРЬЕРЕ: АКТУАЛЬНОСТЬ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ ТАПИССЕРИИ ПРИ ФОРМИРОВАНИИ ОБРАЗНОГО ПРОСТРАНСТВА ИНТЕРЬЕРА

TAPESTRY IN MODERN INTERIOR: THE RELEVANCE OF THE USE OF TAPESTRY IN THE FORMATION OF CREATIVE SPACE OF THE INTERIOR

В статье рассматриваются возможности использования таписсерии как одного из актуальных средств формирования образного пространства современного интерьера. Автор предлагает варианты использования таписсерии в интерьере, приводит в пример некоторые стили и направления в дизайне интерьера, которые подразумевают активное включение текстиля в проектируемое пространство.

This article discusses the possibility of using a tapestry as one of the real means of forming the figurative space of a modern interior. The author offers several options for the use of a tapestry in an interior, and gives an example of some styles and trends in interior design, which imply the active inclusion of textiles in a projected space.

Ключевые слова: интерьер, проектирование интерьера, таписсерия, гобелен, шпалера, настенный ковер.

Keywords: interior, interior design, tapestry.

Рассматривая проектирование интерьеров как важную исследовательскую проблему, мы обращаем внимание на то, что тема гармоничного использования различных текстильных техник в процессе формирования образного пространства интерьера недостаточно раскрывается в научной литературе. В то же время, отдельные исследователи, принимая во внимание то, что художественные и функциональные характеристики текстиля позволяют ему фактически перевернуть представление об интерьере, внести в него наиболее значимые штрихи в образном плане, отмечают, что в процессе проектирования интерьеров важно уметь применять текстиль, исходя из его функциональных, декоративных, функционально-декоративных возможностей [4, с. 89–90].

Использование текстиля в интерьере играет одну из ключевых ролей: фактически, текстиль должен быть неотъемлемой частью проекта, т.к., именно благодаря различным видам текстиля, в интерьере создается ощущение комфорта, соответствия замысла дизайнера тому впечатлению, которого он стремился добиться от интерьера. Декор интерьера при помощи тканей позволяет добиться ощущения завершенности в образе конкретного пространства, меняя концепцию интерьера [1]. Кроме того, немаловажно то, что текстиль, по своей сути, является маркером стиля.

Разнообразие стилей и направлений в дизайне интерьера в последние десятилетия позволяет нам обратить внимание на многообразие текстильных техник, многие из которых еще относительно недавно незаслуженно пребывали в забвении. В данной статье речь идет о таписсерии — искусстве настенного ковра, разнообразие видов и техник которой дает возможность дизайнерам применять ее самыми необычными и выразительными способами как в частных, так и в общественных интерьерах.

Термин «таписсерия» был введен в научный обиход доктором искусствоведения В.Д.Уваровым по причине отсутствия в русском языке адекватного понятия, обозначающего многообразие текстильных техник, связанных с ткачеством. Таписсерию можно определить как изделие, выполненное в различных техниках ткачества, в том числе узлами, трикотажными переплетениями, вышивкой, кружевом, аппликацией, всевозможными авторскими техниками, как плоскостными, так и пространственными [6, с. 22].

Актуальность искусства таписсерии сегодня определяется широкими образными возможностями, ее способностью интегрировать пространство и отдельные элементы интерьера в целостную художественно-образную систему. Возможности таписсерии, связанные с красотой и разнообразием пластических решений, экспрессии фактуры и т.д. позволяют создавать специфические художественные «симбиозы и синтезы, имеющие значительную культурную ценность и представляющие немалые возможности для эстетического моделирования предметно-пространственной среды [5, с. 119].

Таписсерия в интерьере дает огромный простор для творчества и позволяет использовать различные ее виды не только для декоративного решения интерьеров, но и в функциональном плане. Рассмотрим некоторые функциональные и декоративные возможности таписсерии в интерьере.

М.А.Оборина выделяет в качестве главных функций текстиля в интерьере бытовую (утилитарную), эстетическую (художественную) и функцию организации пространства, а также ряд второстепенных функций, включающих в себя социальную, духовную, компенсаторную и обрядовую [3, с. 423].

В своей статье «Текстиль в дизайне интерьера» Р.Ф.Салахов и В.О.Мерзлякова выделяют следующие направления применения текстиля в интерьере:

- декорирование окон;
- обивка и обтяжка текстилем мебели и стен;
- декорирование стен;
- декорирование пола;
- декорирование потолка;
- перегородки [4].

В отношении таписсерии все эти направления можно обобщить с точки зрения их декоративного назначения (декор окон, обивка и об-

тяжка, декор стен, потолка) — в этом случае форма и дизайн изделий согласовываются с ведущим стилевым направлением в интерьере, пластическими мотивами, определяющими характер интерьера, расположением самого изделия в пространстве, а также функционального назначения таписсерии, которое подразумевает создание перегородок и иных объемно-пространственных форм, позволяющих зонировать пространство комнаты и пластически организовывать архитектурное пространство.

Как ранее уже было отмечено, множество различных стилей и направлений в дизайне интерьера активно включают таписсерию как неотъемлемую часть художественного образа проектируемого пространства. Попробуем вкратце описать наиболее актуальные на сегодня интерьерные решения с использованием таписсерии.

Одним из наиболее часто встречающихся видов таписсерии в интерьере является гобелен: в традиционном представлении — безворсовый ковер, выполняющий, в основном, декоративную функцию (реже — гобелен используется в качестве перегородок, занавесов, зонировующих пространство).

Сюжетные гобелены отлично подходят для использования в классических и барочных интерьерах. Гобелены с орнаментальным или абстрактным рисунком востребованы в современных интерьерах: они будут уместны и в суровом лофте, и в изысканном шебби-шике.

При этом традиционное представление о гобелене как о настенном ковре сегодня значительно расширяется смелыми дизайнерскими решениями, в которых гобелен выступает в качестве покрывал, чехлов, материала для декоративных подушек, панно и скатертей. Особенности современного интерьера со свободными пространственно-планировочными решениями и конструктивно и иллюзорно увеличенным пространством позволяет сегодня найти применение более масштабным по размеру текстильным панно, которые выступают не только в качестве настенного декора, но и в роли декоративных перегородок, панно-потолка и т.д. [8, с. 166]. Особенно интересно гобелен выглядит в качестве всевозможных ширм, драпировок для дверных или оконных проемов и т.д.

Интересные примеры решения интерьеров с гобеленом можно найти у таких дизайнеров, как Юлия Соловьева, — частный дом в стиле американской классики в Новой Москве с гобеленами в духе картин эпохи Возрождения в качестве декоративного элемента; Дарья Василькова — интерьер частной квартиры, где оригинальная таписсерия используется

в качестве одного из элементов функциональной перегородки, зонировующей внутреннее пространство комнаты.

Гобелены со стилизованными узбекскими мотивами достаточно смело используются в екатеринбургском ресторане «Ташкент»: они применены в качестве скатертей, салфеток, напольных ковров, а также в декоре стен, потолка и барной зоны. Многообразие и яркость узоров разбавляется и обобщается деревянными элементами. Отдельный интерес представляет своеобразное деревянное панно в виде решетки с отдельными сегментами, которые заполнены небольшими по размеру гобеленами с аутентичными национальными узорами.

При этом стоит отметить, что традиционное представление о гобелене сегодня меняется за счет многообразия узоров и расцветок, которые используются дизайнерами. Необычные мотивы в гобелене можно встретить в краснодарском ресторане «Pro Sushi»: графичные черно-белые узоры и живописные цветные мотивы гобеленов нашли применение в обивке мебели: геометрические орнаменты, узоры наподобие «куриной лапки» (пье де пуль) удачно сочетаются с минималистичным интерьером.

На выставке коллекционного дизайна PAD Genève, которая дебютировала в феврале 2018 в швейцарских Альпах, интересные интерьерные решения с использованием таписсерии представило французское дизайнерское бюро Chahan Gallery: таписсерии из различных по фактуре материалов были включены в современные интерьеры с использованием натуральных материалов, таких как дерево, кость, мех и т.д.

Американская компания Urban Outfitters, специализирующаяся на одежде и товарах для дома, в одной из своих коллекций представила оригинальную настенную таписсерию из искусственной кожи.

Продвигают идею таписсерии в интерьере итальянские дизайнерские ковры Cc-tapis, которые отличает оригинальная подача и грамотное композиционное решение: смелые идеи, реализованные в духе абстракционизма, отлично вписываются в современные интерьеры.

Еще один распространенный вид таписсерии сегодня — это макраме или узелковое плетение. Для этого вида декоративно-прикладного искусства традиционны ажурные или более оригинальные фактурные решения, исполненные в однотонной или весьма разнообразной цветовой гамме, отлично подходят для использования в таких стилях, как кантри, эко, прованс, минимализм и т.д.

Макраме позволяет не только украсить интерьер оригинальным панно, но и создать его предметное наполнение — зонирование перегородки, предметы мебели, функциональный декор. Мастера-таписсеры в своих проектах дают яркое представление об использовании и одной конкретной техники, и искусства ручного плетения и узелкового ткачества в интерьере в целом.

Одним из ярких представителей мира дизайна, который активно использует макраме в своих творческих проектах, является Марсель Вандерс — его текстильные ажурные кресла, выполненные в технологии макраме и обработанные специальным образом эпоксидной смолой, создают прецедент для стирания границ между декором и функцией, позволяя традиционным технологиям иначе работать в пространстве. Аналогично в своих проектах использует узелковое плетение дизайнер Патриция Уркиола, которая, в отличие от Вандерса, оставляет сам материал и технологию неизменной, но активно использует ее для создания функциональных предметов интерьера — кресел, стульев, подвесных конструкций и т.д.

Один из самых популярных дизайнеров интерьеров в сети Instagram, которые используют в своих проектах макраме, — это Эмили Кац. Ее проект Modern Macrame позволяет не только обучиться этой технике, но и показать, насколько оригинальными могут быть интерьерные решения, включающие в себя различные объекты макраме, — от элементов декора (кашпо, абажуров, подушек, настольных дорожек) до мебели и зонирования пространства перегородок, штор, занавесок.

К таписсерии можно отнести и вышивку, которая так же, как и другие виды ковро ткачества и текстильного декора, сегодня нашла несколько иное применение в дизайне интерьера. В частности, одним из самых популярных видов современных вышивок является вышивка по металлической сетке, похожая на флорентийскую технику вышивки по сетке «барджелло», позволяющая создавать объемные изображения (в основном, орнаментального характера). Техника вышивки по металлической сетке позволяет создавать ажурные перегородки и панели в интерьере, зонировать пространство.

Мастера, занимающиеся вышивкой, фактически могут использовать любой сетчатый предмет мебели, превращая его поверхность в канву для вышивки, — часто интерьерную вышивку можно увидеть на различных предметах мебели, корзинах для хранения и т.д.

Интересен опыт англичанки Клер Коул, которая занимается вышивкой на обоях и интерьерных панелях. Коул сотрудничает с такими известными брендами, как Missoni, Anthropologie, Paul Smith, Liberty, чьи коллекции отправляются ей на доработку. Работы Клер Коул, вдохновленные старинными таписсериями и тканями, сочетают в себе различные материалы и текстуры.

Дебютировавшая во время выставки Salone Del Mobile на Миланской неделе дизайна, Шарлотта Ланселот со своей серией авторской мебели Canevas Collection, показала, что вышивка с ее традиционными мотивами может быть актуальна в современном интерьере. Ланселот оформила вышивкой крестиком пуфики, диваны, подушки, ковры и таписсерии — для декора использовались традиционные для вышивальщиц всего мира мотивы с цветами роз. Дизайнер использовала специальную перфорированную ткань, которая стала основой для вышивки и впоследствии превратилась в обивку мебели. Современная интерпретация техники, перенос ее на новые поверхности фактически возрождает ее заново и делает новым трендом в современном дизайне интерьеров.

Взросшая значимость текстиля некоторыми авторами отмечается как признак поиска новых средств выразительности и в целом — трансформации роли дизайна в современном мире: при этом очень часто дизайнеры прибегают в своих проектах к традиционным материалам и приемам (кружевоплетению, вышивке, различным видам ткачества и т.д.), которые позволяют «сократить дистанцию между художником, несущим свою идею, и зрителем, который эмоционально откликается на нее» [2, с. 181–182].

Функциональность таписсерии в интерьере определяется сегодня не только ее образными возможностями, но и современными технологиями, которые позволяют расширить сферу применения традиционных «камерных» техник. Своеобразная трансформация таписсерии, макраме, вышивки, кружева из предметов декора в функциональные объекты интерьера позволяет говорить о ее востребованности, а также о возрождении интереса к многообразию приемов и техник классического ручного и машинного ткачества и развитию различных авторских техник создания таписсерии. [7, с. 331–340].

Таким образом, многообразие видов современной таписсерии, которая не ограничивается лишь традиционными приемами ткачества, а позволяет художникам и дизайнерам смело экспериментировать с ма-

териалами, техниками и технологиями, позволяет ей оставаться одним из наиболее востребованных видов текстильного наполнения пространства интерьера.

Исследование искусства таписсерии обладает огромным прикладным потенциалом — данное направление позволит не только обобщить и систематизировать знания и представления о данном виде декоративно-прикладного искусства, но и разработать методические рекомендации для художников и дизайнеров, которые работают над таписсерией и проектами интерьеров, включающими ее как важное средство, организующее образное пространство.

Список литературы:

1. Иконников А.В. Поэтика архитектурного пространства / А.В.Иконников // Искусство ансамбля: Художественный предмет. Интерьер. Архитектурная среда: сборник статей / составитель М.А.Некрасова. — Москва: Изобразительное искусство, 1988. — С. 163–204.
2. Митрофанова Н.Ю. Современное текстильное искусство в поисках новых форм, смыслов и средств выразительности / Н.Ю.Митрофанова // Вестник Академии Русского балета им. А.Я.Вагановой. — 2019. — № 1 (60). — С. 176–190.
3. Оборина М.А. Декорирование текстилем как средство повышения выразительности в интерьере (на примере частных интерьеров г. Иркутска) / М.А.Оборина // Вестник ИрГТУ. — 2015. — № 4 (99). — С. 422–426.
4. Салахов Р.Ф., Мерзлякова В.О. Текстиль в дизайне интерьера / Р.Ф.Салахов, В.О.Мерзлякова // Вестник КазГУКИ. — 2019. — № 1. — С. 89–93.
5. Уваров В.Д. Искусство таписсерии // Вестник культурологии. — 2001. — № 2. — С. 118–126. — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/iskusstvo-tapisserii> (дата обращения: 22.11.2019).
6. Уваров В.Д. Таписсерия как «модель» общих закономерностей развития мирового искусства / В.Д.Уваров // Дизайн и технологии. — Москва: РГУ, 2017. — № 59 (101). — С. 22–29.
7. Уваров В.Д., Воякина А.С. Таписсерия в общественных интерьерах на примере российских мастеров // Вестник славянских культур. — 2019. — Т. 54. — С. 331–340.
8. Хабибуллина С.К. Анализ современных тенденций развития авторского текстильного панно / С.К.Хабибуллина // Вестник Челябинского государственного университета. — 2009. — № 39 (177). — С. 165–169.

Л.М. КУЛЕЕВА

Кандидат архитектуры, профессор кафедры дизайна, КазГАСУ
e-mail: la_mur@rambler.ru

L.M. KULEEVA

Candidate of architecture, Professor Department of Design, KSUAE
e-mail: la_mur@rambler.ru

И.З. САЙФУЛЛИНА

Ассистент кафедры дизайна, аспирант КазГАСУ
e-mail: say-ilsiyar@yandex.ru

I.Z. SAYFULLINA

Assistant of the Department of Design, graduate student of KSUAE
e-mail: say-ilsiyar@yandex.ru

СТИЛЬ «БИДЕРМЕЙЕР». СТАНОВЛЕНИЕ И РАЗВИТИЕ. (В КОНТЕКСТЕ ТЕРРИТОРИИ КАЗАНСКОЙ ГУБЕРНИИ СЕРЕДИНЫ XIX — ДО XX В.)

BIEDERMEIER STYLE. FORMATION AND DEVELOPMENT. (IN THE CONTEXT OF THE TERRITORY OF THE KAZAN PROVINCE MID XIX — UNTIL XX CENTURY)

В статье рассматриваются вопросы становления и развития стиля бидермейер, а также влияние промышленного производства на формирование внутреннего убранства и декорирования пространств интерьера середины XIX века. На примере формирования функционально-художественных приемов предметного наполнения интерьеров проанализированы факторы, способствующие становлению производства, изменения декоративного переосмысления индивидуального жилья. Рассмотрены направления развития социо-культурных взаимодействий в данный временной интервал, оказавшие существенное влияние на производство, что, в свою очередь, сказалось на формировании функциональных зон в интерьере.

The article deals with the formation and development of the Biedermeier style, as well as the influence of industrial development on the formation of interior decoration and decoration of interior spaces in the mid-19th century. On the example of a functional and artistic solution and the substantive filling of interiors, the factors that contribute to the change in production, and as a result of the form, methods of changing the decorative rethinking of individual housing are analyzed. The development of socio-cultural interactions in this time interval is considered, which had a significant impact on furniture and textile production, which in turn affected the formation of functional zones in the interior.

Ключевые слова: внутреннее убранство, интерьер, промышленное развитие, стиль бидермейер, мебель, фарфор, освещение.

Keywords: interior decoration, interior, industrial development, Biedermeier style, furniture, porcelain, lighting.

Всякое место, которое ты любишь, для тебя целый мир.

Оскар Уайльд . [1].

Середина XIX в. была охарактеризована существенными изменениями в области промышленного производства и новых способов развития машинных технологий в Европе. Этот период рассматривается как время, которое радикально изменило характер прикладного искусства, архитектуру и отношение людей к формированию предметной среды, в особенности, жилой. Если раньше все предметное окружение человека, начиная от мелких бытовых изделий и заканчивая интерьером в целом, задумывалось и создавалось отдельными художниками и ремесленниками в едином стиле того периода, то с развитием промышленности в данный процесс проникали продукты машинного производства. Первые продукты конвейерного производства были очень грубыми и несовершенными, но очень дешевыми, в отличие от изделий художников-прикладников и ремесленников.

Одним из ведущих центров промышленного развития можно назвать Германию. Но стала она такой не сразу. Французская революция 1789 года и эпоха наполеоновских войн сильно повлияли на Европу. И, как известно, геополитические, социокультурные факторы, а также фак-

торы, определяющие направление промышленного производства, определили формирование культурного и социального развития отдельных сторон жизни людей многих стран.

Для прикладного искусства Германии это было временем безстиля и апатии, характеризовавшееся, уходом стиля ампир, стиля — воплощения власти, могущества и воинской мощи, с одной стороны, и желанием общества начать жить в спокойствии, предаваться простым человеческим радостям — с другой. Так вскоре появился стиль, получивший в истории формирования интерьеров название «бидермейер».

Бидермейер (Biedermeier) — это направление, зародившееся, главным образом, в немецком и австрийском искусстве с 1815 по 1848 год. Название ему дали пародийные юмористические стихи, публиковавшиеся в одном из мюнхенских журналов. Их вымышленный автор Готлиб Бидермайер — скромный, благодушный и сентиментальный обыватель, незадачливый любитель спокойной жизни и уюта, ставший символом мещанства.

Термин «бидермейер» распространился на целый комплекс явлений культуры: литературу, живопись, декоративное искусство, а также в качестве самостоятельного направления, имеющего свою специфику, убранство жилого интерьера.

Так, картины этого периода характеризовались небольшим форматом полотен, тщательной и тонкой манерой письма, некоторой статичностью изображения и пристрастием к мелким деталям. Основным сюжетом были моменты из обыденной жизни с детальным и деликатно проработанным фоном, так называемая «бытовая живопись». Наиболее известными произведениями немецкой и австрийской живописи были работы художников Иоганна Петера Хазенклевера (1810–1853), Франца Крюгера (1797–1857), Георга Фридриха Керстинга (1785–1847), также Мориц фон Швинд (1804–1871). Так, например, Адриан Людвиг Рихтер сообщал в дружеском письме: «Я живу хотя и тесно, но уютно за городом и пишу тебе это письмо (воскресенье днём), сидя в тенистой беседке. Передо мной ряд цветущих розовых кустов; от времени до времени их колеблет ветер, и он же вдруг перевернул страницу моего письма — вот почему на нём большое чернильное пятно» [2, с. 65]. Элементы, атрибуты, бытовая утварь, служащая фоном в полотнах художников этого периода, не символы, как в живописи XVIII в., а просто вещь, которая присутствует в реальной обстановке, некий реквизит. «Бидермей-

ер» в живописи стал временем зарождения новых веяний, предпосылкой такого нового течения, как реализм середины XIX в.

В литературе все больше внимания уделялось гармонизации отношения человека с окружающей средой, семейным отношениям, любви, развитию внутреннего мира личности. Стремление к умиротворенности и спокойствию отразилось и в окружении человека. Этот период все больше об «индивидуальном видении жилья», в котором через светлые воздушные пространства, через предметное наполнение, где мебель, светильники, посуда, текстиль имеют исключительно функциональные значения, но с некоторой долей декоративности, проявляется он — человек. К тому же и активное развитие промышленности помогает обществу быть ближе к искусству, к другим слоям населения, к возможности всецело проявлять свои представления об уютном жилье.

Домашний семейный уютный очаг и его внутреннее убранство также претерпели ряд изменений. Бидермейер пришел, после того как воинствующий и властный, изобилующий военной тематикой и атрибутикой стиль ампира стал угасать. И именно это способствовало принятию обществом зарождающегося стиля из-за ощущения уюта, покоя, гармонии и бытового комфорта.

Бидермейер как стиль был особенен тем, что просторные помещения оформлялись сдержанным декором: светлые гармоничные тона, дерево в отделке (ясень, палисандр, дуб, ольха), текстиль (мелкие цветы и полосы в ситце, репс для платьев и обивки), фарфоровая посуда и статуэтки, добротная мебель (рис. 1).

Историческая обоснованность появления стиля бидермейер в интерьере и его популярность вполне объяснимы. Революции и войны привели к тому, что общество стало искать стабильность и умиротворенность в быту. На этом фоне «стиль преуспевающего буржуа» развивался и менялся исключительно внутри пространства жилых сооружений



1. Комната в стиле бидермейер. Акварель, 1-я пол. XIX в.

среднего класса в Европе по той простой причине, что данное направление в решении внутреннего убранства было «для уютной, интимной, комфортной жизни человека и его семьи».

В интерьере бидермейер проявил себя как непропорциональный и несимметричный стиль. При больших светлых помещениях появлялись порой не соответствующие масштабу мелкие элементы мебели и аксессуары. Практичный и удобный, бидермейер определенным образом демонстрировал единение духовного и предметного мира человека. Несмотря на то, что порой этот стиль называют «упрощенным ампиром», остались лишь пилястры, карнизы, основательные опоры, для ощущения «интерьера на века». В большей степени основой его художественной выразительности являются античные мотивы с деликатной выверенностью цветовых сочетаний и декоративных приемов в оформлении жилья.

К характерным особенностям стиля бидермейер можно отнести утилитарное отношение к мебели, которое он сохранил в себе, пропорциональность, лаконичность ампира и яркую декоративность романтизма. Мебель для интерьера в данном стиле не является предметом украшения, она отличается удобством, комфортом и прочностью. Формы мебели отличались мягкой изогнутостью, эргономичностью.

Популярными изделиями были мебель для хранения (буфеты, секретеры, трюмо, шкафчики) (рис. 2), а также многие виды сидячей мебели. Стулья, кресла, диваны имели плавно изогнутые спинки и подлокотники с гнутыми точеными ножками.

Как правило, мебель изготавливалась из светлых пород дерева — ясеня, груши, вишни, клена, березы, сосны. Естественная структурная красота дерева подчеркивалась без использования декоративных приемов, изделия покрывали лаком (рис. 3). В качестве обивки применяли ситец с цветочным, полосатым рисунком или репс в рубчик, который прибивался декоративными гвоздиками с металлической или фарфоровой шляпкой. Кровати изготовлялись без излишеств, очень аскетичными, уже не применялся балдахин.

В России бидермейер пришелся на времена правления Николая I, при котором началось формирование технически развитой и конкурентоспособной промышленности. Благодаря производству собственных станков и инструментов, передовыми отраслями промышленного производства стали сахарная, стеклянная, деревянная, текстильная; на-



2. Кабинет. Тонированная береза. Австрия, около 1840 г.

3. Мягкая древесина и твердая древесина, облицованная шпоном грецкого ореха, частично цельным грецким орехом. Австро-Венгрия (около 1830 г.)

правления промышленного производства, а обильные добычи в медных и железных рудниках способствовали развитию производства изделий из металла.

Бидермейер прижился очень быстро в жилых домах аристократов и мещан, а также купечества в 20-х годах XIX века, по образу жизни пытающегося подражать аристократам. В отличие от других стилей, проникающих в Россию, этот не претерпел существенных изменений в своей «уютной философии».

Промышленность активно развивалась. Разные слои населения могли себе позволить многообразные изделия мебели, аксессуары, текстиль и прочее соответствующее их финансовому состоянию. Отдельно можно заметить, что в тот период кустарное производство стало на широкую ногу.

Многие ремесленники копировали европейские образцы очень достоверно, применяя в изготовлении те же породы дерева. Для ее создания использовали красное дерево, орех, палисандр, ясень, а также простые породы дерева, порой фанеру, тонированные под дорогие. Мебель делали небольших размеров, с гармоничными естественными линиями. В качестве декора применяли рельефную резьбу с растительными сдержанными мотивами, имеющую общий тон с самим предметом без многослойного тонирования и золочения. Иногда спинки стульев и кре-

сел украшались резьбой или накладной ажурной резьбой, аналогично применяемым на зеркальных дверцах шкафов.

Как и в Европе, наиболее популярным предметом в интерьере в России стали всевозможные шкафы. Они были различных видов: шкафы для хранения одежды, посуды, буфеты, более лаконичные секретеры, кабинеты (рис. 4), а также этажерки, трельяж, подставки, диваны и софа.

Появились женские будуары, где женщины музицировали, занимались рукоделием и писали стихи, туалетные столики голландских мастеров; детские комнаты, расположенные на антресолях с хорошим освещением, люльками на шарнире; кабинет хозяина дома, где обязательными атрибутами были напольные часы с массивным основанием, бронзовые скульптуры французских мастеров. Игры в карты, нарды, беседы за чашкой чая на европейский манер сформировали отдельные столы для досуга, с венскими стульями. Увлечение музыкой способствовало открытию в Казани магазина П.Ф.Беренса, где были выставлены рояли, пианино и фисгармонь.

В те времена появились чехлы для предметов обстановки, они быстро стали востребованными. Текстильное оформление отталкивалось от цветового решения помещения, а также мода в одежде трактовала свои правила на множественные драпировки, оборки и подушки. Текстильная промышленность развила производство ситца, вначале — по аналогам английских тканей, затем — отечественных. Первыми в этой отрасли были хлопчатобумажные предприятия Ивановской области, в частности, фабрика купца Гарелина. В первой трети XIX века ивановская ситцевая промышленность подготовилась для перехода от мануфактуры с ее ручным трудом к крупному машинному производству. Высокий спрос на дешевые ситцы позволил крупным предпринимателям купить дорогостоящую западную технику. Во многом благодаря машинному производству, уже в XIX веке ивановский текстиль завоевал российский рынок [3, с. 126].

Техническая реконструкция русской металлургии, начавшаяся при Николае I, способствовала художественному развитию чугунного



4. Мужской секретер. Российская Империя (около 1825 г.).

производства (завод в городке Касли, чугунно-литейный завод Сан-Галли). Так, например, многие изделия каслинского литья украшали дома аристократов, из чугуна изготавливали перила, ступени, скульптуры, изгороди, мебельные группы. Продукты завода Сан-Галли привозились в Казань, в дом Зинаиды Николаевны Ушковой (рис. 5).



5. Интерьер городского особняка г. Казани «Дом Ушковой» (1904–1908 гг. постройки)

Как уже говорилось, одним из декоративных атрибутов стиля бидермейер были сентиментальные фарфоровые изделия, музыкальные часы, миниатюры, гравюры и акварели, вышивки, которые добавляли изысканности и утонченности внутреннему убранству жилых пространств, тем самым компенсируя аскетичность мебели. В интерьере присутствовали, как правило, оттенки голубого, желтого, бордового, охры, кремового, сливочного, где фарфоровые аксессуары еще больше освещали пространство.

Во многом благодаря изделиям Мейсенской мануфактуры, мы имеем возможность видеть, как менялись вкусы общества того периода. Формы сосудов из фарфора использовались в качестве предметов украшения интерьера отдельно от фарфоровых сервизов, например, чашки с портретами или сувенирные чашки в стиле ампир.

В 1827 году Генрих Готтлиб Кюхн разработал новую процедуру нанесения позолоты, благодаря которой фарфор, украшенный этой глянцевой позолотой, не нуждался в полировке после выхода из обжига. Образцами для декорирования посуды служили картины старых мастеров или пейзажи и городские портреты художников-современников (например, сервиз Веллингтон). Заново открытое Средневековье, благодаря стилю романтизм, нашло выражение в неоготических мотивах росписи сосудов, для которых использовались и стеклянные росписи (чашки, десертная посуда, вазы).

В России фарфоровое дело также не уступало европейским аналогам. Императорский Фарфоровый Завод (ИФЗ), Фабрика Гарднер, Юсуповский фарфор (мануфактура Юсупова), завод Батенина, завод Бр.

Карниловых, завод Попова, живописное заведение В.М.Золотова и другие активно развивались; вазы одинарные и дуэты, декоративные округлые и глубокие тарелки с яркой росписью навеянной растительными, сказочными народными мотивами (все больше мастера вдохновлялись народным промыслом), обильное золочение, наличие мелких деталей (наподобие голландского фарфора). Огромную популярность получили столовые именные сервизы, украшенные гербами аристократических родов, дворянскими коронами, монограммами и вензелями. Колоссальным спросом пользовались пузатые вазы и тарелки с изображением городских пейзажей, а также изображения прославленных красавиц, знаменитых современников, эталонных представителей журналов мод.

Освещение в интерьерах стиля бидермейер играло больше второстепенную роль. Люстры того периода изготавливались из резного дерева и железной проволоки с золочением. Центральная чаша украшалась растительными элементами, от которой ответвлялись шесть или восемь рожков, порой деликатно добавлялись капли из хрусталя. Осветительных изделий в помещении было не так много. В домах обеспеченных слоев населения появлялись настольные и настенные канделябры, подсвечники из олова, латуни, иногда и изделия из железного литья, которое красилось в разные цвета. Именно в этот период в Европе перестали использовать свечи для освещения. В Австрии и Германии применяли небольшие по мощности лампы. Осветительные приборы, люстры, настольные лампы, в основном, завозились из Европы, существенного промышленного производства на территории России не было. Основными поставщиками были фабрики Германии, Франции, Италии и Чехии.

Стиль бидермейер привнес свою философию в интерьеры домов. Он стал по-настоящему отображением духовных и культурных ценностей общества того периода. Становлению и предметному насыщению жилья в стиле «домов буржуазии» во многом помогла эпоха промышленного развития. Комфорт, уют, эстетичность и элегантность во внутреннем убранстве жилья стали основами бидермейер, которые до сих пор не меняются.

Список литературы:

1. URL: <http://lib.ru/WILDE/confessn.txt> (дата обращения: 11.13.2020).
2. Гацура Г.Г. Мебельные стили. История русского и западноевропейского мебельного искусства. — Москва: «МГО СП России», 1997. — 165 с.

3. Калмыкова В., Темкин В. История мировой живописи. Немецко-австрийская живопись XVIII–XIX веков. — Т. 17. — Москва: Белый город, 2009. — 128 с.
4. Кес Д. Стили мебели. — Будапешт: изд. Академии Наук Венгрии, 1981. — 298 с.: ил.
5. URL: <https://dedpodaril.com/interesno/meysenskiy-farfor.html> (дата обращения: 7.11.2019).
6. URL: <http://marimeri.ru/post240779951> (дата обращения: 24.02.2017).
7. Миллер Д. Мебель. Все стили от древности до современности. — Москва: АСТ, 2011. — 560 с.
8. Пайл Д. История дизайна и архитектуры в зеркале эпох. Дизайн интерьеров и архитектура. 6000 лет истории. — Москва: АСТ, 2014. — 464 с.
9. URL: <http://www.liveinternet.ru/users/meb-master/post313635296> (дата обращения: 9.11.2019).
10. Райли Н. Элементы дизайна. — Москва: Мagma, 2004. — 544 с.

В.О. РЫЖИКОВ

Кандидат искусствоведения, доцент кафедры «Художественное проектирование интерьера» МГХПА им. С.Г.Строганова
e-mail: sepia07@mail.ru

V.O. RYZHIKOV

Candidate of art history, associate professor of department «Artistic interior design» of the Stroganov Academy (MGHPA)
e-mail: sepia07@mail.ru

ЭКОЛОГИЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ ПРОЕКТИРОВАНИЯ СРЕДЫ ДЕТСКИХ ДОШКОЛЬНЫХ УЧРЕЖДЕНИЙ

ECOLOGICAL PRINCIPLES OF DESIGNING THE ENVIRONMENT OF KINDERGARTENS

В статье рассматривается экологический метод проектирования архитектуры и интерьера современных детских садов. Разбираются наиболее важные аспекты в экологическом проектировании, проводится анализ наиболее интересных проектов зарубежных и отечественных учреждений, отражающих разные аспекты, связанные с экологией. Выделяются наиболее актуальные приемы экологической организации детской среды в нашей стране.

The article discusses the ecological method of designing the architecture and interior of modern kindergartens. The most important aspects in environmental design are analyzed, the analysis of the most interesting projects of foreign and domestic institutions is carried out, reflecting various aspects related to the environment. The most relevant methods of environmental organization of the children's environment in our country are highlighted.

Ключевые слова: экологическая архитектура, дошкольное учреждение, предметная среда, интерьер детского сада.

Keywords: ecological architecture, preschool, subject environment, kindergarten interior.

Понятие экологичности в последние десятилетия все чаще и чаще всплывает в разговоре о современной архитектуре, среде и предметном мире. В ряде стран Западной Европы этот принцип уже стал государственной программой. Особенно активно пропагандируется экологический подход в Скандинавских странах, например, в Финляндии. Термин этот охватывает совершенно разные области материальной культуры, производства, потребления и утилизации изделий. С экологией связаны и новейшие тенденции архитектуры, и передовые концепции дизайна, и развитие технологий и многое другое. Не обошлась и без экологии и образовательная сфера. В России этот термин тоже знаком, но в реальной архитектурной практике он пока мало применяется. В проектировании интерьеров понятие экологичности в отечественном опыте, чаще всего, связано именно с внешней стороной, направленной на буквальное воспроизведение фрагментов живой природы. Образные решения в интерьерах в ряде случаев слепо копируют природные формы и линии, граничат с излишним натурализмом.

Применительно к проектированию среды детского сада и принцип экологичности может быть применен сразу в нескольких плоскостях. Первый принцип — «декорационный», заключающийся в применении экологически чистых и безвредных материалов конструкций и отделки. Чаще всего, это воспринимается буквально. Если применена обшивка деревом, или в интерьере есть имитация текстуры дерева, то образ натуральности уже налицо. На самом деле этого недостаточно. Важна не только внешняя видимость экологичности, но, например, осознание того факта, что при производстве и постройке, функционировании здания, элементов интерьера, предметов дизайна не нанесен (и не будет нанесен в будущем) значительный ущерб живой природе.

Для наглядности можно рассмотреть финский комплекс из школы и детского сада в Сатавуо, где принцип экологичности получил всеобъемлющее воплощение. Прежде всего, и для отделки, и для конструкций здания применены натуральные природные материалы. Отслеживались все этапы производства мебели: были высажены посадки взамен спиленных деревьев, при транспортировке этих деревьев не нанесен вред природе, использованы безвредные составы клея при склейке мебели и т.д. Исследование подхода к проектированию в скандинавских странах наталкивает на мысль, что внешние видимые признаки живой природы — материалы и воплощение образов природы — не са-

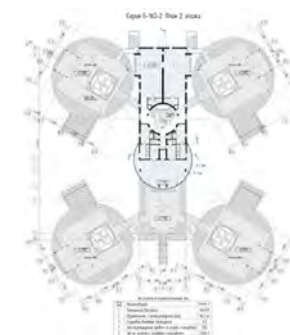


Рис. 1. Образцовые проекты детского дошкольного учреждения по стандартам зеленого строительства.

Авторы проекта: В.Н.Логвинов (рук. авторского коллектива), А.В.Швадченко (ГАП), И.Н.Пономарёва, Л.Е.Евдокимов, констр. Ю.С.Марушкин. Адрес объекта: МО, Химкинский р-н. 2012 г.

мое главное условие по-настоящему экологической среды. Гораздо более важным аспектом является осознание бережного отношения, правильного взаимодействия с природой.

Второй принцип экологичности — максимальное энергосбережение, автономность от внешних источников энергии и нанесения вреда живой природе в процессе эксплуатации здания. В том же комплексе Сатавуо в Финляндии, например, осуществлено отопление за счет возобновляемых источников энергии. В летний период электричество для собственных нужд вырабатывают солнечные батареи. Транспорт для перевозки детей в школу — это автомобили, работающие на биогазе. Пища для питания в детском саду выращена на прилегающих фермерских полях без использования химических удобрений. В итоге вся технология функционирования учреждения подчинена принципу минимального вреда окружающей среды, с одной стороны, и максимальной пользы детям, находящимся в этой среде, — с другой.

Проектирование детских садов в значительной мере учитывает образовательный аспект. И здесь этот принцип оказывается весьма тесно связанным с возможными сценариями учебного процесса и возможными моделями поведения пользователей. Этот процесс направлен на активное изучение процессов живой природы, приобщении к бережному отношению и уважению через непосредственное общение и взаимодействие с природой. В образовательном дошкольном стандарте в

России экологический аспект присутствует, но на практике выражается весьма по-разному, в зависимости от специфики дошкольного учреждения, действующей образовательной программы и подготовленности кадров. В муниципальных садах тема изучения природы реализуется, в большей степени, дистанционными методами. О природных явлениях много рассказывают, но сами дети практически имеют совсем мало опыта общения с природой. Чаще всего, опыт общения ограничивается наблюдением за природой на прогулках на огороженной территории дошкольного учреждения. Надо понимать, что территория детского сада в городских условиях редко отличается большим разнообразием природного ландшафта. Чаще всего, это ограниченный участок посередине плотной городской застройки, со значительными площадями подъездных асфальтированных дорог и малой площадью озеленения. Дети на прогулке редко обладают достаточной свободой передвижения и находятся на ограниченной площадке ограниченной площади. За каждой группой детского сада в городских муниципальных учреждениях закреплена подобная площадка, на которой дети находятся под наблюдением воспитателя. Дети редко выходят за ее пределы.

Интерьеры существующих типовых садов в крупных городах России не связаны с внешней средой и не учитывают экологических принципов. В ряде существующих примеров можно встретить так называемые «уголки живой природы». Эти уголки — чаще всего, небольшие проходные пространства с небольшими аквариумами, клетками и комнатными растениями, стихийно организованные и оформленными работниками детского сада или родителями. Фрагментарный характер декора этих пространств, как правило, входит в конфликт со средой остальных пространств детского сада.

Тема взаимосвязи природы и архитектуры в проектировании детских садов отнюдь не нова, она, скорее, перешла на новый уровень, связанный в значительной степени развитием технологии энергосбережения.

Любопытен нереализованный проект детского сада для химкинского района Москвы «из быстровозводимых конструкций», спроектированный под руководством архитектора В.Н.Логвинова в 2012 г. Экологические принципы в этом проекте являются, по сути, внешним декором, а не внутренней составляющей проектного процесса. Навесные реечные фасады, увитый зеленью каркас-фасад, деревья на крыше здания, хотя и демонстрируют внешне экологические тенденции, вве-



Рис. 2 Интерьер мини-оранжереи в детском саду в городской среде в Пекине. Архитекторы: Hibinosekkei, Youji no Shiro

дены в проект как «украшение» фасада. Планировочная структура здания предполагает разные варианты компоновки из спаренных блоков — групповых ячеек — и, по сути, является переходным вариантом из типовой к индивидуальной архитектуре.

Зарубежный опыт проектирования детских садов, основанный на экологических принципах, значительнее и объемнее. Реализованный проект в округе Гуасталле в Италии можно считать своеобразным манифестом экологического строительства. Здание — итог конкурсного проекта 2014 года — по условиям должно было заменить поврежденные в результате землетрясения здания. Победителем конкурса стало архитектурное бюро под руководством итальянского архитектора Марио Кучинелла. В основе здания — серия плоских деревянных стен с прорезанными криволинейными проемами. Промежутки между каркасом — частично глухие, а частично заполнены стеклянными горизонтальными и вертикальными поверхностями. Основной архитектурной концепцией является идея открытости пространства, стирания границ между внутренним и внешним пространством. Природный образ, реализованный в криволинейных вырезах несущего каркаса, в перспективе похож на очертания пещеры, но обладает необходимой степенью условности архитектурной среды. В здании реализованы принципы сбора дождевой воды и установлены системы солнечных батарей.

По мере того как мы все в большей степени осознаем оторванность от природы, приходит ощущение, что в образовательный процесс можно более активно включать погружение в прямое общение с жи-

вотным и растительным миром. А изучение физических законов природы нагляднее объяснить на процессах, связанных с природой. Элементарные понятия легче воспринимаются через наглядные объяснения на примерах жизни и развития животных и растений.

В некоторых европейских странах появляются проекты детских садов, где на уровне архитектуры закладывается экологическое воспитание. Этот принцип можно легко реализовать в теплых странах с комфортным климатом. Детские сады, особенно в сельских зонах, становятся похожи на фермы, в интерьеры вводятся участки с озеленением. В отдельных случаях на территории сада строятся теплицы, птичники и даже конюшни.

Реализация экологических подходов в настоящее время в России представляется достаточно сложной задачей. Если взять первичный принцип — «декоративной» экологичности, то он уже вызывает большие вопросы. Вопросы эти связаны с пожарными требованиями, которые сильно ограничивают применения дерева в отделке интерьеров детского сада. Согласно требованиям, транзитные коридоры, холлы, лестницы должны быть с негорючей отделкой, а дерево таковой



Рис. 3. Проект экологического детского сада, напоминающий ферму. Проектная группа из Италии: Габриэле Капобьянко, Эдоардо Капуццо Дольчетта, Джонатан Лазар и Давиде Трояни

не является. Пропитка может помочь, но она стоит недешево, и ее надо периодически возобновлять. На это не пойдут руководители учреждений из-за рисков больших расходов и штрафных санкций от пожарных проверяющих инстанций. В групповых и многофункциональных залах требования менее строгие, и то там есть ряд ограничений по отделке. Дерево можно использовать в мебельных элементах, на полу, в оборудовании, дверных конструкциях, столярных изделиях. В отечественной практике в отделке стен и потолков дерево в интерьерах детских садов повсеместно не используется, хотя все же в оборудовании и мебели оно применяется.

Второй принцип экологичности, связанный с технологиями энергонезависимости, в России на сегодняшний день не получил распространения. По сути, в стране с дешевыми топливными ресурсами на практике это пока не рентабельно. Архитектурная общественность и запросы общества не предполагают пока взвешенной и продуманной политики в отношении к минимизации вреда природному окружению, как это происходит в ряде европейских стран.

Наиболее реализуемым для нашей страны представляется экологичность в образовательном аспекте. Да, в России сложно не только содержать животных, но и выращивать растения на территории сада проблематично из-за климатических условий. Сады в летнее время не функционируют, зимой и в межсезонье, когда в садах основной наплыв детей, выращивать растения можно только в теплицах с соответствующим техническим оснащением. И все же сбрасывать со счетов элементы озеленения в интерьере нельзя.

Весьма полезным может оказаться изучение опыта конкурсных проектов детских садов 70-х, 80-х годов для сельской местности. В литературе этого времени можно найти много интересных предложений, кажущихся актуальными и сегодня. Так, в справочнике проектировщика за 1974 год в состав планировки детского сада рекомендовалось включать «ягодный огород», на котором должны были работать и дети, и «птичник».

И благоустройство, и интерьерная среда детских учреждений даже в городских условиях могут насыщаться природными элементами и сами стимулировать познание природных явлений. Большинство муниципальных учреждений обладают значительным территориальным потенциалом, позволяющим выделять площади и для благоустройства,



Рис. 4. «Городская ферма» на территории ВДНХ — образец современного образовательного экологического центра

и для ландшафтного дизайна. Площади крыш в городской среде могут быть задействованы для увеличения зон с озеленением, как это можно увидеть в некоторых примерах Западной Европы, Японии и Китая.

Достаточно интересный опыт реализации экологического аспекта в образовательной среде можно наблюдать в некоторых коммерческих проектах последнего времени. В частности, на территории ВДНХ в Москве реализована, по сути, модель образовательно-развлекательно-экологического комплекса. «Городская ферма», спроектированная архитектурным бюро Wowhause в 2015 году, предполагает формирование среды, где дети в непринужденной обстановке могут пообщаться с животными, понаблюдать за процессом выращивания растений. Комплекс «Городской фермы» включает три блока: первый посвящен животным (хлев, птичники и площадки для выпаса), второй — круглогодичные мастерские и площадка «Детская стройка», третий — оранжерея, фруктовый сад и огород. Каждый из блоков предполагает особый вид деятельности и особую модель поведения.

Пример «Городской фермы» показывает широкие возможности организации по-настоящему увлекательной, современной и многофункциональной образовательной среды, хотя и рассматривать как прямой образец для воплощения на территории детских учреждений ее, вероятно, не стоит. Направление экологического дизайна в разных аспектах проектирования, без сомнения, требует комплексного и фундаментального подхода. Будущее развитие архитектуры и дизайна интерьера детских садов невозможно без такого подхода, но в нашей от-

ечественной практике воплощение экологических принципов связано с большим количеством проблем: это и несовершенство нормативной базы, и сложности в управлении и эксплуатации дошкольных учреждений, отсутствие необходимых запросов со стороны государства, общества и т.д. Драйвером экологического подхода в этих условиях могут стать анализ разнообразных проектных предложений, учет ошибок и выработка оптимальной и гибкой модели проектирования, учитывающей бережное отношение к природе.

Список литературы:

1. Рыжиков В.О., Харитонова Д.М. Интерьер детского дошкольного учреждения. Учебно-методическое пособие для студентов высших учебных заведений, обучающихся по специальности 54.03.01 «Дизайн интерьера». — Москва: МГХПУ им. С.Г.Строганова, 2019. — 120 с.: ил.
2. Galindo Michelle. Kingergatens Educational spaces. — Braun Publishig AG, 2011.
3. Луминен Х., Римпеля М., Тарвайнен Э. Cookbook 2.0. Рецепты современного дизайна образовательной среды. — Kirjapaino Hermes Oy, Tampere, FEG Oy, 2018.
4. Оформление интерьеров и предметно-развивающей среды образовательных учреждений, реализующих образовательную программу дошкольного образования (методические рекомендации). Руководитель авторского коллектива Рыжиков В.О. Авторский коллектив: Даутов Е.Н., Харитонова Д.М., Стасюк А.Н., Якушева Е.Г., Катунина И.С. — Москва: МГХПУ им. С.Г.Строганова, 2013. — 195 с.: ил.
5. Блохина Н.Б., Вихрова Л.Т., Давыдова Г.М. Детские дошкольные учреждения. — Москва: Стройиздат, 1974. — 192 с.

О.Н. КУРИЛЕНКО

Соискатель ученой степени, Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)
e-mail: olgakurilenko.designer@gmail.com

И.Б. ВОЛКОДАЕВА

Канд. тех. наук, профессор, заведующая кафедры дизайна среды, Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)
e-mail: vi49@bk.ru

O.N. KURILENKO

Applicant for the degree, Russian State University A.N. Kosygin (Technology. Design. Art)
e-mail: olgakurilenko.designer@gmail.com

I.B. VOLKODAEVA

Candidate of technical sciences, professor, head of the department «Design of environment » of the Russian State University A.N. Kosygin (Technology. Design. Art)
e-mail: vi49@bk.ru

ИСТОРИЯ РАЗВИТИЯ СРЕДОВЫХ ПРОСТРАНСТВ В ДЕТСКИХ ДОШКОЛЬНЫХ УЧРЕЖДЕНИЯХ

HISTORY OF DEVELOPMENT OF ENVIRONMENTAL SPACES IN CHILDREN'S PRESCHOOL INSTITUTIONS

В данной статье отслеживается истории развития детских дошкольных учреждений, начиная с их происхождения в Европе и до современной России. Также в статье рассматриваются пространственные преобразования, которые последовали в предметно-пространственной среде детских дошкольных учреждений с момента их возникновения и до современности.

This article traces the history of the development of pre-school institutions from their origin in Europe to modern Russia. The article

also examines the spatial transformations that followed in the subject-spatial environment of preschool institutions from the moment they arose to the present.

Ключевые слова: история детских садов, развитие детей в раннем возрасте, детская среда, пространственная среда.

Keywords: the history of kindergartens, early childhood development, children's environment, spatial environment.

Детский сад, дословно означающий «сад для детей», представляет собой дошкольный образовательный подход, традиционно основанный на игре, пении, практических занятиях. Первые такие детские учреждения были созданы в конце XVIII века в Баварии и Страсбурге для обслуживания детей, родители которых работали вне дома [9]. Со временем детские сады становятся и образовательными учреждениями для детей от 9 месяцев до 6–7 лет, где осуществляется комплекс услуг: уход, оздоровление, воспитание и обучение детей. Анализ истории развития детских дошкольных учреждений показывает, что во многих странах Европы, Америки, России, первые детские дошкольные учреждения возникли в XIX веке и во многих случаях базировались по примеру Фридриха Фребеля, Иоганна Генриха Песталоцци, Марии Монтессори, деятельности миссионеров. Сам по себе термин «Детский сад» появился в Германии в 1837 году благодаря педагогу Фридриху Фребелю [8].

1 января 1816 года социальный реформатор Роберт Оуэн (Robert Owen) открыл свой «Институт формирования характера» для детей рабочих своей фабрики в Нью-Ланарке (Шотландия). Роберт Оуэн (Robert Owen) был очень заинтересован в том, чтобы улучшить положение своих работников и их детей, развивая более гуманное общество, в котором к бедным относились с уважением, условия труда и жилье улучшались [2]. Он полагал, что опыт, предоставленный маленьким детям, оказывает долгосрочное влияние на развитие и последующие результаты. Роберт Оуэн (Robert Owen) стал лидером в борьбе с детским трудом и стал новатором движения в ранней школе. Он работал над улучшением условий жизни бедных в обществе и широко разделял его идеи о равенстве и социальной справедливости [7].

Успех детского сада в Нью-Ланарке возник благодаря разработке новых форм организации средовых пространств и проектно-ди-

зайнерской деятельности. Эти обстоятельства привели к созданию в 1818 году первой школы в Лондоне (Англия). Школа, созданная человеком, руководившим институтом Роберта Оуэна (Robert Owen), Джеймсом Бьюкененом (James Buchanan), была ориентирована заботиться о детях в возрасте от одного до шести лет. Школе Бьюкенена подражали другие, в частности, британский педагог Сэмюэль Уилдерспин (Samuel Wilderspin), который открыл свой первый детский сад в 1819 году в Лондоне (Англия). Он написал некоторые из самых ранних и наиболее распространенных монографий по обустройству среды и «не домашнему» образованию детей грудного возраста. Сэмюэль Уилдерспин (Samuel Wilderspin) считал игровые формы и соответственно предметно-пространственные решения интерьеров очень важной составляющей для детского сада, а игровое пространство под открытым небом предоставляло возможности как для физических упражнений, так и для художественного обучения, — дети танцевали вокруг деревьев, у каждого класса были свои собственные площадки, они пели алфавит, читали арифметические таблицы и исполняли гимны [9].



Рис. 1. Детский сад Фридриха Фребеля в Бланкенбурге (Германия)

С Фридрихом Фребелем (Friedrich Froebel), немецким основателем детского сада, возникла первая системная теория образования раннего детства: вместо того чтобы рассматривать раннее школьное обучение как форму няни или социальной благотворительности или рассматривать просто период подготовки к взрослому образу жизни; Фребель видел в раннем развитии детей особый период, во время которого ребенок более активно выражает себя через игру. Фридрих Фребель (Friedrich Froebel) открыл свою первую детскую школу, которую он позже назвал «детским садом» в Бланкенбурге (Германия), в 1837 году [7] (рис. 1). В 1817 году Фребель основал школу в Кейльхау (Германия), он включил некоторые идеи И.Г.Песталоцци. Там он придумал набор геометрических игрушек и различные упражнения или занятия, такие как складывание, резка и ткачество, чтобы сделать символические фор-

мы реальными или динамичными для ребенка, — такие формы занятий потребовали существенных изменений в организации среды. Фребель считал, что лучше всего учить маленького ребенка не через формальное обучение, а через игру и подражание, «самостоятельную деятельность», создавая в интерьерах и на открытых территориях фантазийную, игровую среду. [7].

Идеи Фребеля были настолько новыми, что прусское правительство закрыло все детские сады в 1851 году, опасаясь социального революционного движения. Тем не менее, эта концепция быстро распространилась по всему остальному миру, и к концу девятнадцатого века во многих странах были открыты детские сады для детей из среднего класса. Затем, между 1900 и началом Первой мировой войны (1914 год), Англия и Франция начали создавать бесплатные детские сады для бедных детей с четким регламентом к программным и пространственным условиям. Детские сады также открылись в Германии в конце девятнадцатого века, и они до сих пор обслуживают детей от трех до шести лет [7].

Россия имеет долгую историю раннего коллективного развития детей, она начинается во второй половине XIX века. Первое детское дошкольное учреждение было открыто 27 сентября 1863 года на Васильевском острове в Санкт-Петербурге при помощи Софьи Андреевны Люгемиль, жены профессора филологии Карла Якимовича Люгемилья [3]. В Москве же первое дошкольное учреждение было открыто только в 1866 г. при пансионе фрейлин Герке. Некоторые из них были частными дошкольными учреждениями, обслуживающими преимущественно состоятельные семьи. Другие были дошкольными учреждениями для детей работающих матерей; они были бесплатными и недорогими и управлялись благотворительными фондами [2]. В крупных городах появлялись частные детские сады с платой за специальные российские программы воспитания детей. Такие учреждения были, в основном, расположены в Санкт-Петербурге и доступны только для немногих избранных. Правила обучения были строгими, предметы включали чтение, письмо, счет и несколько иностранных языков. В период с конца 1800-х до начала 1900-х годов развивающиеся детские дошкольные учреждения начали реализовывать принципы бесплатного образования, а также метод Марии Монтессори (Maria Montessori) [11]. Такие учреждения целенаправленно формировали детскую среду, где на заказ разрабатывались мебель и другие средовые предметы (рис. 2).

К 1913 году в крупных городах было 19 детских дошкольных учреждений, а в сельских районах — 343 сезонных яслей [6]. Хотя Россия следовала европейским тенденциям, существовали различия. Российский подход к развитию детского дошкольного учреждения изначально основывался на образовательных мероприятиях, включавших обучение и воспитание [5]; первые русские

дошкольные учреждения открылись еще в девятнадцатом веке, ранее развитие детей не существовало как система до окончания Октябрьской революции 1917 года. Призывы к всеобщему дневному уходу за детьми были, главным образом, результатом новых законов о труде в постреволюционной России и других республиках СССР, обязывающих работать вне дома для всех женщин, включая матерей маленьких детей. С самого начала советские дошкольные учреждения рассматривались как обеспечивающие уход за детьми и образование для маленьких детей. До введения первых национальных руководств по дошкольной учебной программе в 1932 году учителя детских дошкольных учреждений использовали различные образовательные подходы, в том числе проектный подход, открытое обучение и свободную игру, что существенно определяло средовые решения в духе революционных перемен. Еще одной тенденцией в советском дошкольном образовании, которая прослеживается с 1930-х годов, был растущий акцент на деятельности, ориентированной на учителей; акцент сделан на выборе ребенка и свободной игре, которая требовала специальных комнат и больших свободных пространств [5].

Первое спроектированное и построенное специализированное здание детского сада появилось в 1936 году. До этого времени они размещались в отдельных помещениях старых усадеб, пансионатах или частных домах. В детских садах, помимо учебных классов, появились игровые комнаты, которые требовали соответственной организации пространственной среды, помещения стали более просторными. Помещения были разделены на функциональные зоны. Зона обучения и игровая зона были в одном помещении, а зона отдыха — в другом. Дет-



Рис. 2. Первый платный детский сад в Санкт-Петербурге (Россия)



Рис. 3. Детский сад в г. Электросталь. 1950 год



Рис. 4. Игровая площадка в детском саду им. Л.П.Берии. г. Москва. 1941 год

ские комнаты были оснащены эргономической мебелью, спроектированной для детей (рис. 3). В основном для мебели, как уличной, так и для внутренних помещений, использовали два вида материала — это дерево и металл. Прилегающая территория детского сада также была разделена на игровую, спортивную и тихую зону и оснащалась эргономической мебелью (рис. 4).

В 1980-х годах программа национального и партийного реформирования президента СССР Михаила Горбачева привела в движение масштабный пересмотр советской системы образования, включая ее составляющую раннего развития детей. В 1989 году была выпущена «Новая концепция дошкольного образования», которая определила основные направления реформирования раннего развития детей. Среди этих направлений был отказ от подхода «один размер для всех» в пользу большего разнообразия как в содержании образования, так и в методах его предоставления [3]. Новая концепция повлекла за собой не только изменения в образовательной системе, но и в средовом пространстве детского дошкольного учреждения. Игровая зона должна была быть отделена от учебной зоны, так как дети могли сами выбирать, чем и как играть. Выбор игрового оборудования увеличился и был разработан под детей разных групп. Вместе с игровым оборудованием увеличился ассортимент детской мебели, спроектированной по всем детским ростовым категориям с определенными эргономическими требованиями (рис. 5).

Одним из важных событий 1990-х годов стало ознакомление российских дошкольных педагогов с подходами, представляющими ориентированную на ребенка философию. Наиболее заметной из них



Рис. 5. Пример внедрения «Новой концепции дошкольного образования» в детском саду в 1989 году



Рис. 6. Детский сад-ясли № 41 «Хохлома» был построен в 1991 году. г. Обнинск, Калужская обл.

была поэтапная учебная программа, начатая в 1994 году Фондом открытого общества в 15 странах Восточной Европы и Евразии [4]. Сразу после распада СССР и последующих экономических потрясений спрос на все существующие детские сады в России больше не существовал. После 1991 года уровень рождаемости резко снизился в течение переходного периода, что вызвало изменение спроса, и существующая советская инфраструктура оказалась чрезмерной. Начиная с начала 2000-х годов, уровень рождаемости восстановился и начал быстро расти, что привело к резкому спросу на детские сады [6]. Здания этих детских дошкольных учреждений были построены с 1986 до 1999 года, на данное время они весьма однообразны и не отличаются интересными архитектурными и дизайнерскими решениями и конечно же не отвечают современным требованиям. Здания были спроектированы по примеру блочной схемы (групповые помещения объединялись коридором) (рис. 6). Дизайн интерьера и экстерьера здания и детских помещений был однотипным. В связи с нехваткой пространства для групповых помещений и административно-хозяйственных зон, было решено объединить игровую и учебную зоны. Колористическое решение детских групповых помещений (мебель, стены, пол, текстиль) было не гармонично подобрано. Мебель была изготовлена из натурального дерева, МДФ или ДСП. Чаще всего для напольного покрытия использовали линолеум в коричневых оттенках, но можно было встретить и деревянные полы (рис. 7).

В настоящее время в российской системе образования обучаются более 62 % детей в возрасте от 0 до 7 лет. Правительство Российской Федерации недавно решило вопрос о разработке системы раннего

развития детей на региональном уровне [1]. Существенные действия по увеличению числа учащихся были разработаны для обеспечения инфраструктуры и оснащения детских дошкольных учреждений соответствующими современными технологиями. Несмотря на это, увеличение количества мест просто за счет строительства новых детских дошкольных учреждений без введения долгосрочной политики, учитывающей текущие демографические изменения и динамику, может привести к тому, что в будущем детские дошкольные учреждения будут перегружены и недостаточно обеспечены.

Таким образом, из материала, приведенного в данной статье, видно, что детские дошкольные учреждения начали появляться в середине XIX в. Массовое их появление приходится на последнюю четверть XIX — начало XX в. В разных странах развитие детских дошкольных учреждений проходило не одинаково. Современный дизайн и архитектура учебных заведений тесно связаны с педагогикой и требуют открытых, гибких и ориентированных на ребенка пространств, которые могут лучше способствовать обучающей деятельности детей. Тщательная адаптация лучших международных практик к местному климату, культурным и ландшафтным условиям может помочь России создать концепцию «нового российского детского сада», которая отвечает современным требованиям. Следовательно, целесообразно было бы сформировать новые современные подходы к проектированию детской дошкольной пространственной среды.



Рис. 7. Интерьер детского сада в 2000-х годах

Примечания:

1. Беннетт Дж., Шмис Т., Умаров А. Инициативы по уходу за детьми младшего возраста и повышению качества образования в шести российских регионах: сравнительный анализ в свете международных исследований и передовой практики. — М.: ЮНЕСКО и Всемирный банк, 2012. — 219 с.

2. Детский сад: между освобождением и угнетением // Экспертное сообщество Беларусь «Наше Мнение»: ежедн. интернет-изд. — 2003. — 23 февраля. — URL: <https://nmnby.eu/news/analytics/5135.html> (дата обращения: 06.02.2016).

3. Дошкольная педагогика / под редакцией В.И.Ядэшко, Ф.А.Сонина. — М.: Просвещение, 1978. — 418 с.

4. Федеральный государственный стандарт по дошкольному образованию. — URL: http://www.firo.ru/wpcontent/uploads/2013/11/PR_1155.pdf 02.04.2013.

5. Шабеева М.Ф., Ротенберг В.А., Чуваев И.В. История дошкольной педагогики / под редакцией Л.Н.Литвина. — 2-е изд., дораб. — М.: Просвещение, 1989. — 352 с.

6. Bodrova E., Yudina E. Early childhood education in the Russian Federation // Handbook of international perspectives on early childhood education. — New York: Routledge, 2018. — Chapter 5.

7. Kamerman S.B. Paper commissioned for the EFA Global Monitoring Report 2007, Strong foundations: early childhood care and education. — New York: UNESCO, 2006. — 92 с.

8. Muelle C.M. The History of Kindergarten: From Germany to the United States // South Florida Education Research Conference. — 2013. — № 12. — С. 87–92.

9. Preschool education // Encyclopedia Britannica: ежедн. интернет-изд. — URL: <https://www.britannica.com/topic/preschool-education> (дата обращения: 08.02.2016).

10. Shapiro M.S. Child's garden: The kindergarten movement from Froebel to Dewey. — University Park: The Pennsylvania State University Press, 1983. — 234 с.

11. Shmis T., Kotnik J., Ustinova M. Creating new learning environments: challenges for early childhood development architecture and pedagogy in Russia // Procedia — Social and Behavioral Sciences. — 2014. — № 146. — С. 40–46.

А.А. САДАРОВА

Аспирант исторического факультета Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова
e-mail: sadarova@yandex.ru

A.A. SADAROVA

Graduate student of historical faculty of Lomonosov Moscow State University
e-mail: sadarova@yandex.ru

ОСОБЕННОСТИ ФОРМ И ИКОНОГРАФИИ ПОЗДНЕГОТИЧЕСКИХ РЕЗНЫХ АЛТАРЕЙ БРАБАНТА, ЭКСПОРТИРОВАННЫХ В НЕМЕЦКИЕ ЗЕМЛИ И СТРАНЫ СКАНДИНАВИИ

SPECIFICITIES OF FORMS AND ICONOGRAPHY OF LATE GOTHIC CARVED ALTARPIECES OF BRABANT EXPORTED TO GERMAN LANDS AND SCANDINAVIAN COUNTRIES

Статья посвящена проблеме экспорта резных алтарей, произведенных в городах герцогства Брабант во второй половине XV — первой трети XVI в. Рассмотрены особенности сформировавшейся к этому времени устойчивой типологии, а также то, как она могла изменяться, подстраиваясь под ожидания и предпочтения местных потребителей, в частности, из немецких и скандинавских земель.

The main emphasis of this article is on the export of the late Gothic carved retables of Brabant from the middle of the XVth to the 1st third of the XVIth centuries. Specific steady typology and features of such works will be observed here. The problem studied in the article is the changing of these features when the artists took into account expectations and preferences of local buyers and audiences, particularly of German and Scandinavian ones.

Ключевые слова: брабантские алтари, позднеготические резные алтари, немецкие алтари, ранненидерландский художественный экспорт, нарратив, иконография.

Keywords: carved retables, Brabantine carved altarpieces, Late Gothic altarpieces, German retables, Early Netherlandish export of art, narrative, iconography.

В XV–XVI вв. Нидерланды являлись одним из экспортеров предметов роскоши и искусства в другие страны Европы. Высокий уровень урбанизации Нижних земель к концу XIV — началу XV в., а также выгодное расположение вблизи сухопутных и морских торговых путей позволило им стать крупнейшими центрами международной торговли своего времени. В частности, в числе главнейших центров международной торговли были города герцогства Брабант. Наряду с элитными тканями и вышивкой, мебелью, колоколами и музыкальными инструментами, произведениями живописи и иллюминированными рукописями, значительную долю экспорта составляли резные алтари. Основными центрами их производства были брабантские города Брюссель, Антверпен и Мехелен. Развита организация производственных процессов, системы контроля и гарантий качества от мастерской и городского цеха также были условиями, легшими в основу масштабного производства алтарей. Его особенностью стало изготовление произведений не только по специальному заказу, но и серийно — для продажи на открытом рынке. Готовая продукция продавалась на городских ярмарках и вывозилась практически во все страны Европы: от Скандинавии до Испании, от Британских островов до Польши [4, р. 8]. Так, в качестве местоположения рынка для английских, скандинавских, испанских и португальских товаров Антверпен, обойдя к началу XVI в. Венецию, стал самым важным портом в Западной Европе, полноценным преемником Ганзейского союза в Раннее Новое время.

Исходя из этого, можно заключить, что изготовленные, главным образом, серийно, для открытого рынка, а не по специальному заказу, брабантские резные алтари должны были отвечать наиболее общим вкусам и предпочтениям потенциальных покупателей со всей Европы. Вероятно, в формальных и иконографических особенностях брабантских алтарей и следует искать причину их популярности и универсальности для разных регионов Европы. Их, с одной стороны, в значительной степени стандартизированные в условиях масштабного производства, а с другой — подстраивающиеся под существующий потребительский запрос формы и иконография удовлетворяли наиболее важные литургические и, шире, религиозные потребности средневекового западнохристианского общества.

Они заметно отличались от продукции ближайших конкурентов — скульптурных мастерских немецких земель, чьи произведения были хорошо известны в Скандинавии, благодаря хорошо налаженным торговым связям этих двух регионов. В немецких мастерских в XV — первой трети XVI в. (до начала Реформации) продолжал производиться тип алтаря, ставший традиционным уже столетием ранее: с прямоугольным центральным коробом, занимаемым крупными стоящими анфас фигурами святых (в высоком рельефе или чаще — круглыми скульптурами), с двумя украшенными низкими рельефами боковыми створками и резной пределлой [5, р. 24–39]. Вероятным объяснением преобладания среди ранней нидерландской продукции алтарей с полностью скульптурным интерьером (алтарь Святых и мучеников и алтарь Распятия, созданные Жаком де Бэрзе в 1390-х гг. по заказу Филиппа II Смелого для аббатства Шанмоль, алтарь Трех дев из церкви Сен-Савер в Хакендове первого десятилетия XV в. и др.) может быть заимствование на первых порах немецкой традиции.

Но уже в начале XV в. форма короба южнонидерландских алтарей начинает развиваться особым образом: в ретабло из Изерлона (1410–1420) форма короба алтаря напоминает перевернутую букву «Т» благодаря тому, что центральная его часть имеет вертикальный выступ вверх. Короб алтаря дортмундской Райнолдскирхе, датируемого 1410–1420 гг., выполнен также в форме перевернутой буквы «Т», он имеет по паре створок с каждой стороны внизу и дополнительно пару малых створок в верхней, выступающей части. Внутренние стороны створок (как нижних, так и верхних), в отличие от всех ранее рассмотренных примеров, украшены не рельефами, а живописью. Именно эта схема с коробом в виде перевернутой «Т» с полихромной и почти круглой скульптурой — многофигурными композициями в высоком рельефе, с живописными створками (часто одной или двумя парами больших внизу и парой малых сверху) и пределлой — станет основной для продукции середины и второй половины XV в. — времени расцвета брюссельского рыночного производства резных алтарей.

Живописное, а не рельефное украшение внутренней так же, как и внешней стороны створок полиптиха утвердилось, вероятно, вслед росту признания ранненидерландской живописи, начавшемуся в XV в. [1, s. 158]. Нельзя, однако, не признать, что некоторые брабантские ретабло второй половины XV — первой четверти XVI в. по-прежнему имели полностью скульптурный интерьер, например, работы брюссельской мастерской Яна

Бормана: алтарь святого Георгия (1493, собрание Музея искусства и истории, Брюссель) и алтарь со сценами Страстей из церкви Богоматери в немецком городе Гюстрове (1522); антверпенские произведения: главный алтарь собора в Вестеросе в Швеции (1516), алтарь Мариенкирхе в Любеке, (1518), алтарь со сценами Страстей в Петерскирхе в Дортмунде (1521), страстной алтарь из Ваксалы в Швеции (первая четверть XVI в., ныне — в собрании Исторического музея в Стокгольме) и некоторые другие. Все эти произведения имеют лишь одну пару створок, и, что характерно, подавляющее большинство из них было экспортировано в Германию или Швецию — страны, где всегда оставалась наиболее распространенной продукция немецкой скульптурной школы, которая вплоть до XVI в. сохраняла стандарт скульптурного оформления интерьера алтарных триптихов. Возможно, именно в стремлении угодить вкусам местных заказчиков может крыться объяснение изготовления брюссельскими и антверпенскими мастерами конца XV — первой трети XVI в. аналогичных произведений.

Что касается внутренней структуры декора короба брабантских ретабло, то и здесь к середине XV в. сложились четкие правила. Характерными представителями классической для XV в. формы служат алтари из Ридена (ок. 1440, Музей земли Юртемберг в Штутгарте), Фуншала (ок. 1440, Музей Квинта дас Крузес, Мадейра), из церквей Тернана (1444–1445) и Амбьерля (1466–1476) во Франции и др. Центральный объем делился декоративными архитектурными элементами на три вертикальные травеи, средняя из которых была выше боковых, отчего короб и получал форму перевернутой буквы «Т». Верхнюю часть каждой из трех травей (иногда больше половины ее общей высоты) заполняла резная архитектурная декорация в виде готических арок, ажурных балдахинов, нервюрно-сводчатых конструкций и орнаментальных элементов [7, р. 42]. Под ними располагались динамичные и многофигурные повествовательные сцены, складывавшиеся в нарративные циклы, читаемые слева направо: страстной цикл, циклы детства Христа, житий Богоматери и святых. Общий повествовательный ряд продолжали живописные композиции на створках — также сюжетные. Все нарративные композиции выполнялись скульпторами и художниками Брабанта максимально подробно, они включали тщательное изображение деталей костюмов, ландшафта и интерьеров, необязательные дополнения к основным сюжетам, почерпнутые из апокрифических текстов и легенд. Сцены насыщались второстепенными персонажами и выразительным психологизмом. С начала XVI в., когда

форма алтарей усложнилась, а сюжетные скульптурные сцены стали выстраиваться в коробе в два, а порой и в три яруса, на пилястрах, разделяющих их, на консолях и в прихотливой резьбе балдахинов стали появляться малые сценки, дополняющие основные сюжеты или соотносящиеся с ними по принципу сопоставления (ветхозаветные прототипы и аналогии). Так, алтарь из Оплинтера (Антверпен, 1530–1540. Королевский музей искусства и истории, Брюссель) имеет 14 сюжетных сцен в коробе и на внутренних сторонах створок, еще 15 маленьких на консолях и 3 на предelle, а также 4 на внешних сторонах створок — всего 36 нарративных сцен [3].

В немецких скульптурных алтарях XV–XVI вв. роль нарратива была менее значительна: центральное место традиционно занимали круглые статуи святых, изображаемых в рост, повествовательные сцены выносились на створки, где изображались обычно в невысоком рельефе. Порой немецкие скульпторы помещали в центр короба композиции, имеющие не нарративный, но символический характер, такие как Древо Иессеево, Святая родня и подобные им.

Такие ненарративные элементы в брабантских алтарях все же встречаются, но гораздо реже и обычно на их периферийных частях. Отдельно стоящие статуи святых, изъятые из какого-либо повествовательного контекста, украшали самые ранние произведения конца XIV — начала XV в. Тогда же в алтари начало проникать нарративное начало: сначала оно выступало с «иконным» наравне, со временем все сильнее оттесняя его на периферийные части. В целом процент алтарей, в которых существенное место занимают неповествовательные образы — статуи святых или символические сюжеты, весьма незначителен среди дошедших до настоящего времени брабантских резных алтарей. По подсчетам Л.Ф.Джейкобс, центральный короб лишь 75 из известных ей 350 памятников включает в каком-либо виде ненарративный контент, причем всего 9 % произведений брабантских мастеров не включают вовсе никаких повествовательных сцен или же столь малое их число, что они не составляют настоящего цикла [4, р. 54]. Заметим, что в чисто живописных нидерландских полиптихах того же периода роль нарративных сюжетов заметно ниже, нежели в скульптурных.

В основном, неповествовательные образы появляются именно на периферийных частях алтарей, например, известно, что сверху короба произведений, выполненных около и после 1520 г., могли устанавливаться круглые статуи святых, хотя сегодня об этом порой свиде-

тельствуют лишь сохранившиеся платформы под фигуры. Примерами служат алтарь со сценами Страстей брюссельского мастера Яна Боррмана Младшего из церкви Богоматери в Гюстрове, Германия (1522), и его же алтарь из церкви в Вилльберге в Швеции (ок. 1510); также брюссельского производства алтарь св. Анны из собора Уппсалы (ок. 1520) и главный алтарь монастыря в Вадстене, Швеция (первая четверть XVI в.); антверпенские алтари из церкви Сан Лесмес в Бургосе (ок. 1510), церкви Недерлулео в Гаммельстаде, Швеция (ок. 1520), так называемые I и III алтари собора в Вестеросе, а также алтарь из церкви Старкинда, Швеция (все три первой четверти XVI в.).

Большую редкость представляют алтари с полностью ненарративным контентом — и короб, и створки которых украшены исключительно статуями и образами святых. В качестве примеров назовем алтарь из бегинажа в Тонгерене (ок. 1435, ныне — в собрании брюссельского Королевского музея искусства и истории) и антверпенский алтарь из церкви в Фолкарне, Швеция (ок. 1500).

К ненарративному контенту мы относим не только отдельно стоящие статуи святых, но и многофигурные композиции, носящие более символично-аллегорический характер. Наиболее распространенными из них в контексте производства резных алтарей были Древо Иессеево и Святая родня. Эти композиции находятся в центре антверпенского алтаря Святой родни из церкви св. Мартина в Ойскирхе, Германия (ок. 1510) и алтаря св. Анны из Кемпена, Германия (так называемый Кемпен I, 1513–1514). Древо Иессеево редко помещалось в центр ретабло, чаще эта композиция появляется в алтарях первой четверти XVI в. в нижнем ряду по центру, ветви древа, произрастающего из тела спящего Иессея, «пробиваются» в верхний ярус, где, возрастая с двух сторон средней траве и до самой вершины ретабло, фланкируют в большинстве случаев находящуюся на этом центральном месте композицию Распятия (как мы помним, начало XVI столетия — время заметного усложнения внутренней структуры короба алтарей, вместо одного яруса они содержат два или три яруса скульптурных сцен). Такое размещение Древа Иессеева было, в основном, характерно для алтарей, экспортированных в немецкие земли: антверпенские алтари из монастыря Шварценбройх в Лангервез (ок. 1520), из Ксантена (ок. 1525), Зюхтельна (ок. 1530) [8], хотя оно встречается и в произведениях в Швеции (Недерлулео), Франции (Сен-Жермен-л’Осеруа, церковь Марии Магдалины в Менъеле) и Англии (Карлайлский собор [9],

Колледж Радли [10]). Для ретабло, вывезенных в страны Скандинавии, более характерна компоновка композиции Древа Иессеева с темами из жития Девы Марии, так в алтаре из Вало (ок. 1515) [2, р. 37–38] и II алтаре из Вестероса (ок. 1520) [6, cat. n. 8, р. 58–63] Спящий Иессей служит своеобразным подножием для образа Богоматери Розария.

Весьма распространена в позднесредневековом алтарном декоре была тема Мессы св. Григория, напрямую связанная с темой пресуществления Святых Даров. Обычно ее изображали на внешней стороне створок алтаря, как в случае алтаря из церкви Едера, Швеция, выполненного в брюссельской мастерской Яна Бормана (1514). Месса св. Григория могла соседствовать с ветхозаветными прообразами евхаристии или с образом Девы Мари на полумесяце, который был напрямую связан с темой заступничества Богоматери. Алтари с дидактической программой внешних створок, включавших Мессу св. Григория, отправлялись преимущественно в Швецию и Германию — соответственно 9 и 8 из всего 19 известных таких алтарей [4, р. 68]. Также практически все ретабло с Мессой св. Григория в коробе находятся в немецких и шведских церквях — это, например, грандиозный многоярусный алтарь из Петерскирхе в Дортмунде; единственным исключением является алтарь Евхаристии из бельгийского Авербоде (1513–1514, ныне в собрании Музея Ключи в Париже). В этом можно усматривать своеобразную адаптацию к местным вкусам и пожеланиям покупателей, ведь в немецких резных алтарях евхаристическая тема и, в частности, Месса св. Григория, была весьма популярна, как и в Скандинавии, где немецкие произведения имели большое распространение. В алтарях же для «внутреннего» пользования южнонидерландские мастера включали одну дидактическую тему — Семь таинств, обычно помещавшихся на консолях в архитектурном обрамлении нарративных сцен, таким образом, она играла лишь второстепенную роль, алтарь же оставался, по существу, повествовательным.

Исходя из рассмотренных примеров, можно сделать вывод о том, что, несмотря на массовость производства, предполагающую значительную унификацию и стандартизацию форм, и всеевропейскую популярность производимых нарративных резных алтарей, брабантские мастера в XV–XVI вв. учитывали и специфику местных рынков сбыта, в частности, немецкого и скандинавского. Приверженность местных покупателей ненарративному, «иконному» решению декора ретабло, включающему, в основном, отдельно стоящие статуи святых или же сюжеты символиче-

ски-аллегорического характера, побуждала мастеров Брюсселя и Антверпена порой отступать от «фирменных знаков», характерных для большей части их продукции, таких как заметная роль подробного и динамичного нарратива, многофигурных скульптурных композиций, наконец, предпочтения живописных створок скульптурным. Заимствовав первоначально немецкую традицию, брабантские мастера выработали собственную характерную типологию и иконографию и век спустя свободно варьировали и дополняли ее ставшими уже практически чужеродными элементами.

Список литературы:

1. *Bertram-Neunzig E.* Das Flügelretabel auf dem Hochaltar der Dort-munder Kirche St. Reinoldi — Untersuchungen zu seiner Gestalt, Ikonographie und Herkunft (Diss.). — Köln, 2004. — 281 s.
2. *Borchgrave d'Altena J. de.* Les retables Brabançons, conservés en Suède. — Bruxelles: Lesigne, 1948. — 77 p.
3. *De Boodt R.* Description et iconographie // Le retable d'Oplinter. Het retabel van Oplinter / Éd. L. Masschelein-Kleiner / Scientia Artis. Conjunctione ad cognitionem. — Vol. I (Deel I). — Bruxelles: Institut royal du Patrimoine artistique, 1999. — P. 2–10.
4. *Jacobs L.F.* Early Netherlandish Carved Altarpieces, 1380–1550: Medieval Tastes and Mass Marketing. — Cambridge: Cambridge University Press, 1998. — 352 p.
5. *Kahsnitz R.* Carved Splendor: Late Gothic Altarpieces in Southern Germany, Austria, and South Tirol / Translated by Russel Stockman. — Los Angeles: The J. Paul Getty Museum Publ., 2006. — 480 p.
6. Les retables anversois: XVe–XVIe siècles. — Vol. I. — Catalogue / Sous la dir. de H. Nieuwdorp. — Anvers: Museum voor religieuze kunst, 1993. — 200 p.
7. Retables flamands et brabançons dans les monuments belges / M. Buyle, Chr. Vanthillo dir. — Bruxelles: Ministerie van de Vlaamse Gemeenschap, Afdeling Monumenten en Landschappen, 2000. — 256 p.
8. *Schäfer U.* Is it possible to describe the personal style of an Antwerp carver? // Constructing wooden images: proceedings of the symposium on the organization of Labour and working practices of late gothic carved altarpieces in the Low Countries / C. Van de Velde (ed.). — Brussels: VUB Brussels University Press, 2005. — P. 27–50.
9. *Woods K.W.* Some sixteenth century Antwerp carved wooden altar-pieces in England // The Burlington Magazine, 141 (1999). — P. 145–155.
10. *Woods K.W.* Imported Images: Netherlandish late Gothic sculpture in England, c. 1400 — c. 1550. — Donington: Shaun Tyas, 2007. — 602 p.

В.П. БУРЫЙ

Кандидат искусствоведения, зав. кафедрой «Реставрация монументально-декоративной живописи» МГХПА им. С.Г. Строганова, профессор, художник-реставратор высшей категории, член Научно-методического совета МК РФ, заслуженный деятель искусств
e-mail: barg1938@yandex.ru

Н.Л. БОРИСОВА

Декан факультета «Искусство реставрации» МГХПА им. С. Г. Строганова, доцент, художник-реставратор высшей категории, член Научно-методического совета МК РФ
e-mail: nat.bor1971@yandex.ru

V.P. BURY

Head Department of «Restoration of monumental and decorative painting» of the Stroganov Academy (MGHPA), Ph. D. in art, professor, restorer of the highest category, member of the Scientific and Methodological Council of the MK of the Russian Federation, Honored Artist
e-mail: barg1938@yandex.ru

N.L. BORISOVA

Dean of the Faculty of «Art of Restoration» of the Stroganov Academy (MGHPA), associate professor, artist-restorer of the highest category, member of the Scientific and Methodological Council of the MK RF
e-mail: nat.bor1971@yandex.ru

ТЕХНИЧЕСКИЕ И ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ НОВОЙ МЕТОДИКИ РЕСТАВРАЦИИ ФРАГМЕНТОВ СТЕНОПИСЕЙ

TECHNICAL AND AESTHETIC FEATURES OF THE NEW METHOD OF RESTORATION OF FRAGMENTS OF MURAL PAINTINGS

Предлагается новая методика реставрации фрагментов стенописей, основанная на использовании синтетического полимера

Paraloid B-72. Главные особенности разработанной методики: ее технология опирается на отечественный опыт реставрации этой группы памятников, а в работе используются растворы полимера в этиловом спирте, токсичность которого минимальна. Приводятся свойства Paraloid B-72 и его растворов, описываются основные реставрационные операции.

A new technique for the restoration of fragments of mural paintings based on the use of the synthetic polymer Paraloid B-72 is proposed. The main features of the developed methodology: its technology is based on domestic experience in the restoration of this group of monuments, and the work uses polymer solutions in ethanol, the toxicity of which is minimal. The properties of Paraloid B-72 and its solutions are described, the main restoration operations are described.

Ключевые слова: методы реставрации, фрагменты стенописей, свойства полимера, раствор в этиловом спирте, новая технология реставрации.

Keywords: restoration methods, fragments of mural paintings, polymer properties, solution in ethanol, new restoration technology.

Предварительные замечания

Во второй половине XX века в нашей стране сложились два метода реставрации фрагментов росписей [1, с. 96–118, 128–145]. Первый был разработан реставраторами и научными сотрудниками ГосЭрмитажа и базируется на применении в качестве основного консолиданта полибутилметакрилата (ПБМА) [2], второй сформировался как целостная технология в 1970-х годах и использует в этом качестве метакриловый сополимер БМК-5 [1, с. 128–145]. Оба метода возникли для решения проблемы сохранения археологической живописи на лёссово-ганчевых основаниях. Со временем опыт работ по этим методам был перенесен и на реставрацию фрагментов росписей на известковых штукатурках [1, с. 198–215]. Технические и эстетические проблемы, которые нужно было разрешать, работая по этим методам, многообразны, технологии совершенствовались на протяжении десятилетий, и в настоящее время оба метода опираются на глубокие научно-реставрационные проблемы.

Постановка методической задачи

С конца 1990-х годов реставраторы, работающие по этим методам, столкнулись с рядом затруднений. Упомянутые выше консолидаты по некоторым свойствам стали заметно отличаться от тех, с которыми они привычно работали последние 60 лет, при этом паспортные данные, представляющие эти полимеры, оставались прежними. Возникла необходимость в поиске других консолидатов, свойства которых были бы более стабильны, а реставрационная репутация была бы надежной.

Расширить круг полиакрилатов, используемых в отечественной практике реставрации фрагментов стенописей, было решено за счет широко используемого в зарубежной реставрации (с 1950-х годов) акрилового полимера Paraloid B-72. Работы по привлечению этого материала в реставрацию фрагментов фреско-темперной живописи проводились нами время от времени и ранее. Подбирались растворители, разбавители, режимы работы и т.п., причем делалось это на студенческих копиях росписей, выполненных на известковых или гипсовых штукатурках. Дополнительной целью нашей работы было ознакомление студентов с опытом реставрации, основанном на применении утвердившегося в мировой практике реставрационного консолиданта. Но для этого нужно было сформировать реставрационную технологию, отработав ее в деталях. Этим мы и занялись на кафедре реставрации монументально-декоративной живописи МГХПА им. С.Г.Строганова в последние годы.

О свойствах Paraloid B-72 и его растворов

Может показаться странным, но этот широко применяемый в зарубежной реставрации термопластичный полимер почти не представлен (в доступных нам источниках) в своих физико-химических и физико-механических свойствах. Неполнота (или отсутствие) подобных сведений заставляет нас прибегнуть либо к уже установленным единичным фактам, либо к косвенным выводам из тематически близкого материала, либо к осторожным предположениям. По мере изложения мы будем стараться очерчивать границы первого, второго и третьего, не смешивая их.

Paraloid B-72 (в США Acryloid B72) — продукт сополимеризации двух мономеров: этилметакрилата (ЭМА) и метилакрилата (МА), взятых в соотношении 70 : 30. Материал выпускается в Германии фирмой Kremer и в США фирмой Talas. Что касается исходных мономеров, то они получают (с образованием соответствующих эфиров) в результате

взаимодействия в первом случае — метакриловой кислоты и этилового спирта, во втором — акриловой кислоты и метилового спирта. В последние десятилетия в зарубежных публикациях отмечаются превосходные качества Paraloid B-72, с его помощью выполняются реставрационные операции на самых разнообразных памятниках настенной и станковой живописи, предметов прикладного искусства, графики.

В отечественных публикациях свойства этого материала характеризуются недостаточно, повторяя очень скудные сведения из иностранных изданий. Физико-механические характеристики пленок Paraloid B-72, а также данные о свойствах его растворов, которыми могли бы руководствоваться реставраторы в своих работах, не приводятся. Сделаем осторожную попытку представить такие характеристики, полагаясь на прямые или косвенные данные, а также на опыт своих экспериментальных и практических работ.

Совместно полимеризуя два мономера, мы вправе ожидать, что свойства полученного сополимера будут, в какой-то мере, производными от свойств тех двух полимеров, которые образуются в случае полимеризации каждого из этих мономеров по отдельности. В нашем случае такими полимерами будут: полиэтилметакрилат (ПЭМА) и полиметилакрилат (ПМА), характеристики которых достаточно полно приводятся в специальной литературе. Сопоставив эти данные, можно представить (до некоторой степени) происхождение тех замечательных качеств Paraloid B-72, которыми он постоянно аттестуется.

Но прежде нужно заметить, что полиметакрилаты, в целом, отличаются от полиакрилатов более высокими температурами стеклования, прочностью и твердостью [3, с. 182], хотя с увеличением размеров спиртового остатка эластичность в них и возрастает. Поэтому у ПЭМА, спиртовой остаток которого в 2 раза короче, чем, например, у ПБМА, физико-механические параметры характеризуются достаточной твердостью и жесткостью: $T_{ст} = 65^{\circ}\text{C}$ (у ПБМА $T_{ст} = 19^{\circ}\text{C}$), относительное удлинение 7 % (у ПБМА 230 %), прочность при растяжении 350 кг/см^2 (у ПБМА 70 кг/см^2) [3, с. 183].

В то же время, у полиакрилата ПМА эти характеристики совсем другие: $T_{ст} = 8^{\circ}\text{C}$, относительное удлинение 750 %, прочность при растяжении 70.1 кг/см^2 , то есть при комнатной температуре этот полимер обладает повышенной эластичностью. Из-за этих свойств ПМА его мономер (метилакрилат) «применяется для внутренней (то есть внутри-

молекулярный НБ, ВП) пластификации жёстких полимеров» [3, с. 201], каковым, собственно, и является ПЭМА.

Итак, в результате сочетания свойств двух мономеров (ЭМА и МА) при их совместной полимеризации образуется сополимер Paraloid B-72, обладающий набором свойств, которые принципиально его отличают от свойств исходных мономеров: T стеклования уменьшается — она стала около 40°C (данные взяты из Каталога Реставрационных материалов Talas, США) [8]; относительное удлинение пленок будет увеличено (в некотором соответствии с долей эластичного сомономера), прочность при растяжении — снижена (данных нет, но предположим осторожно, она составит примерно $100\text{--}150 \text{ кг/см}^2$).

Действительно, авторы, публикующие сведения об этом полимере, единодушно отличают такие его качества, как хорошую адгезию и «высокую эластичность» [4, с. 54, 143]. (Заметим, кстати, что качество, которое именуется в публикациях как «эластичность» или «высокая эластичность» по отношению к материалу, находящемуся (в рабочем состоянии) в стеклообразном виде, было бы, вероятно, точнее определить более широким понятием — упругостью: в стеклообразном состоянии полимер является упруго-твёрдым веществом, и его способность к обратимым деформациям при действии внешних механических сил (в интервале: T хрупкости – T стеклования) будет очень велика; в высокоэластичном состоянии деформируемость полимера — также один из видов упругой деформации, но она требует приложения гораздо меньших усилий [5, с. 572–587] (см, например, приведенные выше данные по ПЭМА, ПМА, ПБМА).)

Уникальное свойство Paraloid B-72 (мы работали с продуктом фирмы Kremer) — способность растворяться в широком спектре растворителей — от ароматических углеводородов до спиртов. Нами были опробованы этиловый и изопропиловый (ИПС) спирты, ацетон, толуол, ксилол. Растворяющая способность их различна (по отношению к этому полимеру), но все они образуют пригодные для реставрационных целей растворы. В то же время такие углеводородные растворители как уайт-спирит (У-С), гексан, октан не способны растворять Paraloid B-72 и могут использоваться (при соответствующем подборе) как разбавители (осадители) его истинных растворов. Нами был опробован У-С в качестве разбавителя истинного раствора этого полимера (в смеси ацетона + ИПС). Но результат (оптический, а значит, и физико-химический)

такого совмещения растворителя и осадителя был совсем не похож на тот, который мы достигаем, используя бинарные смеси растворителей сополимера БМК-5 [6; 7].

Среди особенностей поведения этого полимера в растворах можно еще отметить и следующую: в этиловом спирте он способен растворяться (хотя и медленно), но заметно охотнее, чем в ИПС, при этом образуются совершенно прозрачные растворы. По сложившимся у нас представлениям, все указанные выше растворители Paraloid B-72 можно построить по растворяющей способности в ряд, начиная с наименьшей: ИПС, этанол, толуол, ксилол, ацетон.

Концентрация растворов этого полимера, используемых нами в экспериментальных и практических работах, были: 2,5 %, 5 %, 10 %, 20 %. Вначале готовился базовый 20 % раствор, затем он разбавлялся до нужной концентрации.

Опытными работами, предваряющими внедрение методики на музейных объектах, была реставрация студенческих копий фрагментов фреско-темперной живописи «Святая Варвара» и «Архангел», в которых были внедрены растворы Paraloid B-72 в этиловом спирте. Эта работа продемонстрировала возможности Paraloid B-72 и вселила в нас уверенность в его технологической надежности. До этого в реставрации аналогичных копийных произведений мы использовали большей частью ПБМА и БМК-5. Но в крайне затруднительных случаях демонтажа росписей наиболее надежной была технология, основанная на ПБМА, так как она позволяла и укреплять красочный слой, и оклеивать его марлей на одном и том же полимере — на ПБМА [2].

В данной реставрационной работе было важно определить, позволяют ли свойства Paraloid B-72 воспроизвести такие базовые операции эрмитажной технологии как: избыточное укрепление живописной поверхности, прикрепление на этом же клее профзаклейки, отгон излишков полимерного вещества с живописной поверхности в глубину фрагмента росписей и, как следствие этого, беспроblemное удаление марлевых слоев с поверхности росписей.

Оказалось, что, применив этот полимер, можно, в целом, построить консервационную технологию, аналогичную той, что основана на использовании ПБМА, и это при том условии, что для всех реставрационных действий мы намеренно выбрали (в начале на фрагментах — копиях) в качестве растворителя только этиловый спирт как достаточно

активный растворитель, обладающий при этом наименьшей токсичностью (ПДК = 1000 м²/м³).

Следует особо отметить высокую текучесть спиртовых растворов этого полимера и способность к глубинному закреплению пористых структур росписей. Мы провели серию сравнительных определений условной вязкости растворов Paraloid B-72, взяв в качестве эталона растворы ПБМА. Отобранные растворители этих полимеров обычно мы применяем в практических работах. Условная вязкость определялась по скорости истечения (в сек.) 100 мл раствора полимера из калиброванного сосуда через сопло (несколько удлиненное) d вн. = 4 мм (устройство по типу вискозиметра ВЗ-4). Данные сведены в таблицу.

Табл. 1.
Условные вязкости (в сек) растворов Paraloid B-72 и ПБМА

№ п/п	Наименование полимера	Растворитель	Концентрация раствора, %	Время истечения, сек	Среднее значение, сек
1.	Paraloid B-72	этанол	10	11.72 11.74 11.71	11.7
2.	Paraloid B-72	этанол	5	10.10 10.04 9.90	10.0
3.	Paraloid B-72	толуол	10	10.54 10.76 10.61	10.60
4.	Paraloid B-72	толуол	5	9.70 9.70 9.70	9.70
5.	ПБМА	толуол	10	12.56 12.55 12.50	12.55
6.	ПБМА	толуол	5	10.60 10.80 10.84	10.80

Как видно из таблицы, вязкость растворов Paraloid B-72 в толуоле несколько меньше, чем у его растворов в этаноле. Но, в целом, растворы Paraloid B-72 в обоих растворителях обладает заметно меньшей сравнительной вязкостью, чем растворы ПБМА в толуоле. Таким образом, появившееся у нас ощущение повышенной текучести спиртовых растворов Paraloid B-72 четко фиксируется предпринятыми измерениями.

При пропитках (на экспериментальных фрагментах росписей) 2,5-процентные растворы Paraloid B-72 в этаноле, многократно нанесенные (до 24 раз), быстро впитывались, не образуя поверхностной пленки (режим высыхания — замедленный). 5-процентные и 10-процентные растворы Paraloid B-72 в этаноле также были текучими и легко насыщали живописный слой и грунт. Для создания на красочном слое поверхностной пленки полимера пришлось использовать 15-процентные раствор Paraloid B-72 в этаноле. На таком же растворе наклеивались и 2 слоя марлевой профзаклейки.

Другим качеством растворов этого полимера в этаноле, достойным особого упоминания, была их понижения способность к обратной миграции полимера вслед за испаряющимся растворителем (к поверхности живописи) — факт немаловажный для консервационной операции. Все это подводит нас к заключению, что этиловый спирт по своей растворяющей способности можно отнести к «средним» растворителям смолы Paraloid B-72 (а не к «хорошим» или «плохим»), то есть наиболее пригодным для закрепления пористых структур такого типа стенописей [1, с. 46–48, 133–135]. В «средних» растворителях (возможно, к ним относятся и толуол) полимерные молекулы будут стремиться, скорее всего, к образованию ассоциаций по типу глобул, более плотная упаковка в них макромолекул, по-видимому, понижает вязкость такой растворной системы. Также возможно, что «средний» тип растворителя будет стимулировать к высаждению растворенного полимера на стенках пор и капилляров по всей глубине пропитанной структуры укрепляемых росписей.

Важным следствием отмеченных свойств растворов Paraloid B-72 является их способность свободно передвигаться в пористо-капиллярном теле фрагмента росписей, из чего следует, что операция отгона избыточной плёнки полимера с живописной поверхности вполне осуществима в тех же условиях, что и отгон ПБМА. Эта важнейшая операция в разрабатываемой нами технологии, и она неоднократно проводилась нами без особых затруднений. Герметичное устройство, в котором

проходил отгон избыточной пленки полимера Paraloid B-72, а также все другие вспомогательные приспособления и действия, такие же, как и в технологии с ПБМА. После отгона излишков полимера освободившиеся марлевые слои профзаклейки легко удаляются с поверхности живописи.

Таким образом, все важнейшие операции в технологии реставрации фрагментов фреско-темперных росписей (вероятно и других техник) можно производить, используя только растворы Paraloid B-72 в этиловом спирте, что делает эти процессы минимально токсичными. При работе в полевых условиях, в случае высокой относительной влажности воздуха или повышенной влажности самого объекта реставрации, следует использовать добавки малотоксичных углеводородных растворителей (разбавителей) типа гексана, петролейного эфира, октана, толуола и т.п.

Технология реставрации, основанная на применении Paraloid B-72

Успешный опыт работ над реставрацией студенческих копий фрагментов фреско-темперной живописи был применен нами на реставрации двух небольших фрагментов стенописей XVII века из Троицкого собора Макарьевского монастыря: «Архангел Михаил (?)» из композиции «Девять чинов ангельских» и «Фигура Богородицы» из композиции «Введение Богородицы во храм». Росписи были сняты со стен обреченного на уничтожение храма в зиму 1940 года под руководством П.И.Юкина. Основная часть снятых фрагментов хранится в ГНИМА им. А.В.Щусева. Стенописи несут в себе следы как минимум двух реставраций: 1940 года и 1967–74 годов. В обоих случаях были использованы природные полимеры. Два фактора решающим образом повлияли на сохранность живописи: применение гипса и растворов мучного клея при монтаже росписей в 1940 году. Кардинально решить проблему сохранности фресок в современных условиях можно было только одним способом: снять живопись со старого монтажного устройства и смонтировать ее на новое основание, выполненное из легких, эксплуатационноустойчивых материалов.

Основные операции примененной в 2020 году новой реставрационной методики, которые, отличают ее от наших предыдущих реставраций, были следующие:

— укрепление живописного слоя: 5–6 пропиток 5-процентным раствором Paraloid B-72 в этаноле, затем, после перерыва в 8 часов, 3–4

пропитки 10-процентным раствором до появления признаков поверхностной пленки; завершалось укрепление тремя пропитками 15-процентного раствора этой смолы в этаноле — до формирования сплошной поверхностной пленки;

— нанесение профилактической заклейки: 2 слоя марли приклеивались на 15-процентный раствор Paraloid B-72 в этаноле;

— зачистка тыльной стороны фрагмента (после демонтажа монтировочного устройства): слой монтировочного гипса удалялся сравнительно легко; при утоньшении неровностей штукатурного слоя оказалось, что он, отчасти, закреплен прошедшим сверху укрепляющим раствором Paraloid B-72; однако это не сильно помешало провести зачистку известковой штукатурки почти насухо;

— первичное укрепление и мастиковка тыльной стороны фрагмента: предварительно тыльная сторона антисептируется с помощью 2–3-процентного водно-спиртового раствора Катамина АБ, затем 1 раз пропитывается 5-процентным раствором поливинилового спирта (ПВС) с добавкой Катамина АБ (в количестве 3 % к весу сухого клея); выравнивание тыльной поверхности фрагмента делается мастикой мел+песок (1 : 1), замешанных также на 5-процентном растворе ПВС (с добавлением Катамина АБ);

— нанесение временной (на период отгона полимера) профзаклейки на тыльную сторону фрагмента: 2 слоя марли(бинтов) приклеивались с помощью 5-процентного (в крайнем случае — 7-процентного) раствора ПВС в воде;

— отгон избыточного количества Paraloid B-72 с поверхности живописи и, как следствие этого, удаление марлевой профзаклейки с лицевой поверхности: отгон производится в герметичном устройстве [1, с. 209–211], фрагмент смачивался этанолом, а затем выдерживался в парах этилового спирта в течение 2 суток, после этого производилась замедленная сушка фрагмента, затем он удалялся из герметичного устройства и досушивался уже тыльной стороной вверх;

— завершающее укрепление тыльной стороны фрагмента росписей: делалось с помощью 10–15-процентного раствора Paraloid B-72 в этаноле до образования прочной поверхностной пленки.

Следующие за этими другие реставрационные операции были более или менее идентичны тем, которые разработаны для методик, основанных на применении ПБМА и БМК-5 [1].

В заключение мы должны отметить, что длительная история применения сополимера Paraloid B-72 для реставрации всех родов живописи и предметов прикладного искусства за рубежом делает оправданной нашу попытку выстроить такую методику реставрации фрагментов фреско-темперных росписей, которая вобрала бы в себя и весь опыт реставрации фрагментов стенописей в нашей стране и, в первую очередь, опыт ГосЭрмитажа.

Примечания:

1. Бурый В.П. Реставрация фрагментов стенописей. История методов. — М., МГХПА им. С.Г.Строганова, 2019. — 556 с.: ил.

2. Шейнина Е.Г., Виноградова М.П. Методика реставрации монументальной живописи из археологических раскопок. — СПб.: ГосЭрмитаж, 2002. — 58 с.

3. Энциклопедия полимеров. Т. 2. — М.: Советская энциклопедия, 1974. — 1032 с.: ил.

4. Федосеева Т.С., Беляевская О.Н., Гордюшина В.И., Малачевская Е.Л., Писарева С.А. Реставрационные материалы. Курс лекций. — М.: Индрик, 2016. — 231 с.

5. Киреев В.А. Краткий курс физической химии. — М.: Химия, 1969. — 640 с.

6. Бурый В.П., Борисова Н.Л. Технологическая оптимизация устоявшихся реставрационных методов // Art of Restoration. Международная конференция «Искусство реставрации» 15.05–18.05 2019 г. Тезисы докладов. — СПб.: ГосЭрмитаж, 2017. — С. 32–33.

7. Бурый В.П., Борисова Н.Л. Использование бинарных смесей растворителей полимеров в реставрации стенописей // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА им. С.Г. Строганова. — 2017. — № 2. — Ч. 1. — С. 110–118.

8. Каталог Реставрационных материалов Talas, США. — URL: <https://www.talasonline.com/Paraloid-B-72> (дата обращения: 25.01.2020).

П.П. КОЗОРЕЗЕНКО

*Доктор наук, профессор, член-корреспондент РАХ, Академия искусств «Строгановские традиции» МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: grafika@mghpu.ru*

П.П. КОЗОРЕЗЕНКО (МЛ.)

*Доктор наук, профессор кафедры «Искусство графики» МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: grafika@mghpu.ru*

P.P. KOZOREZENKO

*Doctor of sciences, professor, corresponding member of the Russian Academy of ARTS, Academy of arts «Stroganov's traditions» of the Stroganov Academy (MGHPA)
e-mail: grafika@mghpu.ru*

P.P. KOZOREZENKO (ML.)

*Doctor of science, professor of the department «Art of graphics» of the Stroganov Academy (MGHPA)
e-mail: grafika@mghpu.ru*

МИР ВАШЕМУ ДОМУ (О ТВОРЧЕСТВЕ ХУДОЖНИКА ПЕТРА СТРОНСКОГО)

PEACE TO YOUR HOME (ABOUT THE WORK OF ARTIST PETER STRONSKY)

В данной статье представлено творчество знаменитого современного художника-монументалиста, чье творчество уже сформировало не одно поколение художников-мастеров резца и кисти современной России.

This article presents the work of the famous contemporary monumental artist, whose work has already formed more than one generation of artists-masters of the cutter and brush of modern Russia.

Ключевые слова: монументальная живопись, скульптурная композиция, портрет, Ангел Добра, свет, цвет, краска
Keywords: monumental painting, sculptural composition, portrait, Angel of Good, light, color, paint

Искусство не может прерывать своих традиций, своей генетической памяти.

Жаждающие успеха молодые художники, как бы они не клялись в верности своим экспериментам и новациям, вынуждены считаться с тем, что мы называем школой русского реализма. Эта школа допускает многообразие талантов и позволяет высказываться в полную силу каждому дарованию. Но, как ни важен для художника природный дар, он, по сути, только алмаз, т.е. неотшлифованный драгоценный камень. И сам по себе этот камень, этот алмаз не засверкает. Как алмазу для совершенства формы достижения полного блеска необходима огранка, так и художественному дарованию нужна хорошая профессиональная школа.

Немаловажно и то обстоятельство, что художник, о котором пойдет речь, очень известен и как скульптор. Он известен не только своими жизнеутверждающими произведениями, несущими искренность, радость подлинного искусства, но и множеством публикаций о его творчестве известных искусствоведов, широкой выставочной деятельностью в России и за рубежом и широкой общественной работой.

В таком контексте произведения этого мастера получают статус явления культуры и искусства.

Знакомьтесь... Президент международной академии культуры и искусства, народный художник Российской Федерации, академик Российской академии художеств Петр Стронский.

Родился в 1959 году в г. Уссурийске Пермского края. Окончил Владивостокское художественное училище. Дальневосточный институт искусств, Московский государственный академический институт им. В.И.Сурикова.

Член правления Союза художников Подмосковья, член Союза художников России, Московского Союза художников, Творческого Союза художников России.

Лауреат международной премии им. Н.К.Рериха, лауреат Всероссийского выставочного центра.

В детстве Петр Стронский получил хорошее нравственное воспитание, родившись в семье, в которой всегда чтили традиции, которые вытравить из души русского человека не может никто и ничто.

Именно поэтому он, не раздумывая, согласился, когда профессор В.Н.Челомбиев пригласил его в свою бригаду, работавшую по воссозданию храма Христа Спасителя.

Связь времен, преемственность поколений красной нитью проходят по всей нашей истории. Важно и то, что, стремясь в храмы, мы даем успокоение и умиротворение собственным душам, черпаем силы, чтобы противостоять тьме.

Школу мастерства, живописи, сопряженную с аскетичностью и суровостью в рамках канонической русской живописи конца XIX — начала XX в., искусствоведы называют «Светским» письмом.

Приблизительно к этой школе относятся эскизы росписей храма Христа Спасителя, выполненные Петром Стронским. Он внес и свою лепту во всенародное дело воссоздания поверженной святыни. Жизненен образ Св. Максима Блаженного. В нем при простоте подачи фигуры, даже ее некоторой обыденности — мощь веры в глазах, спокойно, ненапряженно скрещены его руки на груди, как бы «знаком голубя». Спокойной терпеливой кротостью в вере веет образ старца Ферапонта Лужецкого.

Стоило так подробно остановиться на этом творческом этапе художника, т.к. это нравственный фундамент его дальнейших начинаний в искусстве.

Встречаясь с Петром Стронским на вернисажах, отмечаешь его одну особенность. В своих выступлениях он всегда краток и очень обстоятелен.

Так и в живописи. Он не «многословен». В его творчестве преобладает высокая духовная содержательность и тонкий психологический анализ. Он с уважением относится к портретному образу — «Портрет отца», «Портрет ветерана морской пехоты Г.Н.Широкова».

Вечные темы — союз с природой, парафразы старой культуры и живая психологическая трактовка людских отношений — представлены в его творениях. Его работы привлекают лиризмом и романтикой — цвета открытого, иногда освобожденного от предмета. Цвет и свет в этих произведениях часто создают особое настроение: и драматургию образа и радость жизни. Работы художника позволяют представить живую эволюцию не только ощущения и миропонимания художника, но и бытие

пульса в современном искусстве. («Ярмарка», «Зимний день», «Портрет сына», «Гора святой Виктории» и др.)

Петр Стронский — художник, кому дано открыть в окружающей действительности созидательное начало гармонии и красоты, чувствуется желание избежать банального, «пустокрасивого» мотива, будь то пейзаж или портрет.

Ошибкой было бы считать, что жизнь художника, его удаchi, неудачи, зависят только от него, от его таланта, желаний, упорства и достижения цели.

Художнику, кроме всего, необходима уверенность в том, что его творчество будет понятно, что его искания будут верно оценены, что он делает нужное людям дело.

Петр Стронский творит очень нужное людям дело. Иллюстрацией к моим словам может служить проект «Ангел-хранитель Добра и Мира». Вы только вслушайтесь в эти слова.

«Ангела-хранителя вам в дорогу», — говорим мы, провожая близких в дальний путь. У Господа в храме мы просим добра и мира.

«Ангел-хранитель Добра и Мира» — монументальное сооружение. Для него ваятель выбрал классическую скульптурную традицию, актуальную во все времена, благодаря выдержанности форм, красоте и величию.

Эстетическое видение Петра Стронского отмечается уникальной особенностью, редко встречающимся философским даром. Скульптор испытывает потребность мыслить окружающий мир универсальными категориями, желает постигнуть изначальную идею бытия, поэтому родилась и воплотилась в монументальное сооружение идея композиции. Основу ее определяет Золотая фигура Ангела, идущего по полусфере, символизирующего Земной шар. В руках божья птица — голубь — символ мира и надежды, доброты и готовности к самопожертвованию.

Символическая структура композиции олицетворяет устремленность человека от Земного — к Небесному, от обыденного — к великому. Философский пафос закономерно воплощается в достойную форму.

Скульптурный объем получил достойную огранку и выводит мастера на философский уровень монументального искусства.

Архитектурно-скульптурная композиция «Ангел-хранитель Добра и Мира» гармонично вписывается в ландшафт города.

В городах России и мира установлен этот монумент и украшает, как правило, самые знакомые места — в Москве, Сочи, Краснодаре, Челябинске, Тольятти, Пензе, Магадане, Абакане, Пятигорске, Оренбурге, Нижневартовске, Нягани, Дмитрове, Донецке, Егорьевске, Бишкеке (Кыргызстанн), Шиофоке (Венгрия), Рязное (Словакия), Иерисосе (Греция), Канцах (Франция) и других.

В каждом городе комплекс имеет свой неповторимый облик, но все эти проекты объединяет общая идея: оставить в истории имена самых значимых деятелей прошлого и современности, сделавших для своего города бесценный вклад по претворению в жизнь идей добра и милосердия.

По мнению тысяч людей, выступающих в поддержку проекта «Ангел-хранитель Добра и Мира», он несет в себе не только эстетическую и художественную ценность, но и большое историческое и социальное значение.

Ансамбль «Ангел-хранитель Добра и Мира» нужен людям, которые будут приходить сюда целыми семьями, вместе с детьми, чтобы насладиться красотой ландшафта и эстетикой скульптурной композиции.

Создание этого монументального комплекса имеет огромное воспитательное значение. Ничто так не объединяет людей, как совместные добрые дела. Это залог благих деяний.

Счастье в том, что на свете всегда рождались мастера, призванные пробуждать в сердцах все лучшие, присущие человеку, чувства — и печаль, и тихую радость, светлую грусть, сострадание и любовь.

Искусство многообразно, как и многообразен человек, которому он служит. Служение искусству художника и скульптора Петра Стронского искренне и благородно.

Народный художник, академик Петр Стронский занимается своим делом, тем, что более ему пристало, что ближе его натуре. Он занимает достойное место в искусстве.

Стронский Петр Тимофеевич — Народный художник Российской Федерации. Академик Российской академии художеств, лауреат международной премии имени Н.К.Рериха, лауреат Всероссийского Выставочного Центра. Президент Международной академии культуры и искусства.

Родился в 1959 году в городе Уссурийске Приморского края.

1975–1979.	Учеба во Владивостокском художественном училище.
1979–1985.	Окончил с отличием Дальневосточный институт искусств.
1985–1987.	Служба в десантно-штурмовом батальоне дивизии морской пехоты Тихоокеанского флота. Награжден медалями «За ратную доблесть», «За службу в морской пехоте». Награжден знаком отличия «За заслуги».
1987–1993.	Учеба на факультете монументальной живописи Московского государственного академического института им. В.И.Сурикова.
1993–1994.	Получил грант «TOTAL» Королевской Академии Художеств Норвегии Стажировка и выставки в городах Осло, Тронхейм, Киркинес.
1994–1996.	Преподавал живопись и рисунок в Московском художественном училище памяти 1905 г.
1995.	Вступил в Московский Союз художников.
1995–1999.	Персональные выставки в США, Швейцарии, Франции, Германии.
1998–2000.	Работа над эскизами и росписями Храма Христа Спасителя в Москве.
2000.	Награжден золотой медалью лауреата Всероссийского Выставочного Центра за росписи Храма Христа Спасителя.
2001.	Персональная выставка в Московской городской Думе.
2003.	Награжден Международной премией имени Н.К.Рериха. Персональная выставка в Нью-Йорке (США). Персональная выставка в Государственной Думе Российской Федерации.
2004.	Указом президента Российской Федерации присвоено звание «Заслуженный художник Российской Федерации».
2005.	Начало работы над проектом «Ангел-Хранитель Мира». Монументы установлены в 36 городах России и мира, таких как Москва, Оренбург, Челябинск, Сочи, Дмитров, Краснодар, Люберцы, Пенза, Нижневартовск, Челябинск, Ногинск, Магадан, Самара, Бишкек (Киргизия), Ришновце (Словакия), Иерисос (Афон, Греция), Шиофок (Венгрия), Канны (Франция) и др.

2006.	Награжден Орденом Ломоносова.
2007.	Избран академиком Международной академии культуры и искусства. Избран Президентом Международной академии культуры и искусства. Избран членом Совета по культуре «Росзарубежцентра» при Министерстве иностранных дел.
2008.	Награжден Орденом Святого Андрея Рублева Русской Православной церкви. Персональная выставка в Здании Администрации Президента РФ в Кремле. Персональная выставка в Управлении Делами Президента РФ и Государственной Думе ФС РФ.
2009.	Персональная выставка в музее г. Харбин (Китай). Персональная выставка живописи и монументальных произведений в Доме Правительства Российской Федерации. Присвоено звание члена-корреспондента Российской академии художеств.
2010.	Выставка, посвященная 65-летию Победы, в Российской академии художеств. Выставка ассоциации художников Российского Дворянского собрания в Здании Администрации Президента РФ в Кремле. Выставка в музее г. Харбин (Китай).
2011.	Выставка, посвященная полету Ю.Гагарина в космос, в Российском центре науки и культуры в Вене (Австрия). Выставка ассоциации художников Российского Дворянского собрания, посвященная юбилею победы в Отечественной войне 1812 года, в Российском центре науки и культуры в Вене (Австрия). Выставка ассоциации художников Российского Дворянского собрания в Совете Федерации РФ. Персональная выставка серии скульптурных портретов в Сочинском художественном музее. Выставка «Снова вместе» в Южно-Сахалинском художественном музее.

2008–2012.	Преподавал на факультетах живописи и архитектуры Московского государственного академического художественного института им. В.И.Сурикова.
2012.	Выставка «Петр Стронский и ученики» в здании Управления Делами Президента РФ, Совета Федерации ФС РФ и Государственной Думе РФ. Выставка ассоциации художников Российского Дворянского собрания, посвященная юбилею победы в Отечественной войне 1812 года, в «Манеже», Москва.
2013.	Присвоено звание Действительного члена Российской академии художеств. Награжден Орденом Св. Анны Российского Императорского Дома.
2014.	Выставка в Приморской государственной картинной галерее, посвященная 70-летию Владивостокского художественного училища. Персональная выставка живописи в Новомосковском историко-художественном музее.
2015.	Персональная выставка живописи в Российском центре науки и культуры на Мальте. Выставка «Мы помним подвиг твой, солдат!», посвященная 70-летию Победы в Великой Отечественной войне, в выставочном комплексе «Крокус Экспо». Выставка «Знамена войны» в Царской башне Казанского вокзала. Выставка «Петр Стронский и Международная академия культуры и искусства» в Обществе искусств Мальты в Валлетте. Выставка в городской галерее Котор, Черногория. Выставка «Словакия в творчестве российских художников» в Словацком институте в Москве. Выставка «Планета Русь» в Государственном историко-архитектурном музее-заповеднике «Изборск». Выставка «Сотворчество. Земляки» в Нижегородском государственном художественном музее. Персональная выставка живописи в Доме космонавтов Звёздного городка.

2016.	<p>Выставки «Первому полету — память поколений!» в Щёлковской художественной галерее и Доме космонавтов Звёздного городка. Выставка «Подмосковья светлый образ» в Совете депутатов Сергиево-Посадского района.</p> <p>Персональная выставка в Щёлковской художественной галерее. Выставки «Знамя Победы» в музее-заповеднике «Дмитровский Кремль» и художественной галерее г. Лобня.</p> <p>Выставка академиков Международной академии культуры и искусства в мэрии г. Биргу (Мальта).</p> <p>Выставка «Планета Русь» в Сергиево-Посадском государственном историко-художественном музее-заповеднике.</p>
-------	---

Работы художника Стронского Петра Тимофеевича находятся в собраниях Министерства культуры России, музее Российской академии художеств, музее им. Рериха в Нью-Йорке (США), Государственном художественном музее г. Тренчине (Словакия), музее «Московский кремль», Государственном художественном музее им. братьев Васнецовых в г. Кирове, Пензенской областной картинной галерее, Сочинском художественном музее, Южно-Сахалинском художественном музее, музее истории Москвы, музее-заповеднике «Дмитровский Кремль», Сергиево-Посадском государственном историко-художественном музее-заповеднике, Кыргызском национальном музее изобразительных искусств им. Айтиева, Санкт-Петербургском государственном музее-институте семьи Рерихов, музее Зигмунда Фрейда в Вене (Австрия), Обществе искусств Мальты, Химкинской картинной галерее им. Горшина, Ростовском государственном художественном музее, Щёлковской художественной галерее, Приморской государственной картинной галерее, Вэйнаньском государственном университете (Китай), Санкт-Петербургском государственном университете, в коллекции Ватикана, Фонде Президента Мальты, коллекции премьер-министра Японии и др.

И.В. АКИЛОВ

Старший преподаватель кафедры «Академическая живопись»
e-mail: akiloff@yandex.ru

К.Н. ГАВРИЛИН

Заведующий кафедрой «История искусств и гуманитарные науки», кандидат искусствоведения, профессор
e-mail: gavrilin_strog@mail.ru

I.V. AKILOV

Senior lecturer of the Academic Painting Department of the Stroganov Academy (MGHPA)
e-mail: akiloff@yandex.ru

K.N. GAVRILIN

Candidate of art history, professor, Head of the Art History and Humanities Department of the Stroganov Academy (MGHPA),
e-mail: gavrilin_strog@mail.ru

ЖИВОПИСЬ ПОЛИКЛЕТА СТАРШЕГО И ЕЕ ВЛИЯНИЕ НА ЭВОЛЮЦИЮ ТВОРЧЕСТВА СКУЛЬПТОРА

THE PAINTING OF POLYKLEITOS THE ELDER AND ITS INFLUENCE ON THE SCULPTOR'S CREATIVITY EVOLUTION

В статье впервые предпринимается попытка анализа живописного наследия Поликлета Старшего и делается вывод, что именно занятиями живописью обусловлены изменения в позднем пластическом языке скульптора.

The paper is the first attempt to analyze the picturesque heritage of Polykleitos the Elder and concludes that it was painting efforts that caused changes in the sculptor's late plastic language.

Ключевые слова: античность, Поликлет Старший, живопись, скульптура, Поликсена, Поллиан, колосс Геры в Аргосе.

Keywords: antiquity, Polykleitos the Elder, painting, sculpture, Polyxena, Pollianus, the Hera colossus in Argos.

В древности Поликлет Старший был достаточно известен как живописец, но эта сторона его творчества никогда не подвергалась даже самому общему анализу. Живописи Поликлета не посвящено отдельного исследования или главы как в основных классических трудах о его наследии [16; 9; 10], так и в наиболее полных коллективных публикациях, сопровождавших каталог беспрецедентной по масштабу выставки «Поликлет» в Музее древней скульптуры во Франкфурте-на-Майне [17; 18]. Не упомянуты картины Поликлета и в обзорных отечественных [1; 2; 5] и зарубежных [11; 19; 20] изданиях по изобразительному искусству высокой классики. Даже в наиболее содержательной работе по античной живописи А.П.Чубовой и А.П.Ивановой [8] эта тема обойдена стороной. Та же участь постигла ее и в современном исследовании древнегреческой живописи С.Лидакиса [15] и многих других авторов. Только Д.С. Недович в своей книге единожды сообщил о неизвестных живописных работах Поликлета, но счел древние источники о них недостоверными [6, с. 70].

Тем не менее, для объективного понимания эволюции творчества скульптора необходимо исследовать и данные о его живописи, поэтому цель данной статьи — впервые попытаться определить иконографию утраченных картин Поликлета и наметить направление для грядущих изысканий в этой области, чтобы яснее обозначить место и роль великого аргивянина в развитии изобразительного искусства Эллады.

Для античности живописный вклад Поликлета в искусство был сравним по значимости с его достижениями в сфере ваяния. Иоанн Цец в «Хилиадах» упоминает, что Поликлету принадлежит создание двух особо великих творений в скульптуре и живописи, которые стали каноном для этих искусств (Chiliades, VIII, 191):

Πολύκλειτος Ἀργεῖος ἦν πλαστής τε καὶ ζωγράφος, πολλὰ καὶ ζωγραφήσας τε καὶ ἀνδριάντο υῤῥήσας. Δύο δὲ πάντων τῶν αὐτοῦ ἔργων ὑπερτεροῦντα, ζωγραφητὴν εἰκόνα τε φημί καὶ ἀνδριάντα· ὧν τὴν εἰκόνα ἔθεντο κανόνα ζωγραφίας, τὸν ἀνδριάντα πάλιν δὲ τῆς ἀνδριαντουργίας.

Поликлет Аргосский был ваятелем и живописцем, создавшим много и живописных и скульптурных произведений. Однако два его произведения превосходят все его собственные произведения. Я имею в виду живописную картину и статую, из которых кар-

тину стали считать каноном живописи, а статую, в свою очередь, каноном скульптуры.

(перевод А.Ф.Лосева [6, с. 92–93])

Если скульптурный канон Поликлета (Дорифор) хорошо известен, то его живописный канон — нет. К сожалению, мы почти не обладаем сведениями о его картинах и только благодаря Максиму Плануду знаем эпigramму Поллиана на живописное произведение этого мастера — изображение троянки Поликсены перед ее заклинанием на могиле Ахилла. Содержание эпigramмы не оставляет сомнений, что автором картины являлся именно создатель колосса Геры в Аргосе: Поликсена названа Поллианом «сестрою Геры» по происхождению от руки Поликлета (Anthologia Graeca, XVI, 150).

*ἄδε Πολυκλείτοιο Πολυξένα, οὐδέ τις ἄλλα
χεῖρ ἔθιγεν τοῦτου δαιμονίου πίνακος.
Ἦρας ἔργον ἀδελφόν. ἴδ' ὥς, πέπλοιο ῥαγέντος,
τὰν αἰδῶ γυνῆν σῶφρονι κρύπτε πέπλῳ
λίσσεται ἂ τλάμων ψυχᾶς ὑπερ: ἐν βλεφάροις δὲ
παρθενικᾶς ὁ Φρυγῶν κεῖται ὄλος πόλεμος.*

*От Поликлета сия Поликсена: ничья же другая
Не прикасалась рука к демонской этой доске.
Гере сестра его труд! Посмотри: так как пеплос разорван,
Скромно позор наготы силится пеплосом скрыть
И умоляет о жизни, страдая безмерно; в глазах же
Девы Фригийская вся явлена зримо война!*

(перевод И.В.Акилова)

Данную картину (γρᾶφή) еще мог наблюдать Павсаний в афинской Пинакотеке во II веке. Не указав автора, он описал ее вместе с другими картинами, краски которых позволяли хоть что-то разобрать (Περὶ ἡγήσεις τῆς Ἑλλάδος, I, XXII, 6):

*...τοῦ δὲ Ἀχιλλέως τάφου πλησίον μέλλουσα ἔστι σφάζεσθαι Πολυξένη.
...да есть еще Поликсена, тщетно сопротивляющаяся своему закланию у могилы Ахилла.*

(перевод И.В.Акилова)

Несмотря на утрату самого произведения, написанного на деревянной основе, у нас есть основания для реконструкции его иконогра-

фии, благодаря античной традиции воспроизводить изображения наиболее известных творений великих предшественников. Жертвоприношение Поликсены — достаточно редкий мотив в искусстве античности, и только одна композиция из дошедших до нас сцен полностью соответствует описанию Поллиана и Павсания. До недавнего времени она была представлена единственным изображением на античной гемме в берлинском собрании. Ее небольшой размер (21 x 17 мм) не позволял распознать детали, описанные Поллианом в эпиграмме. Но ситуация изменилась в 1989 году, когда археологическая экспедиция под руководством П.А.Ларенка раскопала сарматское курганное захоронение у села Красный Кут, в котором обнаружила бронзовый кувшин со сценами из жизни Ахилла, включая известную по гемме картину [4, с. 461–468]. Находка была подробно описана В.К.Гугуевым и М.Ю.Трейстером [13, с. 248–271; 7, 204–212].

Жертвоприношение Поликсены, представленное как финал жизни Ахилла, многими деталями дополняет и объясняет изображение на берлинской гемме, но некоторыми разнится с ним (душа мертвого героя смотрит влево, а не вправо; отсутствует амфора под щитом, на который помещена жертва; Поликсена полулежит, а не сидит; не показан конец ножен за спиной Неоптолема). Однако изменения, допущенные резчиком геммы, объяснимы трансформацией изначально квадратной композиции картины в вертикально-овальную форму камня.

Предлагаемое нами понимание данной сцены как воспроизведение картины Поликлета Старшего позволяет сделать первые выводы о характере живописи скульптора и ее иконографических особенностях. Ведь даже эти два изображения картины, ограниченные спецификой своих материалов, передают незаурядное сочетание возвышенного драматизма с жизненной повествовательностью, хотя лишь отчасти передают художественную ткань утраченного оригинала. Глядя на них, становится ясно, почему Поллиан назвал эту картину «демонской» — присутствием скрытого в ней божества он объяснил тот трепет, который неизбежно чувствовал зритель.

Поликлет столь мастерски расставил композиционные акценты, виртуозно сочетав мягкую динамику обреченной жертвы с неумолимой статикой палача, что сообщил небывалую драматургию классически обезличенным образам. На первом плане картины сын Ахилла Неоптолем схватил за волосы Поликсену, которая обеими руками пытается удержать руки палача. Ее пеплос разорван, но сохранил пояс и крепление на правом плече. Неоптолем показан полностью в профиль; он обнажен и нагнулся

над жертвой, неумолимо сжимая рукоять кинжала и удерживая девушку верхом на щите, заменяющем жертвенный камень. Его короткие волосы не обусловлены логикой эпического сказания, но типичны для изобразительного языка Поликлета — внешне это атлет, снабженный лишь ножнами на перевязи и наброшенной на левую руку хламидой. На втором плане картины показана могила Ахилла, в виде архитектурного памятника, — на высоком цокольном ярусе возвышается дорическая колоннада с архитравом, украшенная ритуальной гирляндой из лавровых листьев и привязанным к колонне мечом покойного. В центре памятника воздвигнута ионическая колонна с водруженным на капитель круглым щитом Ахилла. Снабженная крыльями бабочки душа мертвого героя печально сидит, укрывшись за этим щитом и держась за его верхний обод. Картина впечатляет своей продуманностью и композиционным совершенством, в силу которого зритель ни на минуту не забывает грядущий ужас предлагаемой сцены.

Но можно ли на основании иконографии «Поликсены» и знания о склонности Поликлета к самоцитированию определить ту картину, которая являлась его живописным канонem? На наш взгляд, наиболее подходит на эту роль композиция с сидящим Диомедом, который в левой руке держит троянский Палладий. Данное изображение было повторено бесчисленное количество раз, как в античности, включая работу знаменитого резчика гемм при дворе Августа Диоскурида, так и в более поздние времена. Некогда это произведение связывалось с именем Поликлета, указанном на одном из камней, но ныне эта связь подвергнута сомнению [22, с. 673]. Однако нельзя не заметить, что картина с Диомедом частично перекликается с его «Поликсеной». Герой тоже вооружен кинжалом и из одежды имеет только хламиду на левой руке; у него стрижка и внешность Неоптолема, а ноги повторяют движения Поликсены; гирлянда из лавра на жертвеннике сходна аналогичной гирлянде на могильном памятнике Ахиллу. К тому же данное изображение главного героя Аргоса несет в себе необходимый для канона универсализм композиции, который вполне мог служить образцом для гармоничного изобразительного решения любого сидящего образа.

Нельзя не упомянуть, что картина с Диомедом известна и в другом варианте, который вдвое превосходит первый по ширине. Ее композиция симметрично разделена на две половины: слева от центрального столпа со статуей Посейдона представлена сцена с Диомедом, а справа — фигура возмущенного Одиссея, указывающего на убитого троянца у своих ног. Стилистически эта правая половина очень отличается от левой и явно

принадлежит руке другого художника. Можно предположить, что она восходит к творчеству афинянина Аполлодора, поскольку Одиссей изображен в войлочной шапке странника: известно, что именно этот современник Поликлета Старшего снабдил ей образ героя (*Scholia graeca in Homeri Iliadem*: X, 265). Данный пример раскрывает нам смысл первых строк эпиграммы Поллиана, в которых поэт подчеркивал, что «Поликсена» имеет только одного автора — Поликлета. Видимо, иметь дополнения, исполненные другими живописцами, было характерно для картин того времени.

Среди прочего очевидно, что «Поликсена» Поликлета раскрывает нам ранее неизвестную сторону дарования мастера — его изобразительный навык драматичного повествования полного выразительного пафоса. Также нельзя не отметить, что это качество противоположно его скульптурному канону по своей художественной задаче. Но если в Дорифоре нет ничего от живописи Поликлета, то в картине образ Нептолема явно вторичен Дорифору. К тому же более поздние статуи мастера — Диадумен и Раненая Амазонка (тип Сосикла) — уже несут в себе живописную повествовательность, сочетающую идеал с жизненной правдой, поэтому мы попробуем высказать предположение, что профессионально живопись вошла в круг интересов скульптора только во второй половине его творческой жизни. Именно тогда картины, написанные на досках, начали пользоваться необычайной популярностью благодаря совокупности новаторских достижений по преодолению условностей традиционной живописи. Благодаря Плинию известно, что в тот период одно художественное открытие следовало за другим: так за передачей света и тени Аполлодором развился в конкурентной борьбе иллюзорный натурализм Зевксиса и Паррасия, который вскоре был обогащен разнообразием эмоций и масштабов кистью Тиманта (*Plinius*, NH, XXXV, 60–74). Будучи современником этих художников, Поликлета Старший не мог не увлечься станковой живописью как наиболее ярко развивающимся видом изобразительного искусства своего времени.

Известная по Иоанну Цецу (*Chiliades*, VIII, 191) выдающаяся роль Поликлета в развитии эллинской живописи позволяет нам предположить и его приоритет в развитии прогрессивных навыков станковой живописи в Сикионе, поскольку Плиний связывал имя создателя Дорифора и Диадумена именно с этим городом (*Plinius*, NH, XXXIV, 55). Скорее всего, сикионская школа живописи, прославленная Эвпомпом и Памфилом (*Plinius*, NH, XXXV, 75) в начале IV века до н.э., являлась прямым продолжением именно его изобразительного опыта. Признавая неоспоримый вклад этих двух художников,

мы считаем вероятным, что предложенный ими синтез изобразительного искусства и геометрии был бы более скромным без предшествующих теоретических и практических достижений Поликлета Старшего. Мнение же А.П.Чубовой и А.П.Ивановой, что картина Эвпомпа, изображающая атлета с пальмовой ветвью, в истории живописи была равнозначна по значению созданию Поликлетом статуи Дорифора [8, с. 55], не может считаться объективным. Оно не учитывает вклада самого скульптора в искусство живописи и противоречит данным Цеца, что скульптурному канону мастера был равен только его же живописный канон.

Также стоит отметить, что живописные достижения Поликлета ранее никогда не рассматривались в качестве причины стилистической эволюции позднего пластического языка мастера. Его художественное наследие до сих пор изучалось сугубо в плоскости искусства ваяния, авторитет которого сформировал не только последующие поколения скульпторов Эллады, но также мастеров Этрурии и Рима [3, с. 57]. Из-за этого в искусствознании сложилось упрощенное понимание композиционно пространственных достижений Поликлета Старшего, что привело к абсолютизации его скульптурного формализма. Таким образом, более молодой современник Фидия оказался его предшественником в искусстве [2, с. 179–180], чем нарушил логику античных свидетельств о том, что именно Поликлета усовершенствовал технические навыки, разработанные Фидием, но никак не наоборот (*Plinius*, NH, XXXIV, 56).

Этот надуманный формализм мастера особенно остро вступает в противоречие с известными на данный момент художественными особенностями статуи Геры, законченной Поликлетом в самом конце V века до н.э. [12, с. 448–455]. Колосс богини в Аргосе в последние десятилетия вызывает ряд противоречивых суждений. Так А.Линферт счел его произведением Поликлета Младшего, поскольку в античных источниках отсутствуют прямые указания на то, что статую Геры выполнил создатель Дорифора. Главным аргументом стало видимое в реплике Геры из собрания в Бостоне сходство с пластикой Амиклейской Афродиты и ее явной стилевой вторичностью к скульптурному убранству фронтонов Парфенона [14, с. 254–260]. Безусловно, пластический язык бостонской статуи Геры необычайно богат и почти чрезмерен — этим он типичен для скульптур рубежа V и IV столетия до н.э., но необычен для работ Поликлета Старшего. Даже в одеждах Раненой Амазонки типа Сосикла — единственной доказанной его женской статуи [21, с. 201–222] — не просматривается та пластическая свобода, которая явлена в драпировках

мраморной реплики колосса. Да и навык показа тела посредством облегающих кожу одежд, ранее никогда не предполагался среди выразительных художественных средств дорийского мастера. Общее же гармоничное сочетание тканей с обнаженными частями статуй традиционно считалось характерным для круга Фидия [2, с. 212–213] и никогда не связывалось с достижениями аргосской школы.

Однако полученные знания о живописи Поликлета Старшего позволяют нам не разделять скепсис выводов А.Линфорта и держаться противоположной точки зрения. Стилистическая и композиционная близость между Поликсеной с картины Поликлета и бостонской репликой колосса предполагает, что одно изображение являлось иконографическим и, прежде всего, стиливым прообразом другого и надежно свидетельствует о временной связи этих двух произведений. Именно на это творческое родство Поликлены и Геры указывал Поллиан в своей эпиграмме. Действительно, полулежащая поза троянской девушки и ее задрапированные ноги зеркально повторяют основные движения и ритмы ног и одежд богини. Очевидна и первичность картинного образа по отношению к колоссу, поскольку положение драпировок на чреслах троянки в полной мере обусловлено сюжетом картины — оно демонстрирует следы произошедшего насилия, когда одеяния девы были порваны. Рисунок же драпировок Геры, в той же композиционной схеме, лишь повторяет данную эффектную художественную находку, но без какой-либо смысловой мотивации.

Это позволяет нам предложить собственное понимание истории создания статуи Геры. При работах в Герайоне Аргоса Поликлет Старший вряд ли мог выполнять весь объем резьбы, литья и чеканки самостоятельно — к тому времени он был уже весьма пожилым и, скорее всего, сосредоточил все свои силы на лице статуи, а остальное доверил ученикам. Безусловно, образ Геры был им предварительно детально отрисован. Поскольку богиня почти дословно повторяет своей позой колосс Зевса в Олимпии, то создается впечатление, что Поликлет не имел при ее создании полной творческой свободы и вынужден был цитировать фронтальную композицию Фидия, ставшую, видимо, каноничной в изображении тронных статуй богов. Однако в иконографии женского тронного божества, вариант которой, по всей видимости, впервые разработал именно Поликлет, архаическая торжественная статика и симметрия была им новаторски преодолена. Гера, в интерпретации скульптора, восседает на троне, отказавшись от ритуально церемониальных схем прошлого. В ее образ будто бы привнесены жанровость, непринуж-

денность и нега. Ассиметрично расположенные по законам контрапоста части тела богини не только наполняют композицию статуи внутренней динамикой пластических форм, но и сообщают образу милосердие, мягкость и особую женственность. Это стало возможным благодаря тому, что Поликлет расположил Геру на троне в свободной от торжественной архаизации позы, усилив диагональные ритмы и высоко поместив центр тяжести ее тела. Он во многих чертах повторил рисунок своей Поликлены, таким образом воплотив в скульптуре собственный живописный замысел, ранее найденный в картине.

Теперь становится очевидным, что Поликлет, перенимая наиболее прогрессивные тенденции своих современников, развивал их посредством живописи, чтобы потом явить новую вершину в искусстве ваяния. Если ранее было принято объяснять перемены в позднем творчестве мастера только влиянием афинских мастеров [6, с. 48–49], то сейчас становится ясным, что эволюция его пластического языка не обусловлена подражанием, но являлась осознанным результатом дополнительных изобразительных поисков в живописи. Именно благодаря новому пониманию Поликлетом светотени родилась та особая «живописность» его поздних скульптур, отмеченная некогда Б.Г.Виппером [2, с. 184].

Таким образом, живописные достижения Поликлета позволяют по-новому оценить его поздние творения и объяснить явленное в них пластическое богатство контрастов и мелких объемов, поэтому скульптурное наследие великого аргивянина не может быть объективно изучено без учета его живописного опыта, художественная сила которого засвидетельствована непреходящей ценностью его картин и их неустаревающей актуальностью для мастеров древности. Особое живописное видение ритмических отношений света и тени дает ключ к пониманию стилистических изменений, произошедших в позднем пластическом языке скульптора. В силу этого, назрела необходимость в отдельном исследовании античного изобразительного наследия с целью выявления живописного вклада Поликлета Старшего, что позволит по-новому переосмыслить его место и роль в классическом искусстве и лучше понять этапы развития творческой мысли мастера.

Список литературы:

1. *Алпатов М.В.* Художественные проблемы искусства Древней Греции. — Москва, 1987.
2. *Bunper Б.Г.* Искусство Древней Греции. — Москва, 1972.

3. Гаврилин К.Н. Искусство раннего Рима и южной Этрурии эпохи расцвета (VI в. — V вв. до н.э.) по материалам коропластики. — Москва, 2015.

4. Гузев В.К. О прямой аналогии сцене жертвоприношения на кувшине из кургана у с. Красный Кут // Боспорский феномен. Греки и варвары на Евразийском перекрестке: Материалы международной научной конференции. — Санкт-Петербург, 2013.

5. Колпинский Ю.Д. Искусство Эгейского мира и Древней Греции. — Москва, 1970.

6. Недович Д.С. Поликлет. — Москва, 1939.

7. Трейстер М.Ю. Бронзовый кувшин со сценами Троянского цикла из сарматского кургана на р. Маныч // Введение в храм. — Москва, 1997.

8. Чубова А.П., Иванова А.П. Античная живопись. — Москва, 1966.

9. *Anti C. Monumenti Policletei // Monumenti Antichi. Vol. 26. — Milano, 1920.*

10. *Arias P.E. Policleto. — Milano, 1964.*

11. *Devambez P. Greek Painting. — London, 1962.*

12. *Donnay G. Faut-il rajeunir Polyclète l'Ancien ? // L'Antiquité classique. — T. 34, fasc. 2. — 1965.*

13. *Guguev V.K., Treister M. J. Une œnochoé de bronze à scènes mythologiques provenant d'un kourgane sarmate de la région de Rostov // Revue Archéologique, Nouvelle Série, Fasc. 2. — 1992.*

14. *Linfert A. Die Schule des Polyklet // Polyklet. Der Bildhauer der griechischen Klassik. — Mainz am Rhein, 1990.*

15. *Lydakis S. Ancient Greek Painting and Its Echoes in Later Art. — Los Angeles, 2002.*

16. *Mahler A. Polyklet und seine Schule. — Leipzig, 1902.*

17. *Polyklet. Der Bildhauer der griechischen Klassik. — Mainz am Rhein, 1990.*

18. *Polykletforschungen. — Berlin, 1993.*

19. *Osborne R. Archaic and Classical Greek Art. — Oxford, 1998.*

20. *Robertson M. Greek Painting. — New York, 1979.*

21. *Sengoku-Haga K., Zhang Y., Lu M., Ono S., Oishi T., Masuda T., Ikeuchi K. Polykleitos Works from One Model: New Evidence Obtained from 3D Digital Shape Comparisons // New Approaches to the Temple of Zeus at Olympia. — 2015.*

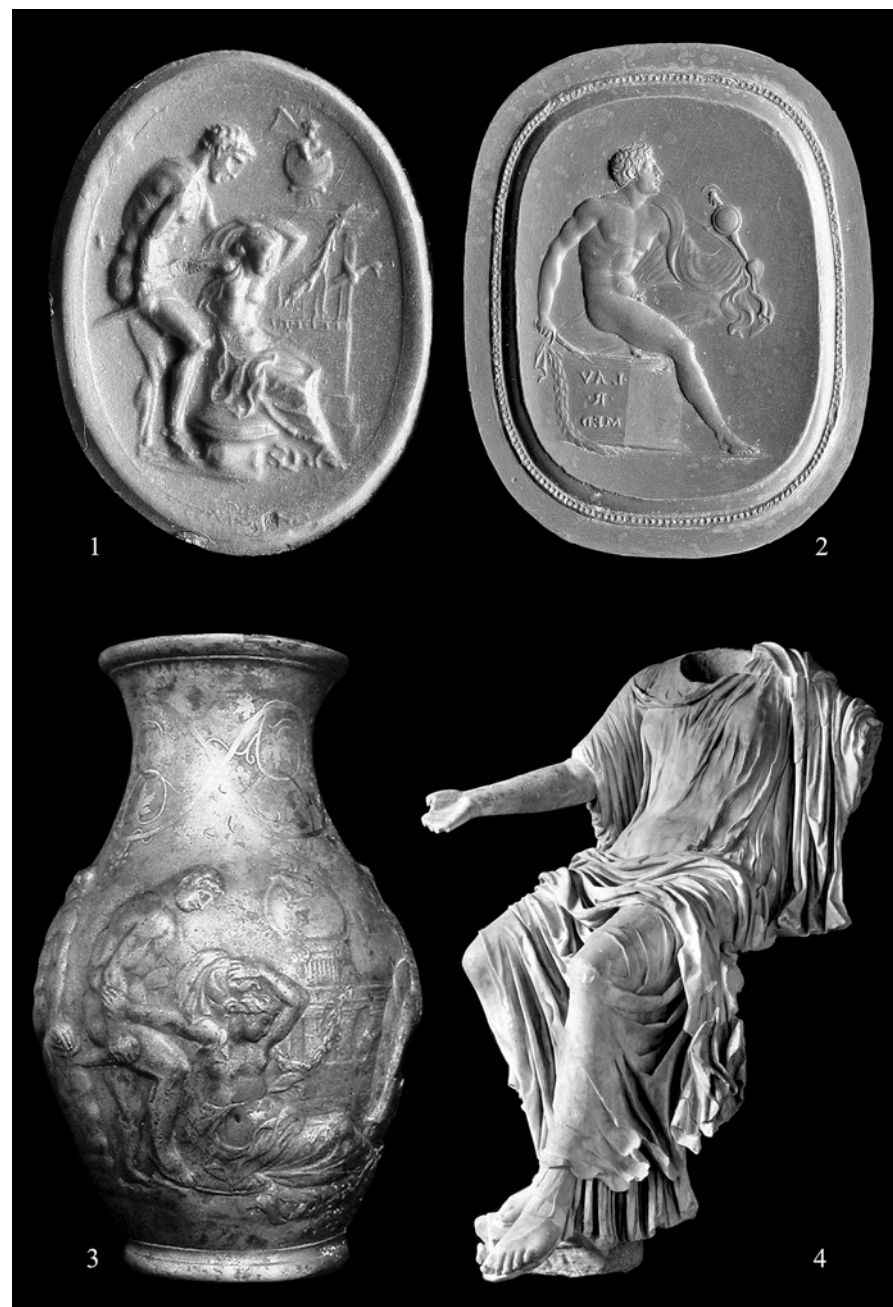
22. *Zöllner F. Gemme, Diomedes mit Palladium // Polyklet. Der Bildhauer der griechischen Klassik. — Mainz am Rhein, 1990.*

Рис. 1. Поликсена, слепок с геммы. Музей «Архангельское», inv. С 5337

Рис. 2. Диомед, слепок с геммы. Музей «Архангельское», inv. С 5343

Рис. 3. Поликсена, бронзовый кувшин. Таганрогский музей, КП-11642 А-1908

Рис. 4. Реплика колосса Геры. Музей изящных искусств Бостона, inv. 03.749



Н.А. АЙХЛЕР

*Аспирант факультета искусств и дизайна, АлтГУ
e-mail:zabrodina-nataliya@mail.ru*

N.A. EICHLER

*Postgraduate student of the faculty of art and design, Altsu
e-mail:zabrodina-nataliya@mail.ru*

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОСОБЕННОСТИ И ЗНАЧЕНИЕ ХРАМОВОЙ ИКОНЫ В ПРОСТРАНСТВЕ ХРАМА ВИФЛЕЕМСКИХ УБИЕННЫХ МЛАДЕНЦЕВ В Г. БАРНАУЛЕ

ARTISTIC FEATURES AND SIGNIFICANCE OF THE TEMPLE ICON IN THE SPACE OF THE TEMPLE OF BETHLEHEM MURDERED BABIES IN BARNAUL

Статья посвящена храмовой иконе, в православном храме. Автор дает характеристику иконописи, а также значения икон в жизни человека.

Икона является неотъемлемой частью православной традиции. Без икон невозможно представить интерьер православного храма. В доме православного человека иконы всегда занимают видное место. Актуальным еще и является то, что Россия в период иконоборчества потеряла огромное наследие иконописи, восстановить которое практически не возможно. У иконописца стоит особая задача — реставрировать иконы или создать новые, отвечающие всем канонам.

The article is devoted to the temple icon in the Orthodox Church. The author gives a description of iconography, as well as the meaning of icons in human life. The icon is an integral part of the Orthodox tradition. It is impossible to imagine the interior of an Orthodox Church without icons. In the home of an Orthodox person, icons always occupy a prominent place. It is also relevant that Russia during the period of iconoclasm lost a huge legacy of iconography, which is almost impossible to restore. The iconographer has a special task to restore icons or create new ones that meet all the canons.

Ключевые слова: храмовая икона, храм, иконопись, образ, пространство храма, Византия, Древняя Русь.

Keywords: temple icon, temple, iconography, image, space of the temple, Byzantium, Ancient Russia.

Русская икона постоянно привлекала и привлекает до сих пор пристальное внимание искусствоведов, художников и просто любителей живописи своей необычностью и загадочностью. Это связано с тем, что древнерусская иконопись — своеобразное, неповторимое явление.

В системе православной культуры икона всегда занимала уникальное место. Осознание смысла и функций иконы началось в Византии, затем было продолжено в Древней Руси, особенно активно проявилось в конце XX — начале XXI в.

Наибольший интерес для исследования данной темы вызывают книги таких авторов, как Ю.Г.Бобров, Г.С.Клокова, А.С.Кравченко, Михаил Малеев, В.Н.Сингаевский, Е.Н.Трубецкой, Е.Д.Шеко и И.К.Языкова [3; 7]. В книге «Основы иконографии древнерусской живописи» Ю.Г.Бобров последовательно излагает систему живописного оформления православного храма, основные сюжетные циклы и варианты их изобразительной интерпретации в древнерусской живописи [1].

Глубоко и всесторонне исследовал тему иконы религиозный философ и богослов Павел Флоренский.

Публикации о сибирском иконописании малочисленны. Отрывочные сведения о сибирских иконах и мастерах-иконописцах включены в исследования этнографов, например, Н.Кострова, А.Е.Новоселова. В связи с изучением сибирской культуры, А.Н.Копылов отыскал в архивах дополнительные сведения об иконописании в Сибири.

Особое место в храмовом пространстве занимает икона. Икона — это станковое, самостоятельное произведение. Самостоятельность его выражается в меньшей зависимости (в отличие от других форм церковной живописи) от программы росписи храма, содержания книги или функции богослужебного предмета. Изначально икона исполняется на доске и может либо занимать постоянное место в доме или храме, либо выноситься для крестных ходов. Несмотря на указанную выше самостоятельность, зачастую икона является главным и единственным элементом храмового интерьера, несет на себе всю смысловую и изобразительную нагрузку. Одним из самых важных правил создания ико-

ны является соблюдение канона. Также существует особая технология создания иконы. На древесном «холсте» должно быть сделано специальное углубление — «ковчег», сверху доски накладывается специальная ткань — «паволока». Далее наносится специальный состав — «левкас». Затем осуществляется нанесение основных тонов, особое место уделяется светлым пятнам, которые впоследствии должны будут «оживлять» лик. Завершает непосредственно художественную часть работы роспись одежд, волос и других деталей. Затем изображение покрывается натуральной олифой, предназначенной для защиты иконы [6].

Иконопись (от гр. «eikon» — «изображение, образ и писать») — писание икон, искусство, зародившееся в Византии в IV в. и распространившееся на весь православный мир. Для иконы не существует свободной игры творческой фантазии. Фантазия могла бы только способствовать внесению анархии в тематику, подчинявшуюся железным законам мира идей. И поэтому освященные традицией иконографические типы, воспринимавшиеся как правдивое изображение реальных исторических лиц и событий, держатся долгие столетия, испытывая в процессе развития лишь незначительные изменения [5, с. 47]. При всем разнообразии вариантов расположения в византийских храмах одиночных фигур существовали строгие эстетические каноны, регулировавшие способы изображения святых, в зависимости от специфики их архитектурных обрамлений и их иконографической важности. Эти фигуры можно разделить на четыре группы, куда войдут сидящие фигуры, фигуры, стоящие во весь рост, поясные изображения и фигуры в медальонах [4, с. 171].

Под влиянием византийской традиции сформировалась церковная культура Руси. Иконопись на византийский манер была основным видом искусства России до XVI в., когда ее потеснила светская живопись. Основные произведения создавались художниками Владимиро-Суздальского и Новгородского княжеств. Главные принципы — духовность, выразительность, сакральность.

В создании иконного фонда Сибири участвовали практически все основные центры иконописания: Москва, Новгород и Поморье, Великий Устюг, Владимирщина, а с XVIII столетия — Юго-Запад: Киев и южнорусские старообрядческие центры. Начало сибирского иконописания, несомненно, связано с организацией сибирской епархии с центром в г. Тобольске в 1621 г. — в понимании этого единодушны и дореволюционные, и современные исследователи, касавшиеся данного вопроса [2].

В настоящее время в Сибири и, в частности, в Барнауле существуют иконописные и реставрационные мастерские, а также художники-иконописцы, работающие самостоятельно.

Особое сакральное значение всегда имела храмовая икона.

Храмовая икона — это икона конкретного святого или праздника, в честь которого освящен престол храма. Храм чаще всего также носит имя святого или праздник, чьим именованием был освящен престол. Храмовая икона может быть размещена как в составе иконостаса, так и отдельно. У храма может быть несколько храмовых икон, посвященных одному святому или празднику. Старинные храмовые иконы вызывают благоговение у прихожан и являются значимыми ценностями для своих храмов. Храмовая икона, в большинстве своем, богаче, сложнее и больше по размеру домашних икон. Находящаяся в храме икона становится частью храмовой системы, несущей особый символический смысл. В зависимости от предназначения иконы, меняется ее иконография и вид исполнения. Некоторые иконы выполняют свою роль в процессе богослужений, другие составляют художественно-символическую композицию храма,

В Вифлеемском храме города Барнаула имеется храмовая икона «Убиение младенцев», которая как нельзя лучше символизирует событие, организованное Иродом, уничтожившим 14 000 младенцев. Образ, который соотносится с богослужением, отражает духовный характер данного храма. Икона находится в отдельно стоящем киоте, визуально она делится на два плана. Верхняя часть показывает сам процесс убийства младенцев, внизу иконы Христос принимает их души. Невинные дети, погубленные по приказу царя Ирода, стали первыми мучениками за Христа. Элементы иконы написаны сусальным золотом, который создает матовый эффект, приглушая яркость красок. Данная икона была заказана на горе Афон.

Икона отличается свежестью и непосредственностью выражения, яркими красками, чувствами ритма и простой композицией.

Храмовая икона как культовый предмет имеет определенные функции: репрезентативная — наглядно-образное выражение, создание зрительной «опоры» для облегчения контакта со святым, к которому обращена молитва; познавательная — отражение живописными средствами богословских идей и понятий, передача божественного откровения, хранение церковных преданий, сведений об историческом и церковном

прошлом; нравственно-эстетическая — формирование нравственных идеалов, развитие эстетических чувств верующих; психологическая — содействие возникновению определенного эмоционального настроения, психологического состояния верующего, молящегося перед иконой. Роль храмовых икон не сводится только к их культовому назначению, они отражают эстетический опыт народа, являются одним из основных средств художественного познания мира.

Список литературы:

1. Бобров Ю.Г. Основы иконографии древнерусской живописи / Ю.Г.Бобров. — Санкт-Петербург: МИФРИЛ, 1995. — 103 с.
2. Велижанина Н.Г. К истории иконописания Западной Сибири // Традиционные обряды и искусство русского и коренных народов Сибири. — Новосибирск: Наука, 1987. — С. 125–141.
3. Клокова Г.С. Русская иконопись / Г.С.Клокова. — Москва: Новости, 1991. — 196 с.
4. Литаврин Г.Г. Византия, Болгария, Древняя Русь (IX — начало XII в.) [Текст] / Г.Г.Литаврин; Рос. акад. наук, Ин-т славяноведения. — Санкт-Петербург: Алетей, 2000. — 415 с.
5. Оустерхаут Р. Византийские строители [Текст] / перевод Л.А.Беляева; редакция и комментарии Л.А.Беляева, Г.Ю.Ивакина. — Киев-Москва: КОРВИН ПРЕСС, 2005. — 332 с.
6. Юрьева Т.В. Православная картина мира: мировосприятие и художественный образ [Текст]: курс лекций / Т.В.Юрьева. — Ярославль: ЯГПУ, 2008.
7. Языкова И.К. Богословие иконы: учебное пособие / И.К.Языкова. — Москва: изд. Общеизвестного Православного Университета, 1995. — 212 с.

Ю.А. МАНИН

Доцент кафедры «Реставрация монументально-декоративной живописи» ФГБОУ ВО МГХПА им. С.Г. Строганова, художник-реставратор
e-mail: maninjurij@yandex.ru

Yu. A. MANIN

Associate Professor of the Department «Restoration of monumental and decorative painting» OF the Moscow state art INSTITUTE. S. G. Stroganova, restoration artist.
e-mail: maninjurij@yandex.ru

РОСПИСЬ КОНЦЕРТНОГО ЗАЛА АКАДЕМИЧЕСКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО УЧИЛИЩА ПРИ МОСКОВСКОЙ ГОСУДАРСТВЕННОЙ КОНСЕРВАТОРИИ ИМ. П.И. ЧАЙКОВСКОГО, МЕРЗЛЯКОВСКИЙ ПЕР. Д. 11

PAINTING OF THE CONCERT HALL OF THE ACADEMIC MUSIC SCHOOL AT THE MOSCOW CONSERVATORY. P. I. TCHAIKOVSKY MERZLYAKOVSKY LANE 11

В статье рассказывается о работе студентов кафедры реставрации монументально-декоративной живописи по росписи концертного зала Академического музыкального училища при Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского.

The article describes the work of students of the Department «Restoration of monumental and decorative painting» on the painting of the concert hall of the Academic music school at the Moscow state Conservatory. P. I. Tchaikovsky.

Ключевые слова: роспись концертного зала Музыкального училища при Московской консерватории.

Keywords: painting of the concert hall of the Music school at the Moscow Conservatory.

Условия работы

Деканом факультета «Искусство реставрации» было предложено при проведении летней практики силами студентов украсить декоративной росписью концертный зал Музыкального училища в рамках творческого сотрудничества двух учебных заведений.

Были обследованы стены зала, и выяснилось, что покраска на них трескается и отстает от поверхности вместе со шпатлевкой. Общая площадь участков, предназначенных под роспись, составляет 30 м². Концертный зал активно используется для проведения экзаменов. Свободное «окно» в расписании только две недели. Все эти обстоятельства не позволяют установить в помещении строительные леса и вовремя провести работы. Было принято решение выполнить роспись на листах пенокартона в мастерских кафедры, а затем смонтировать их на стены в концертном зале.

Идея

Образцом для работы послужила роспись одного из залов Музея-усадьбы «Архангельское», выполненная в технике «гризайль». Роспись имитирует рельефные композиции в прямоугольных рамках, состоящие из предметов, символизирующих различные науки и искусства. Композиции чередуются с изображениями рельефов с медальонами в окружении листьев аканта. Роспись образует фриз в верхней части стен. Стиль росписи и набор декоративных мотивов: женские маски в медальонах, лиры, увитые цветочными венками, листья аканта, упругие изгибы растений — все это перекликается с оформлением фасадов здания Музыкального училища.

Проект

Руководителем практики был выполнен проект росписи на миллиметровке в масштабе 1 : 20. Роспись должна была разместиться в верхних частях боковых стен двумя полосами 1500 x 100 см. Вся живопись по проекту была разделена на 22 фрагмента — по 11 на каждую стену. Из них по пять фрагментов имели размеры 120 x 100 см, а по шесть фрагментов — 140 x 100 см. Швы между листами пенокартона должны были совпадать с границами живописных рам, что делало бы их незаметными для зрителей. Работа была распределена между студентами первого и второго курсов поровну, то есть одна стена — один курс. Все

сюжеты росписи были распределены из расчета один-три студента на лист пенокартона (всего в работе участвовали 33 человека).



Рис. 1, 2. Детали лепного декора на фасаде здания Музыкального училища



Рис. 3–4. Фрагменты росписи одного из залов музея-усадьбы «Архангельское»



Рис. 5. Фрагменты росписи одного из залов музея-усадьбы «Архангельское»

Работа над рисунком

Напечатаны фотографии образцов. Для выполнения тональных картонов сделана широкоформатная печать изображений в натуральную величину. Картоны выполнялись на бумаге светло-коричневого цвета — «крафте» углем, черным и белым соусом. Во время проработки формы на картонах принимался во внимание реальный источник света в зале — большие окна за последним рядом кресел.

Разработка колеров

После завершения работы над картонами был разработан колорит росписи. Для этого составлены шесть вариантов основного (среднего) тона, выполнены выкраски на кусках пенокартона размером 40 x 40 см. Группа студентов во главе с руководителем практики выехала в Музыкальное училище и вместе с представителем дирекции училища утвердила один из вариантов как наиболее сочетающийся с цветом стен концертного зала при дневном и при искусственном освещении.

После этого был составлен основной тон в необходимых объемах (10 литров). К нему подбирались остальные колеры. Прежде всего, серо-синий фон для композиций символического характера. Затем путем добавления белил в основной тон составлены два колера высветлений (первый и второй света), бликом стали чистые белила. Были составлены три градации тени теплого охристо-коричневатого оттенка и красновато-лиловая «подрезка» — тон для самых «глубоких» темных участков изображаемых рельефов. Для проверки тонов писали пробные небольшие фрагменты изображений. Использовались водостойкие латексные белила, выдерживающие влажную уборку, и колеровочные пасты различных цветов.

Основной этап росписи

Все листы пенокартона были выкрашены основным тоном. Обратные стороны прокрашены латексными белилами для предотвращения коробления листов. При этом использовались валики и флейцы. После высыхания краски на лицевой стороне листов была сделана необходимая разметка. Полосы шириной 1 см сверху и снизу обозначали зоны крепежа, впоследствии, после монтажа на стены, закрывавшиеся специальным декоративным уголком. Посередине каждого листа проведена вертикальная ось для совмещения с такой же осью на кальке во время переноса контуров рисунка с картона на лист. После этого был перенесен рисунок.

Работа колерами велась двумя способами: начиная с теней или со светов — как кому было удобнее. В композициях символического характера использовались темная и средняя градации тени, в тени оставался также серо-синий фоновый тон. В изображениях медальонов с листьями аканта использовали среднюю и светлую градацию тени. Рефлексом здесь служил незакрашенный средний тон. Подрезку наносили лессировочными слоями, «в протирку» полусухой кистью или штрихом, а в самых темных местах — плотными непросвечивающими мазками.

На завершающей стадии особое внимание обращали на цельность изображений, достаточную контрастность, которая обеспечивала бы «читаемость» росписи с расстояния и при слабом освещении. Кроме того, обращали внимание на законченность в проработке деталей и убедительность изображаемых объемных форм. Чтобы роспись выглядела более или менее единообразной по живописным приемам и качеству трактовки формы, листы выставляли в ряд и исправляли выбивавшиеся из общего строя участки, а удачные места копировали на аналогичных изображениях. Студенты на этом этапе работы помогали друг другу добиться общего высокого качества росписи.

Монтаж

После завершения живописной части работ листы были тщательно упакованы и перевезены в Музыкальное училище, где смонтированы на стены. При этом использовалась лестницы-стремянки.

Листы приклеивались к стене специальной монтажной акриловой пастой на водной основе. Именно такая клеящая паста на водной основе (так называемые «жидкие гвозди») необходима при монтаже па-

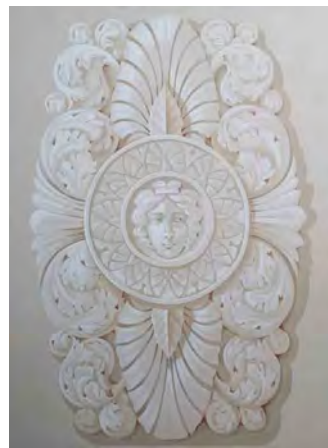


Рис. 6–7. Завершённые композиции

нелей и листов, изготовленных с применением напеченных материалов. Если паста имеет в своем составе растворители типа уайтспирита, пинена, растворителя № 646 и др., то пористые материалы моментально расплавятся и «потекут». Это повлечет за собой уничтожение всей работы. Для надежности по углам листы были прибиты к стене металлическими гвоздями. Гвоздевые шляпки были закрыты декоративным уголком, приклеенным сплошными полосами к верхним и нижним краям листов пенокартона. На некоторых листах пришлось вырезать технические отверстия для отдушин, пластиковых коробов электропроводки,



Рис. 7. Завершённые композиции



Рис. 9. Во время монтажа росписи на стены концертного зала.

видеокамеры и настенных часов. Решетки отдушин были покрашены тонами росписи и несколько объединились с живописью.

Роспись органично вошла в интерьер концертного зала и заметно облагородила это помещение. Живопись выглядит легкой и светлой, тонкой по колориту, формы обладают достаточной цельностью, детали изображения хорошо читаются с расстояния. Живопись производит общее хорошее впечатление.

В заключение надо отметить, что работы по росписи интерьеров помогают студентам не только лучше усваивать те или иные живописные приемы, но и показывают важность композиции в монументально-декоративной живописи. Студенты убеждаются в том, что монументальная живопись способна зрительно увеличить объем помещения, придать интерьеру определенный характер и эмоциональную окраску или скрыть архитектурные недостатки.

Ю.А. МАНИН

Доцент кафедры «Реставрация монументально-декоративной живописи» ФГБОУ ВО МГХПА им. С.Г. Строганова, художник-реставратор
e-mail: maninjurij@yandex.ru

Yu. A. MANIN

Associate Professor of the Department «Restoration of monumental and decorative painting» OF the Moscow state art INSTITUTE. S. G. Stroganova, restoration artist.
e-mail: maninjurij@yandex.ru

РАБОТЫ НА МОЗАИКЕ «ЕВХАРИСТИЯ АПОСТОЛОВ». ОПЫТ ПРИМЕНЕНИЯ РЕСТАВРАЦИОННЫХ МЕТОДИК И ПОДХОДОВ В МОНУМЕНТАЛЬНОЙ ЖИВОПИСИ

WORKS ON THE MOSAIC «EUCHARIST OF THE APOSTLES». EXPERIENCE IN APPLYING RESTORATION TECHNIQUES AND APPROACHES IN MONUMENTAL PAINTING

В статье рассказывается о некоторых приемах, применяемых в реставрации фрагментов монументальной живописи, при монтаже большой по площади мозаики.

The article describes the application of some techniques used in the restoration of fragments of monumental painting, when installing a large mosaic area

Ключевые слова: монтаж мозаик большого размера.

Keywords: installation of large-size mosaics.

Автор композиции начал работать над мозаикой «Евхаристия апостолов» в 1999 году в рамках заказа по оформлению западного фасада храма Успения Богородицы в Старом Косино. Всего нужно было сделать три мозаики. Первые две работы, мозаичные изображения архангелов Гавриила и Михаила, были размещены по сторонам от входа в храм уже в ноябре 1999 года. В конце 2000 года работы замедлились, а



Рис. 1. Общий вид завершённой мозаики (1999-2015 гг.).

затем остановились из-за болезни автора. Мозаика была выполнена на две трети, но быстро завершить работу было невозможно, так как композиция имела большие размеры (560 x 110 см). Закончить мозаику автор уже не смог из-за серьезных проблем со здоровьем.

Как уже говорилось, «Евхаристия апостолов» была сделана на две трети. Уже ясно читались композиция и цветовой замысел произведения. Мозаика из-за своих больших размеров была разделена на две части, каждая на своем планшете, и представляла собой более пятидесяти тысяч кубиков смальты, укрепленных на рабочем картоне с помощью кусочков пластилина, так называемый сухой набор. В незавершенных частях мозаики на открытых участках картона были видны контуры рисунка. В 2010 году завершить работу взялся автор этих строк.

К этому времени я уже четырнадцать лет занимался иконописью, выполнял храмовые росписи, как художник-реставратор имел опыт реконструкции живописных изображений — икон и стенописи. Кроме того, семнадцать лет время от времени я наблюдал работу автора композиции над разными мозаиками, а в последние девять лет иногда помогал ему в наборе второстепенных мест на некоторых из них.

На «Евхаристии», прежде всего, были восполнены изображения одежд. Принцип работы на этом этапе был таков. Вначале заполнялись небольшие по площади места, а затем — более крупные участки, требующие уточнения рисунка,



Рис. 2–3. Восполнения на изображении лика Спасителя



Рис. 4, 5. Восполнение изображения рук

увязывания новых частей с уже существующим изображением по направлениям форм, цветам и стилю мозаичной кладки.

Далее были восполнены части изображений ликов: шеи, бороды, отдельные пряди волос. Внимательно изучены особенности кладки ликов. В соответствии с иконографической традицией и с использованием авторских приемов, которые были видны на уже законченных участках, выполнены лики шести апостолов и ангела на левой половине мозаики.

После того как все лики были окончены, выполнена самая трудная часть работы — выложены кисти рук и стопы. Авторские приемы кладки были изучены по фотографиям с других мозаик художника, т.к. на этой мозаике он успел сделать только внешние контуры изображений. Как вспомогательный материал использовались фотографии с византийских и древнерусских (киевских) мозаик, которыми и он иногда пользовался. В такой последовательности был закончен сухой набор мозаики.

На следующем этапе предстояло закрепить мозаичный слой в прочную основу. С помощью широкой мягкой кисти и пылесоса с мозаики была удалена пыль. Затем мягкой кистью, смоченной в этиловом спирте, поверхность мозаичного набора была обезжирена. Это сделано для того, чтобы в дальнейшем к поверхности смальты лучше пристал слой профилактической заклейки. Рабочий картон, растянутая на планшете миллиметровка с контурами рисунка, на котором находилась мозаика, был срезан по краям с планшета так, что осталась только его часть, находящаяся непосредственно под смальтой.

Затем на лицевую сторону мозаики была нанесена профилактическая заклейка, состоящая из двух слоев рулонной бумаги (бумажные

полотенца), наклеенной на 5-процентный раствор желатина. Наклеивание проводилось с перерывом для полной просушки первого слоя. Края заклейки по периметру приклеплялись к планшету. Это предотвращало коробление мозаичного набора при высыхании и усадке клея. Листки бумаги смачивались клеем на специальном стекле плоской щетинной кистью, накладывались на поверхность смальты с небольшим нахлестом друг на друга и

утрамбовывались той же кистью так, чтобы между смальтой и бумагой не оставалось воздушных пузырей. При этом кисть дополнительно смачивалась клеем. Бумага облегла все неровности мозаичной кладки, прочно приклепляясь к внешним граням кусочков смальты и немного заходя в швы между ними, как бы провисала в них. Все случайные разрывы бумаги тщательно заклеивались. Тщательность в заклейке необходима, чтобы цементирующий состав в дальнейшем не попал на лицевую сторону мозаики. После высыхания бумага становилась достаточно жесткой и сохраняла все неровности мозаичного рельефа.

Через несколько дней, после полной просушки края бумажной заклейки по периметру фрагмента были подрезаны, на лицевую сторону мозаики был положен еще один планшет, после чего мозаика оказалась зажатой между двумя планшетами. Этот «слоёный пирог» быстро и осторожно был перевернут лицевой стороной вниз так, что стало возможным убрать рабочий планшет с оборотной стороны.

Затем обратная сторона мозаичного набора была освобождена от картона (миллиметровки с контурами предварительного рисунка) и пластилина. Пластилин удалялся с помощью черенка кисти, заточенного в виде лопатки, и деревянной зубочистки, которой удобно очищать от пластилина швы.

При удалении пластилина большое значение имела температура в мастерской. Пластилин хорошо удалялся при температуре ниже 20 °С, когда он был достаточно твердый. После 25 °С он размякчался и отделялся от смальты с большим трудом.



Рис. 6. Мозаичный набор под профилактической заклейкой

Далее предстояло решить, как и чем закрепить мозаичный набор, чтобы затем безопасно и удобно перевезти и смонтировать его на стену. Мозаику предстояло переносить из мастерской в машину, а затем поднимать на строительные леса, поэтому ее фрагменты должны быть прочными и не тяжелыми. Монтаж и приведение мозаики в законченный вид: обработка швов мозаичного набора, закладка смальтой стыковочных швов между фрагментами с возможной их тонировкой — все это нужно было продумать заранее.

Мозаики из мастерских к месту монтажа обычно доставляют в виде «мозаичных ковриков», когда мозаичный набор заклеивается с лицевой стороны тканью или бумагой. Его обратная сторона освобождается от временных материалов (песка, пластилина или др.) и может быть дополнительно закреплена армирующей сеткой. В зависимости от размеров мозаики, ее перемещают единым «ковриком» или разделяют на несколько фрагментов. Участок стены, предназначенный для мозаики, покрывают слоем связующего раствора и прижимают «коврик» так, что мозаичный набор утапливается в растворе на некоторую глубину. Цементирующий слой схватывается, твердеет и прочно удерживает смальту на стене. С лицевой стороны смывается заклейка, и обрабатываются швы. Они могут затираться штукатурным раствором, тонироваться в зависимости от авторского замысла.

Мозаичный набор может перевозиться уже залитым цементирующим составом в виде плиты или нескольких блоков, удобных для перемещения. Швы мозаичного набора зачищаются и по необходимости тонируются в мастерской. Плита монтируется на свое место. Если это несколько блоков, то между ними заделываются стыковочные швы. Монтаж плиты или блоков проще и занимает меньше времени, чем монтаж «ковриков».

Мозаика, над которой я работал, была большого размера, разделена на две половины по три квадратных метра, набрана достаточно плотно и имела тонкие швы. Разделять эти половины на фрагменты меньшей площади и пере-



Рис. 7. Обратная сторона мозаики в процессе удаления пластилина

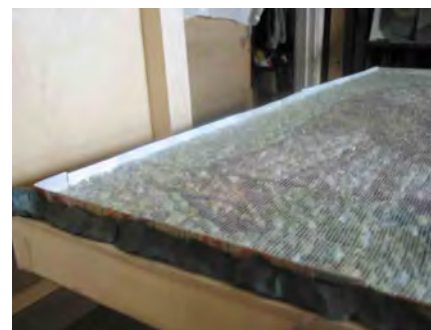


Рис. 8. Обратная сторона мозаичного набора с наклеенной армирующей сеткой и бортиками

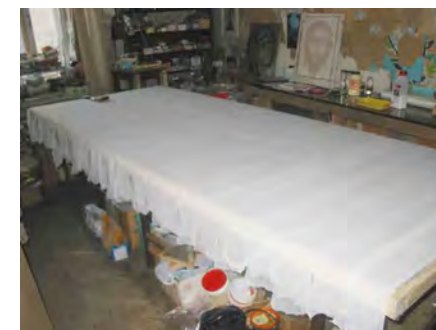


Рис. 9. Обратная сторона мозаики с наклеенными марлевыми бинтами

возить их блоками я не решался, так как места стыковок могли остаться слишком заметными после монтажа на стену. Оставлять набор в виде двух «мозаичных ковров» больших размеров тоже было неудобно. У меня не было достаточно опыта в перевозке таких фрагментов. Я боялся, что в дороге часть смальты может отклеиться от бумаги и сдвинуться со своих мест. Обрабатывать мозаичные швы на 6 м², стоя на лесах, тоже не хотелось.

Я постарался совместить два способа закрепления мозаичного набора, взяв необходимые мне свойства из обоих вариантов. Из первого — легкость, а, значит, возможность перевозить мозаику большими по площади фрагментами, а из второго — прочность и большую законченность с точки зрения экспозиционного вида, которой можно добиться еще на этапе работы в мастерской.

Было решено подготовить мозаику в виде двух тонких и прочных пластин, укрепленных на планшетах. Это позволяло бы сохранить небольшой вес фрагментов (до 60–70 кг, включая вес планшета), чтобы два-три человека могли свободно поднимать и перемещать планшеты с мозаикой. Пластины позволяли обрабатывать кладочные швы и при необходимости их тонировать заранее, в мастерской, тем самым максимально сокращая время работы на лесах.

На освобожденную тыльную сторону мозаики в качестве арматуры наклеивалась пластиковая штукатурная сетка с размером ячеек 3 мм. Использовался универсальный водостойкий клей «Момент». Делалось примерно четыре-пять точек приклеивания на квадратный деци-

метр. Нужно было следить, чтобы сетка плотно прилежала к слою смальты. По краям делались временные бортики из картона, укрепленные пластилином. Рабочая поверхность картона была покрыта водонепроницаемым скотчем.

Затем мозаичный набор заливался модифицированным цементно-песчаным составом «Weber. Vetonit 3000 наливной пол финишный». Этот материал обладает хорошей текучестью, хорошо заполняет швы и образует ровную поверхность обратной стороны мозаичной пластины. Его и подобные ему «наливные полы» используют также в сочетании с металлической арматурой, закрепленной в раме из металлического уголка для создания железобетонного основания мозаик. Главное в работе с этим материалом, чтобы мозаичный набор на рабочем столе был размещен строго горизонтально. Иначе плита или пластина не получится одинаковой по толщине. В течение суток состав затвердевает, и его уже можно подвергать различной обработке. Прочность материала продолжает нарастать еще около трех недель.

В этот состав перед употреблением вводилось небольшое количество красящих пигментов: сажи газовой и золотистой охры, для придания ему тона, подходящего к колориту мозаики.

После высыхания состава обратная сторона мозаики дважды пропитывалась акриловой грунтовкой глубокого проникновения. На подготовленную таким образом поверхность в два слоя наклеивались медицинские бинты, обильно насыщенные в качестве клея той же грунтовкой. В верхней части мозаики бинты имели свободные концы длиной около 30 см. После просушки мозаичной пластины ее обратная сторона снова покрывалась планшетом. Свободные концы бинтов заворачивались на его тыльную сторону и там приклеивались на поливинилацетатную водную дисперсию — клей ПВА. Кроме функции крепления к планшету бинты вы-



Рис. 10. Опытные образцы цементирующего состава

полняли роль второго армирующего слоя. Их фактура обеспечила в дальнейшем прочное сцепление мозаичной пластины с монтажной смесью.

Надо сказать, что перед использованием все материалы были проверены на опытном образце — небольшой мозаике. Тон цементно-песчаного раствора был подобран в результате изготовления целой серии образцов с добавками красящих пигментов в разных соотношениях по весу к сухой строительной смеси.

Здесь уместно упомянуть еще одну проблему, решение которой осуществлялось на этапе закрепления мозаичного набора цементирующим составом.

Дело в том, что первоначальные планшеты, на которых создавалась мозаика, были изготовлены из очень тонких реек, покрытых небольшими листами оргалита. Оргалит со временем провис между перекладин, на стыках оргалитовых листов образовались вертикальные «гребни». Этот рельеф проступил на лицевой стороне мозаичной кладки. Была опасность, что коробление сохранится на поверхности и после заливки цементирующего состава. Однако этого не произошло. Под тяжестью раствора увлажненная профилактическая заклепка расправилась, а пластиковая сетка не помешала получить в итоге ровные пластины без следов коробления.

Полученные мозаичные пластины толщиной около 7 мм, закрепленные на временных основаниях (планшетах), подняты в вертикальное положение. С лицевой стороны убраны планшеты и смыта профилактическая заклепка.

Скальпелем зачищены швы и убраны затеки цемента. Для придания изображению цельности в нескольких местах швы утемнены жидко разведённой черной масляной краской.

В результате проведенных операций мозаика приобрела законченный вид. Было получено два фрагмента, укрепленных с помощью



Рис. 11. Правая половина мозаики в процессе удаления профилактической заклепки



Рис. 12, 13. Мозаика в процессе монтажа

бинтов на верхних брусках планшетов. Оставалось смонтировать их на стене и заделать стыковочный шов между ними. Была проведена профессиональная фотосъемка общих видов и деталей композиции.

Перед транспортировкой мозаики к месту ее постоянного размещения, фрагменты перемонтированы на планшетах обратными сторонами наружу. Для этого они вновь были положены горизонтально. Лицевые стороны фрагментов были покрыты другими планшетами, на которых мозаику предстояло перевезти к храму Успения. С помощью горячего пара размягчен клей ПВА, которым были приклеены полоски бинта к нижним планшетах. Бинты были отделены (использовались шпатель и скальпель), завернуты на тыльные стороны верхних планшетов и приклеены. Следует отметить, что мозаичные пластины были придвинуты своими нижними краями вплотную к краям планшетов. Это позволило при монтаже на стену сохранить их общий уровень и верно состыковать все горизонтальные линии композиции. Боковые стороны пластин, которые должны были стыковаться между собой, также были расположены у самых краев планшетов. Благодаря этому, в дальнейшем удалось проследить, правильно ли соединяется вся композиция. Перед отправкой на объект мозаичные пластины были защищены снаружи листами оргалита и замотаны скотчем.

Место для размещения мозаики представляло собой нишу над западным входом в храм. Поверхность стены в нише была освобождена от шпатлевки, выровнена, на ней сделана насечка. Верхняя часть ниши расширена по технической необходимости, — чтобы в нее могли войти планшеты. В дальнейшем это расширение снова было заполнено штукатуркой.

Поверхность стены несколько раз пропитана акриловой грунтовкой. После этого на леса подняты планшеты с мозаикой. Монтировалась сначала одна половина композиции, потом другая. Монтаж проводился на специальный клей для крепления керамической плитки и керамогранита CM 14 EXTRA CERESIT. Он представляет собой смесь цемента с минеральными заполнителями, полимерными модификаторами и водой. Раствор клея наносился одновременно на обратную сторону мозаики и на стену зубчатым шпателем. Затем планшет с мозаикой прижимался к стене, закреплялся упорами, сверху обрезалась марля. Через два дня планшет убирался.

Перед монтажом очень важно срезать с плоскости стены большие выпуклости и заложить цементным раствором вогнутые участки и тщательно проверить по всем направлениям, чтобы стена не была бы ни вогнутой, ни выпуклой. Клеящий состав во время монтажа надо наносить толстым слоем. Планшет с мозаичной пластиной следует не просто прикладывать к стене, а прижимать изо всех сил, проходя руками по всей поверхности, и только затем ставить упоры. Мозаика при этом прилипнет к стене всей своей обратной стороной. В противном случае между стеной и мозаикой могут остаться пустоты. Конечно, небольшие воздушные полости не повлияют на прочность крепления, но если площадь пустот значительна, то придется заполнять их инъекциями клеящей массы, а это может выполнить лишь опытный реставратор. Придется делать отверстия в мозаичном слое, предварительно заклеив рабочий участок марлей, использовать для заливок специальную резиновую грушу и затем укреплять участок мозаики саморезами. Все это мне пришлось проделать на первой из смонтированных половин данной мозаики, чтобы частично заполнить полость, образовавшуюся под нижней частью фрагмента.

Ответственным моментом работы стала также стыковка фрагментов мозаики между собой. Проблема заключалась в том, что края

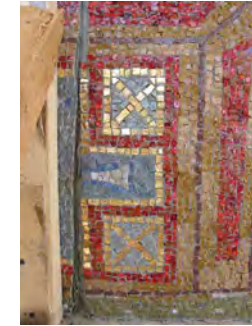


Рис. 14–15. Заделка стыковочного шва между фрагментами мозаики.

фрагментов, которые предстояло состыковать, были не параллельны друг другу. Это произошло из-за того, что плохо сделанные первоначальные планшеты, на которых десять лет лежал сухой набор, искривились и изменили направления краев. Это стало заметным на завершающем этапе выполнения мозаичного набора, во время выкладывания край-



Рис. 16-18. Мозаика «Евхаристия апостолов» смонтирована на фасаде храма

ней вертикальной штробы на правом фрагменте. Чтобы проверить, насколько этот дефект значителен, контуры фрагментов на смежных в будущем участках были перенесены на кальку и состыкованы. Оказалось, если сверху края приблизить вплотную, снизу между ними остаётся 2,5 сантиметра, и при этом нарушаются пропорции креста, изображенного на престоле. Чтобы выровнить края, на правом фрагменте крайняя вертикальная штроба была выложена мною только в нижней части на 1/3 высоты, а на левом фрагменте часть крайней штробы удалена сверху вниз на протяжении 25 см. Во время монтажа стало очевидным, что эти действия оказались правильными. Зазор между фрагментами получился минимальным, и пропорции изображения не исказились. Кроме того, все горизонтальные линии рисунка совпали. Стыковочный шов был заложен смальтой на свежий раствор клея CM 14 EXTRA CERESIT.

По краям мозаики сделана бортовая обмазка. Поверхность стены покрыта штукатуркой в один уровень с плоскостью мозаичного набора. Стена вокруг ниши выровнена и подкрашена. На этом работа была окончена.

В этом тексте описана лишь техническая сторона проделанной работы, так как художественная часть — дело субъективное, с трудом поддающееся описанию. Рассказ же о преодолении технико-технологических трудностей, возникших в ходе осуществления творческого проекта, будет полезен студентам — как будущим реставраторам, так и художникам-мозаичистам.

И.П. ШАВШИНА

Кандидат искусствоведения, доцент кафедры монументально-декоративного искусства, Новосибирский государственный университет архитектуры, дизайна и искусств имени А.Д. Крячкова (НГУАДИ, РФ, Новосибирск)
e-mail: irinapetrovnas@bk.ru

I.P. SHAVSHINA

Candidate of art history, associate professor of the Department monumental and decorative art, Kryachkov Novosibirsk State University of Architecture, Design and Arts (NSUADA, Russia, Novosibirsk)
e-mail: irinapetrovnas@bk.ru

БЫТОВОЙ ЖАНР В ТВОРЧЕСТВЕ СИБИРСКИХ ХУДОЖНИКОВ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА

THE DOMESTIC GENRE IN THE WORKS OF SIBERIAN ARTISTS OF THE SECOND HALF OF THE XIX CENTURY

В статье рассматривается творчество художников, живших и работавших в Сибири во второй половине XIX века, в картинах которых бытовой жанр получил наиболее полное отражение, — М.И.Пескова, М.С.Знаменского, И.А.Калаганова. В результате искусствоведческого анализа отмечены типичные особенности их жанровых картин. Автор приходит к выводу, что сибирские художники создали самобытное искусство, которое развивалось в тесной связи с искусством Центральной России.

The article discusses the work of artists who lived and worked in Siberia in the second half of the XIX century, in whose paintings the household genre was most fully reflected, — M.I.Peskov, M.S.Znamensky, and I.A.Kalaganov. As a result of art history analysis, typical features of their genre paintings are noted. The author comes to the conclusion that Siberian artists created an original art that developed in close connection with the art of Central Russia.

Ключевые слова: искусство Сибири, художники Сибири, бытовой жанр, жанровая картина, М.И.Песков, М.С.Знаменский, И.А.Калаганов.

Keywords: art of Siberia, artists of Siberia, domestic genre, genre painting, M.I.Peskov, M.S.Znamenskiy, I.A.Kalaganov.

В бытовом жанре, который во второй половине XIX века оставался ведущим в русском искусстве, с наибольшей полнотой и всесторонностью развивалась тема народа. Художники бытового жанра добивались создания все более обобщенных картин современной действительности, стремились разносторонне изображать жизнь, заостряя внимание на важных ее гранях. Само изображение народа становилось разнообразным: поэзия народного склада жизни, положительные качества человека — острый ум, доброта души сибиряков, социальные взаимоотношения различных представителей города и деревни — все это делается предметом внимания художников. Эти тенденции в искусстве требовали глубокого и продолжительного изучения народной жизни.

Однако бытовой жанр в творчестве сибирских художников был развит недостаточно, и совсем не потому, что они мало интересовались жизнью и бытом сибиряков, а скорее потому, что среди их малочисленного круга не было страстных любителей этого жанра. Бытовой жанр в первые два десятилетия второй половины XIX века нашел свое отражение, главным образом, в творчестве М.С.Знаменского, его ученика И.А.Калаганова, а также художника М.И.Пескова. Обращаясь к современным темам, сибирские художники сделали свое искусство оружием борьбы с пережитками крепостничества, средством беспощадной критики царского строя в Сибири [4, с. 21].

Наиболее яркое развитие бытовой жанр получил в творчестве известного художника-сибиряка Михаила Ивановича Пескова (1834–1864), уроженца города Иркутска. Несмотря на то, что он обучался исторической живописи в Академии художеств, его первые ученические работы были на бытовые темы. Так, в 1859 году на академической выставке молодой сибиряк впервые представил картину «Домик в Коломне», написанную на сюжет пушкинской поэмы. Эта картина, как и «Кулачный бой», созданный им по мотивам «Песни о купце Калашникове» М.Ю.Лермонтова, является самостоятельным, глубоко художественным произведением по решению темы, ее раскрытию, а не просто иллюстрацией к

литературному источнику. Несмотря на еще слабое исполнение, нельзя не отметить достоинства этой картины. Коломенская старушка застает свою служанку за бритьем. Пикантность сюжета усиливается деталями — достаточно взглянуть на положение ног служанки, чтобы догадаться, что это мужчина в женском платье. Песков очень удачно уловил комизм выбранного им эпизода. По своей направленности картина перекликалась с работами П.А.Федотова и В.Г.Перова, обличавшими быт и нравы светского общества. Молодой художник за данную работу был удостоен второй серебряной медали [10, с. 67].

Песков пробует свои силы и в литографии. В альбом литографий, изданный в 1861 году, он помещает лист «Торговка» с изображением будничной, не лишенной комизма сцены. На молодую горожанку, торгующую яблоками, игриво поглядывает, покручивая ус, бравый солдат. Сердито смотрит на него недовольный разносчик, исходя от чувства ревности. Художник тщательно воспроизводит все детали обстановки — высокий забор, под которым сидит торговка, мощеную улицу с извозчиком на козлах. Литография М.С.Пескова является повторением его маленькой картины «Кавалер» [6, с. 47], находящейся в Пензенской областной картинной галерее имени К.А. Савицкого. В те же годы им была исполнена небольшая картина, изображающая деревенскую девочку-пастушку, испуганную приближением грозы.

По этим и дальнейшим работам можно проследить, что художник целиком переходит к бытовой теме. В пользу этого свидетельствуют, например, упоминания о двух его картинах начала 1860-х годов: в книге поступлений картин на выставки Общества поощрения художников в 1863 году сообщается, что от художника М.С.Пескова были приняты следующие работы: «Из поэмы Рылеева. Тоска по Родине» и «Свидание...» [6, с. 50].

Тема родины занимала далеко не последнее место в разностороннем творчестве М.С.Пескова. Об этом говорят его работы: историческая картина «Ермак сговаривает волжских атаманов в поход на Сибирь», а также выставленная им в сентябре 1863 года на академической выставке небольшая жанровая картина «Сибирская сцена — ссыльнопоселенец», которая была с интересом встречена общественностью и критикой. В обзоре академической выставки говорилось, что «...она замечательно придумана и удачно выполнена молодым художником». А несколько позднее, в 1882 году, подводя итоги 25-летнего развития русского искусства, В.В.Стасов писал: «Талантливый Песков, к несчастью, рано умерший, по-

сле довольно бесцветных картин своего академического времени... впрочем, не лишенных дарования и наблюдательности в изображении русских народных типов и личностей, составляющих хор в этих картинах, — вдруг обращается к живым воспоминаниям юности своей, проведенной в Сибири (он был родом из Сибири) и пишет превосходную своеобразную вещь: “Ссылнопоселенец” (1863 г.). Сцена, представленная тут, дышала жизнью и мыслью. Нестарый человек, по всему видно, образованный и интеллектуальный, сидит среди своих книг и бумаг в хижине своей. Открывается дверь, видно, поневоле для всех открытая, и в ней появляется дикий алеут с луком и стрелами в своей робинзоновой шляпе, как готическая кровля. Какое столкновение Европы и Азии» [8, с. 463]. Так восхищался критик незаурядным талантом художника. Удачному решению сюжета, несомненно, способствовало то, что Песков мог не раз наблюдать подобные сцены в действительности, живя в Иркутске и бывая в его округе, где проживало немало политических ссыльных, которые всегда были в тесной дружбе с местными «инородцами».

Кроме упомянутых работ бытового жанра, М.С.Песковым были написаны «Пастух с собакой» (картина экспонировалась на выставке Общества поощрения художников в 1867 году, уже после его смерти), «Девушка», «Мальчик» и сделаны литографии «Мужчина в шубе», «Мужчина, смотрящий вверх», больше, очевидно, относящиеся к портретному жанру. Будучи уже больным, в Крыму он написал еще две картины, вернее, эскизы к картинам «Вагон третьего класса» и «Пирушка офицеров на квартире», которыми восхищался И.Е.Репин: «После смерти были написаны в артель его эскизы, очень талантливые жанры. Особенно памяты мне: “Вагон третьего класса” — мужики, рабочие завалили его весь своими неуклюжими телами и неизящными костюмами; но вышло необыкновенно живописно при тусклом свете фонарей. Другой представлял “Пирушку офицеров на квартире” где-то в Западном крае, о чем легко было догадаться по местечковому еврею у порога, докладывающему что-то подобострастно лихому гусару с гитарой, в одной рубашке. Картина живописно компоновалась и имела много жизни и типов...» [1, с. 26]. Произведения и отзывы о них И.Е.Репина показывают, что обещал нам в искусстве ушедший так рано художник.

Работа «Пирушка офицеров на квартире» представляет собой эскиз-картон небольшого размера. Сцена написана в быстром, этюдном характере. Прозрачное, подмалеванное, широкое письмо кое-где череду-

ется на свету с пастозным письмом. Эскиз исполнен в теплой коричневатой-золотистой гамме. Композиция эффектно найдена по световому решению. Вся сцена пирушки происходит в полутемной комнате с небольшим оконцем справа в стене, через которое прорывается мощный столб яркого дневного света. Его поток выхватывает из полутьмы огромный русский самовар с чайником наверху, полустянутую со стола белую скатерть, офицера в белой рубашке и синих брюках, забросившего в похмелье ноги на этот стол и раскуривающего трубку с длинным мундштуком. На полу валяются бутылки из-под вина. Здесь Песков со всей страстью хотел изобразить праздную жизнь царского офицерства, наполненную дикими кутежами и азартными картежными играми [2, с. 89].

Трактовки сюжетов в лучших бытовых картинах М.С.Пескова отличаются оригинальностью и своеобразным раскрытием. В его работах обращает на себя внимание естественность и непринужденность в построении композиции, большую роль в них играет колорит. Если судить по отзывам современников и по работам, дошедшим до нас, в колорите картин Пескова не было внешней красоты, эффектов, он был прост, жизненно оправдан и изящен. Художник умел видеть живописно красивое в отдельном, сохранял при этом безупречную правду изображения.

Несмотря на небольшое число работ бытового жанра, можно говорить о том, что М.С.Песков придал ему прогрессивное, демократическое направление. Вследствие ранней смерти художник не сыграл той роли в истории русской живописи и сибирского изобразительного искусства, какую впоследствии сыграли его товарищи-земляки.

Первыми сибирскими художниками бытового жанра, обратившими искусство в средство острой социальной критики, были Михаил Степанович Знаменский и его ученик Иван Александрович Калаганов. Изображая в своих острых сатирических рисунках быт и нравы сибирского чиновничества, они обличали пороки и произвол царского местничества в Сибири [13, с. 74].

Критический реализм в творчестве М.С.Знаменского не был случайным явлением, художник был воспитан на революционно-демократических идеях декабристов, живших на поселении в Ялуторовске и Тобольске.

Михаил Степанович Знаменский (1838–1892) родился в городе Кургане Тобольской губернии. В сибирской печати его называли тобольским художником, так как большую часть своей жизни он прожил в Тобольске.

С первых лет творческой деятельности М.С.Знаменского его рисунки и карикатуры приобретают большую известность [5, с. 18]. О популярности его сатирических работ говорилось позднее в некрологе: «Рисунки и карикатуры, которые можно считать целыми тысячами, отчасти расходились по рукам, отчасти были помещены в разных иллюстрированных изданиях, как, например, в “Искре” в начале ее существования, в “Маляре” и во “Всемирной иллюстрации”. Его карикатуры отличались остроумием и едкостью, так что многие боялись попасть под его карандаш» (1).

Широкое поле деятельности для бытового жанра Знаменскому предоставлял журнал «Искра», играющий большую роль в истории русской общественной мысли середины XIX века. Для молодого наблюдательного сатирика сотрудничество с «Искрой» было замечательной школой, которая связывала его интересы с обличительно-сатирической линией передовой русской литературы и искусства. Он колко высмеивал порядки полицейско-бюрократического управления, клеймил стяжательство, казнокрадство, самодурство, тупость и произвол чиновников, осуждал пошлость провинциальной жизни.

Первые рисунки, помещенные в журнале под рубрикой «Из провинциального быта», хотя и показывают уверенность и меткость карандаша художника, подчас наивны. Однако со временем они приобретают уже острую социальную направленность. В этих рисунках, рассказывающих о провинциальном быте, чувствуются не насмешки или шутки, а открытый протест против существующих порядков [3, с. 67].

Следующая серия работ М.С.Знаменского на двадцати пяти листах — «Год в провинции. Экстракт из житейских наблюдений» — представляет собой своеобразный отчет о провинциальной жизни и городских событиях. На первый взгляд, рисунки имеют характер безобидных шуток, однако в действительности они являются широким и острым социально-политическим обобщением. Как показывает художник, производительной и полезной деятельности народа противостоит паразитический образ жизни чиновной бюрократии. Безделье, тупость, ничтожность, разврат, пьянство и картежная игра, всеобщая грызня, сплетни и скандалы — вот что характеризует деятельность чиновников. Художник остроумно изобразил сонное состояние губернского города, начиная от зевоты высшего начальства после ночной картежной игры и заканчивая зевотой булочника, зевотой фонарей и городских зданий.

Подписи под рисунками говорят сами за себя: «Братья, сгрызем друг друга! Bravo, на свете без нас будет лучше» [3, с. 48].

В 1868 году Знаменский опубликовал своеобразную повесть под названием «Провинциада. Отрывки из фантастической поэмы во многих рисунках», объединив в ней значительную часть сатирических рисунков на провинциальные темы. Художник высмеивал чиновников, купцов, «духовных особ». Так, в последней группе карикатур из этой поэмы, помещенной в «Искре» под названием «Провинциальное кладбище мертворожденных», изображены надгробные камни с надписями: «Комитет для уменьшения нищих», «Комитет для распространения грамотности», «Общество трезвости» и т. д. В своих острых карикатурах Знаменский отобразил быт сибирской столицы того времени — Тобольска (2).

Проживая и работая в Тобольске, художник продолжал поддерживать тесную связь, дружбу с декабристами, которые находились в городе. Он неоднократно пишет их портреты и быт. В 1864 и 1866 годах совершает поездки в Обдорск и Березов для изучения природы и быта народов Севера. В результате был составлен альбом акварельных работ [7, с. 49].

Этнографические рисунки М.С.Знаменского выполнены с подлинно научной добросовестностью. Внимание художника больше всего привлекал быт, производственная деятельность людей Севера, а также его суровая природа. Это преимущественно акварели или рисунки тушью, иногда подсвеченные акварелью, выполненные технически не всегда на хорошем уровне. Удачным решением светотеневых переходов и тонким штрихом хорошо передана объемность форм, перспектива. В 1873 году Знаменский публикует в журнале «Маляр» целую повесть в карикатурах «Моя поездка на Кумыс. Клубные сонные грезы» (3), где также показывает провинциальный быт. Не все рисунки равноценны, многие из них бедны по выразительности и по содержанию, однако целенаправленность их ясна. Каждое изображение снабжено стихотворным текстом автора.

В конце 1870-х годов в России наблюдается упадок жанра социальной карикатуры. Реакционные силы заставили карикатуристов переходить к наивным шуткам и анекдотам. Знаменский начинает пробовать свои силы и в пародии — жанре, который широко использовался «искровцами».

Быт тобольских чиновников был отражен художником в большом количестве карикатур, посвященных «деятелям» губернии. Рисунки представляют собой небольшие листы бумаги или картона. Характер-

ной для них является тщательная прорисовка и подчеркивание деталей. Основное внимание уделяется портретному сходству. Знаменский помещает своих персонажей в обстановку, в которой отрицательные черты героя или той среды, в которой он действует, ярко выступают на передний план. В этом отношении он продолжает традиции журнала «Искра». Для своих работ художник использовал народные пословицы, поговорки, крылатые слова, прибаутки, а иногда даже известные художественные произведения, особенно сатирические. Он ставит своих героев в положение общеизвестных литературных типов. Таковы, например, карикатуры на чиновников Тюмени и Тобольска, которые поставлены в положение героев Гоголя в «Ревизоре». В этой серии карикатур в качестве городничего художник изобразил тобольского губернатора Лысого-горского, а все его окружение представил состоящим преимущественно из тюменских чиновников и купцов. Губернатор показан в позе гоголевского городничего в заключительной сцене. На втором рисунке изображен почтмейстер, на третьем — смотритель училищ и т.д. Так Знаменский художественными средствами в бытовых сценах разоблачая богачей, чиновников и либералов, показывает их ложный патриотизм, игру в самоуправление, заботу только об удовлетворении своих собственных интересов, равнодушие к делу просвещения народа [12, с. 97].

Но художник не только обличал чиновно-бюрократический аппарат Тобольской губернии, он с теплотой и большим проникновением запечатлевал и бытовые сценки из жизни простых тобольчан. Работа «Возница» (1870-е гг.) с этнографической точностью повествует о чертах быта горожан. Сюжет прост: возница развозит по дворам, расположенным на Папином Бугре, высоко от реки, воду в большой деревянной бочке. Изображен момент, когда он наливает черпаком из бочки воду в ведро молодой хозяйке. Знаменский с большой документальностью запечатлел эту застывшую сцену. И возница с черпаком, и женщина с подставленным ведром, и белая лошадь — все как будто дремлют, устав позировать художнику, утомленные условностями и размеренностью жизни. Сонность, статичность композиции подчеркивают параллельные спокойные линии поленицы дров, забора, крыш, линия холма вдали, на горизонте с небольшими вертикалями башен Тобольского кремля. Чтобы несколько оживить сцену и создать впечатление глубины пространства, Знаменский справа изображает под острым углом скат крыш амбара с тщательно прорисованными бревнами. Несмотря на недостат-

ки работы, ее документальность хорошо передает настроение действительности провинциального губернского города, состояние глубокого сонного покоя.

В последние годы жизни, невзирая на болезнь и материальные лишения, художник продолжал много работать. Готовил альбом «От Тобольска до Омска», который остался незаконченным, как и серия карикатур, из которых он намеревался составить своеобразный отчет о городских событиях за 1891 год. Но 3 марта 1892 года М.С.Знаменский скончался в Тобольске. Всю жизнь он оставался горячим поборником свободы трудового народа Сибири, противником крепостничества и его пережитков, противником полицейско-бюрократического режима и всего самодержавия.

Критическое направление в бытовом жанре продолжил ученик М.С.Знаменского, талантливый художник Иван Александрович Калаганов, родившийся в городе Ирбите Тобольской губернии. Ученик иконописца в Туринске, он не пошел по пути своего учителя, а стал мастером сатиры и последователем П.А.Федотова [11, с. 106].

Если М.С.Знаменский обличал быт и жизнь Тобольска, то Калаганов — Тюмени, в которой жил и работал с 1868 года. В своей работе «Пляска вокруг золотого тельца» он едко высмеял тюменских купцов и чиновников, устроивших уличное празднество по случаю избрания городским головой золотопромышленника Падаруева. А в картине «Памятник городскому голове Логинову» изобразил бюст Логинова, увешанный разоренными им купцами. Сохранились его работы, характеризующие быт сибирских городов того времени: «Карточные шулера», «Подготовительный класс», «Портрет с собакой» и др.

Подводя итог, можно заключить, что эволюция бытового жанра в русском искусстве второй половины XIX века нашла свое отражение в творчестве сибирских художников, которое по праву можно считать неотъемлемой составной частью русской художественной культуры.

Анализируя творческое наследие сибирских мастеров означенного периода, можно отметить типичные особенности их жанровых картин: во-первых, это стремление к раскрытию глубины образного содержания; во-вторых, прямое обращение к реальным условиям общественной жизни, подчеркивание познавательной и воспитательной роли искусства; в-третьих, сочетание элементов жанра с панорамными изображениями природы.

Таким образом, художники, работавшие в Сибири во второй половине XIX века, создали самобытное искусство, которое развивалось в тесной связи с искусством Центральной России, впитывая прогрессивные взгляды декабристов. Это определило многогранность тематики жанровых картин сибирских художников.

Примечания:

1. Тобольские губернские ведомости. — 1892. — № 11.
2. Искра. — 1869. — № 13.
3. Сюжетом повести является путешествие автора на лечение в Киргизию, его встречи и приключения. Этот простой сюжет позволил художнику поставить важные вопросы общественно-политической жизни 1870-х годов.

Список литературы:

1. Воспоминания, статьи, письма из заграницы И.Е.Репина / под редакцией Н.Б.Северовой. — Санкт-Петербург: Коммерч. скоропеч. Е.Тиле преемн., 1901. — 267 с.
2. История Сибири с древнейших времен до наших дней: в 5 т. / авторы: В.И.Дулов, Ф.А.Кудрявцев, В.А.Степынин и др.; главные редакторы А.П.Окладников, В.И.Шунков. — Ленинград: Наука. Ленингр. отд., 1968. — 530 с.
3. Копылов А.Н. Очерки культурной жизни Сибири XVII — начала XIX в. / ответственный редактор Л.А.Гольденберг. — Новосибирск: Наука, 1974. — 252 с.
4. Митинский А.П. Сибирь в изобразительном искусстве. — Тюмень: [б. и.], 1958. — 19 с.
5. Рощевский П.И. Воспитанник декабристов М.С.Знаменский / под редакцией члена-корреспондента Акад. наук СССР А.А.Сидорова. — Тюмень: Книжное издательство, 1954. — 146 с.
6. Русское искусство. Очерки о жизни и творчестве художников: второй половины XIX века. — В 2 т. — Том 1 / под редакцией А.И.Леонова. — Москва: Искусство, 1962. — 692 с.
7. Рыженко В.Г. Культура Западной Сибири: история и современность. — Омск: Ом. гос. ун-т, 2001. — 371 с.
8. Стасов В.В. Избранные сочинения. — В 3 т. — Том 2. Живопись. Скульптура, Музыка / редколлегия: Е.Д.Стасова [и др.]. — Москва: Искусство, 1952. — 775 с.
9. Стернин Г.Ю. Художественная жизнь России второй половины XIX века. 70–80-е годы. — Москва: Наука, 1997. — 221 с.

10. Стернин Г.Ю. Художественная жизнь России середины XIX века. — Москва: Искусство, 1991. — 207 с.

11. Строй Л.Р. Художественная жизнь Сибири: монография. — Красноярск: Краснояр. краев. науч.-учеб. центр кадров культуры, 2010. — 187 с.

12. Токарев В.П. Художники Сибири. XIX век. — Новосибирск: Сибирская издательская фирма ВО «Наука», 1993. — 117 с.

13. Тучков А.Г. История и культура народов Сибири: учебное пособие. — Томск: Том. гос. пед. ун-т, 2015. — 247 с.

С.К. ЗАУСТ

Старший преподаватель кафедры педагогики и психологии профессионального образования. ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна» (СПбГУПТД)
e-mail: sofiam00@mail.ru

S.K. ZAUST

Senior lecturer of the department pedagogy and psychology of vocational education, St. Petersburg State University of Industrial Technologies and Design
e-mail: sofiam00@mail.ru

КОСТЮМ КАК ОБОБЩЕННЫЙ ОБРАЗ ЭПОХИ В ЖИВОПИСИ А.П. РЯБУШКИНА, С.В. ИВАНОВА, А.Н. БЕНУА

COSTUME AS A GENERALIZED IMAGE OF AN ERA IN THE PAINTING OF ANDREY RYABUSHKIN, SERGEY IVANOV AND ALEXANDRE BENOIS

В статье рассматривается костюм как один из основополагающих элементов создания аутентичного стиля эпохи в исторической картине таких мастеров, как А.П.Рябушкин, С.В.Иванов, А.Н.Бенуа. Проводится анализ орнаментальной проработки костюмов в живописи русских художников конца XIX — начала XX в., изменение форм и функций нарядов в процессе обобщения и упрощения образов в отечественной живописи.

The article is devoted to the analysis of the costume as one of the fundamental elements of the historical picture of such masters as Andrey Ryabushkin, Sergey Ivanov and Alexandre Benois. The article includes the researches of the ornamental decoration, the change in the forms and functions of the costumes in the painting of Russian artists of the late 19th — early 20th centuries in the process of generalization and simplification of images in Russian painting.

Ключевые слова: живопись, историческая картина, исторический костюм, передвижники, А.П.Рябушкин, С.В.Иванов, А.Н.Бенуа.

Keywords: painting, grand genre, historical costume, historical works, The Wanderers, Andrey Ryabushkin, Sergey Ivanov, Alexandre Benois.

Период конца XIX — начала XX в. в истории отечественной живописи ознаменовался становлением нового языка русской исторической картины, чье возникновение было подготовлено метафорическим характером образов исторических полотен. Вовлеченным в создание подобных образов оказался и костюм, чьи формы и функции закономерно изменились в процессе модернистского обобщения и упрощения отечественной живописи. В итоге новая образность позволила зрителю отойти от буквального истолкования содержания исторической картины и начать вкладывать в нее свой собственный, ассоциативный смысл.

Обращаясь к проблеме метафоричности фигуративной живописи, современный российский искусствовед Борис Ключников обращается к работе Мартина Хайдеггера «Исток художественного творения» (1935 г.), в которой автор анализирует картину Ван Гога «Башмаки» (1886 г.). Разбирая знаменитое полотно, философ отмечает, что произведение искусства может считаться таковым только при условии выхода его из утилитарного контекста. Так, в случае с Ван Гогом, именно «антиутилитарное изображение башмаков делает их выразительным средством, излучающим опыт крестьянства. Крестьянка носит их, она не видит их истины» [3]. Подобная параллель позволяет автору расширить определение метафоры в живописи. Так, метафора, по его мнению, переносит свойства одного объекта на другой, благодаря освобождению и поэтизации этого объекта.

Между тем, освобождением от утилитарной трактовки можно назвать редуцирование знаково-символических функций костюма, актуальных для исторической картины со второй половины XVIII до конца XIX в. Так, к началу XX в. костюм оказался наделен единой функцией обобщения — процесса, предшествующего созданию цельного художественного образа. Вобрав в себя все разнообразие функций, костюм стал отождествляться с эпохой, к которой отсылал сюжет исторического полотна. Теперь весь знаково-символический потенциал костюма в русской исторической картине, наряду с уже освоенной «передвижниками» возможностью рассказывать с его помощью о внутреннем мире и судьбе персонажей, обратился в средство поэтизации образов, создания образительной метафоры изображаемой эпохи.

Вместе с тем, как отмечает советский искусствовед А.А Федоров-Давыдов, к началу XX в. русским историческим жанром овладевает пейзаж, «не исторический стаффаж окружает действующих лиц, но, наоборот, эти последние и сами их действия входят как составные части в общий ансамбль, которым пытается теперь передать художник свое представление об эпохе» [6, с. 130]. В качестве примера понимания исторической живописи, благодаря пейзажной доминанте, исследователь приводит акварель А.Н.Бенуа «Развод караула перед Зимним дворцом при Павле I». Пейзажность исторического жанра, по мнению Федорова-Давыдова, состояла в том, что «интерес художника-историка с человека и его действий переносился на исторический предмет, вещь» [6, с. 135]. Таким образом проявлялся пресловутый ретроспективизм художников «Мира искусства», которые всеми силами стремились преодолеть сюжетность, присущую историческому жанру. Ретроспективизм делал возможной подмену исторического события набором определенных предметов. При этом фабула уничтожалась, но нарратив сохранялся, а интерес художника — автора исторической картины — переносился с человека и его поступков на исторический предмет, вещь, имеющую отношение к той или иной эпохе.

Важно отметить, что художники «Мира искусства» не просто стремились уйти от современности. Скорее, относясь к истории как к бутафории, «мирискусники» переносили быт одной эпохи в другую — «историзация жанра была, таким образом, прямой противоположностью прежней жанризации истории» [6, с. 135]. Сама историческая картина при этом сводилась к тщательной проработке деталей обстановки и костюмов, теряя главное для жанра — указание средствами живописи на главных героев происходящего.

Возрастание роли костюма в исторической картине прослеживается уже в работах В.М.Васнецова и В.И.Сурикова. Орнаментальной проработкой костюмов был занят и А.П.Рябушкин. Будучи мастером историко-бытовой картины, художник, которого Бенуа считал в определенной мере обладателем дара исторического ясновидения, но укорял за кукольность лиц, резкость и грубость письма, создал целый ряд картин, посвященных русскому средневековью. Исследователи наследия Рябушкина отмечали в его работах то, что можно было бы принять за те самые антиутилитарность и поэтику, о которых писал Хайдеггер. Так, художник перенял из древнерусского народного восприятия поэтичность, задушевность и радостно-просветленное отношение к миру:

«Русское историческое прошлое привлекает его прежде всего в связи с романтической мечтой о некоем Золотом веке, ассоциирующемся с эпохой допетровской Руси — XVII столетием» [5, с. 278].

В 1895 г. Рябушкин пишет картину «Московская улица XVII века в праздничный день», которая, появившись на выставке «Мира искусства» в 1899 г., сразу стала значительным событием, благодаря новаторскому, импрессионистскому колористическому и стилистическому решению художником образов героев полотна. Исследователи отмечают «прекрасный колорит картины, построенный на сочетании коричневатого-сизых колеров с яркими ударами пунцовых, алых цветов» [2, с. 168]. Полотно открывает зрителю обзор на широкую московскую улицу, запруженную телегами и людьми, движущимися вопреки весенней распутице; на переднем плане ярким пятном локального цвета выделяется фигура девушки в алом опашене, который, по словам Н.И.Костомарова, был «одеждой длинной с частыми пуговицами от верха до низу; у богатых они были золотые или серебряные, у бедных — оловянные» [4, с. 111]. Девушка придерживает полы своих одежд, чтобы не испачкаться в грязи — так становится видна ее белая сорочка; белым написан и повязанный на ее голове платок. Избегая разбеленных цветов и неперенных для русской исторической картины конца XIX в. парчовых одежд, художник находит особое, непосредственное звучание для локальных красок своей картины. Все персонажи (даже те, которых художник разместил на дальнем плане) одеты очень ярко, что создает ощущение по-настоящему праздничной, а не зловещей, как у Сурикова, и не кукольной, как у К.Е.Маковского, Москвы. «В художественном мышлении и переживании Рябушкина, связанных с подобным ретроспективизмом, не было ничего, что как-либо могло нарушить чувство художественной меры: ни особой идиличности, ни восторженности, доходящей до патетики и приобретающей оттенок театральности, ни назойливого “витийства”», — утверждают исследователи, отмечая искренность, простоту, сдержанность и тонкость эмоций художника [5, с. 278].

Нежные, но строгие женские образы Рябушкин создает в картине «Русские женщины XVII столетия в церкви» (1899 г.). Наряды героинь, как и стены храма, пестреют разнообразными орнаментами; колорит работы строится на соотношении трех основных цветов: красного, синего и золотого. Автор намеренно возвращается к базовому, характерному для древнерусской живописи, классическому трехцветию: «Здесь та же декоративность, тот же “песенный” лиризм, поэзия цвета и красочного

узорочья. Сразу вспоминаются стенные росписи того же XVII века, увлекшие воображение художника» [5, с. 279]. Отказываясь от главенства контура в пользу моделировки высветлениями и предпочитая плоскостность объему, Рябушкин наделяет локальные цвета повествовательной функцией, мыслит как декоративист, унаследовавший традиции древнерусской иконописи. Одновременно художник демонстрирует импрессионистский подход к изображению, который выражается в ощущении случайности, фотографичности происходящего, «самой живописной манере с эскизной недописанностью отдельных деталей» [5, с. 278].

Допетровскую Русь в полотне «Свадебный поезд в Москве (XVII столетие)» (1901 г.) художник изобразил не пугающей, но понятной современнику своей суетой, ожиданием весеннего обновления, праздничной яркостью и неразберихой. Одинокaя фигура молодой девушки, свернувшей с шумной праздничной улицы и идущей опустив голову, привлекает внимание зрителя, изначально замороженного будто бы уже слышным звоном свадебных колокольчиков. В костюме загадочной героини — одной из тех одиноких фигур, чьи черты лица и эмоции почти не прочитываются, но запоминаются и потом тревожат еще долго, — много красного цвета. Однако этот цвет — не признак радостного праздника, но символ какого-то другого чувства (то ли обиды, то ли разочарования, то ли немого безутешного горя). Автор не раскрывает секрета своей незнакомки, но, покрыв ее голову бледно-розовым платком, указывает на то, как тяжела человеческая судьба, как велико горе, оставшееся никем не замеченным, лишним, неуместным и таким обыденным.

Новатором в рамках русского исторического жанра рубежа веков стал автор ряда картин социальной направленности, мастер с трагическим и ироническим видением С.В.Иванов. Его работы, посвященные жизни москвичей XVII в., компоновались, согласно модернистскому принципу, подобно кадрам, запечатленным на киноплёнке. Такова картина «Приезд иностранцев в Москву XVII столетия» (1901 г.), демонстрирующая две крупные фигуры, намеренно обрезанные краем холста, и ряд мелких, расположенных по периметру полотна. Автор изображает жителей столицы — мужчину и женщину, спешащих по своим делам и мельком бросающих взгляды на прибывших в столицу иноземцев. Седобородый мужчина в тяжелой черной шубе и шапке с меховой опушкой ведет за руку молодую девушку в малиновой шубке, с повязанным под подбородком ярким платком. На мужчине темно-зеленые рукавицы; в

одной руке он держит посох и связку пресловутых баранок. Художник отказался от тщательной проработки узора на головном уборе девушки и дал его крупными локальными пятнами. Фигура стрельца, наполовину скрытого стеной деревянного, типичного для средневековой Москвы, срубного дома, обозначена малиновым цветом. Столь же фрагментарны одежды остальных горожан, которые автор лишь наметил цветными пятнами. Более детально решен костюм вышедшего на московский снег иностранца, однако конкретности его образу это не добавляет. Костюм заморского гостя, будучи объектом внимания персонажей картины, включен художником в общий, чистый, лишенный серебристых, «снежных» бликов, колористический строй картины.

«Боярский возок» (1908 г.) — работа Иванова, полностью выполненная в импрессионистской живописной манере. Отсутствие линии горизонта и диагональная основа композиции, которая «заваливается» вместе с увязшим в снегу и накренившимся на бок возком, создают ощущение затрудненного, зимнего, мучительно медленного движения. Зипуны, шубы, кафтаны и шапки тех, кто окружает яркое пятно возка, скрывающего неизвестных зрителю полумифических бояр, представляют собой цветные пятна серого, черного, охры, коричневого, красного. Белый, с розовыми и голубыми тенями снег не обогащает колеров человеческих фигур, но как будто стремится поглотить их. Костюмы персонажей представляют собой лишь намеки на предметы одежды, и без того хорошо известные зрителю по работам предшественников Иванова, исторических живописцев XVIII–XIX вв. Все, что имеет отношение к костюму в этой картине, — детализация, сложность колорита, пластическая моделировка, символика — становится ненужными в контексте картины-впечатления, возникающего от мысли о тяжести и бессмысленности подневольного движения русской истории сквозь вековой холод. Здесь история, теряя резкость, перестает быть живописным повествованием о конкретных людях и судьбах народа, становясь фрагментарным сновидением, в котором человек оказывается всегда не в фокусе. Так, костюм в русской исторической картине начала XX в. оказывается единственным напоминанием о человеке в контексте истории, становясь тем, чем ранее становились для культуры редкие археологические находки.

В работе «Семья» (1907 г.) автор кардинально меняет фокус и очень крупно изображает, как будто выхватывая с помощью объектива, купеческую семью. Большое семейство важно и неторопливо движется по

заснеженной улице. Самих персонажей — их лиц, характеров, даже фигур — почти не видно из-за многослойной одежды. Семейство как будто плывет по бело-голубому снегу, а за ним, как за кораблем, наблюдают двое прохожих, которые, кажется, стоят на противоположном «берегу». Так костюм становится единственным персонажем исторической картины, берущим на себя всю смысловую нагрузку. Вместе с тем, проблема исторической достоверности изображения костюма перестала волновать как художников, так и публику, из-за ее достаточной разработанности к началу XX в. Проблема же национальной принадлежности костюма в русской исторической живописи была решена в пользу выразительности и стилизации.

Таким образом, к началу XX в. костюм вновь, как и во второй половине XVIII в., главным образом, принимает участие в решении композиционно-колористического строя исторической картины, а призванные характеризовать эпоху вещи, в том числе, костюмы, представляют собой лишь «оптическую иллюзию» этих вещей [5, с. 149]. Между тем, тенденция, наметившая «отказ от слишком скрупулезно трактованной детали» [1, с. 105], коей является костюм, наметилась еще в живописи XIX в.

Все детали, из которых складываются изображения версальской серии Бенуа, по выражению Федорова-Давыдова, «играют роль “вех”, обозначающих развитие пространства в глубь картины» [1, с. 142]. Совсем сложной задачей становится поиск главного героя акварели «Прогулка короля» (1906 г.). Уходящий прочь, как и сама «костюмная» королевская эпоха, Людовик XIV изображен спиной к зрителю, который смотрит на историю ретроспективным взглядом, без сожаления, страха, восхищения, но лишь с иронией и интересом. Таков же «Парад при Павле I» (1907 г.) из «Русского цикла». Император, его сыновья, а также все участники парада напоминают оловянных солдатиков, застывших каждый в своей позе. Любивший воскрешать историю, которой больше не нужно бояться, художник сам как будто играет с миниатюрными фигурками, чьи одинаковые мундирчики забавляют автора и зрителей, не внушая ни трепета, ни уважения перед армейской дисциплиной, которую так почитал Павел, а также перед выправкой тех, кто носил эти мундиры.

Итак, костюм в русской исторической картине начала XX в. становится ретранслятором смысла, сообщенного ему языком картины. Этот язык, формируемый за счет цветовых и композиционных эффектов, не предполагает грамматического прочтения, но позволяет воспринимать произведение (объект герменевтического истолкования) на

уровне эстетического переживания. Автор книги «Деталь в живописи» (2010 г.) французский историк искусства Даниэль Араасс использует альтернативный «языку» картины термин «механизм», утверждая, что деталь — это эмблема картины. По мнению исследователя, именно в изображении такой детали художник, организующий механизм картины, достигает высшего мастерства. Кроме того, деталь, в частности, деталь костюма, как утверждает исследователь, способна репрезентировать и саму живопись. «В первой четверти XVI века, — пишет Араасс, — полотнище ткани (изображенное по диагонали или сбоку) становится мотивом, который многие живописцы обыгрывают в различных вариациях, будто эта деталь, окончательно оформившаяся в эпоху Ренессанса, представляла для них особый интерес. Поскольку сам мотив не имеет никакой иконографической или символической ценности, похоже, он использовался лишь для того, чтобы благодаря его эффекту предьявить зрителю изображение как живописную репрезентацию или, если обыгрывать двойной смысл слова, как репрезентацию самой живописи» [1, с. 275].

Таким образом, костюм как обобщенный образ эпохи в живописи русских художников, работавших в историческом жанре в конце XIX – начале XX в. (А.П.Рябушкина, С.В.Иванова, А.Н.Бенуа), также может быть назван эмблемой живописи перечисленных авторов, репрезентирующей стиль, в котором работал каждый из них.

Список литературы:

1. Араасс Д. Деталь в живописи. — Санкт-Петербург: Издательская Группа «Азбука-классика», 2010.
2. Долгополов И.В. Мастера и шедевры. В 6 т. Т. 4. — Москва: ТЕРРА, 2000.
3. Ключников Б. Метафора vs. Фигура. Что философы нашли в художниках? — URL: <https://www.colta.ru/articles/raznoglasiya/12558-metafora-vs-figurchto-filosofy-nashli-v-hudozhnikah.php> (дата обращения: 25.01.2020).
4. Костомаров Н. Очерк домашней жизни и нравов великорусского народа в XVI и XVII столетии. — М., 1992.
5. Неклюдова М.Г. Традиции и новаторство в русском искусстве конца XIX — начала XX века. — Москва: Искусство, 1991.
6. Федоров-Давыдов А.А. Русское и советское искусство. Статьи и очерки. — Москва: Искусство, 1975.
7. Хайдеггер М. Исток художественного творения / перевод с немецкого А.В.Михайлова. — Москва: Академический проект, 2005.

А.А. ДАЦЕНКО

Директор Приморской государственной картинной галереи
e-mail: shergil@mail.ru

И.Н. МИКЛУШЕВСКАЯ

Кандидат искусствоведения, доцент МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: irina2006mikl@rambler.ru

А.Д. САМАТОВА

Магистрант МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: samat73@mail.ru

A.A. DAZENKO

Director of the Primorye State picture gallery
e-mail: shergil@mail.ru

I.N. MIKLUSHEVSKAYA

PhD of art history, associate professor of the Stroganov Academy
(MGHPA)
e-mail: irina2006mikl@rambler.ru

A.D. SAMATOVA

Master of art history student of the Stroganov Academy (MGHPA)
e-mail: samat73@mail.ru

ЮРИЙ ИВАНОВИЧ ВОЛКОВ — ХУДОЖНИК ИЗ ШИКО- ТАНСКОЙ ГРУППЫ

YURIY IVANOVICH VOLKOV — THE ARTIST OF SHIKO- TANSKII GROUP

Курилы.
Здесь — камень, небо и вода,
И рыбой пахнущие ветры.
Здесь уходящие суда
на взмах прощальный безответны.
Уйдет на свой меридиан,

дымки белесые остынут.
И вновь пустынен океан
как небо тихое пустынно.
Взбеги на сопку, прокричи
во след ушедшим что есть мочи —
одни студёные ручьи,
В ответ невнятно пробормочут.
Споткнется и сорвется с кручи,
сухой пучок травы в руке
забьется факелом колючим.
Вода и камень и трава,
И тишина пустынь богиня.
...Ну как такие острова
Неповторимые покину?
Курилы, вы — моя беда.
Живет во мне такая странность:
Я ехал к вам не навсегда
И навсегда теперь останусь...

В.Богданов [1]

Данная статья посвящена исследованию творчества приморского художника Ю.И.Волкова, искусство которого до сих пор не становилось объектом глубокого изучения искусствоведов. Личность художника особенно ярко и рельефно проявилась в связи с его участием в Шикотанской группе. Шикотанский период творчества Волкова рассматривается как время и место становления художественного языка и особенного стиля мастера. В статье анализируются жанры, в которых работал художник. Изучение творчества Волкова проводится авторами на основании личного знакомства с художником и взятых интервью, а также изучения коллекции работ из фондов Приморской государственной картинной галереи, частных собраний и работ из мастерской художника.

The following article is dedicated to the research of the creative works of a Primorye native artist, Volkov, whose art has yet to become a point of interest for art-historians. Artist's personality has drastically appeared due to his participation in the Shikotanskii

group. Shikotanskii period of Volkovs creative work is considered as the time and place of the development of his artistic language and style. This article analyzes the genres in which the artist worked. The research into Volkovs creative work is done based on personal experience of the authors, their interviews, as well as the review of art collections from the Primorye art gallery, personal collections and works from his art work-shop.

Ключевые слова: Шикотанская группа, Ю.Волков, Приморский художник, О.Лошаков, Суровый стиль

Keywords: Shikotanskii group, Y.Volkov, Primorye artist, O.Loshakov, Severe style

Имя Юрия Ивановича Волкова, заслуженного художника Российской Федерации, одного из основателей Шикотанской группы, широко известно за пределами Приморского края. Неутомимый путешественник, совершивший две кругосветные экспедиции, он прошел с этюдником по всему Сахалину, Приморью и Курилам. Его становление как художника связано с тем временем, когда вслед за художниками-«шестидесятниками» пришло следующее поколение, пытающееся изменить взгляд на жизнь, со своим мироощущением и пониманием творческих задач. Юрий Волков тоже был захвачен общим стремлением увидеть жизнь иную и настоящую, ему были близки искания «шестидесятников», но при этом его творчество обрело свой образно-пластический язык и силу.

Юрий Иванович Волков родился в городе Александровске-Сахалинском на острове Сахалин в 1941 году. В 1962 году он закончил Владивостокское художественное училище, в 1967 году — Дальневосточный институт искусств, в том же году стал членом Приморского отделения Союза художников СССР. Юрий Волков — один из «шикотанцев». Так называли художников, объединившихся в творческую группу во второй половине 1960-х годов.

Шикотанская группа — яркий феномен в истории советского изобразительного искусства второй половины XX века. Идеологические установки того периода требовали от художников произведений высокохудожественных, пропагандирующих идеи социалистического строя. Главной из задач было изображение современника как человека-тру-

женника. В эти годы многие художники командировались для творческой работы на промышленных предприятиях, стройках всего Советского Союза, в колхозы и совхозы. А художественному освоению Дальнего Востока уделялось особое внимание. Как пишет в своей работе Т.А.Нордштейн, «...новая форма организации творческого труда открывала широкие перспективы. Она позволяла узнать жизнь больших коллективов... Художники получали материал позволяющий подойти к широкому философскому осмыслению современной действительности. Это влекло на путь создания произведений сложных.... Работы в творческих группах приводили к глубокому постижению людей ... И возможности видеть своих героев в труде и на отдыхе...» [6].

Шикотанская группа стала уникальным явлением в художественной жизни советского периода. В нее вошли начинающие художники Владивостока и Уссурийска, а также некоторые художники из центральных областей России. Идейным вдохновителем группы стал московский художник Олег Николаевич Лошаков, связавший свои творческие интересы с Дальним Востоком. Лошаков закончил Мо-



Рис. 1. Волков Юрий Иванович (1941–2017)
На сейнере. 1974. Картон, масло. 55х63
Собрание Приморской государственной картинной галереи, Владивосток



Рис. 2. Волков Юрий Иванович (1941–2017)
Девчата с острова Шикотан. 1969. Холст, масло. 200х175. Собрание Приморской государственной картинной галереи, Владивосток

сковский академический художественный институт им. В.И.Сурикова и по распределению приехал на Дальний Восток, где несколько лет был преподавателем во Владивостокском художественном училище.

Творческой базой для художников-единомышленников стал остров Шикотан на Курилах Сахалинской области, отсюда и название группы. Как принято считать в период формирования шикотанской группы, ее основной костяк составляли Ю.Волков, Е.Корж, В.Рачев во главе О.Лошаковым.

С лета 1966 года творческая экспедиция на Курильские острова стала началом самого яркого и масштабного художественного движения на Дальнем востоке. С тех пор в течение целых сорока лет внимание художников было приковано к острову Шикотан, название которого в переводе с языка древних айно означает — «лучшее место». Как пишет в своей статье Н.А.Прантенко, «в завершающийся период хрущевской оттепели на островах курильской гряды, на самом краю света в уединении обрели подлинную свободу художники ищущие, с внутренним зарядом противостояния и непокорства консерватизму, давлению официального искусства. Поиски индивидуального художественного почерка, собственного художественного мировоззрения особенно ярко проявились в пейзажной живописи как доминирующем жанре Дальнего Востока» [7].

Именно шикотанский период стал самым ярким и насыщенным в творчестве Волкова.

Связав свою жизнь с Приморьем, художник никогда не забывал свою родину Сахалин, творческие поездки туда стали для него регулярными. Там же, в путешествиях по Дальнему Востоку, произошло его знакомство с другими представителями шикотанской группы.

Увиденное на Шикотане будоражило, волновало и, возможно, не всегда поддавалось кисти. Художникам требовалось время, чтобы вжиться, проникнуться необычностью этих мест. Художники и их герои пристально и слегка самоуверенно, а подчас и удивленно вглядывались в окружающий мир, словно впервые за долгое время открывшийся им.

Наполненная контрастами, резкостью колорита, разнообразием красок, суровая природа острова потребовала от художников особого художественного языка. Палитра приморских живописцев словно очистилась, из картин ушла вся лирика, но появилась некая мощь и смелость.

Уже первая поездка Юрия Волкова на Шикотан дала молодому художнику возможность поиска тем, разработки мотивов, отработки



Рис. 3. Волков Юрий Иванович (1941–2017). Портрет отца. Холст, масло. 91x100. Собрание Приморской государственной картинной галереи, Владивосток



Рис. 4. Волков Юрий Иванович (1941–2017). Остров Шикотан. Бригада ставников. 1979. Холст, масло. 90x125. Собрание Приморской государственной картинной галереи. Владивосток

цвета и ритма. Этюдов, пейзажей — шикотанских, курильских, сахалинских — у Волкова действительно много. Впечатления накапливались, потребность самовыражения усиливалась, рождались картины, на которых изображены и вековая природа, и будто позирующие художнику суровые, немногословные ребята и девушки. Рабочая одежда, будни и отдых покорителей дикой и суровой природы — вот, что занимало мысли и чувства художника. Тихие бухты, живописные ущелья, побережья и крутые обрывы, соленый ветер и сочная зелень буквально захлестнули художника буйством красок и яркостью колорита. Первое, что нашло отражение в этюдах, — природа Шикотана. Пейзаж, где торжествовало высокое небо, яркое солнце, непостоянные облака, звучал особенно упоительно в своей живописной стихии. Яркой световоздушной среде Курил соответствовало особое художественное выражение — насыщенность цвета и декоративно-пластическое решение образа. Так в живописи Волкова лирическое начало уступило место рациональному замыслу — пейзаж стал решаться декоративно, с помощью энергичных цветовых отношений, пластической напряженности. Насыщенность образной характеристики стала мыслиться от колористической разработки локального выразительного пятна. Эмоциональный накал живописи стал достигаться за счет динамичного мазка, напряженного цвета, широкого и густого движения кисти.

Остров поражал приезжавших туда художников своей красотой. В разгар сайровой путины жизнь на Шикотане бурлила. Привычные

мерки не подходили для художественной работы. Обстановка требовала поиска каких-то новых приемов. Необычайное разнообразие природных явлений и контрастных состояний, когда дни со сплошным туманом и проливными дождями сменялись блистающими, солнечными, — все это заставляло относиться к натурному этюду как к необыкновенно напряженному по цвету и динамичному по композиционному решению. Об этом говорят и созданные Юрием Волковым произведения. Романтический настрой в дни пребывания на Шикотане, сама натура придавали смелости художнику. Эта динамика жизни отразилась и в его натюрмортах. К примеру, картину «Сайра с кальмарами» отличает необычный ракурс (вид сверху) и диагональные построения групп. Рыбы и кальмары написаны уверенными мазками. Вся работа построена на тонких сочетаниях серого в живописи сайры, кальмаров и фона, контрастирующих с рыже-охристой поверхностью стола.

Волков — прирожденный колорист, линия с ее упорядоченностью — не для него. Его пейзажи — это яркое выражение непрдуманной реальности. Панорамные, с особым освещением, контрастными цветовыми эффектами и острыми ракурсами, они обладают удивительной энергетикой, динамикой и экспрессивностью.

Но художник не ограничился рамками пейзажного жанра, работая над сюжетно-тематическими картинами. Его произведения «Будни Шикотана» (1976), «Семья рыбака» (1974), «Девчата с Шикотана» (1969), «Бригада ставников на о. Шикотане» (2005) и другие представляют живописное повествование, в котором заявляет о себе пафос первооткрывателя. Все, на первый взгляд, будничное по-настоящему волновало художника, имело для него притягательную силу. Он рассматривал жизнь как мощный пласт, в котором все неделимо и исполнено значения. В шикотанских этюдах Волкова человек взаимодействует с окружающей средой. Пейзаж у художника — это проявление его чувств и переживаний.

Юрий Волков с особой увлеченностью писал людей, работавших на Шикотане во время путины, — рыбаков, краболовов, рыбообрабочниц. Написанные во время поездок многочисленные этюды стали материалом для тематических композиций. Созданные художником образы убедительны. Его программная картина «Девчата с Шикотана» сильна раскованностью чувств, непринужденностью повествования. Именно эта работа сделала художника знаменитым в его 28 лет, когда журнал «Огонёк» опубликовал ее на цветной вкладке. Огромная кипа



Рис. 5. Волков Юрий Иванович (1941–2017)
Вечерний Шикотан.
Холст, масло. 54х80
Собрание Приморской государственной картинной галереи, Владивосток

писем была адресована автору, в которых, наряду с благодарностями за созданное произведение, были и просьбы познакомиться с красавицами, изображенными на картине. Конечно, это было невозможно, поскольку образ каждой девушки — придуманный, собранный из многочисленных этюдов, зарисовок, размышлений и мечтаний художника. Картины «Девчата с Шикотана», «Семья рыбака» отличает крупный формат, отсюда и использование таких изобразительных средств, как обобщенный силуэт, скульптурная проработка лица в контрастной светотеневой манере. Таким образом живописец стремится придать образу символичность, сделать изображения своих моделей знаком масштабных свершений. Работая по натурным впечатлениям, Волков создавал произведения, в которых сохранял непосредственность и свежесть восприятия.

Мотив подчиняется у художника определенным стилистическим закономерностям, отсюда их монументальный строй и напряженный поиск пластического идеала. Настроение его картин не только менялось вместе с настроением художника, но и связано с большим комплексом жизненных наблюдений и воспоминаний художника. Начиная работать над картиной, Волков выезжал на этюды. И уже в процессе работы созревала и зачастую сильно изменяется замысел произведения, будущее полотно наполнялось натурными впечатлениями, проявляя наиболее яркие и характерные детали.

В работах Юрия Волкова, его коллег по цеху в 1960–1970-е годы складывается особое отношение к временным характеристикам картины — некое психологическое время, измерение которого определяется



Рис. 6. Волков Юрий Иванович (1941–2017) Сайра с кальмарами. 1972. Картон, масло. 50х70. Собрание Быстрицкого Р.М. Владивосток

не столько конкретным соотношением сюжетных поворотов действия, пространственных ситуаций, сколько эмоциональным контекстом. Особый эмоциональный строй придает отдельным образам и деталям композиции особую временную характеристику. Таким образом, режиссура больших программных картин Волкова не соотнесена с какой-то локальной сюжетной ситуацией, но каждое из произведений содержит широкие размышления о жизненном призвании человека. Отдельный образ и любая деталь картины сопряжены не друг с другом, но с центральной идеей.

Художественное и нравственное неразделимы в работах Юрия Волкова. Ему близка позиция оценивать современность, понимать ее через человеческую личность. Портретная живопись художника сложилась под воздействием идей и художественного языка так называемого «сурового стиля». Это образы конкретных людей, ставшие центром живописного повествования, — «Портрет бригадира Н.Широкова» (1988), «Хозяин моря» (2006), «Портрет подводника М.П.Капралова» (1972), «На берегу татарского пролива» (2005) и другие. Образы рыбаков, моряков, рыбообработчиц, пограничников, простых рабочих написаны художником с такой искренностью, как будто это портреты близких или хорошо знакомых ему людей. Их отличает живая непосредственность, ясность характеристик. Диапазон портретных форм автора достаточно широк: от камерного и бытового до обобщенных и монументальных портретов-картин; от наблюдений, носящих частный характер, до образов, вбирающих в себя идеальные представления эпохи. К некоторым из портретов художника можно применить такую его тематическую ха-

рактеристику, как портрет-раздумье. Размышляют бригадир докеров Широков, представленный мастером в роли «хозяина моря» Анатолий Соловьёв, мальчишки, коротающие время на берегу Татарского пролива. Но размышляют не только герои картин, а сам художник выспрашивает их о продуманном, о мечтах и надеждах, о смысле и сути жизни. Особое место в этом жанре занимает «Портрет отца» (2005), написанный Волковым с проникновенной силой и нежностью. Шемящая душу тема, изображающая человека, прошедшего войну, лишена у Волкова сентиментальности; его герой — это тот, кто пересилил врага, кто способен после всех ужасов войны добродушно улыбаться, кто полон утвердительной решимости к созиданию новой жизни.

Экстремал по характеру, с неиссякаемой энергией и силой духа, жаждущий открытий и новых впечатлений, Юрий Волков совершил немало путешествий. Дважды он побывал в кругосветках — на парусниках «Паллада» и «Надежда». Итогом экспедиций стали сотни работ. Страны, города, люди, природа — все в них восхищает своей красотой и богатством цвета. За многие мили пути взгляд художника не утратил остроту и свежесть.

Вся жизнь художника состояла из разнообразных творческих путешествий. И всегда изучение именно повседневной жизни людей представлялось ему более интересным, по сравнению с «общественно-значимыми» темами. Девиз художника — изображение современности современными средствами, подразумевавшими в меру экспрессивную манеру письма, динамичные композиционные решения, островыразительные ракурсы. В живописи Юрия Волкова сочетаются мечта и банальность, прекрасное и обыденно-приземленное, вечное и мгновенное, этими качествами он объемлет человеческую жизнь. Личность художника поражает неистощимой энергией, убежденностью и преданностью своему делу. Для него счастье быть художником и привычно ощущать тяжесть этюдника на плече. Природа, жизнь людей вдохновили художника, помогли найти ему тот материал, который позволил наиболее полно раскрыться, обрести самого себя.

Список литературы:

1. Богданов В. Мир моей любви / В.Богданов. — Сахалин: Южно-Сахалинск.изд-во, Сахалин. отд-ние, 1986, — 96 с.
2. Ванслов В.В. Искусствознание и критика: методологические основы и

творческие проблемы / В.В.Ванслов. — Ленинград: Художник РСФСР, 1988.

3. Волков Н.Н. Композиция в живописи / Н.Н.Волков. — Москва: Искусство, 1977.

4. Кандыба В.И. История становления и развития художественной жизни Дальнего Востока (1858–1938) / В.И.Кандыба. — Владивосток: изд. Дальневост. ун-та, 1987.

5. Лошаков О. Поездки на Шикотан // Художник. — 1974. — № 8.

6. Нордштейн Т.А. Искусство Сибири и Дальнего Востока. Альбом / Нордштейн. — Ленинград: Художник РСФСР, 1984. — 7 с.

7. Нордштейн Т.А. Искусство Сибири и Дальнего Востока. Альбом / Нордштейн. — Ленинград: Художник РСФСР, 1984. — 24 с.

8. Рачев Ю. Выставка молодых художников // Красное знамя. — 1976. — 20 марта.

Я.А. БРОННИКОВ

*Аспирант Дальневосточного Федерального Университета
e-mail: jaguation@gmail.com*

Y.A. BRONNIKOV

*Post-graduate student of the Far Eastern Federal University
e-mail: jaguation@gmail.com*

ВЛИЯНИЕ СТИЛЕВЫХ ОСОБЕННОСТЕЙ ЖИВОПИСИ РЕНЕ МАГРИТТА НА СОВРЕМЕННЫЙ ФОТО-СЮРРЕАЛИЗМ

THE INFLUENCE OF THE STYLISTIC FEATURES OF RENE MAGRITTE'S PAINTING ON MODERN PHOTO-SURREALISM

Статья посвящена продолжению сюрреализма в современном искусстве, творчеству знаменитого художника-сюрреалиста Рене Магритта и его влиянию на современную цифровую фотографию. Производится сравнительный анализ стилистических и художественных приемов живописи Рене Магритта и работ современных фотохудожников, среди которых Томми Ингберг, Эрик Йохансон и Кристофер МакКинни.

The article is dedicated to the continuation of surrealism in contemporary art, the work of the famous surrealist artist Rene Magritte and its influence on contemporary digital photography. A comparative analysis of the style and art techniques of Rene Magritte's painting and the works of modern photo artists, including Tommy Ingberg, Eric Johansson and Christopher McKinney, is carried out.

Ключевые слова: сюрреализм, массюрреализм, живопись, фотография, фотоискусство, коллаж, современное искусство.

Keywords: surrealism, masssurrealism, painting, photography, photo art, collage, contemporary art.

Любое современное искусство испытывает на себе влияние более ранних течений, направлений и жанров. Отсылки к популярным течениям прошлого все чаще можно встретить в живописи, музыке и

кинематографе. Фотоискусство также не является исключением, а, скорее, наоборот — служит показательным примером цитирования одного вида искусства в другом. Благодаря развитию цифровой среды, фотографии получили возможность создавать и обрабатывать фотографии с помощью специализированных компьютерных программ, что открыло существенное поле для различного вида творчества.

Среди множества направлений в развитии современной фотографии особое место занимает сюрреализм. Сюрреализм является художественным направлением, возникшим во Франции после первой мировой войны [3, с. 298], и считается самым значительным, плодотворным и интернациональным движением [7, с. 12]. Несмотря на то, что развитие сюрреализма как самостоятельного течения завершилось к 1960-м годам, фундаментальные работы современных исследователей позволяют говорить о том, что влияние сюрреализма на различные виды искусства продолжается и по сей день. Среди наиболее значимых авторов, изучающих влияние сюрреализма на современное искусство, стоит отметить Джеймса Сихафера и его работу «Три эссе о массюрреализме». Исследованию сюрреализма в отечественной литературе посвящены работы И.С.Куликовой, В.Мириамова, А.А.Смолина и многих других. Так, 1972 г. была опубликована книга Л.Г.Андреева «Сюрреализм» [1, с. 32], которая довольно подробно описывает философию художественного течения и биографии основных его представителей.

Однако, несмотря на большое количество исследований, связанных с сюрреализмом, недостаточно изучено явление использования художественных приемов сюрреализма в современном цифровом фотоискусстве.

Существует ряд современных авторов, создающих фотографии в стилистике сюрреализма. Под стилистикой в данном случае стоит понимать воспроизводимые в каждой работе однотипные формы, предметы и художественные приемы. Для данного исследования наибольший интерес представляет творчество Томми Ингберга, Эрика Йоханссона и Кристофера МакКинни. Взяв от сюрреалистов визуальную часть, современные фотографы, пренебрегая сюрреалистической философией бессознательного, создают загадочные и парадоксальные сюжеты, с заранее продуманной идеей.

Целью данной статьи является выявление художественных приемов живописи Рене Магритта в творчестве современных фотохудожников.

Важным является поиск наиболее ярких стилистических приемов, присущих живописи Рене Магритта, и выявление современных фотохудожников, работающих в стилистике сюрреализма. Также планируется проведение сравнительного анализа стилистических приемов творчества Магритта и работ современных фотографов.

Рене Магритт — один из ключевых художников французского сюрреализма, который, не причисляя себя к этому направлению, использовал отдельные его элементы. Попав в круг общения сюрреалистов, Магритт не поддавался сильному его влиянию, как многие другие художники. Сам художник протестовал против приобщения себя к сюрреалистам, но позволял толковать свое творчество как «магический реализм» [2, с. 9]. Работы Рене Магритта скорее направлены на постановку неразрешимой задачи, ребуса, заставляющего задуматься над важными вопросами бытия и восприятия. Так, например, широкую известность получил цикл работ, на которых изображен некий предмет, но подпись под ним отрицает суть изображенного предмета. Такой прием можно заметить на картине «Вероломство образов», в сюжете которой изображена курительная трубка, а под ней располагается надпись «Это не трубка» (рис. 1).

Отличительной особенностью в работах художника является «несюрреалистическое» изображения предметов. Их форма практически никогда не искажалась, однако сочетание предметов, вместе с особой стилизованной подачей, производит на зрителя особый эффект. Особое внимание Магритт уделял названиям своих картин. Они почти всегда, на первый взгляд, не связаны с изображенной сценой. Но именно в этом художник видел определенный смысл: название произведения должно направить зрителя именно в ту сторону, где кроется замысел автора.

Спустя десятилетия, изобразительные тенденции, ярко проявившиеся в творчестве Магритта, нашли отражение в творчестве многих фотохудожников. Одним из них является Томми Ингберг. Ингберг создает свои произведения, используя различные компьютерные технологии,



Рис. 1. Рене Магритт. Вероломство образов



Рис. 2. Томми Ингберг. Hollow



Рис. 3. Рене Магритт. Сын человеческий

помогающие «собрать» несколько изображений в единый сюрреалистический коллаж. Влияние живописи Рене Магритта четко прослеживается практически во всех работах данного фотографа. Основным стилевым приемом в творчестве Ингберга является изображение человека, со скрытым или искаженным лицом, одетого в черный костюм со шляпой (рис. 2).

Часто рубашка, пиджак или шляпа изображаются отдельно, без участия в сюжете человека, но символизируя его, в совокупности с фрагментами растений. Все эти приемы часто можно встретить в картинах



Рис. 4. Томми Ингберг. Careful



Рис. 5. Рене Магритт. Избирательные свойства

Магритта, одной из которых является «Сын человеческий» (рис. 3). Это знаменитое полотно явно послужило вдохновением для визуальной подачи многих работ Ингберга, однако посыл и атмосфера его фотографий носят совершенно иной характер.

В фотографиях Ингберга часто можно встретить сюжеты, в которых в качестве ключевого объекта выступает яйцо или яичная скорлупа.

Как правило, вместе с яйцом на фотографии присутствуют части тела человека, одетого в черный костюм (рис. 4).

Если обратить внимание на размер яйца, можно заметить, что его размер весьма гиперболизирован. Такой же прием часто встречается и работах Рене Магритта. Например, на картине «Избирательные свойства» изображена клетка, внутри которой находится большое яйцо (рис. 5).

Но, несмотря на то, что Томми Ингберг заимствовал многие стилевые и сюжетные приемы у Рене Магритта, он сумел сохранить свой собственный стиль. Смысловая нагрузка и антураж работ Ингберга носят совершенно индивидуальный характер, и легко помогают узнать руку автора практически в любой фотографии.

В связи с тем, что творчество Рене Магритта достаточно обширно, различные стилевые приемы его живописи используются совершенно разными фотографами и художниками. Так, американский фотограф Кристофер МакКинни использует в своих работах один из самых узнаваемых приемов Рене Магритта в совершенно нетипичной манере. Магритт нередко изображал фигуры людей, покрытых тонкой тканью так, чтобы очертания их лиц были неузнаваемы. В большинстве работ тканью накрыта только голова изображаемого, как можно заметить на картине «Влюбленные» (рис. 6). Здесь Магритт запечатлевает страсть в интерьере, в другом варианте персонажи, уже по-другому одетые, изображены на фоне пейзажа, а позы их, положение их голов, нежно касающихся друг друга, рождает впечатление умиротворения, спокойствия



Рис. 6. Рене Магритт. Влюбленные



Рис. 7. Кристофер МакКинни. Пустота

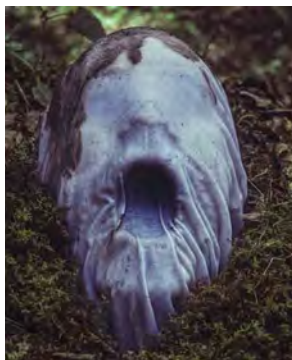


Рис. 8. Кристофер МакКинни. Забери мою боль



Рис. 9. Рене Магритт. «Преодолевающая пустоту»

[4, с. 25]. Именно этот прием, с использованием ткани как некой маски, решил использовать МакКинни, трансформируя его в фотографии жуткими сюжетами (рис. 7; рис. 8).

Если картины Магритта, на которых используется подобный прием, имеют скорее романтический характер, то фотографии Кристофера МакКинни явно изображают жестокость или холод. На его фотографиях часто присутствуют такие элементы, как виселица, а лица моделей передают ужас и страх.



Рис. 10. Эрик Йоханссон. Превыше всего



Рис. 11. Рене Магритт. Человеческий удел

В живописи Рене Магритта часто можно встретить реалистичные сюжеты с элементами «волшебства». Атмосфера и пейзажи в таких работах выполнены достаточно естественно, однако ключевые фигуры таких картин имеют «сказочное» искажение, элементы зрительного обмана или логические парадоксы. Примерами таких работ служат «Преодолевающая пустоту» (рис. 9) и «Голос крови».

Именно такой характер творчества Магритта заимствует большинство фотохудожников, работающих в стилистике сюрреализма. Одним из таких фотографов является Эрик Йоханссон, знаменитый своими сказочными пейзажами (рис. 10).

Стоит отметить, что в работах Эрика Йохансона природа и ее живописность занимают главенствующее место. Локации фотографий всегда демонстрируют красоту природы, дополняя ее сюрреалистическими элементами. То же самое можно сказать и о пейзажных работах Магритта. Однако отличительной чертой фотографий Йохансона является некая атмосфера волшебства и сказочности, заложенная в концепцию его работ, тогда как живопись Рене Магритта демонстрирует философские вопросы посредством приемов сюрреализма. Такое различие четко прослеживается при сравнении картины Магритта «Человеческий удел» (рис. 11) и одной из фотографий Йохансона (рис. 12).

Несмотря на то, что каждый из рассмотренных фотохудожников имеет собственный уникальный стиль, влияние живописи Рене Магритта на их творчество очевидно. Это влияние заключается, скорее, не в тривиальном копировании приемов знаменитого художника, а есть тонкая отсылка в знак уважения, выражаемая великому мастеру. В связи с этим, можно сделать вывод, что сюрреализм как художественное направление остается актуальным явлением для современного искусства, дающим возможность фотографам и художникам новые пути для самореализации.



Рис. 12. Эрик Йоханссон. Сокрытие

Список литературы:

1. Андреев Л.Г. Сюрреализм. — Москва: Гелиос, 2004. — 352 с.
2. Гальцова Е.Д. Сюрреализм и театр. К вопросу о театральной эстетике французского сюрреализма. — Москва: РГТУ, 2012. — 552 с.
3. Гальцова Е.Д. Творчество Андре Бретона как энциклопедия сюрреализма. — Москва: ИМЛИ РАН, 2019. — 351 с.
4. Гетаивили Н.В. Рене Магритт. — Москва: Комсомольская правда Директ-Медиа, 2016. — 72 с.
5. Каракаш Т.К., Мелик-Пашаев А.А. В мире искусств. Словарь основных терминов по искусствоведению, эстетике, педагогике и психологии искусства. — Москва: Искусство в школе, 2001. — 384 с.
6. Смолин А.А. Сюрреализм как квинтэссенция реального и сверхреального. — Красноярск, 2005. — 179 с.

Д.Ю. БЛИЖИНА

*Аспирант кафедры семиотики и общей теории искусства Московского государственного университета
e-mail: dariayurievna@gmail.com*

D.Y. BLIZHINA

*Graduated student at the department of semiotics and general theory of art of Moscow state University
e-mail: dariayurievna@gmail.com*

СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ АБСТРАКТНОЙ ЖИВОПИСИ: ЭКСПРЕССИВНАЯ И ГЕОМЕТРИЧЕСКАЯ АБСТРАКЦИЯ В РАБОТАХ ФРАНТИШЕКА КУПКИ И КЛИФФОРДА СТИЛЛА

ABSTRACT PAINTING STYLISTIC FEATURES: EXPRESSIVE AND GEOMETRIC ABSTRACTION IN THE WORKS OF FRANTISEK KUPKA AND CLIFFORD STILL

В статье рассмотрены основные тенденции развития абстракции в момент ее зарождения в Европе начала XX в. и «второй волны» — в Америке 40–50-х гг. Выполнен анализ произведений Франтишека Купки и Клиффорда Стилла с точки зрения формальных признаков геометрической и экспрессивной абстракции.

The article discusses main trends in the abstraction development, namely at times of its origination, the 20th century for Europe and 40–50s for the «second wave» in America. The author analyzes works of Frantisek Kupka and Clifford Still for formal indicators of geometric and expressive abstraction.

Ключевые слова: абстрактная живопись, геометрическая абстракция, абстрактный экспрессионизм, Франтишек Купка, Клиффорд Стилл.

Keywords: abstract painting, geometric abstraction, abstract expressionism, Frantisek Kupka, Clifford Still.

Появление абстрактной живописи было подготовлено всей духовной атмосферой конца XIX — начала XX в., революционными потрясениями в обществе и науке, технике, поисками новых направлений изобразительного искусства, философскими и религиозными размышлениями о судьбах культуры. На протяжении XX в. становление новой картины мира прослеживается во всех сферах культуры: эксперименты по расщеплению ядра атома; обоснование теории относительности; интерес к психоаналитике, стимулировавшей исследования подсознательного в психике; упрочение киноискусства — эти и другие реалии определили совсем другой уровень и масштаб современной эпохи, ее новый образ. В этот новый образ наиболее убедительно вписывается и абстракционизм.

Большинство исследователей, формировавших отдельные траектории художественных циклов в культуре Европы, относили искусство XX века — с теми или иными оговорками — к «зоне замораживания», де-струкции, кризиса. Об исчерпанности содержания искусства в прошлом столетии, исчерпанности художественного творчества, недостаточности его внутренней судьбы писали О.Шпенглер, Н.Бердяев, Т.Адорно. По мнению Бердяева, кризис искусства носил не только внешний, но и внутренний характер. Становление новой картины мира, в первую очередь, повлияло на внутри-психический мир человека, лишив его естественности, непосредственности и полноты переживания жизни, свойственной первичному, мифологическому сознанию. В статье «Кризис искусства» Бердяев пишет: «Слишком свободен стал человек, слишком опустошен своей пустой свободой, слишком обессилен длительной критической эпохой. И затосковал человек в своем творчестве по органичности, по синтезу, по религиозному центру, по мистике» [1]. Несколько иной подход намечает Х.Ортега-и-Гассет. Испанский теоретик оценивал начало XX века как время энергичных поисков, как рождение «новой души» культуры.

Несмотря на противоречивость подходов и оценок разных авторов, все они разделяют мнение, что XX век является переломной, знаковой эпохой для истории человечества и для всех форм его культурной жизни. Сегодня вопрос осознания перемен, произошедших в прошлом столетии, стоит особо остро. Речь идет не только о суммировании достижений или потерь в культуре XX в., но и о возможности прогнозирования перспектив творческого развития. В таком контексте особое значение приобретает философский, эстетико-искусствоведческий анализ конкретных художественных направлений, в частности, абстракционизма.

Было бы ошибкой полагать, что сама идея абстрактного отображения мира является продуктом новейшего времени. Разные формы абстрагирования проявляли себя на протяжении всей эволюции человечества. Первое упоминание об этом художественном направлении относится еще к каменному веку. Вполне отчетливо абстракция как данность читается: а) в геометризованных символах; б) геометрических изображениях орудий труда; в) формальной стилизации изображения самого человека. Принцип такого изображения состоит в преобразовании конкретного объекта в знак-символ. Причиной является символизация реальных объектов как условий знакообразования, участвующих в решении практических проблем. Так или иначе принципы геометризации встречаются фактически у всех народов земли. Там же, где необходимость непосредственной визуальной абстракции отсутствует, уровнем абстракции выступают законы композиционного построения.

Зарождение абстрактной живописи в XX веке исследователи объясняют стремлением художников найти наиболее выразительные средства. По мнению В.Турчина, абстракция есть не что иное, как жажда создания новых знаков. Они всегда находились «в глубине души человеческой» [2] и в какой-то момент проявились в творчестве. Уже на этапе становления в стилистике абстрактного искусства обозначились две основные тенденции: экспрессивная (живописная, «биоморфная») и рационалистическая (геометрическая) абстракции.

В направлениях модернизма геометрический метод в искусстве объединил орфизм, синтетический кубизм, неопластицизм, лучизм, супрематизм и американскую «школу западного побережья». С экспрессивным течением связана лирическая абстракция В.Кандинского, абстрактный экспрессионизм Д.Поллока, визуальные медитативные композиции М.Ротко.

В экспрессивной или живописной абстракции, в первую очередь, проявлена доминанта цвета. Цвет здесь — выражение настроения и источник символических коннотаций. Художник не заботится об «объективности» символики: в живописной абстракции, в первую очередь, важны именно ассоциации автора. Вообще, идея «дешифровки» дискурса произведения более характерна для геометрической абстракции, чем для экспрессивной, где зрителю предоставлен материал для свободной чувственной интерпретации. Живописная абстракция психологична и субъективна — как на этапе создания, так и на этапе восприятия.

Начиная с произведений Поллока, в абстрактном экспрессионизме устанавливается тенденция крупного формата. Этот прием направлен на создание всеобъемлющей среды, захватывающей зрителя и погружающей его в водоворот чувств, переживаний и ощущений.

Отличительная черта экспрессивной абстракции — подчеркнутая индивидуальная линия, особой фактуры и текстуры, мазок, по которому во многих случаях можно безошибочно определить автора произведения. Цвет, линия и фактура — основные выразительные элементы в живописной абстракции, а композиция, пропорции и пространственная ориентация — в геометрической.

Геометрия, играя особую роль в искусстве, дает выход в иной мир, который противопоставляется внешней видимой реальности, где в возвращении к простым и неизменным форм-знакам транслируется эволюционный информационный код, универсальный язык передачи информации.

Геометрический орнаментальный стиль — наиболее архаичный стиль культуры, демонстрирующий собой наглядную систему осмысления человеком процесса жизни, пронесенную через всю историю культуры и социального развития общества. Формы и принципы построения орнаментальных композиций — воплощение символического содержания, закодированный ментальный материал. В связи с этим, интересно рассмотреть представителей абстракции, сочетающих в своем творчестве элементы как геометрического, так и экспрессивного направления.

Франтишек Купка работал в Париже в 1-й половине XX века, когда все большее влияние завоевывала геометрическая абстракция. Во время всеобщего стремления к упрощению форм Купка создавал вибрирующие, наполненные цветом, очень личные полотна «Индийский мотив», 1921; «Ярмарка», 1921, и др. В их ритмике, контрастах, напряжении форм и силовых линиях композиции — отсылки к силуэтам древних храмов, к мифологическим сюжетам, ощущению единства с миром.

Однако Купка создает и композиции, в которых используются только прямые линии, с заметным предпочтением вертикалей: «Синие и красные вертикали» (1913), «Планы» (1945), и «Вибрирующие линии» (1948).

Исследователь Мишель Сёфор представляет Купку «своего рода готическим художником», который либо строит «твердые, но очень об-разные соборные нефы», либо изливает свое вдохновение в то, что мож-

но назвать «полифоническими» картинами, «горящими огнями витража, светящимися, сияющими» [3].

К середине XX века центр развития абстрактной живописи перемещается в Нью-Йорк. Ведущее место на втором этапе развития абстракции заняло экспрессивное, живописное, «биоморфное» направление, проявившееся в творчестве В. де Кунига, Д.Поллока, М.Ротко. Одним из ярких представителей абстрактной живописи США середины XX в. стал Клиффорд Стилл. Именно на его живописной манере формируется так называемая «Тихоокеанская школа» или «Школа западного побережья». Исследователь Мишель Сёфор допускает, что искусство Клиффорда Стилла изначально могло быть коммерческим проектом, результатом взаимодействия творчества и рекламных технологий, спекуляций на арт-рынке и продуманных стратегий повышения популярности. Однако он отмечает и несомненную оригинальность работы К.Стилла, заметную даже в годы повсеместных творческих экспериментов: «Даже для глаз, привыкших к самым радикальным проявлениям абстрактного искусства, работа Стилла становилась своеобразным шоком» [3]. Разработка манеры Клиффорда Стилла пришлась на время, когда холсты Поллока и Хоффмана взрывались буйством красок, хаосом форм и цветов. В 1940–50-х годах в художественных мастерских Нью-Йорка краску капали, проливали, выдували из трубки, а формы «нападали» друг на друга, соперничая за пространство холста. Будто в противовес общей тенденции, К.Стилл в работе «Без названия» 1951-го года утверждает свой особенный, спокойный, выдержанный стиль.

«Без названия» 1951-го года и «1952-А» 1952-го — это холсты скорее философского, нежели исповедального характера.

Большинство картин Стилла не имеют названий, им даны лишь цифрово-буквенные обозначения, где цифра — это год создания, а буква — порядковый номер.

При беглом взгляде, «Без названия» 1951-го года читается как сплошной черный фон. Однако одинокая красная линия вдруг разрезает наметившуюся уже плоскостность, создавая прорыв, уводя взгляд в глубину. Следом возникает ощущение, что верхний черный слой — лишь один из многих, что под ним скрывается некая тайна — что-то внутреннее, живое. Тонкая красная линия — это и есть само произведение, на которое зрителю удалось взглянуть сквозь маленький разрыв в краске, к которому он смог лишь слегка прикоснуться. Эта картина — предвестник

зрелого стиля К.Стилла, его знаковых работ, характеризующихся именно такой многослойностью выражения.

Основной «персонаж» произведений К.Стилла — «цветовое поле» или фигура чистого цвета, заряженная определенным «звучанием».

В «Без названия» 1959-го года, как и во всех картинах зрелого стиля Стилла, есть доминантный цвет и доминантная форма, определяющие дискурс изображения. По всем правилам классического искусства, характер и глубина переживаний «главного персонажа» подчеркиваются окружающим его фоном. Противопоставление фигуры и фона строится как по цвету фигур, вызывающему первые автоматические ассоциации, так и по характеру контура. Контур основной фигуры, с одной стороны, хаотичный, неровный, «вибрирующий» от взаимного напряжения двух противоположенных сил. С другой стороны, его форма напоминает геометризованные мазки, оставляемые ровной широкой кистью или мастихином. Линия контура основной фигуры строго подчинена определенному ритму — как в своих внутренних движениях, так и в отношении к композиции в целом. Драматургия противостояния фигуры и фона вызывает ощущение «облупившейся штукатурки», отсылая зрителя к эстетике промышленности, вызывая размышления о «закрашивании»: наложении верхнего, искусственного слоя на нечто естественное, живое, настоящее.

Начиная с 50-х годов, произведения К.Стилла обращены к исследованию напластования цивилизации на естественные проявления бытия и сознания человека, но, в то же время, напоминают, что это напластование — лишь тонкий слой, при определенных обстоятельствах слетающий с человека также быстро, как пигменты алсекко со стен. Эффект от работ Клиффорда Стилла достигается и благодаря их размерам: высота холста «Без названия» 1951-го года — 2 метра, а «Без названия» 1959-го — 3 метра. Такой формат позволяет автору создавать настоящую живописную среду, в которой зритель получает яркие переживания от драматического контраста фигур и может рассматривать контур, за которым подразумевается «что-то еще».

Одним из распространенных взглядов на искусство является убеждение, что оно должно наследовать реальный мир. Однако искусство не может с успехом выполнить свои важнейшие задачи и функции, если оно просто воспроизводит, копирует окружающую действительность. В контексте развития абстрактного искусства, основным призна-

ком живописного произведения является способность освоения, осмысления и выражения реальности в художественно-образной форме, где сами средства выражения играют основную образную роль.

Сегодня интерес к абстракционизму обусловлен многими причинами: принципиально новым подходом к возможностям художественного произведения; шансом воплощения принципов абстракционизма практически во все виды изобразительного искусства; способностью средствами абстракции вести «духовный» диалог между творцом и миром.

Абстракция в изобразительном искусстве как революционное явление в художественной культуре побудило художников к новым поискам, а исследователям открыла новые грани понимания творчества и внутреннего мира человека.

Список литературы:

1. Бердяев Н.А. Кризис искусства. (Репринтное издание). — Москва, 1990. — С. 3.
2. Турчин В.С. По лабиринтам авангарда / В.С.Турчин. — Москва, 2013. — С. 17.
3. *Seuphor Michel*. Dictionary of Abstract Painting: With a History of Abstract Painting. Tudor Publishing, 1957. Questia. — URL: www.questia.com/read/6727100/dictionary-of-abstract-painting-with-a-history-of (дата обращения: 06.02.2020).

Д.Ю. БЛИЖИНА

*Аспирант кафедры семиотики и общей теории искусства Московского государственного университета
e-mail: dariayurievna@gmail.com*

D.Y. BLIZHINA

*Graduated student at the department of semiotics and general theory of art of Moscow state University
e-mail: dariayurievna@gmail.com*

НЬЮ-ЙОРКСКАЯ ШКОЛА АБСТРАКТНОЙ ЖИВОПИСИ: СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ РАБОТ ФРАНЦА КЛАЙНА И ПЬЕРА СУЛАЖА

NEW YORK SCHOOL OF ABSTRACT PAINTING: STYLISTIC FEATURES OF WORKS BY FRANZ KLINE AND PIERRE SOULAGES

Статья посвящена стилистическим особенностям Нью-Йоркской школы абстрактной живописи, рассмотренным в контексте разделения абстракции на геометрическую и экспрессивную. Проведен формально-стилистический анализ работ Ф.Клайна и П.Сулажа.

The article is devoted to the stylistic features of the New York School of abstract painting, which is considered into context of separation into geometric and expressive. Author analyse works by F.Kline and P.Soulages for characteristic aspects of style.

Ключевые слова: геометрическая абстракция, нью-йоркская школа, абстрактный экспрессионизм, Ф.Клян, П.Сулаж.

Keywords: geometric abstraction, New York school, abstract expressionism, F.Kline, P.Soulages.

Абстрактная живопись вошла в мир искусства как особый способ выражения, позволяющий художнику не копировать творения природы, а изображать состояния индивидуальных творческих поисков.

Она позволяет создавать произведения, в центре которых — ощущение, проживание художником самого себя, событий, периода времени, экзистенциальный опыт самосозерцания. Абстрактная живопись может стать уникальным документом эпохи, где в линиях, цветах и композиции зашифровано сообщение о состоянии культуры. Расшифровав это сообщение, исследователь может дополнить картину культурного периода субъективным опытом художника — участника событий.

Другой актуальной особенностью художественной абстракции является ее гештальт значение, понимание которого важно для рассмотрения формальных структур более общего порядка — предметно-пространственной среды, где большую роль приобретают выразительные средства формы, построенные на ассоциативных принципах визуальной эстетики.

Абстрактная живопись в своих современных формах была изобретена в начале XX века, но стремление к абстракции — неотделимая часть изобразительной деятельности человека. Уже в прошлых тысячелетиях, например, на стенах пещер Руффиньяк и Шульган-Таш, человек выражал свои представления о мире через абстрактные структуры: «макароны», спирали, линии. Абстрагирование как способ выражения меньшими средствами большего объема содержания заложено в структуру символа. Символ как смысловое поле, разворачивающееся вокруг центрального, стречевого значения, может быть интерпретирован множеством вариантов: в разные времена или под разными методами проявляя различные аспекты. Чарльз Сандерс Пирс (1837–1914), логик, определял символы как знаки с планом выражения, которые могут меняться по содержанию.

С этой точки зрения, абстрактная живопись также наделяет изображение символическим содержанием. Являя собой наглядный продукт живописного мастерства, она отсылает к множеству смыслов, ощущений и переживаний, рассказывающих о субъективных состояниях человека, и может быть интерпретирована разными путями. При этом ни один из них не может быть назван единственно верным или категорически неправильным. Появление абстрактной живописи стало результатом культурного сдвига и изменений в восприятии, произошедшего на рубеже XIX–XX вв. Одной из основополагающих доктрин нового мира стала «теория иероглифов» Г.Гельмгольца, разработанная около 1878 года, утверждавшая автономию мира чувств: «Ощущения чувств для нас

только символы внешних предметов, они соответствуют им настолько, насколько написанное слово или звук соответствует данному предмету. Ощущения чувств сообщают нам об особенностях внешнего мира, но они делают это не лучше, чем мы можем сообщить слепому понятие о цветах» [1], то есть чувственные впечатления могут служить лишь отметками качеств внешнего мира, они — иероглифы, истолкованию которых следует учиться из опыта. Главный тезис концепции Г.Гельмгольца — «отсутствие ближайшего соответствия между качествами ощущения и качествами объекта» [1, с. 202]. Своей теорией Гельмгольц разделил мир объектов и мир внутренних чувств, создав представление об автономной внутренней реальности. Опосредованное влияние теории иероглифов Г.Гельмгольца на абстрактную живопись было также сильно, как непосредственное влияние его работ по физиологии зрения — на импрессионизм.

Также новое для XX века представление о жизни было изложено А.Бергсоном в книге «Творческая эволюция» 1907 года издания. Предмет исследования в «Творческой эволюции» — жизнь человеческого сознания. Основными характеристиками сознания А.Бергсон определяет «длительность» или непрерывную изменчивость сознания. Длительность — это также атрибут времени, которое понимается им как «живое», субъективное время. Идеи времени как «целостного потока» созвучны теории относительности, они позволили художникам по-другому взглянуть на мир, нежели через призму «ньютоновского», дискретного времени.

Таким образом, абстракция формировалась в атмосфере все большей интроспекции, интереса к психологии и состояниям сознания, расцветавшей среди творческих кругов. В общем виде эта тема ближе к феноменологии истолкования искусства. Это выразилось в создании живописи, предметом которой стали чувства и ощущения художника, а для выражения этого предмета использовались чисто живописными средствами — цвет, форма, композиция.

Уже на первом этапе абстракция получила своеобразное типологическое разделение у двух пионеров абстрактного искусства: В.Кандинского и П.Мондриана. Экстравертный тип художника — это В.Кандинский: яркий, харизматичный, склонный к организаторской деятельности, частым путешествиям и насыщенной личной жизни. Художник же более интровертный, склонный к уединению и постоянству, —

это П.Мондриан. П.Мондриан и В.Кандинский представляют два разных типа человеческого гения: бесконечное терпение и яркая активность. В соответствии с темпераментом, зритель будет притягиваться к одному или другому или, возможно, к каждому по очереди, в зависимости от событий и переживаний, актуальных для него в данный момент. Как пишет исследователь Мишель Сёфор, «если жизнь зрителя в данный момент — это труд пчелы, перегонка капли за каплей какой-то уникальной и всеобъемлющей сущности, тогда он отдаст предпочтение Мондриану. Но если разум беспокоен, мысли многочисленны, если жизнь движется скачками — зритель выберет Кандинского и увидит в нем все ценное, что есть в абстрактном искусстве» [3].

Эти и другие идеи были блестяще реализованы в творчестве художников двух школ — русского и немецкого авангарда (ВХУТЕМАСа-ВХУТЕИНа и БАУХАУЗа).

«Вторая волна» абстрактной живописи приходится на послевоенную Америку 40–50-х годов. Толчок к развитию нового искусства дают эмигрировавшие в Америку европейские мастера, бежавшие от ужасов войны. В 1942 году, вернувшись из Европы с богатой коллекцией современного искусства, П.Гуггенхайм открывает галерею «Искусство нашего века». Устраивая европейским мастерам выставки и продажи на базе галереи, П.Гуггенхайм также знакомит молодых американских художников с наработками в области современного искусства. Позже в «Искусство нашего века» проходили и персональные выставки первых американских абстракционистов — Р.Мазервелла, Д.Поллока, К.Стилла. Успех Д.Поллока П.Гуггенхайм считала своим личным достижением.

С этих первых выставок в 1940-х годах принято отсчитывать рождение «Нью-Йоркской школы» абстрактной живописи. «Нью-Йоркская школа» — собирательный термин, отчасти эквивалентный «абстрактному экспрессионизму», но точнее передающий эклектичность явления. Порой произведения Нью-Йоркской школы настолько сильно отличаются друг от друга, что объединяет их лишь время и место создания: Нью-Йорк в 40–50-х гг.

Стилистика произведений Нью-Йоркской школы также специфична. Если в Европе первый этап развития абстракции был ознаменован разделением на живописную и геометрическую, с яркими представителями и доведением стилистики до абсолюта, то американские мастера нашли особую формулу синтеза. Геометрическая абстракция

здесь преобразовалась в доминанту линии, во внимание к архитектонике, пространственным ориентирам и контурам. Живописное начало проявляется в произведениях как экспрессивность цвета и драматизм форм, особая фактура, ярко проявленная живописная манера. Соединив оба подхода, американские художники определили и дальнейшее развитие абстракции: к упрощению, редукции визуального языка.

Как в начале XX века появление абстрактной живописи было во многом связано с развитием формального метода в искусствоведении, так Нью-Йоркская школа абстракции во многом стала следствием распространения идей структурализма. В живописи это выразилось как «разложение» визуального языка на элементы и создания из них простых и четких, очень индивидуальных «высказываний».

Одни из самых «немногословных» авторов второй волны абстракционизма — это Ф.Клайн и П.Сулаж.

Визуальный язык Ф.Клайна сводится практически к одному огромному черному мазку на белом фоне. В конце 40-х годов XX века появляются его первые абстрактные полотна, бросающиеся в глаза своим большим форматом и контрастным стилем. Художник ограничивает себя — дабы усилить впечатление у зрителя — исключительно черно-белым сочетанием красок, максимально жидких и быстро сохнувших, оставляющих видимым письмо кисти. Эффекты от восприятия картин Ф.Клайна неожиданно мощные для таких «рудиментарных» форм, напоминающих увеличенные детали картин экспрессионистов. Как правило, его произведения не оставляют зрителей равнодушными, вызывая либо сильное притяжение, либо моментальное отталкивание. В картине «Контрфорс» 1956-го года черные линии производят впечатление мощного, «ударного» движения. Зрителю необходимо время, чтобы привыкнуть и поймать ритм, на котором построена картина. Она похожа на сгусток изобразительной энергии, «взрыв» который распространяется и за границами картины. Видимая часть полотна как будто выхватывают только кусочек экспрессивной жизни формы. Работы Ф.Клайна кажутся очень далекими от принципов геометрической абстракции. Однако здесь, как и в случае с произведениями П.Мондриана, немногочисленность изобразительных стимулов на картине требует от зрителя особой чувствительности и внимания. При анализе работ Ф.Клайна необходимо учитывать каждый нюанс: будь то визуальное взаимодействие черного изображения на белом фоне с изображением в «негативе»; маленькие частички пространства,

выглядывающие между расслоенной линии; фактура мазка и краев, а также все ассоциации, возникающие от этих форм.

Картина «Чёрный и белый № 2» 1960-го года больше похожа на геометрическую абстракцию. При первом взгляде воспринимается четкий горизонтально-вертикальный ритм, однако отдельные мелкие мазки смещают впечатление в сторону экспрессивности, индивидуалистичности работы художника. Здесь белые формы, которые часто выступают как фон для выразительности других цветов, занимают почти доминирующее положение. Ощущение строится на не оправдавшихся ожиданиях перцепции: схватывая общую, почти строгую структуру двух вертикальных линий и предполагая такую же горизонталь, взгляд вдруг «съезжает» по волне и «разбегается» в попытке ухватить все мелкие черные частички, похожие на брызги или осколки. Несмотря на то, что успокоение как будто бы найдено в другой — почти ровной — вертикальной линии, подчеркнутое несовершенство правого верхнего угла снова возвращает напряжение и беспокойство. Еще более ярко эта живость, личность, экспрессивность произведения проявляются на фоне первичной иллюзии правильности, строгости, аккуратности.

По формальным характеристикам полотна Ф.Клайна схожи с картинами П.Сулажа, также работавшего во второй половине XX века. Однако это формальное сравнение еще сильнее подчеркивает их эмоциональную противоположность. Специфически яростная, резкая манера Ф.Клайна — и мягкое, спокойное «высказывание», которое П.Сулаж создает из того же «словаря»: только черный и белый цвета, характерная линия, узнаваемая текстура и формы.

Несмотря на то, что П.Сулаж работал в Париже, его произведения также следуют принципам Нью-Йоркской школы: синтез геометрического и живописного направлений, узнаваемая манера, простота. Однако французское происхождение и жизнь в послевоенной Европе все же наложили отпечаток на его работы.

В картине «19 июня 1963-го» особенно сильно выражен контраст с работами Ф.Клайна. Линия здесь плавная и тихая, создающие мягкие убаюкивающие «волны», словно плавная французская речь. При первом впечатлении картина кажется чистой живописной абстракцией. Однако композиция картины четко просчитана, продуман каждый нюанс и каждая деталь, создающие конечное впечатление. Темная верхняя часть создает тягостное ощущение. Однако темнота светлеет ровно в тот момент, когда это становится необходимо, чтобы не «упасть» или не да-

вить на нижние формы слишком сильно. Правый верхний угол художник все-таки оставил пустым, позволяя взгляду зрителя «передохнуть» и впуская немного воздуха и надежды в картину. Разрежение черной массы белыми просветами происходит в значимых точках композиции, исследованных П.Мондрианом в манифестах неопластицизма. Белая форма в левом нижнем углу может быть рассмотрена просто как фон. Однако здесь, как в случае с работами Ф.Клайна, белый — это такой же активный элемент. Если рассмотреть картину в двух регистрах — черные формы на белом фоне и белые формы на черном, то станет очевидной идеальная сбалансированность противонаправленных элементов, где каждой из контрастных сил отведено свое место. Таким образом, в «19 июня 1963-го» разворачивается драма, характерная для экспрессивной манеры абстракции, чтобы тут же мягко разрешиться рациональными, геометрическими приемами. Синтезируя стили, П.Сулаж создает произведение, гармоничное в своем динамическом равновесии.

Дальнейшее развитие манеры П.Сулажа идет в сторону мягкой французской сдержанности. Еще до войны Париж был городом, где «воспитывался художественный вкус» [4], и П.Сулаж является в полной мере парижанином, «воспитывая» неудержимую экспрессию второй волны абстракционизма. Зрелый стиль П.Сулажа сегодня моментально узнаваем. После 80-х годов его картины — это только черный цвет.

Сюжет произведения «Полиптих С» 1985-го года раскрывается, благодаря фактуре поверхности, буквально тактильным ощущениям от густо наложенных слоев краски и контрастом между глянцем и матовостью. Такого эффекта П.Сулаж достигает благодаря усложненной технологии: максимально натягивая холст, чтобы он не касался задних переключателей подрамника, на три слоя грунтовки он накладывает масло в технике импасто, а затем формирует поверхность [5].

Искусствоведческий анализ абстрактной живописи важен ввиду ее особенного положения среди художественных памятников: это богатый источник сведений об экзистенциальных переживаниях художника и психологической атмосфере его времени. Абстрактная живопись может стать важным документом для искусствоведческих и культурологических исследований, раскрывающих внутренние смыслы эволюции творчества художников, стилей, направлений.

Сегодня в мире информации и высоких технологий абстрактная живопись выступает как своеобразный оазис «человеческого», по-

зволяющий исследовать и предсказывать тенденции в развитии искусства и гуманитарного знания.

Список литературы:

1. Философский словарь / под редакцией И.Т.Фролова. — 4-е изд. — Москва: Политиздат, 1981.
2. Юнг К.Г. Психологические типы. — URL: <https://gtmarket.ru/laboratory/basis/4132/4142> (дата обращения: 25.02.20).
3. *Seuphor M.* Dictionary of Abstract Painting: With a History of Abstract Painting. Tudor Publishing, 1957. — URL: www.questia.com/read/6727100/dictionary-of-abstract-painting-with-a-history-of (дата обращения: 23.02.20).
4. Abstract Expressionism: The International Context. — Ed. by Joan M.Marter. Rutgers University Press, 2007. — P. 35.
5. Metal Soaps in Art: Conservation and Research. — Ed. by Francesca Casadio, Katrien Keune, Petria Noble, Annelies Van Loon, Ella Hendriks, Silvia A. Centeno, Gillian Osmond, 2019. — P. 395.

ЛУ ФЭЙ

Аспирант Московской государственной художественно-промышленной академии им. С.Г. Строганова.

Преподаватель колледжа Чжаоцина провинции Гуандуна

e-mail: luxiaopang77@gmail.com

С.Л. АРИСТОВА

Кандидат искусствоведения, доцент МГХПА им. С.Г. Строганова. Кафедра истории искусства и гуманитарных наук

e-mail: muhaboyka@yandex.ru

LU FEI

Post-graduate student of the Stroganov Academy (MGHPA). Teacher at Zhaoqing College, Guangdong Province

e-mail: luxiaopang77@gmail.com

S.L. ARISTOVA

Candidate of art, associate professor of the Stroganov Academy (MGHPA). Department of art history and humanities

e-mail: muhaboyka@yandex.ru

ПОРТРЕТНЫЙ ЖАНР В ТВОРЧЕСТВЕ ХУДОЖНИКА МАО ЯНЬ

PORTRAIT GENRE IN THE WORK OF THE ARTIST MAO YAN

Мао Янь всегда был устремлен к концептуальной портретной живописи. Чрезвычайная проработанность техники в произведениях Мао Яня проистекает из острой чувствительности автора, глубокого интереса к каждому человеку, внутреннему миру души. Эта грань его таланта является основой творчества художника. Тщательная прорисовка создает визуальный образ, в котором сливаются форма и дух. Это воплощение портретного искусства, которое стремится быть совершенным. Концепция и стиль Мао Яня сформировались в середине 1990-х годов и представляют новую высоту развития китайской реалистической живописи.

Mao Yan has always used the concept of portrait painting to show people to appreciate. The extreme tendency of technicism in the works comes from the author's complex sensibility, which is the basis of the painter's creation. The meticulous depiction shows the state of the fusion of image and expression, which is the perfect embodiment of the tendency in portrait art. Mao Yan's concept and style appeared in the mid-1990s, representing the new height of Chinese realistic painting.

Ключевые слова: Китай, Мао Янь, портрет, концептуальная живопись.

Keywords: China, Mao Yan, portrait, conceptual painting.

Мао Янь родился в Сянтане, провинция Хунань, поступил на факультет масляной живописи Центрального института изобразительных искусств в Пекине в 1987 году, где и осваивал техники масляной живописи. Сейчас он проживает в Нанкине, где преподает на факультете масляной живописи Нанкинского университета изобразительных искусств и является членом совета Китайского общества масляной живописи. Он является одним из самых талантливых художников в современном Китае. Ли Сяньтин, известный китайский искусствовед, однажды сказал: «Работы Мао Яня ни в коей мере не уступают шедеврам из коллекции любого музея в Европе» [1].

Творческие поиски Мао Яня в жанре портрета

Ранние работы Мао Яня были созданы в стиле академического реализма. Тогда он был принят во вторую мастерскую Центрального института изобразительных искусств в 1987 году и прошел обучение в традициях советской школы реалистической живописи. От студентов требовалось овладеть основными приемами реалистической живописи и классическим выразительным языком реализма, одновременно изучая традиционную китайскую эстетику. Эта концепция обучения прослеживается в работах Мао Яня.

В первые годы обучения в университете Мао Янь был погружен в изучение классических работ таких мастеров, как Гойя и Дюрер, глубоко изучая традиционные приемы масляной живописи Запада. Это можно увидеть в портретах «Девушка с синим шарфом» (ил. 1) и в «Модели в красном». Затем в 1980-е годы, как и большинство молодых художни-



Рис. 1. Девушка с синим шарфом. 1989



Рис. 2. Городская молодежь. 1991



Рис. 3. Портрет Сяо-шань. 1992

ков в то время, Мао Янь погрузился в изучение современного. Благодаря глубокому знакомству с различными техниками исполнения произведения живописи, он начинает применять разнообразные техники художественного выражения, постепенно формируя свой собственный уникальный язык живописи. И уже картина Мао Яня 1991 года «Городская молодежь» (ил. 2) показывает, что он окончательно утвердился в своих художественных убеждениях и творческих идеях.

С развитием современного китайского искусства Мао Янь испытывает в своем творчестве его непосредственное влияние, особенно в своих более поздних портретах, написанных в середине — конце 1990-х годов. Однако самое важное воздействие на уникальный стиль живописи Мао Яня оказал его учитель Чао Гэ, работавший Центральном институте изобразительных искусств. Работы Чао Гэ выражают дух современности, который глубоко раскрывает внутренний дух и сильные конфликты людей, обладают уникальной психологической силой и духовным напряжением, а также обращают внимание зрителя на развитие человеческой культуры. После систематического обучения традиционным техникам живописи произведения Мао Яня стали более зрелыми, отражая высокий уровень его художественного мастерства, и убедительно подчеркивая его уникальный художественный стиль.

Его знаменитые работы — «Портрет Сяошань» (ил. 3), «Молодой человек в ожидании» и т.д. В основном, в работах автор применяет перспективу с переменной высотой угла зрения, из-за этого создается

ощущение, что голова модели кажется непропорциональной, когда зрители находятся на очень близком расстоянии. Стоя лицом к лицу с героем портрета Мао Янь, вы чувствуете некоторое тонкое соприкосновение ваших чувств и ощущение взгляда изображенного художником человека. Этот «взгляд вниз» так реален, что представление художника о состоянии жизни и психологии персонажей очень достоверны и обжигающе остро переданы художником.

После середины 1990-х Мао Янь изменил манеру построения композиции, обращая взгляд изображаемого на портрете вдаль, он надеялся передать этим ощущение мира несколько иначе. Кажется, что персонаж художника словно входит в виртуальное пространство. При создании серии произведений «Острая черная роза» (ил. 4), «Черная роза или танец памяти» он использует особые приемы для передачи своих идеи в живописи. Герои портретов продолжают стоять перед зрителем, но возникает момент, когда действие картины внезапно прекращается, вызывая чувство беспокойства и гротескности образа. Эти работы загадочны и резки, как и сочетание в них элементов реалистической живописи и модернизма.

В 2000 году Мао Янь начал создавать самую продолжительную серию своих портретов «Томас»: «Томас: портрет № 5» (ил. 5), «Томас: портрет № 26», «Томас: портрет — воспоминание первое» (ил. 6). Эти работы были исполнены в течение 11 лет и посвящены его другу. Мао Янь

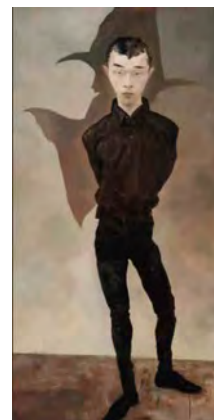


Рис. 4. Острая черная роза. 1996

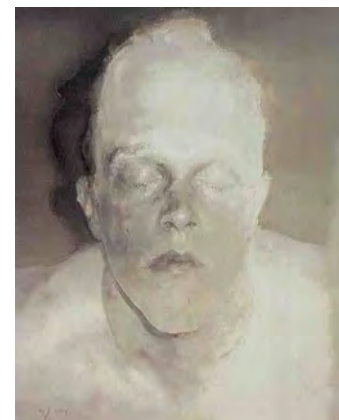


Рис. 5. Томас: портрет. 2004



Рис. 6. Томас: портрет — воспоминание первое. 2008

представил зрителю новую манеру построения перспективы. Эти произведения прямолинейны, имеют сильную субъективную трактовку, герой изображен без одежды, с закрытыми глазами и размытыми чертами лица, вплоть до неоднозначной гендерной принадлежности героя произведения. Картина находится в состоянии, которое кажется бессмысленным: изображение может обрываться на плечах, зритель не видит всей картины, лишь центральное изображение. Автор много работал, чтобы создание портрета стало необычным, исполненным сокрытых смыслов и символов творчеством. С технической точки зрения Мао Янь использовал формы китайской живописи, чтобы создать ощущение хаоса, в котором все цвета и текстуры, казалось, могут потечь. Мао Янь ослабляет все следы расы, культуры, характера, пола и эмоций с помощью совершенно блеклой, нейтральной техники выражения, которая должна впечатлить аудиторию изображением такого человека «без привычного содержания, без определенности смысла».

Цветовая гамма этой серии картин сознательно приглушена, создавая таинственную атмосферу, она очень близка к монохромной живописи; кроме того, тонкие мазки Мао Яня делают переходы между похожими цветами очень насыщенными, а также придают изображению эффект «незафиксированности и иллюзорности», который ведет к ощущению странного чувства одиночества героя портрета.

Как и в теории Ролана Барта о «нулевой степени письма», все содержания удалены, так что произведения чисты в истинном смысле. Поэтому такая картина становится очень чистой, и любое объяснение и объяснение портретной модели становятся уже подтекстом. Сам Мао Янь говорил: «Я надеюсь, что каждый уголок и каждая часть моей картины полны выразительности» [2]. В настоящее время работы Мао Яня больше не являются простым портретом, художник поднялся до следующего уровня: наблюдения и выражения природы человеческой природы.

Размышляя о серии «Томас», можно сделать выводы о развитии творчества Мао Яня: во-первых, в процессе долгой работы над серией «Томаса» он сформировал уникальные смыслы-символы своей живописи. Во-вторых, в этом процессе Мао Янь не сильно изменил свои техники рисования, из-за чего кажется, что он постоянно переосмысливает и самого себя.

Всегда существовало заблуждение, что Мао Янь стремится продемонстрировать свой творческий метод. Но для Мао Яня его техники

рисования стали лишь основой и не должны использоваться в качестве основного ориентира. Важно то, что применение этих техник дает простор для открытия нового понимания — видений смыслов, что и является настоящей целью. Мао Янь говорил, что все части картины, все штрихи должны быть выразительными. Цвет должен быть простым и насыщенным, чтобы получившийся образ мог быть чрезвычайно эффективным при изображении, а эффект такого портрета недостижим для других. [3]

Мао Янь считает, что «сдержанность» — самая важная вещь в искусстве [4]. Она может вызывать ощутимую силу локально, но в течение длительного времени необходимо что-то постоянное, уверенное, сбалансированное. Не стоит спешить, бежать за так называемым «чувством художественного удовлетворения». Точно так же, как понимание рамок не останавливает полет мысли, оно прививает знание азов, лишь овладев которыми художник может начать творить в свободной манере. Любой художник, добившийся успехов в изучении средств художественной выразительности, знает, что высший уровень живописи заключается в том, чтобы в картине не осталось ни одного лишнего мазка. Именно потому «сдержанность» действительно может вывести искусство на новую высоту.

В современном мире искусства простор для развития реалистической живописи намного меньше, чем у художественной инсталляции или акционизма. Мао Янь упорно стоит на своем, защищая классический дух, который пусть и сливается с современным искусством, но всегда сохраняет определенную дистанцию, которая является пространством для его поисков. Мао Янь более чем уверен в авторской силе своего творчества. Его концепции и идеи очевидно становятся все более и более ясными в обретении движения его как художника. На раннем этапе творчества он ощущал многие вещи благодаря интуиции. В отличие от многих художников, работающих в технике масла, которых в Китае большинство, Мао Янь является одним из немногих художников, всеобъемлюще внедривших дух новаторства в свое творчество, его работы становятся все более и более четкими, каждый штрих выглядит уместным на его холсте, хотя, похоже, ему не нравится касаться тематики социальных проблем в своем творчестве, но во многих смыслах он нашел свою тему и свой путь.

Основной жанр творчества Мао Яня — это портрет, но в его понимании «портрет» обладает особым значением. Художник использует контуры и движения изображения и персонажа, чтобы создать «пор-

трет-в-обществе», который передает характеристики эпохи персонажа. На первый взгляд, изменения в живописном исполнении и композиции фактически передают общность и психические состояния человека в рамках реализма, в рамках самобытного языка Мао Яня и его художественной концепции творчества. Масляная живопись Мао Яня характерна тем, что автор ослабляет внешние особенности формы, деконструирует и реорганизует объект и постоянно находит художественные символы, которые соответствуют его собственным личным чувствам, делая понимание жизни и созерцание мира важнейшей духовной свободой художника.

Примечания:

1. Ли Сяошань. Упорство Мао Яня // Мэйшу Гуаньча. 2005 (10). С. 117.
2. Youku Видео. «Новое видение. Мао Янь». 2011г. №329. — URL: <https://v.qq.com/x/page/b05474neqox.html?spm=a2h0k.11417342.soreults.dtitle> (дата обращения: 16.08.2019).
3. Мао Ян. Мао Ян читает: настоящий гений - это вера // Искусство и богатство. — 2018 (2). URL: https://m.sohu.com/a/229746703_171229 (дата обращения: 27.04.2019)
4. Лю Зичао. Мао Ян: Художники не работают на продажу. // Наньфан женьу чжоукан. — 2010 (23). — С.77.

Список литературы:

1. Хань Дун. Мао Янь — человек-противоречие // Сяньдай ишу. — 2002 (4). — С. 44.
2. Хэ Дофэн. Техника есть мышление // Чжунго юхуа. — 2005 (5). — С. 1–4.
3. Чао Гэ. Бытие вечного духа и природа живописи // Чжунго юхуа. — 2002 (2). — С. 1–4.
4. Хан Цзянь. Между реальностью и внутренним — новое изобразительное искусство. — Чанчунь: Цилинь мэйшу чубаньшэ, 2000. — С. 169–181.
5. Лю Чунь. История китайской масляной живописи. — Пекин: Чжунго циньянь чубаньшэ, 2005. — С. 462.
6. У Цзяли. Краткий анализ развития и современного состояния масляной живописи провинции Хунань. — Юньнань ишу сюэюань. 2013. Магистерская диссертация.
7. Люй Пэн, И Дань. История искусства Китая после 1979 г. — Пекин: Циньянь чубаньшэ, 2011. — С. 374.
8. Ли Сяошань. Упорство Мао Яня // Мэйшу Гуаньча. — 2005 (10). — С. 117.

ЛЮ ХАЙ

Аспирант кафедры «Истории искусства и гуманитарных наук»
МГХПА им. С.Г.Строганова
e-mail: liuhai_423@yeah.net

С.Л. АРИСТОВА

Кандидат искусствоведения, доцент МГХПА им. С.Г. Строганова. Кафедра истории искусства и гуманитарных наук
e-mail: muhaboyka@yandex.ru

LIU HAI

Graduate student of the department «History of Art and Humanities» of the Stroganov Academy (MGHPA).
e-mail: liuhai_423@yeah.net

S.L. ARISTOVA

Candidate of art, associate professor of the Stroganov Academy (MGHPA). Department of art history and humanities
e-mail: muhaboyka@yandex.ru

НА ТЕПЛОЙ ЗЕМЛЕ: ОБРАЗ РУССКОЙ ДЕРЕВНИ В ПЕЙЗАЖАХ ВАЛЕНТИНА СИДОРОВА

ON WARM LAND: THE IMAGE OF A RUSSIAN VILLAGE IN THE LANDSCAPES OF VALENTIN SIDOROV

Все поэты, писатели и художники изображают природу, потому что природа вызывает особые чувства у творческого человека. Художник изучает природу, и она дарит ему вдохновение для создания новых произведений.

All poets, writers and artists depict nature, because nature evokes special feelings in a creative person. The artist studies nature, and she gives him inspiration to create new works.

Ключевые слова : Художник, педагог, выставка, пейзаж, юбилей
Keywords: Artist, teacher, exhibition, landscape, anniversary

Валентин Михайлович Сидоров — народный художник СССР, известный мастер пейзажной живописи в современной России [1].

Его творчество хранит простую, теплую, лирическую и поэтическую художественную атмосферу. Каждый, кто видел работы мастера, будет тронут их неподдельной красотой и искренностью. Художник ощутил мир России всем своим сердцем и использовал кисть, чтобы показать трогательные картины единения человека и природы. Произведения просты и благородны, словно «веет» от картин В.М.Сидорова удивительной гармонией. Как это живет и «дышит» в самой русской природе. Под кистью Сидорова поле источает аромат земли, березы качаются на ветру, река чиста, дорога длинна, и белые облака плывут по синему небу... Художник использует легкие тона, сообщает изображению естественные, наполненные глубокими смыслами состояния.

Валентин Михайлович пишет родные пейзажи, и даже если на картине появляются персонажи, дома, деревенский двор и т.д., это еще больше усиливает неподдельную красоту смыслов его произведений. Картины, представляющие сельскую жизнь или обычаи, также объединяет присутствие в них природных ландшафтов. Люди на картине находятся в гармонии с окружающей средой, в которой они живут. Художник использует ритм, обращая к сокровенной тишине природы и души человека, самого автора картин. Творчество В.М.Сидорова, его картины напоминают о русской деревне, о жизни человека на земле — кормилице, которая всегда священна для художника.

Труд — самая важная часть человеческой жизни, он «питает» жизнь. Художник думает об этом и восхищается работающими крестьянами и рабочими в деревне. Мужчины в его живописных сочинениях сильны и могущественны, женщины прекрасны, а дети невинны и милы. Валентин Михайлович Сидоров в своих картинах изображает традиционный уклад русской деревни, ее жизнь в пространстве разных времен года. Эта тема отражена в следующих работах: «В ночное» (1955), «Майским утром на плотине» (1958–1960), «На теплой земле» (1962), «Яблоню окапывает» (1962), «Парное молоко» (1964), «Счастливые» (1965), «Миром» (1970), «Сенокос» (1975), «Вечер. Сено убрали» (1988–1992), «Снег выпал» (1990), «Скрипят тяжелые телеги» (1995), «Полчаса тишины» (2001–2005), «В начале мая» (2003–2008).

Сюжет картин Валентина Сидорова очень прост: «На теплой земле». Художник однажды сказал в своем интервью: «На полотне ничего осо-



Рис. 1. На теплой земле. 98 x 130 см, холст, масло. 1962



Рис. 2. Полчаса тишины. 135x165см, 2001–2005 (из собрания ИРРИ)

бенного и не происходит. — Это моя бабушка сажает рассаду, а сестренка стоит и смотрит. Но картину эту можно поставить эпиграфом ко всему, что я делаю. Ведь все, что я пишу, берет свое начало на теплой земле» [2].

«На теплой земле» — одно из самых известных произведений Валентина Михайловича Сидорова. Художник полон творческих эмоций, образный язык живописи исполнен тепла и света. Сцена с людьми, работающими в деревне, в изображении мастера кажется очень близкой к зрителю. В широком поле бабушка наклонилась, чтобы посадить рассаду, а маленькая девочка в розовой юбке стоит рядом и серьезно смотрит на работающую бабушку. Яркое солнце освещает землю, все так мирно и тихо... Недалеко деревянный дом, где живут героини картины, а с другой стороны дома — река и лес. И люди и пейзаж едины. Такая спокойная жизнь может быть бедной и тяжелой в представлении многих, но в глазах художника — это мир в душе, счастливый мир жизни. Проснулась река после долгой зимы, «оделись» в зеленые одежды деревья, белые облака сияют в голубом небе, солнце согревает все вокруг. Так живет русская деревня на теплой земле.

Именно такое название дал художник своей выставке. В 2003 году в Минске состоялась первая персональная выставка художника «На теплой земле». Впоследствии эта выставка была показана во многих городах: Могилев (Белоруссия); Киев (Украина); Бишкек (Киргизия); Ташкент, Самарканд (Узбекистан); Ереван (Армения); Липецк, Саранск, Рязань, Омск, Тамбов (Россия). В 2015 году выставка В.М.Сидорова «На теплой земле» проходила в Китае, в Пекине. Отличительной чертой масляной живописи Валентина Михайловича Сидорова является умение передать



Рис. 3. Сенокос 150 x 175 см, холст, масло. 1975 (из собрания тверской областной картинной галереи)



Рис. 4. Вечер. Сено убрали. 200 x 228,5 см, холст, масло. 1988–1992 (ИРПИ)

чувства, которые он пронес через всю жизнь, чувства любви к своей родине, к России. Русский пейзаж и душа, что родилась на русской земле, — вечная тема творчества художника. Этим высоким идеалам соответствует и живописное и композиционное решение каждой картины настоящего мастера пейзажа. Все это вызывает уважение к личности художника, признание его великого искусства. Увидев картину Валентина Михайловича Сидорова, беспокойное сердце успокоится, потому что в картине есть любовь и надежда. Он показал нам мир русской деревни, мир России.

Теплая история о человеке и природе, о жизни на теплой земле. В работах художника ничего лишнего, он выбирает самое главное, чем живет его душа. И поэтому его искусство близко и понятно зрителям разных стран, ведь у каждого человека есть своя родина. Эта внутренняя красота души художника обращает зрителя смотреть на мир благодаря творениям мастера его глазами, помнить свою родину.

Художник изображает пейзажи России, которые привлекают внимание людей своей уникальностью, удивительной возвышенной красотой и «негромкими» красками. Он стремится показать первозданную красоту русской природы и русской деревни на этой теплой земле. Каждая картина ведет художника к творческим открытиям. Деревянные дома русской деревни. Они часто изображены без заборов и ворот. Они похожи на жителей деревни, русских людей, открытых и добрых. Высокое небо над теплой землей русской деревни в картинах В.М.Сидорова

словно благословляет этот прекрасный мир художника. Все это имеет глубокое символическое значение.

Картины Валентина Михайловича Сидорова — образ русской деревни — всегда обращены к каждому человеку. В них не только любовь, вера, надежда мастера, но боль и тревога за судьбу русской деревни. Это живое слово художника, которое «звучит» в тишине его пейзажей и зовет хранить эту гармонию жизни на теплой земле.

Примечания:

1. К 90-ЛЕТИЮ ВАЛЕНТИНА МИХАЙЛОВИЧА СИДОРОВА. — URL: <https://www.rah.ru/news/detail.php?ID=33940> (дата обращения: 15.02.2020).

С 1987 г. — председатель правления Союза художников. С 1960 по 1966 г. он руководил одной из старейших творческих мастерских России — «Академической дачей» под городом Вышний Волочок в Тверской области. Художник еще в 1975 г. был избран членом-корреспондентом, затем (в 1988 г.) действительным членом Академии художеств. Он удостоен многих званий и наград, среди которых — Серебряная (1972) и Золотая медаль (1996) Российской Академии художеств, Государственные премии (1984 и 1997), ордена «За заслуги перед Отечеством» IV (2003) и III (2008) степеней, благодарность Президента РФ (2001). С 1974 г. — заслуженный художник РСФСР, с 1988 г. — народный художник СССР.

2. ТЕПЛАЯ ЗЕМЛЯ В ЖИВОПИСИ ВАЛЕНТИНА СИДОРОВА. — URL: <https://pravoslavie.ru/38189.html> (дата обращения: 26.02.2020).

Список литературы:

1. Манин В.С. Валентин Михайлович Сидоров. — Москва, 2007.
2. Раздобреева И.В. Валентин Михайлович Сидоров. — Москва: Художник РСФСР, 1981.
3. Сидоров В.М. Край Вдохновения. К 100-Летию Дома творчества художников «Академическая дача» имени И.В.Репина. — Ленинград: Художник РСФСР, 1986.
4. Валентин Сидоров. «Гори, гори ясно ...». — Москва: ГАЛАРТ, 2008.
5. Валентин Сидоров. «Тихая моя Родина...». Альманах. — Вып. 425. — Санкт-Петербург: Palace Editiong, 2014.
6. К 90-ЛЕТИЮ ВАЛЕНТИНА МИХАЙЛОВИЧА СИДОРОВА. — URL: <https://www.rah.ru/news/detail.php?ID=33940> (дата обращения: 15.02.2020).
7. ТЕПЛАЯ ЗЕМЛЯ В ЖИВОПИСИ ВАЛЕНТИНА СИДОРОВА. — URL: <https://pravoslavie.ru/38189.html> (дата обращения: 26.02.2020).

ЛЮ ЦЗЫЮЙ

Аспирант кафедры «Истории искусства и гуманитарных наук»
МГХПА им. С.Г. Строганова.
e-mail: 47895574@qq.com

LIU ZIYU

Graduate student of the department «History of Art and Humanities» of the Stroganov Academy (MGHPA).
e-mail: 47895574@qq.com

ПЕЙЗАЖ В ТВОРЧЕСТВЕ ЛИНЬ ФЭНМЯНЯ: ОТ ТРАДИЦИИ К НОВАТОРСТВУ В ПЕЙЗАЖНОЙ ЖИВОПИСИ НОВОГО КИТАЯ

LANDSCAPE IN THE WORKS OF LIN FENGMYAN: FROM TRADITION TO INNOVATION IN LANDSCAPE PAINTING IN NEW CHINA

Линь Фэнмянь (1900–1991) — известный китайский художник и педагог. Первый ректор китайской Национальной академии искусств, многие годы лично преподававший, Линь Фэнмянь воспитал целую плеяду талантливых художников, известных как в Китае, так и во всем мире. В своем творчестве Линь Фэнмянь первым из китайских художников сумел соединить традиционное китайское и современное западное искусство, создав совершенно новый стиль в китайской живописи, оказавший влияние на дальнейшее развитие китайского искусства в целом.

Lin Fengmian (1900–1991) is a famous Chinese artist and teacher. The first rector of the Chinese National Academy of Arts, who personally taught for many years, Lin Fengmian brought up a galaxy of talented artists known both in China and around the world. In his work, Lin Fengmian was the first among Chinese artists who managed to combine traditional Chinese and contemporary Western art, creating a completely new style in Chinese painting, which influenced the further development of Chinese art as a whole.

Ключевые слова: китайская пейзажная живопись, традиция, новаторство, учился во Франции.

Keywords: Chinese landscape painter, tradition, innovation, studied in France.

1. Обучение в Европе

Ровесник 20 века, Линь Фэнмянь родился в местечке Мэйсянь провинции Гуандун в семье потомственных каменотесов. Еще в детстве он пристрастился к рисованию.

В возрасте 19 лет Линь Фэнмянь оказался в Европе, где увлеченно обучался европейскому художественному мастерству – сначала во Франции, а потом в Германии.

Во Франции его учителями стали Юбер Йенсес (H. Yancesse) — в дижонской художественной школе [1], и Фернан Кормон — в Парижской Национальной академии изящных искусств — оба, скорее, представители реалистического искусства, нежели апологеты новейших художественных течений времени. Но самого Линь Фэнмяня привлекали творческая манера таких мастеров, как Сезанн, Моне, Пикассо, Матисс.

Определяющим для дальнейшей творческой судьбы Линь Фэнмяня стал совет его учителя, Ю.Йенсеса, обратить внимание на сокровища его родной китайской национальной культуры, с достоинствами которой молодой художник не был тогда еще знаком. Линь Фэнмянь начинает посещать парижский Национальный музей восточных искусств и Национальный музей керамики: ханьские цветные кирпичи, танская цветная керамика, расписной фарфор поражают и захватывают его воображение. Происходит удивительное приобщение-возвращение к родным истокам.

В 1925 году молодой художник принимает участие в работе Парижской выставки декоративного искусства [2], представив свыше 40 работ, которые находят благосклонный прием у публики и вызывают положительные отзывы в прессе.

В этот период основной темой его творчества является человек. Увлеченный экспрессионистическими и импрессионистическими выразительными возможностями, в своих ранних работах он обнаруживает очевидное влияние на него Пикассо и Сезанна. Персонажи его картин детально не прорисовываются, а изображаются грубыми, отчетливыми мазками.

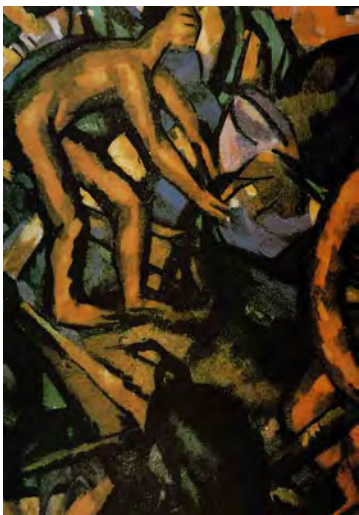


Рис. 1. Человек, 45 х 68 см, масло, холст. 1930. Частная коллекция



Рис. 2. Целозия, 66 х 66 см, гуашь на бумаге. 1935. Собрание Шанхайской ассоциации художников

Так, полотно «Человек» (рис. 1) хранит странные настроения художника, картина полна символизма в духе Пикассо. Поверхность земли и природа выделены крупными цветными мазками.

В другой его ранней работе, «Целозия» (рис. 2), очевидно влияние другого его кумира — Сезанна. Здесь крупным планом изображены два цветка целозии — соцветия и листья прорисованы контурно, красные и темно-зеленые краски ярко выделяются на черном фоне. Центр картины заполнен выразительными разноразмерными мазками.

Заметим, что такого увлечения западным модернизмом не испытал, к примеру, Сюй Бейхун, также обучавшийся в Европе в те же годы, однако сохранивший верность реализму. Но Линь Фэнмянь считал нужным не только перенять достижения европейского реализма, он хотел привнести в китайское искусство дух модернизма, и вместе с ним — западные идеи свободы творчества. Художник еще не знал, что скоро ему придется столкнуться с активным неприятием его воззрений.

2. Возвращение в Китай

В 1926 году власти Китайской республики, в лице одного из прозападных его чиновников — Цай Юаньпея, пригласили его возгла-

вить художественную школу Бэйпина [3], и Линь Фэнмянь вернулся на родину.

Молодой, полный планов Линь Фэнмянь увлекся идеей приобщить учащихся школы, а через их творчество и более широкие массы населения к дорогим ему идеям. К преподаванию в школе Линь Фэнмянь привлекает таких разных специалистов, как французского художника Андре Клодо, который вел курс масляной живописи, и никому тогда не известного сельского художника Ци Байши. Это должно было, по замыслу директора школы, обеспечить соединение лучших достижений европейской и китайской культур.

Развернутая им бурная преподавательская и организационная деятельность привела к открытию уже в мае следующего 1927 года грандиозной выставки из 3000 экспонатов масляной живописи, гошуа, скульптуры, гравюры. Эта выставка должна была стать крупнейшей и наиболее полной художественной выставкой в истории Китая.

Особенностью ее, по замыслу устроителей, было то, что представленные работы не делились на выполненные в классическом китайском духе и на выполненные в западной манере — все они предлагались к просмотру как единая, проникнутая единым духом выставка.

К сожалению, отрицательное отношение ряда правительственных чиновников к новаторским идеям Линь Фэнмяня привели к срыву выставки.

В 1928 году Цай Юаньпэй, основавший Национальную академию искусств в Ханчжоу, вновь пригласил Линь Фэнмяня — не только к преподаванию в ней в качестве профессора, но и как ее первого ректора. Предложенная Линь Фэнмянем концепция обучения в Академии — внедрить западное искусство, систематизировать национальное, объединив западное и китайское, создать современное искусство — казалась вполне реалистичной. И, действительно, за время своего пребывания на посту ректора Национальной академии искусств Линь Фэнмянь подготовил группу выдающихся студентов, среди которых Чжао Уцзи и Чжу Дэцунь, уехавшие позднее в Париж, ставшие академиками Французской академии изящных искусств, получившие мировую известность, Ли Кэжань и Дун Сивень, которые потом преподавали в Центральной академии изящных искусств в Пекине, У Гуаньчжун (1919—2010), который преподавал в академии изящных искусств Университета Цинхуа, Су Тяньцы (1922—2006), который преподавал в академии изящных искусств в Нан-

кине. Все они впитали художественные идеи Линь Фэнмяня и посвятили своё творчество объединению западного и китайского искусства.

Однако происходившие в стране политические процессы, болезненно обсуждавшийся принципиальный вопрос — «искусство для искусства» или «искусство для человека» — сводили на нет все усилия Линь Фэнмяня.

В 1937 году Национальная академия искусств Ханчжоу переехала на юго-запад страны и была объединена с художественной школой Бэйпина. Линь Фэнмянь, физически и морально истощенный, был уволен с должности ректора. Он вернулся к своему основному занятию, работе художника, и продолжил любимое занятие. Линь Фэнмянь обратился к западным тенденциям современного искусства — импрессионизму, фовизму, кубизму, расшатывая с их помощью казавшиеся нерушимыми устои китайской традиционной живописи кистью и чернилами, пытаясь вписать современное западное искусство в традиционное китайское.

С середины 1930-х годов Линь Фэнмянем было написано большое количество картин и, в частности, пейзажей. Сочетая европейскую традицию пейзажной живописи с китайской, он упорно искал новый путь для китайской живописи. Однако его работы, опередившие свое время, соединившие Запад и Восток, оказались вне рамок китайского мейнстрима и не получили широкого признания.

3. Художественный мир Линь Фэнмяня

Ситуация не изменилась и после победы Китайской народной республики в 1949 году: руководство страны для утверждения нового общественного строя, нового образа жизни людей обратилось к идеям реалистического искусства. Модернистские взгляды Линь Фэнмяня кардинально расходились со взглядами нового руководства. Более того, в течение нескольких последующих десятков лет художник подвергался давлению и гонениям со стороны правительства.

В середине 1950-х годов Линь Фэнмянь, тогда еще вице-председатель Шанхайской ассоциации художников, проводит персональные выставки в Шанхае, Пекине и Гонконге. Этот этап его жизни и творчества знаменуется жизнерадостным ощущением жизни, черно-белые тона сменяются яркими красками. Этот этап можно считать расцветом пейзажной живописи художника. В этот период он создает много осенних пейзажей. Такие сюжеты, как осенний берег, горные деревни,

камыши, лotosовые пруды часто встречаются в его работах этих лет. Именно тогда были созданы его работы, главной темой которых стала ослепительная осенняя красота природы. Композиция этих работ отличалась от картин прошлых лет, на первый план стали выступать цвет и свет — сформировался характерный отличительный стиль пейзажной живописи Линь Фэнмяня.

Так, на картине «Осень» (рис. 3) изображена береговая кромка водной глади после прошедшего дождя. Золотая и багряная листва наполняет картину яркими красками. В правой части ее изображен густой осенний лес, который занимает до четверти пространства полотна. В левой части картины — водная гладь, усыпанная желтыми, зелеными и белыми пятнами ряски. В центре — деревенские хижинки, черные крыши и белые стены, которые едва заметны на фоне золотого леса. Все вместе представляет собой мирный сельский пейзаж. Вдали виднеются горы — красного и ультрамаринового цвета, между которыми лежит густой туман. Картина написана в ярких, интенсивных, контрастных цветах. Черные массивные столбы деревьев ярко выделяются на фоне золотистой, охровой и багряной листвы. Все это передает радостное ощущение, которое охватывает природу после дождя.

Китайские живописцы очень часто обращаются к изображению цветов лотоса, традиционно символизирующих чистоту и непорочность. Линь Фэнмянь, много лет проживший на берегу озера Сиху в Ханчжоу, славящегося особой красотой этих цветов, также отдал дань этой традиции, написав в этот период множество пейзажей с лотосами. Однако нельзя не заметить, что цветы, изображенные художником, заметно отличаются от традиционного их изображения. Так, в китайской традиции принято изображать один или два цветка лотоса и сопрово-



Рис. 3. Осень, 68 х 68 см, гуашь на бумаге. 1955. Собрание Шанхайской ассоциации художников



Рис. 4. Цветной пруд с лотосами, 68 х 68 см, гуашь на бумаге, 1956. Собрание Шанхайской ассоциации художников



Рис. 5. Въезд в деревню, 60 х 68 см, гуашь на бумаге. 1980. Частная коллекция

ждать их китайской каллиграфией, передающей мысли художника. А, например, на картине «Цветной пруд с лотосами» Линь Фэнмяня (рис. 4) можно видеть целый пруд цветущих лотосов. Такая картина не нуждается в сопровождающем разъяснении — она сама по себе будто излучает дух свободы. Кажется, что художник приглашает зрителя на берег озера.

В традиционной китайской живописи воду передают, оставляя бумагу чистой, но Линь Фэнмянь пишет воду черным цветом, который усиливает белизну лотоса. Более того, Линь Фэнмянь наносит черную краску на всё полотно, что напоминает использование грунта в европейской масляной живописи, затем изображает темно-зеленые и желтые листья и только затем в его картине появляются белые лотосы. Пространство картины словно имеет разные семантические уровни: вдалеке колышутся тростниковые заросли, за облака заходит солнце. Художник использует методы европейской масляной живописи, но в целом произведение пронизывает дух китайской традиции. И листья лотосов, и сами бутоны цветов художник изображает несколькими простыми штрихами, передавая свое настроение восхищения природой. Черный фон и желто-зеленые листья, белые цветы лотоса, насыщенные цвета вечернего пейзажа передают умиротворенную атмосферу тайны. Воспоминания

художника о времени, проведенном на озере Сиху, отражаются в его пейзажах, написанных им по памяти.

4. Последний период творчества

В годы китайской культурной революции художнику, чтобы избежать грозивших ему серьезных опасностей, пришлось уничтожить большое количество своих работ.

В 1977 году художник смог, наконец, переехать в Гонконг. После долгих лет преследований и мучений, оставшийся в одиночестве, Лин Фэнмянь зарабатывал на жизнь продажей картин. Художник в этот период по памяти восстанавливает многое из того, что было уничтожено им. И хотя материальное положение художника было удручающим, его работы этого периода более масштабны и впечатляющи, для них характерна мощная подача, обилие крупных штрихов, ярко выраженное чувство свободы; пейзажные работы этого периода геометричны, художник использует только простые цвета, четкие линии. Цвет стал более насыщенным, художник более не использует плавные, едва заметные переходы цвета, а наоборот, строит изображения на основе резкого контраста красок.

Картина «Въезд в деревню» (рис. 5) подтверждает эти наблюдения. Дома и горные вершины на картине изображены в виде геометрических фигур, для противопоставления используются красный и зеленый. Горы, фон за деревьями, дорога выделены красным цветом, словно сцена подсвечена прожектором. Горные вершины намеренно выделены черной линией. Во всем сокровенный замысел автора произведения. Поздние работы мастера более структурны, художественный образ возникает из фантастического сочетания точек и линий.

Художнику посчастливилось дожить до признания своего творчества и мировой славы. 21 сентября 1979 года в Музее Чернуши в Париже состоялась персональная выставка живописи Линь Фэнмяня, которую открыл мэр Парижа, будущий президент Франции Жак Ширак. Выставка пользовалась большим успехом, а художник получил заслуженное признание.

Идеи и взгляды Линь Фэнмянь в его творческой и общественной деятельности всегда были связаны с внутренним чувством свободы мастера, его особым взглядом на мир и предназначение художника в мире. Они опередили свое время и оказали большое влияние на формирование современного китайского искусства.

Примечания:

1. École nationale supérieure d'art de Dijon. — URL: <https://ensa-dijon.fr> (дата обращения: 23.02.2020).
2. International Exposition of Modern Industrial and Decorative Arts.
3. Бэйпин: между 1911 и 1949 годами так назывался нынешний Пекин.

Список литературы:

1. URL: <https://www.christies.com/features/Lin-Fengmian-10-things-to-know-about-his-art-and-life-9843-1.aspx> (дата обращения: 23.02.2020).
2. URL: <http://www.chinaonlinemuseum.com/painting-lin-fengmian.php> (дата обращения: 23.02.2020).
3. URL: <https://www.linfengmian.net/> (дата обращения: 23.02.2020).
4. URL: <https://www.nytimes.com/2007/05/23/arts/23iht-seno.1.5839946.html> (дата обращения: 23.02.2020).

Литература о Линь Фэнмяне:

1. Resurrecting the Lost Paintings of Lin Fengmian (1900–1991) // *Oriental Art*, Vol. 50, № 5. — URL: https://www.academia.edu/16468441/Resurrecting_the_Lost_Paintings_of_Lin_Fengmian_1900-1991_
2. *Wen C. Fong*. Between Two Cultures: Late Nineteenth- and Twentieth-Century Chinese Paintings from the Robert H. Ellsworth Collection in The Metropolitan Museum of Art. — New York: Metropolitan Museum of Art, 2001. 286 p.

Каталоги:

1. Colours of East and West: Paintings by Lin Fengmian/ — URL: <https://aaa.org.hk/en/collection/search/library/colours-of-east-and-west-paintings-by-lin-fengmian> (дата обращения: 23.02.2020).

Произведения Линь Фэнмяня:

1. Lin Fengmian: A Letter to China's Artistic Community (1927). — URL: <http://shengproject.com/curatorial-projects/shanghai-modern/shanghai-modern-documents/lin-fengmian-a-letter-to.html> (дата обращения: 23.02.2020).

БИ ЧЖИЧЕН

Преподаватель факультета искусства Харбинского технологического университета (Район Жунчэн). Аспирант кафедры искусствоведения Санкт-Петербургской художественно-промышленной академии имени А.Л. Штиглица.
e-mail: 835827891@qq.com

BI ZHICHENG

The Lecturer, Department of Art, Harbin University of Science and Technology (Rongcheng District). Graduate student, Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design.
e-mail: 835827891@qq.com

**КЛАССИФИКАЦИЯ СЮЖЕТОВ КАМЕННЫХ РЕЛЬЕФОВ
ДИНАСТИИ ХАНЬ ПРОВИНЦИИ ШАНЬДУН, КНР****CLASSIFICATION OF HAN DYNASTY'S STONE RELIEFS
STORIES OF SHANDONG PROVINCE, PRC**

Каменные рельефы династии Хань являются частью особого погребально-ритуального искусства, они отличаются богатым содержанием и разнообразными сюжетами, представляя собой «иллюстрированную историю» своей эпохи. Провинция Шаньдун — родина конфуцианской мысли, здесь было найдено наибольшее количество каменных рельефов во всем Китае. Объектом исследования являются каменные рельефы Ханьской династии провинции Шаньдун, в работе проводится классификация сюжетов рельефных изображений.

The stone reliefs of the Han Dynasty are part of a special funerary-ritual art, they are rich in content and diverse subjects, representing the «illustrated history» of the Han Dynasty. Shandong Province is the birthplace of Confucian thought; the largest number of stone reliefs in all of China were found there. The object of the research of the article is the Han Dynasty's stone reliefs of Shandong Province, the classification of relief images plots is carried out in the work.

Ключевые слова: династия Хань; каменные рельефы; провинция Шаньдун; классификация.

Keywords: Han Dynasty; stone reliefs; Shandong Province; classification.

Династия Хань — важный период «великого объединения» в истории Китая, и вплоть до сегодняшнего дня китайцы называют себя ханьцами, а иероглифы — «ханьской письменностью». Уже одно это показывает ключевую роль этой эпохи в истории китайской культуры. В период империи Хань была развита государственная система, сложившаяся в период династии Цинь, а также приняты некоторые эффективные политические меры, способствовавшие социальной стабильности и мирной жизни населения. Во времена правления Ханьского императора У-Ди государственная власть была сильной и централизованной. Вначале Западной Хань была выдвинута концепция «управления недеянием», которая не могла удовлетворить постоянно растущие императорские потребности, поэтому при императоре У-Ди был выдвинут лозунг «Ис-коренить сто школ и почитать только конфуцианство», и конфуцианство стало ведущей идеологической системой эпохи. Конфуцианство придавало особое значение сыновней почтительности «сяодао», в главе XVII «Янхо» трактата «Лунь юй» приведены речения основоположника этого философского течения Конфуция: «Три года после рождения ребенок не сходит с рук родителей, поэтому во всей Поднебесной траур по родителям длится три года» [5, с. 228]. В плане погребальных обрядов во времена правления ханьского У-Ди были изменены традиции скромных захоронений, и в моду вошли пышные похороны. Важной частью погребальной архитектуры стали каменные рельефные изображения, которые возникли и распространились в ответ на нужды эпохи.

Каменные рельефные изображения эпохи Хань выполнялись на каменных саркофагах, каменных скальных пещерных могилах, храмах предков, стелах и других местах погребений. Содержание рельефов отличалось разнообразием, содержание сюжетов отражало полную историю Ханьской династии, народные обычаи, религию, повседневную жизнь и т.д. Китайский историк Цзянь Боцзянь указывал: «Если провести комплексное собрание ханьских каменных рельефов, то они могут стать частью блестящей истории Ханьской династии» [12]. Провинция Шаньдун обладает древними культурой и историей, является родиной

Конфуция и конфуцианской мысли. Во времена Хань провинция Шаньдун обладала высоким уровнем экономического развития: здесь процветали металлургия, производство шелковых изделий, добыча соли. Данные условия предоставили необходимую основу для формирования в регионе искусства каменных рельефов.

В провинции Шаньдун сконцентрировано наибольшее количество каменных рельефов во всем Китае, содержание и сюжеты которых отличаются большим разнообразием. Кроме того, сюжеты каменных рельефов, найденных в различных частях страны, также значительно разнятся. Например, изображения в регионе Шэньбэя по большей части посвящены выпасу скота, охоте, что связано с образом жизни людей этого региона страны. Рельефные произведения, обнаруженные в провинции Хэнань, как правило, связаны с астрономией и астрологией, а каменные рельефы провинции Шаньдун нередко посвящены пахоте на волах, шелководству, а также историческим событиям прошлого, благодаря которым происходило просвещение новых поколений [10, с. 44]. Каменные рельефы воплотили глубокие традиции конфуцианской мысли, а также цветущее экономическое положение региона.

Что касается классификации сюжетов каменных рельефов, то в шестидесятые годы XX века исследователь Ли Фалинь разделил рельефы на камне на четыре категории: изображения, посвященные повседневной жизни, историческим деятелям, мифологии, а также природным пейзажам [6, с. 25]. В восьмидесятые годы XX столетия японский ученый Дои Ёсихару распределил рельефные изображения по следующим группам, связанным с сюжетами легенд и преданий, жертвоприношениями и ритуалами, естественными явлениями, миром бессмертных и чудес, химерами и животными, а также имеющим орнаментальный характер [7, с. 59–60]. Современный искусствовед Синь Лисян полагает, что классификацию сюжетов каменных рельефов следует проводить строго в соответствии с космологическими взглядами ханьцев, т.е. разделить их на рельефы, посвященные небесным императорам и божествам, миру богини Сиванму и Дун Вангуна, возглавлявшим царство бессмертных, реальной общественной жизни и духам подземного царства мертвых [7, с. 59–60].

Китайские ученые предлагают различные варианты классификации ханьских каменных рельефов, которые имеют различные основания. Автор настоящей работы полагает, что классификация рельефных изображений неотделима от сути произведений, представляющих собой

часть погребального искусства и несущих функцию служения умершим. Кроме того, в разные исторические периоды появлялись разные сюжеты каменных рельефов. Исследователь Цзян Инцзюй в труде «Размышления об истоках зарождения каменных рельефных изображений эпохи Хань и их художественных функциях» излагает сходное мнение: «Некоторые относят каменные рельефы к погребальному искусству, что, несомненно, верно и совпадает с художественными функциями произведений в ритуале захоронений» [11, с. 90].

Объектом исследования настоящей статьи являются каменные рельефы эпохи Хань провинции Шаньдун. В работе проводится классификация произведений по пяти категориям, согласно сущностным функциям рельефных изображений и характеристикам различных исторических периодов.

Сюжеты, защищающие от нечистой силы и охраняющие от порчи

Данный тип сюжетов раньше всего появился на каменных рельефах провинции Шаньдун, приблизительно в начале-середине эпохи Западная Хань. Защита от нечистой силы и порчи является самой ранней функцией ханьских каменных рельефов. Древние изображения кипарисов, нефритовых дисков, птиц и т.п. имели именно такое скрытое значение. Искусствовед Чжан Цзунцзюнь полагает, что «кипарисы и птицы должны были отпугивать чудовищ и несли функцию искоренения зла, нефритовые кольца имели твердую текстуру и поэтому должны были защищать тело хозяина гробницы от порчи. В то же время они были важным ритуальным предметом, обеспечивающим связь с божествами загробного мира» [14, с. 86–98]. К середине-концу Западной Хань изображения, предназначенные для защиты от нечистой силы и порчи, постепенно были заменены изображениями голов животных с кольцами в пасти, свирепых тигров, мифических драконов и т.п. и в таком виде дошли до конца Восточной Хань. Например, на дверях ханьской гробницы конца Восточной Хань в деревне Убайчжуан есть парное изображение голов животных, которое выполнено весьма изящно (рис. 1). Образы голов животных с кольцами в пасти на ханьских каменных рельефах происходят от узоров с изображениями таоте на бронзовых изделиях периодов Шан и Чжоу. Таоте — это мифический ненасытный хищный зверь из древних легенд, его образ часто появлялся на дверях

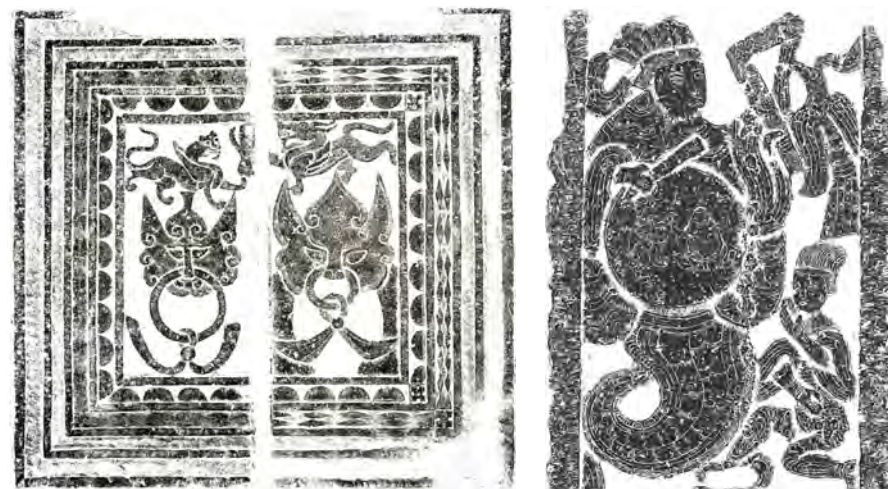


Рис. 1. Ханьская гробница конца Восточной Хань в деревне Убайчжуан, городском округе Линьни. Кольцо с парным изображением голов животных. Коллекция Музея г. Линьни

Рис. 2. Ханьское захоронение в деревне Цяньлянтай городского округа Чжучжэн. Изображение грандиозных кухонных действий. Коллекция Управления культурными ценностями г. Чжучжэн

ханьских захоронений с целью защиты от нечистой силы [13, с. 33], в дальнейшем таоте встречался на захоронениях середины и конца эпохи Восточная Хань. Функцией изгнания бесов и нечистой силы также наделялись изображения заклинателя духов, Цзюэчжана и др. В китайской традиционной мифологии заклинатель духов — главный по изгнанию бесов и демонов, в «Чжоуских ритуалах» говорится: «Заклинатель духов носит шкуру медведя, у него есть четыре глаза, оружие и щит, он возглавляет сотню людей в танце нову, изгоняющем демонов и нечистую силу» [4, с. 91]. Цзюэчжан также является мифическим полубогом, заклинающим злых духов. Вышеперечисленные сюжеты встречаются на западной и центральной колоннах у входа в ханьское захоронение в деревне Наньбэйчжан уезда Инань, на западной колонне изображен заклинатель духов с лицом медведя и крыльями на спине, его образ выглядит довольно устрашающе, а на центральной выгравировано изображение Цзэчжана, удерживающего ногой лук, а во рту стрелы, чтобы изгнать демонов [2, с. 20].

Социально-бытовые сюжеты

Данный тип сюжетов нес еще одну важную функцию, а именно обеспечение богатой загробной жизни хозяина гробницы, а также записи его прижизненных заслуг. Когда ханьские каменные рельефы достигли в своем развитии конца Западной Хань, на них начали в большом количестве появляться изображения, посвященные повседневной жизни. Данный тип сюжетов, отражающих социальную жизнь, просуществовал вплоть до упадка искусства каменного рельефа. Например, сцены поезда на лошадях и в повозках, сцены танцев, песен и пиров, приготовления пищи, сельскохозяйственных работ, ручного физического труда, визитов гостей, чтения священных писаний, охоты и множество других. Изображения на каменном саркофаге в уезде Цзиньсян округа Цзинин, датированные Западной Хань, представляют сцены работы на полях людей ханьской эпохи, на рельефе изображены человек, подгоняющий быков, пара быков, тянущих телегу и два человека, опершихся на плуг. Картина воплощает сцену вспашки земли, а также отражает состояние развития сельского хозяйства в то время [10, с. 50]. В деревне Лоянчжен уезда Тэнчжоу был найден ханьский каменный рельеф, воспроизводящий сцены прядильно-ткацких работ эпохи Хань, на нем изображены моталка, прялка, ткацкий станок и другие ткацкие инструменты, рельеф демонстрирует картину напряженного труда [9, с. 287].

В ханьском захоронении в деревне Цяньлянтай городского округа Чжучжэн было найдено изображение, отражающее сцены грандиозных кухонных действий, сцены виноделия, варки зерна, закалывания скота и т.д. Сцены виноделия встречались в каменных рельефах довольно редко, указанное произведение всесторонне представило мастерство и процесс создания алкогольных напитков в Древнем Китае, выпаривания зерновых, размешивания, пресса, орошения вином земли в благопожелательных целях, а также процесс хранения в погребе (рис. 2). На центральной скате крыши ханьской гробницы в городском уезде Аньцю, деревне Дунцзячжуан, выгравирована огромная картина с торжественными танцами, песнями и акробатическими представлениями в царстве бессмертных [16, с. 30].

Кроме того, в каменных рельефах ханьцы запечатлевали прижизненные заслуги владельцев гробниц, например, на горизонтальной таблице в передней камере захоронения Инань Бэйчжай выполнено рельефное изображение, посвященное военным действиям между племенами ху и ханьцами, которое отразило то, как хозяин гробницы при

жизни возглавлял солдат в борьбе против инородцев ху [2, с. 97]. Существует множество рельефов, посвященных социальной жизни людей, на которых нет возможности останавливаться более подробно в рамках настоящей статьи. Указанные рельефы отражают тоску ханьцев по жизни, а также надежды на благоденствие и достаток в мире мертвых — это воплощает целостный облик жизни людей в эпоху Хань.

Сюжеты о мире бессмертных и духов

Мир духов и бессмертных — это «блаженная святая земля», куда мечтали попасть люди Ханьской эпохи после смерти, поэтому переход в царство бессмертных и обретение вечной жизни являются еще одними важными функциями сюжетов рельефных изображений. Сюжеты о бессмертных и духах включали конфуцианские идеи, апокрифическую традицию чэньвэй, учение о инь и ян и пяти элементах, а также даосскую идею бессмертия и другие религиозные концепции, бытующие в эпохи Западной и Восточной Хань [10, с. 62]. Подобные сюжеты, в основном, включали образы первопредков китайской нации — Фу Си и Нюйва, четырех божеств — Ветра, Дождя, Грома и Молний, четырех божеств сторон света — Красной птицы Юга (Чжу-Цюэ), Черной черепахи Севера (Сюань-У), Зеленого дракона Востока (Цан-Луна) и Белого тигра Запада (Бай-Ху), а также тех, кто, отвечал за приобщение людей к бессмертным, а именно: богини Сиванму, Дун Вангуна и их свиты — яшмового зайца, феникса, лунной жабы, лисы с девятью хвостами и др. В то же время на ханьских каменных рельефах часто появлялись образы даосских святых, существ с человеческими лицами и телами животных, многоглавых чудовищ с человеческими лицами и

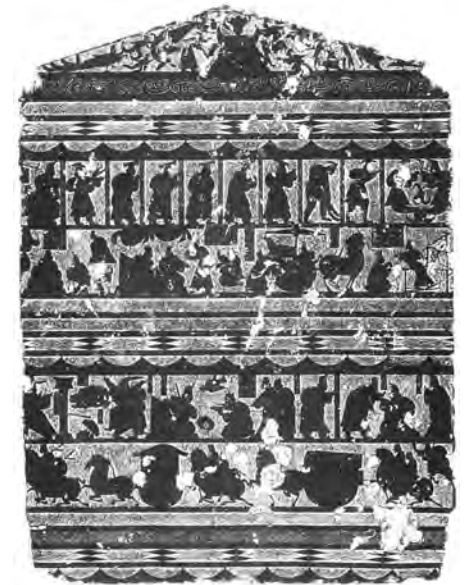


Рис. 3. Ханьская гробница в деревне Убайчжуан городского округа Линь. Нюйва с лунной в руках. Коллекция Музея г. Линь

другие фантастические персонажи. Перечисленные образы составляли богатый и яркий мир бессмертных и духов на каменных рельефах. Например, на квадратной колонне в ханьской гробнице деревни Убайчжуан выгравировано изображение Фу Си и Нюйва: Фу Си держит в руках солнце, а Нюйва — луну и угольник, изображение очень выразительное и живое (рис. 3). Кроме того, на каменных рельефах нередко присутствует изображения Фу Си и Нюйва с переплетенными хвостами.

Изначально в трактате «Книга гор и морей» Сиванму была представлена с «хвостом барса и зубами тигра», приблизительно к I в. н.э. она превратилась в прекрасную богиню, а к середине-концу эпохи Восточная Хань вместе с нею появился образ Дун Вангуна [3, с. 101]. Например, на двух фрагментах каменного рельефа храма предков, найденного на горе Суншань округа Цзинин эпохи Восточная Хань, изображены фигуры Сиванму и Дун Вангуна, их окружают даосские святые, яшмовый заяц, толкующий лекарство, феникс и др. [15, с. 368]. На южной стороне внешней стенки каменного саркофага позднего периода Западной Хань (77–33 гг. до н.э.), найденного в уезде Цзоучэн округа Цзинин, изображены божества Грома, Дождя, Ветра и другие небожители, три божества на картине как раз занимаются колдовством [8, с. 30]. Кроме того, здесь представлены образы даосских святых, существ с человеческими лицами и телами животных, многоглавых чудовищ с человеческими лицами и другие фантастические персонажи, некоторые из которых, возможно, возникли в результате синтеза китайской и иностранной культур.

Исторические сюжеты

Через изображения на каменных рельефах люди ханьской эпохи воплощали основные пожелания и надежды, а именно: защиту от нечистой силы и порчи, богатую загробную жизнь и приобщение к миру бессмертных. К середине-концу эпохи Восточной Хань сюжеты ханьских каменных рельефов стали больше наделяться воспитательным значением для потомков, постепенно на гробницах появилось огромное количество рельефов, основанных на классических исторических сюжетах, конфуцианских историях и т.п. Наиболее характерным примером являются изображения в погребальном комплексе семьи У в уезде Цзясян. Так, на западной стене храма предков выгравировано множество изображений, посвященных историческим событиям, также выполнено много иероглифических надписей. Рельефные изображения на западной

стене храма предков организованы в пять рядов: на верхнем представлен образ Сиванму и мир божеств, на втором ярусе изображены девять императоров Древнего Китая, Фу Си, Нюйвы, Чжужуна, Шэньнун, Хуан-ди, Яо, Шуня, Юя, Цзе. На третьем уровне рельефа слева направо воплощены четыре истории об образцовых сыновьях. На четвертом ярусе представлены истории о трех убийствах: покушении Цзин Кэ на циньского вана, убийстве У-вана Чжуань Чжуанем, а также о нападении военачальника Цао Мо с ножом на циского Хуань-гуна. На нижнем уровне выполнены изображения путешествий в повозках и на лошадях (рис. 4).

В усыпальнице аристократической семьи У среди исторических сюжетов можно отметить истории о том, как Чжоу-гун помогал Чэн-вану, как Циньшихуан вылавливал треножник из реки Сышуй, как Конфуций встретил Лао-цзы, истории о Конфуции и его учениках, о том, как Линь Сянчжу ввернул нефрит в царство Чжао, о месте семи дев за отца и другие классические исторические рассказы. Рельефы на исторические сюжеты в храме предков семьи У можно назвать визуализированным учебником истории, а также воплощением укоренения конфуцианства в сознании людей в Восточной Хань. В то же время рельефные изображения воплотили крайне важные для людей ханьской эпохи принципы чжун (верности) и сяо (сыновней почтительности). На рельефах ханьской гробницы в деревне Бэйчжай уезда Инань очень часто встречаются изображения на исторические сюжеты, например, история о том, как Цан Цзэ создает китайскую письменность, история о циском Хуань-гуне, о том, как Цзинь Лунгун убивает Чжаодуня, история о Су У, о встрече Конфуция и Лао-цзы, о Конфуции и Сянто и т.д. [2]. Более того, изображения данного типа стали одинаково часто появляться и на гробницах, и на каменных стелах и на других местах в середине и конце эпохи Восточная Хань.

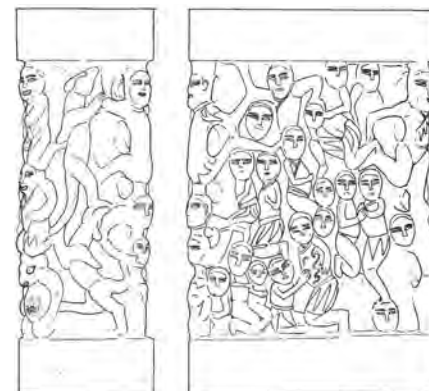


Рис. 4. Западная стена храма предков в погребальном комплексе семьи У в уезде Цзясян. Рельеф с историческим сюжетом. Собрание Музея каменных рельефов погребального комплекса семьи У в уезде Цзясян городского округа Цзинин

Сюжеты, связанные с культом предков и культом плодородия

Описанные выше сюжеты ханьских каменных рельефов в основном касались вопроса о том, как хозяину гробницы «жить дальше» — в небесном мире. Например, усопшему в его гробнице нужны были изображения, защищающие от нечистой силы и охраняющие от порчи, обеспечивающие такую же богатую жизнь, как и до смерти, а также исполняющие его желание быть причисленным к царству бессмертных и т.п. Но вопрос, как «продлевать род», был еще одной важной темой для людей ханьской эпохи. В «продлении рода» скрыт смысл надежды на постоянное преумножение потомства и обильное процветание, фактически, это примитивная концепция культа предков и культа плодородия.

На каменных рельефах Хань она часто воплощалась в образах Фу Си и Нюйва, пары драконов или тигров с переплетенными хвостами, двух или четырех скрученных драконов, рыбы, медведя, собаки и т.д. Историк искусства Бу Ючан считает, что образ Фу Си и Нюйва с человеческими головами и переплетенными змеиными хвостами тесно связан с древним даосским волшебным искусством «женских покоев», и образы двух тигров или драконов со скрещенными хвостами по характеру также были схожи с изображениями Фуси и Нюйва — они содержали в себе идею плодородия и размножения [1, с. 102]. В качестве примера можно привести изображение в уезде Янчэнсянь округа Линь, которое также имеет подобный скрытый смысл. Кроме того, классическим образом подобных сюжетов являются изображения,



Рис. 5. Ханьская гробница в деревне Дун-цзячжуан уезда Аньцю округа Вэйфан. Изображение на колонне в передней камере. Коллекция Музея г. Аньцю

выгравированные на трех колоннах ханьской гробницы в деревне Дун-цзячжуан округа Вэйфан, на колонне в вестибюле гробницы изображены мужчина, женщина, беременная женщина, ребенок, а также тесно переплетенные драконы, медведи, собаки и другие животные (рис. 5). Медведь и собака также являются животными с высокой плодовитостью, на колоннах в центральной и задней комнате гробницы также есть множество изображений на данные темы.

Резюмируя вышесказанное, можно заключить, что изучение сюжетов каменных рельефов провинции Шаньдун позволяет обнаружить тот факт, что изображения тесно связаны с хозяевами гробниц: ранние рельефы несли функции его защиты после смерти от нечистых сил и злых духов; на более поздних этапах ханьцы надеялись иметь достаток и богатство, как при жизни, верили, что душа попадает в мир небожителей, а жизнь становится вечной — в результате идея бессмертия стала одной из основных тем произведений.

Кроме того, хотя хозяин гробницы был мертв, сохранялась надежда, что его потомки будут непрерывно наследовать род и не забывать предков. Таким образом, в рельефах гробниц сформировались сюжеты поучительного характера, а также сюжеты, посвященные культу плодородия и размножения. Указанные сюжеты всесторонне отразили глубину философской конфуцианской мысли, сложившейся в провинции Шаньдун, а также связь с даосскими концепциями бессмертия.

Список литературы:

1. Бу Ючан. Изображения совоплощения Фуси и Нюйвы эпохи Хань // Вестник Института легкой промышленности Чжэнчжоу. — 2012. — № 5. С. 100–105 (卜友常《汉代伏羲女娲交尾画像浅议》河南 郑州轻工业学院学报. 2012. — № 5. — С. 100–105).
2. Ван Чанли. Каменные рельефы династии Хань города Линь. — Цзинань: Издательство изящных искусств провинции Шаньдун, 2002. — 165 с. (王长利《临沂汉画像石》济南 山东美术出版社, 2002. — 165 с.).
3. Ван Юаньюань. Эволюция и происхождение образа Сиванму // Северная литература. — 2016. — № 1. — С. 100–104. (王圆图《西王母形象的演变以及成因》北方文学. 2016. — № 1. — С. 100–104).
4. Ван Юйцзинь. От ханьской живописи до традиции искоренения зла // Национальные исследования. — 2000. — № 15. — С. 89–93. (王玉金《从汉画到汉代辟邪风》民俗研究. — 2000. — № 15. — С. 89–93).

5. Конфуцианское «Четверокнижие» («Сышу») / перевод с китайского и комментарии А.И.Кобзева, А.Е.Лукьянова, Л.С.Переломова, П.С.Попова. — Москва: Восточная литература, 2004. — 431 с.

6. Ли Фалинь. Оценка исследований каменных рельефов династии Хань провинции Шаньдун. — Цзинань: книгоиздательство «Княжества Лу и Ци», 1986. — 108 с. (李发林 《山东汉画像石研究》 济南 齐鲁书社, 1986. — 108 с.).

7. Синь Лисян. Комплексное исследование каменных рельефов династии Хань. — Пекин: Издательство культурного наследия Китая, 2000. — 362 с. (信立祥 《汉画像石综合研究》 北京 文物出版社, 2000. — 362 с.).

8. Ху Синьли. Ханьские каменные рельефы уезда Цзоучэн. — Пекин: Издательство культурного наследия, 2006. — 78 с. (胡新立 《邹城汉画像石》 北京 文物出版社, 2008. — 78 с.).

9. Цзя Фуцзюнь. Каменные рельефы Тэнчжоу. — Цзинань: книгоиздательство «Княжества Лу и Ци», 2011. — 83 с. (贾福军 《滕州汉画像石精品》 济南 齐鲁书社, 2011. — 83 с.).

10. Цзян Инцзюй, Ян Айго. Каменные барельефы периода династии Хань. — Пекин: издательство «Памятники культуры», 2001. — 222 с. (蒋英矩 杨爱国 《汉画像石与画像砖》 北京 文物出版社, 2001. — 222 с.).

11. Цзян Инцзюй. Размышления об истоках зарождения каменных рельефных изображений эпохи Хань и их художественных функциях // Археологические исследования. — 1998. — № 11. — С. 90–96. (蒋英矩 《关于汉画像石产生背景与艺术功能的思考》 北京 考古, 1998. — № 11. — С. 90–96).

12. Цзянь Боцзань. История Циньской и Ханьской империй. — Пекин: издательство Пекинского университета, 1983. — 569 с. (翦伯赞. 秦汉史[M]. 北京: 北京大学出版社, 1983. — 569 с.).

13. Чан Янь. Истоки медных скоб с кольцами на воротах древнекитайской архитектуры // Архитектура Шаньси. — 2006. — № 22. — С. 32–35. (常燕 《中国古代建筑门上铺首衔环装饰的起源》 山西建筑. — 2006. — № 22. — С. 32–35).

14. Чжан Цзунцзюнь. Искусство каменных рельефов династии Хань нижнего течения Хуанхэ. — Т. 1. — Цзинань: книгоиздательство «Княжества Лу и Ци», 2004. — 228 с. (张从军 《黄河下游的汉画像石艺术 上册》 济南 齐鲁书社, 2004. — 228 с.).

15. Чжан Цзунцзюнь. Искусство каменных рельефов династии Хань нижнего течения Хуанхэ. — Т. 2. — Цзинань: книгоиздательство «Княжества Лу и Ци», 2004. — 467 с. (张从军 《黄河下游的汉画像石艺术 下册》 济南 齐鲁书社, 2004. — 467 с.).

16. Чжэн Янь. Каменные барельефы у деревни Дунцзячжуан в уезде Аньцю. — Вэйфан: издательство Цзинани, 1992. — 116 с. (郑岩 《安丘董家庄汉画像石墓》 济南 济南出版社, 1992. — 116 с.).

ЛИ БИНЬ

Факультет изобразительных искусств Педагогического университета Внутренней Монголии (г. Хох-Хот)
e-mail: am_xiaofei110@163.com

LI BIN

The lecturer at the Faculty of Fine Arts in Inner Mongolia Normal University
e-mail: am_xiaofei110@163.com

РЕАЛИЗМ В СКУЛЬПТУРЕ СУНЬ ЦЯБИНЯ

REALISM IN THE ART OF SUN JIABING

Данная статья является попыткой анализа части работ Сунь Цзябиня, выполненных в стиле реализма, и описывает творческий путь скульптора. На протяжении многих отрезков жизни Сунь Цзябинь неизменно следовал концепции реализма в искусстве и использовал методы реализма в своем творчестве, создав в разное время множество выдающихся произведений искусства и тем самым продемонстрировав жизнеспособность реализма в китайском искусстве.

This article is an attempt to analyse a part of Sun Jiabing's artistic heritage, which belong to realistic art, it is also detailing Sun Jiabin's artistic career. Throughout different periods of his life, Sun Jiabing showed his commitment to realistic art, using different realistic techniques in his artwork. Sun Jiabing managed to create multiple outstanding pieces of art, demonstrating the vitality of realistic art in China.

Ключевые слова: Сунь Цзябинь, реализм, язык скульптуры, композиция, эмоциональные ощущения.

Keywords: Sun Jiabing, realism, the artistic language of sculpture, composition, emotional sensations.

Сунь Цзябинь родился в 1941 г. в г. Харбин, провинция Хэйлунцзян. В 1958 г. он поступил в лицей при Институте изобразительных искусств им. Лу Синя, факультет скульптуры которого с отличием закончил в 1966 г. После того господин Сунь не переставал заниматься творческой и педагогической практикой, став одним из выдающихся просветителей и скульпторов, получивших образование уже в послереволюционном Китае. Сунь Цзябинь в своем творчестве на протяжении всей жизни следовал лекалам реализма, темы его произведений при этом оставались чрезвычайно разнообразными. В своем творческом стиле Сунь Цзябинь неизменно стремился к развитию. Осознавая искренний пафос творческого труда, обладая блестящим личным мастерством, техникой и эстетическим вкусом, Сунь Цзябинь создал целый ряд произведений, привлечших внимание мировой общественности и оказавших большое влияние на искусство скульптуры в целом. Среди его произведений есть как масштабные работы, что будут, подобно нерушимым утесам, стоять, открытые ветрам, так и менее крупная станковая скульптура, неоднократно получавшая признание и премии в ходе различных выставок по всей стране. Очень многие крупные работы Сунь Цзябина сейчас находятся в мемориальных комплексах и музеях, где и выставляются.

В 1967 г., за год до окончания университета, 26-летний Сунь Цзябин проявил себя, приняв участие в создании стоящего ныне на площади Чжуншань в Шэньяне монумента «Вечная слава идеям Мао Цзэдуна». Им был спроектирован центральный элемент композиции — 10-метровая статуя председателя Мао, голову которой он изготовил лично. Среди всех изображений Мао Цзэдуна в китайской скульптуре эта считается одной из классических. Эта работа принесла Сунь Цзябину известность, последующие его работы также были связаны с Мао Цзэдуном.

Впоследствии он был приглашен для совместной с рядом других выдающихся скульпторов работы над статуей Мао Цзэдуна для его мавзолея. В качестве итогового варианта был утвержден проект, в котором активно использовались наброски Сунь Цзябина по сидячей статуе Мао Цзэдуна от 1971 г.

9 сентября 1976 г. Мао Цзэдун, великий вождь китайского народа, скончался в Пекине. По воле китайского народа, дабы увековечить его память, был сооружен величественный мавзолей. В те времена при посещении мавзолея было необходимо вежливо поклониться статуе Мао



Рис. 1. Мао Цзэдун, 1970 г.



Рис. 2. Сидячая статуя Мао Цзэдуна 1976 г. Мавзолей Мао Цзэдуна. “Статуя Мао Цзэдуна, 1971 г.



Цзэдуна. Сунь Цзябинь был одним из четырех скульпторов, участвовавших в создании скульптуры председателя Мао для Мавзолея.

По словам самого Сунь Цзябина, его творчество началось с изображения Мао Цзэдуна. Начиная с первой его работы в 1967 г., когда он впервые привлек к себе широкое внимание, вплоть до создания скульптур для мавзолея Мао, ему удалось утвердить свое место среди китайских скульпторов. Это позволило Сунь Цзябину поверить в себя и более активно погрузиться в творчество, создавая множество выдающихся произведений.

В 1978 г., когда вместе с началом политики реформ и открытости подули ветры перемен, страна после 10 лет культурной революции находилась в бедственном положении. Китай начал развивать экономику и открываться миру, вместе с этим западная культура и искусство хлынули в страну. Китайские деятели искусства также начали переосмыслять прошлое, произошло изменение прежде единых методов и форм искусства. Волна интереса к модернизму и постмодернизму прокатилась по всему Китаю, творчество различных художников и скульпторов наполнилось прежде невиданными стилями.

В какой-то мере это повлияло и на Сунь Цзябина, хотя он так и не отказался от реализма как лейтмотива своего творчества. Особенностью реализма является то, что, помимо достоверного объективного изображения вещей, он открывает зрителю их внутренние духовные качества. Это распространенная особенность реалистического искусства,

и с этой точки зрения реализм обладает потенциалом художественного отражения действительности, которого нет больше ни у одного другого стиля. Такое изображение требует от художника необычайного понимания и погружения в предмет. По словам самого Сунь Цзябина, «лишь объединив рациональный анализ и чувственно-эмоциональное восприятие, мы можем субъективно воссоздать изображаемое» ССЫЛКА?. В этот период, несмотря на то, что Сунь Цзябин включает в свое творчество некоторые элементы модернизма, в целом в его работах реалистические черты становятся еще отчетливее.

В мае 1981 г. в скоростной кончалась Сун Цинлин, бывшая председатель КНР. Чтобы увековечить память «великой матери», партийный комитет и правительство г. Шанхая обратились в ЦК с просьбой переименовать шанхайское Международное общественное кладбище в «Мемориальное кладбище им. председателя Сун Цинлин» и установить у ее могилы статую из белого мрамора. А уже в июле 1982 г. администрация г. Шанхая опубликовала заявление, согласно которому проект памятника авторства Сунь Цзябина получил высочайшее одобрение наравне с еще несколькими проектами, которые были признаны выдающимися. Было решено сформировать коллектив из нескольких скульпторов, которые будут совместно работать над этим проектом. В него вошли Чжан Дэди (в то время — профессор Центрального института изобразительных искусств), Го Цисян (в то время — декан факультета скульптуры Сычуаньского университета изобразительных искусств, профессор), Сунь Цзябин (тогда — преподаватель Института изобразительных искусств им. Лу Синя), Чжан Жунькай (профессор Центрального института изобразительных искусств), Цзэн Луфу (член Шанхайской скульптурной мастерской Юаньлинь). Художественным консультантом выступил г-н Лю Кайцю, главой — г-жа Чжан Дэди, а г-н Го Цисян — ее заместителем.

При выборе образа было решено остановиться на облике Сун Цинлин 60-х годов, который удалось восстановить по архивным протокольным фотографиям ее визита на Шри-Ланку. Последующий предварительный эскиз и полноразмерный глиняный эскиз изготавливались художниками полностью в соответствии с этим образом. «Портрет Сун Цинлин» изобразил ее как великую женщину, преисполненную материнской любовью к народу, духом и ценностями гуманизма, в годы войны с японскими милитаристами, сделавшую все, чтобы помочь своей родине.



Рис. 3. Портрет Сун Цинлин, 1984 г.

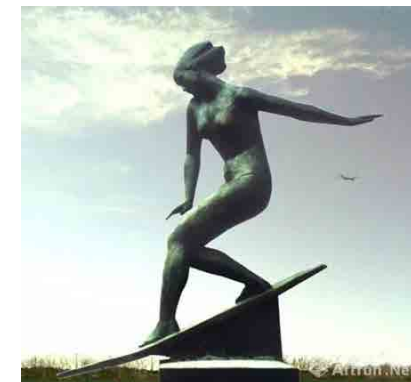


Рис. 4. Чувство волны, 1994 г.

Касательно непосредственно творческого процесса — Сунь Цзябин также отвечал за изготовлении головы статуи. С помощью своего реалистического видения, «рационального анализа и эмоционально-чувственного восприятия» ССЫЛКА? ему удалось воссоздать композицию, передающую невероятное портретное сходство.

Помимо этого, авторы использовали выразительный язык китайской скульптуры, вплетая в него некоторые дополнительные приемы. Так, при работе над головой была специально выделена доля лобной кости и визуально уменьшены брови. Глаза были слегка увеличены относительно оригинала, как бы слегка сдвигая голову назад. Поскольку все эти изменения были выполнены с чувством меры и эстетического вкуса, они не нарушали, а лишь усиливали восприятие скульптуры. Авторы сделали множество попыток создать узор на одежде, остановившись на линейном орнаменте, подобном тому, что встречается в наскальных фресках китайских пещер. Это позволило приблизить изображение к идеалу.

После завершения работ данная скульптура получила однозначные положительные отзывы. Признанный мастер скульптуры Лю Кайцю говорил: «Если рассматривать это произведение как портретную скульптуру, она чрезвычайно удачно» ССЫЛКА?. В 2009 г. эта скульптура на Всекитайском смотре искусства, посвященном 60-летию основания КНР, получила наивысшие награды.

В 1992 г. рядом с главным стадионом г. Шэньчжэня была установлена одна из современных скульптур Сунь Цзябина — «Чувство волны».



Рис. 5. Си Синхай, 1998 г.



Рис. 6. Эпоха основателей, 2004 г.

Она изображает девочку-серфингистку, скользящую на доске по волнам. Выразительный язык этой скульптуры очень простой, при этом наполнен силой, композиция ее выверена и изящная, и в целом содержание — серфинг, новый вид спорта, что в целом показывает изменения в искусстве в новом веке. Мы видим в этой скульптуре поиски творцом нового на пути реализма. Волосы девочки, изображенной в этой скульптуре, собраны в несколько пучков, очень тяжелых, даже на первый взгляд, однако благодаря мастерской работе с композицией автору удалось решить эту проблему так, чтобы скульптура не потеряла в живости и чувстве движения.

Автор расположил плечи девочки особым образом, вместе с головой они образуют треугольник, также как и руки, расположенные вдоль тела. Подобно им, ноги девочки и доска также образуют треугольник, давая ощущение устойчивости. Все это в комплексе дает представление о мастерстве автора, визуальной выразительности скульптуры, что встречалось среди тогдашней общественной (т.е. размещенной вне павильона) скульптуры не так часто. Благодаря этому «Чувство...» получило второй приз среди общенационального конкурса городской скульптуры.

В 1998 г. Сунь Цзябинь изготовил для Шэньянской консерватории памятник Си Синхаю [1].

Эта скульптура воплотила силу настроя великого композитора, создавшего «Марш добровольцев». В правой руке — ноты, а левая занесена для взмаха, лицо человека сосредоточено, и как будто можно краем уха услышать, как он тихо вздыхает. Одежда его развеивается на ветру,

а простой узор на ней воплощает его переживания о судьбах страны и народа, решимость бороться с японскими захватчиками до конца. Эта скульптура обладает потрясающей силой художественного воздействия.

В 2004 г. после смерти Ван Цзиньси, одного из «железных людей» [2], г-н Сунь Цзябинь был приглашен в музей «Железных людей», дабы создать скульптурную композицию «Эпоха основателей» [3], посвященную закладке нефтяной промышленности Китая.

Это был период творческих поисков и метаний автора, потому он потратил огромное количество времени на изучение первоисточников, чтобы прочувствовать дух эпохи и особенности характера реальных исторических личностей, методами реалистического искусства показать реальные события и дух реальных людей. Это скульптурная группа стала для него прекрасным опытом. Поскольку нефтяные поля располагались в Дунбэе [4], в «больших северных пустошах», условия жизни там были чрезвычайно неблагоприятными, люди промерзали до костей. Но при этом они несли в себе неугасимый дух, благодаря которому по указанию председателя Мао они вынесли на своих плечах создание промышленности.

Эта скульптурная группа воплощает тяготы и трудности того времени: на людях надета тяжелая зимняя одежда, у мужчин на головах — толстые шапки-ушанки с опущенными ушами, вывернутые мехом вовнутрь, чтобы защитить голову, уши и шеи людей от жестокого дунбэйского мороза. Но стоит лишь глянуть на этих четверых, на застывшие в камне движения тел, и мы увидим, что они идут вперед, широкими шагами и с высоко поднятой головой. Они не боялись трудностей и лишений, чувство гордости и осознание того, что они делают, двигало их вперед. Один из изображенных мужчин держит на плече багор, как инструмент-символ, что делает композицию более богатой и полной. Эта скульптура — прекрасно исполненный классический образец реализма, а также попытка автора внести изменения в свой стиль к вящему изображению реальности. Впоследствии целый ряд скульптур в Дунбэе, особенно посвященные тем тяжелым годам, были выполнены в этом стиле, который стал классическим для факультета скульптуры Института изобразительных искусств им. Лу Сюня [5]. Этот стиль оказал сильное влияние на искусство всей страны и продолжает оказывать до сих пор.

В 2005 г. на территории Академии национальной обороны НОАК (г. Пекин) была установлена композиция «Те, что с боями прошли от Байшаня до Хэйлунцзяна», показывающая нам нескольких бойцов



Рис. 7. Те, что с боями прошли от Байшаня до Хэйлунцзяна, 2005 г.



Рис. 8. Восемь дев, ушедших в пучину, 2014 г.

Северо-Восточной антияпонской объединенной армии Китая. В ее ряды вступали и мужчины, и женщины, от мала до велика. Скульптура доносит до нас лишь отголоски страшных лишений тех лет, но в застывших движениях солдат мы можем ощутить решительность, волю, единство сердец мужественных бойцов, остановивших японскую агрессию. Автору языком скульптуры и эмоций удалось передать дух героического сопротивления японским захватчикам в Северо-Восточном Китае: от Чанбайшаня до Хэйлунцзяна. В 2005 г. эта работа получила приз на третьем общенациональном смотре городской скульптуры.

В 2014 г. г-н Сунь принял приглашение поучаствовать в работе над данной скульптурной группой. Она была установлена в Дунбэйском мемориале павшим героям и посвящена подвигу восьми женщин, отдавших свои жизни в борьбе с японцами. Это подлинная история, восемь бойцов-женщин из состава Северо-Восточной антияпонской объединенной армии Китая вызвались прикрывать перемещение войск, успешно отвлекали на себя огонь противника, а после того как у них закончились боеприпасы, вместе решительно шагнули в реку, чтобы утопиться, но не попасть в плен к врагу. Последующие поколения не должны забывать ужасные страницы истории и тот яростный дух, с которым китайский народ боролся с японскими захватчиками до последней капли крови!

Женщины-бойцы, что изображены, обнимают и поддерживают раненых сестер по оружию, некоторые целются во врага, но у всех них твердый шаг, в глазах — уверенность. Здесь изображены не столько восемь женщин, сколько дух их героической жертвы во имя страны и народа.

Одной из наиболее выдающихся работ Сунь Цзябиня стала созданная им для Мемориала Нанкинской резни и установленная в Парке Мира «Фея мира». Высота основания статуи, которая стала центральной точкой композиции мемориала, составляет 18 метров, самой статуи — 12 метров, и в ней объединены образы матери, ребенка и голубя мира.

Молодая мать держит, приобняв, счастливого младенца и отпускает желającego взлететь голубя мира; статуя из белого мрамора в лучах солнца кажется необычайно чистой и прекрасной. Это скульптура есть форма, в которой заключены ненависть и отвращение китайского народа к войне и массовым убийствам, непреклонное стремление к миру и развитию, надежда на лучшее будущее для человечества. В целом высота композиции составляет 30 метров, что символизирует 300 тыс. человек, погибших во время Нанкинской резни [6].

Перед постаментом лежат 9 ступеней, символизирующие путь человечества к миру. Статуя смотрит на восток, навстречу солнцу, со всем величием родины-матери. Застывшее движение «Феи мира», прекрасная гармония и строгое величие, а также глубочайшее внутреннее содержание в полной мере отразили чувства великого китайского народа, стремящегося к миру и развитию.

Заключение

Сунь Цзябинь как творец и скульптор прошел долгий путь в своем творчестве, создав множество выдающихся произведений реалистической скульптуры. Люди тепло называют его «народным скульптором». Г-н Сунь прошел вместе с китайским народом три исторические эпохи: период до начала «реформ и открытости», начало «реформ и открытости» до 90-х годов и новый XXI век. До начала политики «реформ и открытости» влияние иностранной скульптуры в Китае было ничтожным, одна лишь школа советского реализма оказала заметное влияние на развитие китайской скульптуры. В этой обстановке Сунь Цзябинь рос как человек и художник. Потом, с началом политики «реформ и открытости», в Китай потоком хлынули модернизм и постмодернизм, реализм



Рис. 9. Фея мира

перестал быть единственным стилем в искусстве. Многие художники погрузились в творческие поиски, чтобы обогатить выразительные формы искусства. Не обошло это веяние стороной и скульптуру. В каком-то смысле, Сунь Цзябинь тоже поддался этому влиянию. Например, он стал активнее использовать элементы экспрессии, чувственного восприятия в своих работах, как, например, в созданном в 1994 г. «Чувстве волны». Но там, где другие пошли дальше, Сунь Цзябинь не сошел с пути реализма, поскольку считал его несравнимым по возможностям художественной выразительности с другими стилями. После 2000 г. множество идейных течений в искусстве проникло в Китай. Мир искусства крайне не оживился, все меньше и меньше художников и скульпторов остаются верны реализму. Одним из них стал г-н Сунь Цзябинь, благодаря его имени реализм в Китае обрел новое блестящее воплощение. Под влиянием Сунь Цзябиня выросла плеяда молодых скульпторов-реалистов, на которых он продолжает оказывать влияние.

Неважно, как поменяется эпоха, реализм в Китае будет жить.

Примечания:

1. Си Синхай, композитор, автор «Марша добровольцев», впоследствии ставшего гимном КНР.
2. Специальное звание, аналог Героя Социалистического Труда.
3. Дословно — «Эпоха основания промышленности».
4. Китайское название Северо-Восточных провинций Китая.
5. Также располагается в Дунбэе, в г. Шэньян, провинция Ляонин.
6. В китайском языке существует особый крупный разряд счета — вань или 10 тысяч, соответственно 300 тыс. составляют 30 по 10 тыс.

Список литературы:

1. Ван Юньфэн. Сунь Цзябинь — жизнь, что не погоня за славой, а сотворенный шедевр. — Цзиньжи Ляонин, 2015.
2. Сун Вэйгуан. Жизненная сила реалистического искусства — восхищаясь новыми работами Сунь Цзябиня. — Дяосу, 2011.
3. Сун Вэйгуан. Выдающиеся деятели современного искусства: тематическая эстетика — к вопросу о чувстве в лейтмотиве творчестве Сунь Цзябиня. — Дяосу, 2010.
4. Сун Вэйгуан, Гу Юэ. Жизнь, искусство, чувства — интервью Сунь Цзябиня. — Дяосу, 2010.

ДО АНЬ ТУАН

Аспирант Московского государственного академического художественного института имени В.И. Сурикова при Российской академии художеств
e-mail: lshirshova@rah.ru

DO ANH TYAN

Graduate of the Moscow state academic art Institute of V.I. Surikov of the Russian Academy of Arts
e-mail: lshirshova@rah.ru

ИСКУССТВО СКУЛЬПТУРЫ ВЬЕТНАМА ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX — ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА: СИНТЕЗ ВОСТОЧНОЙ И ЕВРОПЕЙСКОЙ КУЛЬТУРНЫХ ТРАДИЦИЙ

THE ART OF SCULPTURE IN VIETNAM IN THE SECOND HALF OF THE XIX — THE FIRST HALF OF THE TWENTIETH CENTURY: A SYNTHESIS OF EASTERN AND EUROPEAN CULTURAL TRADITIONS

Статья посвящена вопросам становления европейского реалистического искусства скульптуры во Вьетнаме. Рассматривается процесс развития вьетнамской пластики в период французской колонизации. Автор анализирует ориентационно-ценностные изменения в истории культуры страны, связанные с синтезом культурных традиций Востока и Запада, которые дали импульс развитию европейского реалистического направления в искусстве скульптуры (монументальной и станковой) Вьетнама. Существенной частью статьи является материал о специфике духовного освоения и оценки вьетнамскими мастерами мировой художественной практики, преимущественно, французской. Анализируются произведения скульптуры, созданные как французскими художниками, так и вьетнамскими мастерами.

The article is devoted to the formation of European realistic sculpture art in Vietnam. The process of development of Vietnamese plastic during the period of French colonization is considered. The

author analyzes the orientational and value changes in the history of the country's culture associated with the synthesis of cultural traditions of the East and West, which gave impetus to the development of a European realistic trend in the art of sculpture (monumental and easel) in Vietnam. An essential part of the article is material on the specifics of spiritual development and evaluation by Vietnamese masters of world art practice, mainly French. The sculptural works created by both French artists and Vietnamese masters are analyzed.

Ключевые слова: французская колонизация, скульптура, национальные традиции в искусстве, европейские художественные направления XX века, синтез традиций Востока и запада в искусстве, монументальная и станковая скульптура Вьетнама начала XX века.

Keywords: French colonization, sculpture, national traditions in art, European artistic trends of the twentieth century, a synthesis of the traditions of the East and West in art, monumental and easel sculpture of Vietnam at the beginning of the twentieth century.

Процессу эволюции искусства скульптуры в различные периоды истории Вьетнама способствовали многие, иногда внехудожественные обстоятельства.

В 1858 г. французские колонизаторы начали завоевательную войну во Вьетнаме. Народ потерял веру в правящую династию Нгуен, общество находилось в состоянии глубокого кризиса. Это повлекло за собой многие изменения в культуре и искусстве страны. «Под знаменем французской колонизации, которая призывала превратить вьетнамское общество в демократическое по образу французского, вьетнамские искусство и культура оказались под влиянием и непосредственным контролем французов, которые активно насаждали здесь европейские культурные и художественные установки» [4, с. 91].

В конце XIX в. во вьетнамской скульптуре продолжал развиваться стиль народной скульптуры, однако сокращалось количество декоративной пластики в архитектуре гробниц и пагод, которые теперь стали строиться на окраине маленьких городских областей и в удаленных деревенских районах, поскольку необходимо было освободить место для современных строений европейского образца. Собственно, с

этого времени начинается столкновение, а затем активный диалог культур Запада и Востока во Вьетнаме.

Строительство храмов в стране являлось самым убедительным и наглядным способом утверждения национального стиля. В течение долгих веков своего становления и развития вьетнамская скульптура в храмах и гробницах основывалась на базе народной скульптуры, в которой обычно использовались традиционные материалы: камень и крашеное дерево. Затем появились новые материалы: фап лам, фарфор, фаянс, цветное стекло, медь. Ранее медь считалась сугубо экспериментальным материалом, а в период с 1858 по 1945 г. она стала широко использоваться для создания круглых статуй.

Инициатива преобразований в искусстве исходила от самых высокопоставленных лиц страны. В 1918 г. французский скульптор Поль Дюкен (1867–1949 гг.) создал из меди портретную статую императора Кхай Диня высотой 77 см. Она представляет императора в возрасте тридцати восьми лет. Персонаж изображен одетым в парадный халат, на голове — тканевый убор, детально проработаны черты лица. Император Кхай Динь, получив эту статую при жизни, был очень доволен. Это была первая во Вьетнаме портретная статуя, созданная в современном европейском стиле. В отличие от традиционной декоративной храмовой пластики, скульптура, созданная французским ваятелем, точно передавала анатомию, представляла новый взгляд на композицию, способы формирования и изображения объемов.

Европейский реалистический скульптурный стиль быстро получил широкое распространение, его стали считать новым образцом для вьетнамских ваятелей. Впервые он проявился в бюсте императора Кхай Диня и был высоко оценен, особенно знатью.

Европейская скульптура исследуемого времени способствовала распространению во Вьетнаме в изучаемый период новых представлений о композиции и способах обработки объемов. При внимательном рассмотрении бюста Кхай Диня можно обнаружить, что на лице есть даже морщины, подобная детальная проработка помогала создать удивительное портретное сходство и выразить тонкие эмоции. Этот метод отличался от традиционного способа создания статуй в гробницах изучаемого времени, для которого как раз было характерно отсутствие портретных статуй.

Важно подчеркнуть, что в это время, впервые в истории вьетнамской скульптуры, появляются статуи с указанными на них именем

автора и временем создания. Император Кхай Динь изображен одетым в парадную одежду лонг бао (костюм правителя, сшитый из драгоценной ткани, обычно шелка ручной работы, желтого или темно-красного цвета, с богатой вышивкой, изображающей облака, воду и маленьких драконов, на груди изображена большая голова дракона), на которой тщательно проработаны самые мелкие детали и тонкие узоры. На груди модели изображены ордена, сформированные высокими и выпуклыми объемами. Складки одежды выглядят очень естественно и натуралистично.

Несмотря на то, что это всего лишь бюст, произведение имеет хорошо продуманную композицию. Строго соблюдены и гармоничны пропорции между объемами головы, фигуры и пьедестала. Произведение имеет правильные четкие объемы, а поверхность его гладко отполирована, поэтому при хорошем освещении (естественном или искусственном) можно рассмотреть каждую мелкую деталь.

Хотя этот бюст был создан французским скульптором и в современном ему реалистическом стиле, делался он по заказу самого императора. Автору необходимо было познакомиться и творчески переосмыслить традиции национальной художественной системы. В произведении можно отметить традиционные черты вьетнамской культуры, например, в одежде и головном уборе модели. Из всего отмеченного следует заключить, что в этом произведении скульптуры впервые встречаются и взаимодействуют две мощные культурные традиции: восточная, азиатская и европейская.

Первые десятилетия XX века — время определенной экономической и политической стабильности во Вьетнаме. Это положительно сказалось на процессе подъема художественной культуры страны. В 1920 г. началось строительство гробницы императора Кхай Диня. «Это строение сочетает в себе традиционную храмовую и французскую современную архитектуру. Техника с использованием фарфора, фаянса и цветного стекла используется во всех объектах постройки, от мелких деталей до центрального помещения гробницы» [6, с. 21]. Важным примером воплощения новой концепции скульптуры для гробниц является статуя императора в полный рост и почти натуральную величину, созданная также французским скульптором Полем Дюкеном в 1922–1924 гг. Работа выполнена из меди и покрыта слоем золота. Важно отметить, что это одна из самых крупных и примечательных медных статуй, украшающих вьетнамские гробницы в настоящее время. Статуя установле-

на в главном здании и удачно вписана в архитектурное пространство. Император изображен сидящим на троне, расположенном в центре гробницы. Пьедестал статуи имеет высоту 2 м и украшен орнаментами из фарфора, фаянса и цветного стекла. Этот способ декорирования указывает на взаимодействие с традиционными образами декоративной скульптуры в гробницах, которые не одно столетие строились во Вьетнаме по общим, веками сложившимся принципам. Надо подчеркнуть, что прежде в гробницах ставились статуи только чиновников, слуг или стражей. «Статуя императора Кхай Диня стала первым и единственным по сей день произведением нового типа, расположенным в императорской усыпальнице» [9, с. 62].

В гармоничном облике императора воплотились признаки всесильного монарха: горделивая посадка головы, прямая царственная осанка, ноги персонажа опираются на головы двух драконов Лонг Ма. На уровне груди модели изображены руки, держащие карточку тхе бай. «Статуя имеет серьезное и одухотворенное выражение лица, композиция гармонична и соразмерна. Пропорция между всеми частями тщательно рассчитана и соответствует естественным соотношениям» [5, с. 239]. Таким образом, помимо бюста императора Кхай Диня, созданного тем же скульптором, это второе скульптурное произведение во Вьетнаме, сделанное по европейскому образцу.

Император Кхай Диня изображен в традиционном одеянии лонг бао. Если в портретной статуе самым важным было отображение черт лица императора, то в статуе для гробницы автор акцентировал внимание на деталях одеяния правителя, что для Вьетнама является знаком совершенно нового образа художественного мышления. «В предыдущие периоды мастера никогда не считали одежду статуи важным объектом для выражения творческих идей. Но современный стиль скульптора Поля Дюкена все изменил, у него совершенно иной способ передачи художественной эмоции, основанный на его собственной точке зрения» [7, с. 191], поэтому, работая над тонкими линиями складок на ткани императорских одежд, скульптор стремился сохранить их естественное положение. «Поль Дюкен основывал свои работы на примирении объемов и линий, он убирал все лишние детали, дабы сохранить живую мягкость и текучесть ткани, что основано на его европейском художественном видении» [7, с. 193]. Способ компоновки, изобразительный подход и стиль формирования всех деталей изваяния императора

Кхай Диня не несут на себе отпечатков традиционной и народной скульптуры. Это, в определенной степени, позволяет противопоставить статую императора традиционным скульптурам придворных и военных, которые устанавливались во дворе гробниц.

Сравнивая два произведения работы Поля Дюкена, можно увидеть, что, несмотря на сходный изобразительный стиль и форму выражения объемов, семантика у них разная. Если акцент на лице портретной статуи был важен для выражения особенностей характера и эмоций императора, то акцент на одеяниях статуи для гробницы отображает его властный статус. Нгуен Тиен Кань отмечает: «Статуя императора Кхай Диня в полный рост установлена в просторном помещении на высоком пьедестале. Расстояние от места, где находится статуя, до центрального пространства гробницы довольно велико, поэтому при детальном изображении черт лица статуи в ярком освещении со всех сторон пропорции лица казались бы мелкими в сравнении с телом, укутанным в широкие одежды. Поверхность меди, покрытой позолотой, отражает и преломляет свет, в результате чего не только отдельные детали лица потеряли бы свою естественность, но и все лицо могло казаться перекошенным и потерявшим свою привлекательность. Поэтому метод использования простых объемов, сохраняющих основные черты и отражающих суть характера героя, в данном случае является самым удачным» [5, с. 286–287].

Идея сделать костюм лонг бао центральным элементом композиции, дабы передать характер и особенности правителя, помогла автору создать необычную для своего времени статую императора. «Все поверхности вокруг украшены рельефами из фарфора, фаянса и цветного стекла, поэтому печальное и мрачное пространство усыпальницы неожиданно кажется теплым и уютным. Устойчивая поза правителя, его светлое лицо и обилие свободного пространства вокруг создают эффект роскоши и богатства. Это настроение совсем не похоже на холод и уединенность в гробницах предыдущих правителей» [6, с. 55]. К сожалению, эта усыпальница стала одной из последних гробниц феодальной династии Нгуен в конце XIX века.

В переходный для феодального общества период появление изваяний императора Кхай Диня стало творческим катализатором для художественного сознания мастеров и благодатной почвой для последующего развития вьетнамской скульптуры. Однако «отказываться от прежних традиций в пользу новых знаний всегда нелегко, особенно ког-

да реалистичный стиль и установка на фольклорность в традиционной храмовой скульптуре так прочно укоренились в подсознании каждого вьетнамца» [13, с. 97]. Появление современной европейской скульптуры в переходный период стало необходимым фактором для дальнейшего развития искусства пластики Вьетнама.

Помимо описанных выше произведений, в это время была создана еще одна скульптура императора в полный рост, изготовленная из красной меди. Она установлена во дворце Ан Динь и также является ярким примером сочетания современного европейского искусства и традиционной вьетнамской скульптуры. Исследователь утверждает: «Под сильным влиянием современного европейского искусства традиционная народная скульптура во Вьетнаме оказалась на вторых ролях» [2, с. 45]. Это серьезно отличалось от культурных воздействий в предыдущие периоды, когда «процесс принятия нового от других культур — индийской, китайской, Юго-Восточной Азии (Таиланд, Лаос и Камбоджа) — занимал много времени, иногда век или даже дольше. Причем эти влияния были очень опосредованными и проходили через длительный отбор перед тем, как быть принятыми и использоваться на практике» [11, с. 181].

Скульптура императора Кхай Диня во дворце Ан Динь имеет высоту 1,6 м, Модель представлена стоящей в устойчивой позе, ноги расставлены на ширину плеч. «Одет» император церемониально: тканевый убор на голове и одеяния лонг бао, на груди помещена карточка тхе бай. Правая рука персонажа свободно опускается вдоль тела, а левая рука придерживает меч на боку. Поверх лонг бао изображен мундир в европейском стиле, но вышитый разными традиционными узорами: дракон, облака, цветы и листья. Полы мундира расходятся от пояса и ниже. На груди изображено множество орденов и медалей. На плечах — эполеты, подобно наряду военного генерала. Пальцы украшены перстнями с орнаментами. Ноги «обуты» в сапоги, доходящие почти до колен.

Можно утверждать, что это первое произведение вьетнамской скульптуры, по-настоящему сочетающее в себе европейский стиль формирования и изобразительный подход традиционной храмовой скульптуры. «Однако смешение традиционного народного и современного европейского стилей изображения породило неестественный и неправдоподобный образ, поэтому статуя напоминает скорее средневекового воина, чем императора. Хотя статуя создана в современном стиле, в ней

все еще видны черты народной вьетнамской скульптуры, которые мастер не смог полностью преодолеть» [9, с. 128].

Тем не менее, опустив некоторые детали, можно заключить, что в статуе императора Кхай Диня во дворце Ан Динь проявляются первые изменения в художественном сознании вьетнамских скульпторов.

В начале XX в. вьетнамское искусство получило возможность широкого взаимодействия и интеграции с современным европейским искусством. Однако нельзя не сказать, что европейская культура в это время переживала период кризиса и поисков, начало которого впервые зафиксировал Ф.Ницше, а уже в середине XX в. подробно описал Р.Гвардини в книге «Конец Нового времени» [1]. После завоевания Ханоя французские колонизаторы построили там необходимую инфраструктуру и укрепили административный аппарат, чтобы превратить город в экономический, культурный и политический центр Индокитая. Помимо архитектурных строений — новых улиц, мостов, обустройства парков — французы поставили несколько памятников, которые также способствовали распространению европейской культуры.

В 1887 г. в Ханое французы установили уменьшенную копию Статуи Свободы, привезенную из Франции. «Этот памятник в 16 раз меньше знаменитой Статуи Свободы, подаренной Францией США в 1886 году. Статуя установлена в парке у южных ворот в Ханое» [12]. Это первый во Вьетнаме декоративный памятник под открытым небом. Он создан в современных европейских скульптурных традициях. Выполнена работа из меди, ее высота составляет 2,85 м плюс каменный пьедестал высотой 2 м. «Высота статуи достаточно велика, чтобы ее было хорошо видно, и в то же время не слишком большая, чтобы согласовываться с окружающими архитектурными строениями и пейзажем» [8, с. 218].

В это же время создается еще один французский памятник, монументально-декоративная композиция, состоящая из двух фигур. Одна из них — французский резидент средних лет, он стоит рядом с флагом, опираясь на правую ногу и делая шаг вперед левой. Кисть его правой руки опущена и направлена к голове ребенка из Аннама, который сидит подле него вполоборота. Ноги подростка скрещены с высоко поднятыми коленями, правая рука покоится на колене, а голова повернута в сторону резидента. Статуя изготовлена из меди и привезена из Франции. Она посвящена французскому резиденту Полю Бери (1890 г.). Он изображен одетым по-европейски: в пальто, брюки и ботинки. Его образ противосто-

поставляется образу аннамского подростка, босого и одетого в традиционную вьетнамскую одежду, короткую и измятую. «Это указывает на разлад в новом обществе, в котором сталкивались противоположности, в результате чего обострялся культурный конфликт» [8, с. 72].

Лицо Поля Бери изображено довольно подробно: глубоко посаженные глаза, высокий нос, густые усы, тонкие губы. Детское лицо, напротив, наивно, в нем отражается некоторый страх. Подросток смотрит на резидента так, словно просит его о какой-то милости. Опущенная к голове подростка рука мужчины словно символизирует стремление французов нести мир и защищать свои колонии, но во всей композиции нет ощущения покоя, мира и радости.

Кроме того, манера изображения объемов и стиль формирования, построенные по европейским канонам, создают ощущение чужеродности в отношении прежней декоративной вьетнамской скульптуры. «Такое распространение и навязывание европейской культуры было весьма распространенным ходом французского правительства в колониальных странах» [3, с. 293].

Прежде во Вьетнаме декоративные статуи в пагодах устанавливались в помещениях, где им и поклонялись, и одна скульптура изображала только одного персонажа. Статуя Поля Бери стала первой скульптурной композицией, в которой одновременно участвуют два героя. «Такая композиция была не нова для европейского искусства, но оказалась совершенно новой и незнакомой по сравнению со статуями Будды и прочими изваяниями в храмах и гробницах, возведенными в предыдущие периоды во Вьетнаме» [10, с. 117]. В течение многих веков во Вьетнаме статуи создавались лишь для ритуальных целей, таких как поклонение, устанавливались в пагодах, в жилых домах и дворах гробниц. Теперь же появилась статуя для оформления городского пространства под открытым небом, а пьедестал ее был спроектирован архитектором и оформлен на основе традиций установки памятников в Европе.

Реализация синтеза пластических искусств Востока и Запада основывалась на целом ряде особенностей национального искусства Вьетнама. Весьма специфические, в силу своей несформированности, эстетические запросы высокопоставленных лиц страны, отсутствие профессионального академического образования у вьетнамских скульпторов не могли способствовать полномасштабному развитию искусства скульптуры в рассмотренный период. Однако взаимосвязь искус-

ства Востока и Запада, получившая активное развитие в этот период, в значительной степени определила будущую логику развития скульптуры во Вьетнаме.

Список литературы:

1. *Гвардини Р.* Конец Нового времени // Вопросы философии. — 1990. — № 4 (впервые опубликовано в 1950 г.). — С. 127–163.
2. *Дмитриева Н.А., Виноградова Н.А.* Искусство Древнего мира / Н.А.Дмитриева, Н.А.Виноградова. — Москва: Детская литература, 1986. — 208 с.
3. *Дао Зуи Ань.* Основы истории вьетнамской культуры / Зуи Ань Дао. — Ханой: Изд-во Института культуры и информации, 2002. — 351 с.
4. *Дао Зуи Ань.* Правящие династии Вьетнама / Зуи Ань Дао. — Хюэ: Тхуанхоанское издательство, 1997. — 389 с.
5. Искусство Хюэ: сб. ст. / под редакцией Тиен Кань Нгуен. — Хюэ: Изд-во Института искусств Хюэ, 1992. — 457 с.
6. *Нгуен Ба Ланг.* Буддийская архитектура Вьетнама / Ба Ланг Нгуен. — Хюэ: Изд-во института Ванхан, 1972. — 382 с.
7. *Нгуен Данг Тхук.* Вьетнамский буддизм / Данг Тхук Нгуен. — Сайгон: Сайгонское изд-во, 1974. — 383 с.
8. *Нгуен До Кунг, Маи Цуан Тхао и др.* Изобразительное искусство Вьетнама / До Кунг Нгуен, Цуан Тхао Маи и др. — Ханой: Изд-во Института культуры и информации, 1975. — 184 с.
9. *Нгуен Хыу Тхонг.* Искусство Хюэ — значение и формы / Хыу Тхонг Нгуен. — Хюэ: Тхуанхоанское издательство, 2001. — 335 с.
10. Современная скульптура Вьетнама: сб. ст. / ответственный редактор Жанг Хыонг Ву, Хань Чынг, Цуан Тхань Нгун, Туи Чан. — Ханой: Искусство, 1997. — 140 с.
11. *Ха Минь Дык.* Национальная культура и богатство художественных форм / Минь Дык Ха. — Ханой: Изд-во Института культуры и информации, 2005. — 386 с.
12. *Чу Куанг Чы.* Искусство и культура Хюэ / Куанг Чы Чу. — Хюэ: Тхуанхоанское издательство, 2000. — 267 с.

Электронные материалы

13. *Нгуен Нгок Тин.* Колониальные памятники в Ханое — URL: http://hanoimoi.com.vn/Ban-in/1000_nam_thang_long/534620/tuong-dai-o-ha-noi (дата обращения: 3.01.2020).

Е.В. ДРАГУНОВА

Председатель комитета общественных связей и молодежной политики г. Москвы
e-mail: kos@mos.ru

E.V. DRAGUNOVA

Chairman of the Moscow Committee of Public Relations and Youth Policy
e-mail: kos@mos.ru

СОЗДАНИЕ МОЛОДЕЖНОЙ КРЕАТИВНОЙ СРЕДЫ НА ФОРУМЕ «ТАВРИДА» В КОНТЕКСТЕ МОЛОДЕЖНОЙ ПОЛИТИКИ РОССИИ

CREATING A YOUTH CREATIVE ENVIRONMENT AT THE TAURIDA FORUM IN THE CONTEXT OF RUSSIA'S YOUTH POLICY

Статья посвящена вопросам создания молодежной креативной среды на форуме «Таврида» в контексте культурной политики России. Форум «Таврида» является одним из способов осуществления государственной молодежной политики; он обладает грантовым фондом и способствует реализации идей социальной направленности. С одной стороны, многозадачность форума ставит перед ним непростые цели; с другой стороны, она говорит о некоторой расплывчатости поставленных задач. Свидетельством креативного «поворота» в концепции форума стала организация в 2019 году фестиваля «Таврида-АРТ» и арт-резиденции. В целом опыт «Тавриды» оценивается как позитивный, активно влияющий на формирование культурного творческого сообщества.

The article is devoted to the issues of creation of youth creative environment at the forum «Tavrida» in the context of cultural policy of Russia. The «Tavrida» forum is one of the ways to implement the state youth policy; it has a grant fund and contributes to the implementation of the ideas of social orientation. On the one hand, the

multi-tasking nature of the Forum's objectives is not easy; on the other hand, it indicates a certain vagueness of the tasks set. The creative turnaround in the concept of the forum was evidenced by the organization of the «Tavrida-Art» festival and art residence in 2019. In general, the experience of «Tavrida» is assessed as positive and actively influencing the formation of the cultural creative community.

Ключевые слова: форум Таврида, Таврида, Таврида-АРТ, молодежное искусство, культурная политика, Росмолодежь.

Keywords: Tavrida, Tavrida, Tavrida-Art forum, youth art, cultural policy, The Federal Agency for Youth Affairs.

Форум «Таврида» является одним из способов осуществления государственной молодежной политики, причем, как указано в докладе Российской академии народного хозяйства и государственной службы при Президенте Российской Федерации «Молодежь России 2000–2025: развитие человеческого капитала», подготовленном по заказу Федерального агентства по делам молодежи в 2013 году, особенно важен рост не количественный, а качественный, то есть возвращение «человеческого капитала» молодежи.

Форум «Таврида» — один из крупномасштабных федеральных молодежных форумов (среди других можно назвать «Территория смыслов на Клязьме», «Итуруп», «Балтийский Артек», «iВолга»), который обладает грантовым фондом и способствует реализации идей социальной направленности. Форумы такого рода действительно работают иначе, чем привычные направления молодежного воспитания (военно-патриотические клубы, поисковые отряды, спортивные клубы, волонтерские организации и пр.).

По словам экс-руководителя Росмолодежи Сергея Поспелова, основными показателями реализации молодежной политики является качество и количество молодых людей, которые после участия в форуме переходят в запас кадрового потенциала региона: задача форумов состоит в «создании истории успеха молодых людей, чтобы каждый человек был привязан к профессиональному сообществу» [цит. по: 1, с. 233].

Форум «Таврида» существует с 2014 года и ежегодно проводится в Крыму. Он был создан в рамках укрепления творческих и патриотических настроений крымской, а также российской молодежи. За

этот период он превратился в ежегодный творческий форум, который отвечает требованиям массовости и вовлеченности, занимает огромное пространство и распределяет большое количество грантов; при этом количество выдаваемых грантов растет от года к году [2].

Как указано на официальном сайте форума tavridaforum.art, за пять лет его посетили 17000 участников и 2000 экспертов, выдано грантов на сумму более 160 000 000. Если в 2016 году участников форума было около 2,5 тысяч человек [2, с. 48], то в 2019 году форум проходил на протяжении 5 месяцев, а его участниками стали 5000 человек (<https://tavridaforum.art/>).

Среди основных задач форума наиболее важными представляются следующие: патриотическое воспитание, «вовлечение молодежи в здоровый образ жизни и занятия спортом», «формирование у молодежи традиционных семейных ценностей»; «формирование российской идентичности, единства российской нации, содействие межкультурному и межконфессиональному диалогу»; «вовлечение молодежи в занятие творческой деятельностью» [10]. Можно отметить, что эти задачи просто отвечают практически всем 15 направлениям PR-деятельности молодежной политики в нашей стране (патриотизм, общественные организации, международное сотрудничество, волонтерство, здоровый образ жизни, предпринимательство, молодежные медиа, самоуправление, карьера, толерантность, творчество, социальная адаптация, молодые семьи, кадры) [3, с. 75]. С одной стороны, такая многозадачность форума, определенно, ставит перед ним непростые цели; с другой стороны, она говорит о некоторой расплывчатости поставленных задач. И если в начале Положения о форуме 2016 года говорится, что форум «формирует сообщество талантливых молодых людей», то набор задач, как ни странно, мало соответствует этой формулировке.

Как указано в Положении о форуме, учредителем форума является Федеральное агентство по делам молодежи (Росмолодежь) [8, с. 1]. Форум проводится в несколько смен; до 2019 года он проводился в Раздольненском районе Крыма, затем переехал в долину недалеко от города Судак. Форум построен о типу пионерлагеря, как последовательность творческих смен; при этом если вначале упор делался на образовательную функцию форума (с отмеченной неоправданной широтой задач), то затем — на креативную.

Смена названия смен свидетельствует о стремлении организаторов к более творческому наименованию. Так, например, приведем

перечень смен творческого направления в 2015 году: «Писатели, поэты и журналисты, пишущие на темы культуры», «Художники и скульпторы», «Музыканты и композиторы» [8, с. 3]. В 2019 году смены называются совсем иначе: «Контемпорари-арт смена. Между прошлым и будущим»; «РЭП смена»; «Stand-Up Comedy» (<https://tavridaforum.art/>) и так далее.

Свидетельством креативного «поворота» в концепции форума стала организация в 2019 году фестиваля «Таврида-АРТ» и арт-резиденции, то есть расширение творческого направления в работе данного арт-кластера. Было создано 8 «арт-кварталов» различной направленности, в частности, арт-квартал «Таврида АРТ» объединил архитекторов, урбанистов, дизайнеров, «художников арт-объектов», скульпторов и искусствоведов [9]; в каждом квартале жило по 500 человек [11, с. 89]. Как отмечает один из участников, «мероприятие предназначено для полезных знакомств, обучения, творчества, обмена идеями, и для многих «Таврида» предоставляла огромные возможности для старта карьеры: кастинги, конкурсы, разбор портфолио, шанс для творческих коллабораций, грантовый конкурс» [11, с. 87].

В целом опыт «Тавриды» оценивается как позитивный, активно влияющий на формирование культурного творческого сообщества [4; 6; 7]. По мнению исследователей, «Таврида» достаточно хорошо работает как социальный лифт: так, участники прошлого форума «получили возможность проявить себя на сцене Государственного академического театра имени Е.Б.Вахтангова, пройти в финал престижного международного музыкального конкурса «Новая волна», стать сотрудниками телеканала НТВ и быть удостоенными рекомендаций на получение государственной стипендии для выдающихся деятелей культуры и искусства, а также талантливых молодых авторов литературных, музыкальных и художественных произведений» [5, с. 268]. Вместе с тем «Таврида» не лишена недостатков, которые ограничивают действие этого социального лифта: непростой конкурсный отбор заявок, низкое информирование, понимание форума как открытого только для отдельных групп молодежи, низкий уровень понимания, каким образом возможно применять полученные возможности и знания.

Список литературы:

1. Галлямова Д.И. Государственная молодежная политика: проблемы накопления человеческого капитала // Государственное управление. Электронный вестник. — 2017. — Вып. 61. — С. 228–242.

2. Гончарова М.А., Рукина Е.В. Реализация проектного подхода в государственной молодежной политике // Научный альманах. — 2017. — № 6–1 (32). — С. 46–49.

3. Гусева М.А. Современная PR-методика реализации государственной молодежной политики в Российской Федерации // Actualscience. — 2017. — Т. 3. — № 3. — С. 75–77.

4. Жарков А.Д. От научного исследования к приоритетным проектам, способствующим социально-культурному развитию России // Мир науки, культуры, образования. — 2019. — № 3 (76). — С. 329–330.

5. Меньшикова К.В., Мелкова Е.В. К вопросу о наличии действенной системы «социальных лифтов» в современном российском обществе // Социальные и гуманитарные науки: теория и практика. — 2018. — № 1 (2). — С. 265–273.

6. Нетребя Е.С. Молодежная политика в изобразительном искусстве как условие формирования профессионального сообщества // Новые идеи нового века. — 2017. — Т. 3. — С. 97–101.

7. Пальцев И.М. О деятельности молодежных форумов на Юге России в 2017 году: политологический аспект // Российский политический процесс в региональном измерении: история, теория, практика. 2018. — № 11. — С. 93–95.

8. Положение о всероссийском молодежном образовательном форуме «Таврида»: утверждено приказом Федерального агентства по делам молодежи 16 апреля 2015 г. № 50.— 11 с.

9. Положение о фестивале творческих сообществ «Таврида-АРТ»: утверждено 1 августа 2019 года. — 22 с.

10. Приказ № 169 Федерального агентства по делам молодежи (Росмолодежь) о проведении Всероссийского молодежного образовательного форума «Таврида», от 16 мая 2016 г., и Положение о Всероссийском молодежном образовательном форуме «Таврида». — 20 с.

11. «Таврида-АРТ»: дом для творцов // Вестник Дальневосточной государственной научной библиотеки. — 2019. — № 3 (84). — С. 87–94.

Е.Ю. ПАТЛАЖАНОВА

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

E.U. PATLAZHANOVA

Professor of the Department of Monumental and Decorative Painting of the Stroganov Academy (MGHPA)
e-mail: lena.patlazhanova@mail.ru

КУРС МОЗАИКИ В ГЕРЛЕСБОРГШКОЛЕ (ШВЕЦИЯ)

THE COURSE OF MOSAIC IN GERLESBORG SCHOOL (SWEDEN)

Статья посвящена личному опыту преподавания курса мозаики в шведской школе искусств Герлесборгшкола.

The article is devoted to the personal experience of teaching mosaic at the Swedish school of arts Gerlesborg.

Ключевые слова: мозаика, школа, Геслерборг, Швеция.

Keywords: mosaic, school, Gesslerburg, Sweden.

В 1996 г. мне довелось преподавать мозаику в Герлесборгшколе в Швеции. Это был краткий двухнедельный летний курс, похожий на мастер-класс. Приглашению меня в Швецию в качестве преподавателя предшествовал обмен студенческими группами в 1995 г.

Десять студентов Герлесборгшкола во главе с ректором Пером Мелиенбергом и выдающимся шведским художником итальянского происхождения Франко Лейди при посредничестве атташе по культуре шведского посольства Юхана Эберга приезжали в Москву и были гостями студентов Строгановской Академии. Для них была придумана интересная культурная программа, включавшая посещение всех ведущих художественных музеев нашего города.

В Строгановке прошла очень тёплая, творческая встреча. Я показывала институт, мастерские. К сожалению, тогдашнее руководство монументальной кафедры не проявило интереса к гостям. Но шведские



Рис. 1. Герлесборг



Рис. 2. Мозаичные фрагменты, выполненные студентами школы

коллеги были рады демократичности приема и общению с московскими студентами. Позднее мы с группой учеников посетили Герлесборг и были очарованы приемом, людьми и природой этих мест.

Герлесборгшкола начинает свою историю с 30–40-х гг. XX века, тогда группа художников поселилась на природе, мечтая, как и художники группы «Мост» в Германии, о первобытной гармонии человека с окружающим миром и творческом прорыве к новым горизонтам. В нынешнем виде школа была придумана Пером Лиленбергом. Большой вклад в основание школы внёс выдающийся акварелист Арне Исаксон (его дом и мастерская расположены рядом).

В школе преподавали и преподают многие известные шведские художники: Асбиорн Андрессен, Франко Лейди и др. Герлесборг — место притяжения творческих людей. Сюда приезжают архитекторы, музыканты, поэты и художники. Многие покупают здесь дома и остаются жить в этом месте.

Особенный расцвет школы пришелся на времена, когда у власти в Швеции были социалисты. Тогда осуществлялась щедрая поддержка творческих проектов. Обучение в школе платное, но лучшие ученики награждаются стипендией, которая покрывает их расходы на образование. Обучение состоит, в основном, из серии мастер-классов или курсов. Приезжают известные художники из разных стран и проводят 2 недели или месяц со студентами, предлагая свой авторский курс. Это может быть и живопись, и инсталляция, и видео, и скульптура, и работа с моделью, и изучение какой-нибудь техники графической или живописной. Я предложила курс мозаики.

Местность, где расположена школа, очень связана с камнем. Множество небольших производств специализируются на изготовлении каменных блоков или плитки. Камень добывается здесь же, в карьерах. (В XIX веке делали камни для мостовых и экспортировали их в том числе и в Россию). И вот, на одной такой небольшой фабрике по производству каменных плит, я обнаружила свалку с обрезками камня самых разных цветов. Оставалось только наколоть мелкие кусочки — и вот материал для наших мозаик, плюс галька, в изобилии рассыпанная по берегу северного моря.

В начале курса я прочитала две лекции. В одной из них рассказала о своем изучении мозаик Херсонеса (я принимала участие в студенческие годы в археологической экспедиции в Крыму). Лекции получились хорошей рекламой, и на курс записалось большое количество студентов.

Полная добровольность обучения обеспечивает очень спортивный и творческий характер взаимоотношений учителя и ученика. Студенты жадно впитывали новую для них информацию. В основном, интересовались ремеслом, материалом. Творчески раскрепощенные и, в то же время, дисциплинированные шведы старались в сжатые сроки выполнить законченную авторскую вещь.

Конечно, творчество носило несколько детский, наивный характер, походило на игру. Это связано с отсутствием базовой рисовальной подготовки студентов.

В основе нашего образования, будь то мозаика или роспись, лежит рисунок, форма. Без этого мозаичное творчество превращается в игру в разноцветные камешки. Когда мы копируем фрагменты римских или византийских мозаик, мы имеем дело с изумительной формой, истоки которой в греческой и римской пластике — высочайшем художественном достижении человечества.

Делая картон к мозаике, мы думаем, прежде всего, о форме, ибо уроки мозаичного искусства не должны напоминать кружки рукоделия.

Но вернемся в Швецию. Студенты проявили массу выдумки и трудолюбия. В результате нашего курса была сделана выставка, вызвавшая большой интерес публики. Курс прошел успешно. Каковы итоги этого опыта? Я укрепилась в своем убеждении в необходимости базового, академического образования. Прекрасна система мастер-классов и курсов, как дополнение к основному. Все наши ремёсла, все наши заня-

тия материалом должны быть связаны с академическими дисциплинами: рисунком, скульптурой, живописью, композицией и архитектурой. Должно быть единство всех частей образовательной мозаики, чтобы в результате получилось цельное произведение — художник.

Список литературы:

1. Gerlesborg, en bildskrivning. — Gerlesborg: Gerlesborgsskolan, 1996.
2. Патлажанова Е.Ю. Живопись, скульптура. — Москва: Виртуальная галерея 2013.

**Декоративное искусство
и предметно-пространственная среда
Вестник МГХПА**

Научно-аналитический журнал по вопросам искусствоведения

Издание зарегистрировано в Роскомнадзоре

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

Подписной индекс 81174
В каталоге Роспечати

Свободная цена



Подписано в печать 25.03.2020
Формат 60х90/16; Усл.-изд. л. 24.
Бумага офсетная, гарнитура PT Serif
Тираж 500 экз.

Адрес редакции:
125080, Москва, Волоколамское ш., д. 9