

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

1/2022

Часть 1

Научно-аналитический журнал по вопросам искусствоведения

«Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник
МГХПА» / Московская государственная художественно-промышленная
академия имени С.Г. Строганова. – МГХПА, 2022. – № 1. Часть 1 – 378 с.

Включен ВАК РФ в перечень ведущих научных журналов и изданий для публикации основных научных результатов диссертаций на соискание ученой степени доктора и кандидата 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. – действительный член РАХ, доктор искусствоведения, профессор, ректор МГХПА им. С.Г.Строганова

Бурганов А.Н. – действительный член РАХ, доктор искусствоведения, профессор Бурганова М.А. – действительный член РАХ, доктор искусствоведения, профессор Ганцева Н.Н. – кандидат философских наук

Жердев Е.В. – доктор искусствоведения, профессор Кошаев В.Б. – доктор искусствоведения, профессор

Лободанов А.П. – почетный член РАХ, доктор филологических наук, профессор, декан факультета искусств МГУ имени М.В.Ломоносова

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

Смекалов И.В. – доктор искусствоведения, старший научный сотрудник, ГТГ Соловьев Н.К. – доктор искусствоведения, профессор

Малолетков В.А. – доктор искусствоведения, профессор Майстровская М.Т. – доктор искусствоведения, профессор

Трощинская А.В. – доктор искусствоведения, профессор

Цивьян Ю.Г. – доктор философии, почетный профессор имени Уильяма Колвина, Университет Чикаго

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; vestnik_mghpa@mghpu.ru

Подписной индекс 81174 в каталоге Урал-Пресс

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, 2022

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, 2022. – № 1. Part 1 – 378 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. – Full-member of Russian Academy of Arts, Doctor of Art Criticism, Professor, Rector of the Stroganov Academy

Burganov A.N. – Full-member of Russian Academy of Arts, Doctor of Art Criticism, Professor

Burganova M.A. – Full-member of Russian Academy of Arts, Doctor of Art Criticism, Professor

Gantseva N.N. – Candidate of Philosophy

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

Lobodanov A.P. – Honorary member of Russian Academy of Arts, Doctor of Philology, Professor, Head of the Faculty of Art of the Lomonosov Moscow State University

Lodder Christina – PhD, Professor, School of Arts, University of Kent

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

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

Solovjev N.K. – Doctor of Art Criticism, Professor

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

Tsivian Youri – PhD, William Colvin Emeritus Professor, University of Chicago

Zherdev E.V. – 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; vestnik_mghpa@mghpu.ru

Subscription index 81174 in the Ural-Press 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, 2022

СОДЕРЖАНИЕ / SUMMARY

В.Ф. Зива
V.F. Ziva

Развитие инновационной инфраструктуры в художественно-промышленном образовании
Development of innovative infrastructure in art and industrial education

12

В.Б. Кошаев
V.B. Koshaev

Категория «форма» в искусстве как ресурс культурной идентификации
Category form in art as a resource of cultural identification

22

Т.В. Пономаренко
T.V. Ponomarenko

Направления совершенствования государственной культурной политики Российской Федерации
Directions of improvement of the state cultural policy of the Russian federation

41

П.О. Цветкова
P.O. Tsvetkova

Палладианская традиция в Австрии XVII–XIX веков
The Palladian Tradition in Austria in the XVII–XIX Centuries

52

С.В. Петрушихина
S.V. Petrushikhina

Концепция «фрагментированного тела» в теории архитектуры конца XX века
The concept of «fragmented body» in architectural theory of late 20th century

68

Чан Куок Тхинь, И.И. Орлов
Chan Quoc Tinh, I.I. Orlov

Функционально-пространственный и конструктивный генезис общинного дома в XVI–XVIII веках

Functional-spatial and constructive genesis of the community house in the XVI–XVIII centuries

80

Д.Д. Платонов
D.D. Platonov

Трансформация архитектурного декора в витражных композициях Швейцарского союза XIV–XVII веков

Transformation of architectural decoration in stained glass compositions of the Swiss Union of the XIV–XVII centuries

95

С.Н. Соловьева, Н.Н. Ганцева
S.N. Soloveva, N.N. Gantseva

Парадная галера Савойский Бучинторо в контексте праздничной культуры Италии XVIII века
Parade boat Bucintoro dei Savoia in the context of the Italian culture of celebrations of the 18th century

106

В.Н. Гусейнов
V.N. Guseynov

Н.П. Анциферов о цветовой палитре Петербурга в русской классике

N.P. Antsiferov about the color palette of St. Petersburg in Russian classics

114

Е.Б. Солодовникова
E.B. Solodovnikova

Икона «Богоматерь Боголубская» из ризницы Троице-Сергиевой лавры. К вопросу о датировке и атрибуции
An Icon «Virgin Bogolubskaya» from the sacristy of the Holy-Trinity Lavra. On the Date and Attribution

123

Л.С. Фадеева <i>L.S. Fadeeva</i>	О стилистических особенностях, онтосимволизме и датировке образа «Спас златые власы» из Успенского собора Московского Кремля <i>On stylistic peculiarities, ontosymbolism and dating of the image of Saving the Golden Vlass from the Assumption Cathedral of the Moscow Kremlin</i>	135	From Expression to Abstractionism. from the Creative Experience of Yuri Avgustovich in the 1970s <i>From Expression to Abstractionism. from the Creative Experience of Yuri Avgustovich in the 1970s</i>	177	
Е.Е. Докучаева <i>E.E. Dokuchaeva</i>	Церковный художественный металл московской фабрики Николая Даниловича Полтавцева (1799–1865) <i>Church art metal of the Moscow factory of Nikolay Danilovich Poltavtsev (1799–1865)</i>	142	Н.В. Штольдер <i>N.V. Shtolder</i>	Монументально-декоративная живопись рубежа XIX–XX веков: Фердинанд Ходлер и Густав Климт <i>Monumental and decorative painting at the turn of the 19th and 20th centuries: Ferdinand Hodler and Gustav Klimt</i>	186
Н.Ю. Красносельская <i>N.Y. Krasnoselskaya</i>	Своеобразие художественного металла в особняках купца А.К. Ушкова, построенных К.Л. Миофке <i>The originality of artistic metal in the mansions of the merchant A.K. Ushkov, built by K.L. Mufke</i>	154	Ван Цзитай <i>Jitai Wang</i>	Абстрактный экспрессионизм в европейской и китайской живописи с начала XX века до начала XXI века <i>Abstract expressionism in European and Chinese painting from the beginning of the 20th century to the beginning of the 21st century</i>	197
М.М. Зиновеева, Мэн Сюлань <i>M.M. Zinoveeva, Men Sulan</i>	Сучжуский парк Чжочжэн как образец паркового проектирования Древнего Китая <i>Suzhou Zhzhengyuan garden as an example of park design of Ancient China</i>	164	Ю.С. Смирнова <i>Y.S. Smirnova</i>	Иллюстрации Альфреда Кубина в журнале Simplicissimus <i>Illustrations by Alfred Kubin in Simplicissimus magazine</i>	211
Т.С. Гамидов <i>T.S. Gamidov</i>	От экспрессии к абстракционизму. Из творческого опыта юрия августовича 1970-х годов		И.Э. Монашерова <i>I.E. Monasherova</i>	Английская афиша сквозь призму влияния французского ар-нуво <i>The English poster through the prism of French art nouveau influence</i>	216
			Т.О. Бердник, М.М. Исупова <i>T.O. Berdnik, M.M. Isupova</i>	Книжная графика в контексте эстетической и коммуникативной функции <i>Book Graphics in the Context of Aesthetic and Communicative Function</i>	222

М.В. Горелов <i>M.V. Gorelov</i>	Понимание построения и функции структуры изображения в учебном рисунке в художественно-промышленном образовании <i>Understanding the construction and function of the image structure in educational drawing in art and industrial education</i>	228	А.А. Дудина <i>A.A. Dudina</i>	Роль «Группы 83» в формировании новаторских направлений развития авторской керамики Германии 1980–2000-х гг. <i>The contribution of the «Group 83» in the evolvement of innovative directions for the development of author's ceramics in Germany in the 1980s–2000s</i>	280
А.А. Галымов <i>A.A. Galyamov</i>	К вопросу об уточнении названия работы В.А. Игошева «Оленевод Яков Рочев» из собрания Музея Природы и Человека <i>On the question of clarifying the title of V.A. Igoshev's work «Reindeer Herder Yakov Rochev» from the collection of the Museum of Nature and Man</i>	245	Г.А. Криволапова, А.Н. Криволапов <i>G.A. Krivolapova, A.N. Krivolapov</i>	Пластические свойства миниатюрной стеклянной скульптуры <i>Plastic properties of miniature glass sculpture</i>	288
Т.Ю. Бурова <i>T.Y. Burova</i>	Графическое оформление в интерьерах учебных заведений <i>Graphic design in the interiors of educational institutions</i>	252	Д.Ю. Позднякова <i>D.Y. Pozdnyakova</i>	Стеклянные сосуды, изготовленные в технике песчаного сердечника, из собрания сирийского (финикийского) стекла, представленного на антикварном рынке «Вернисаж» <i>Glass Vessels Made Using the Sand Core Technique, from the Collection of Syrian (Phoenician) Glass Presented at the Antiq Market «Vernissage»</i>	297
М.В. Воронова <i>M.V. Voronova</i>	Трансформация мотивов народного творчества в современной художественной керамике <i>Transformation of traditional motifs in modern artistic ceramics</i>	263	Е.А. Семенова, П.Г. Василенко, Е.В. Василенко <i>E.A. Semenova, P.G. Vasilenko, E.V. Vasilenko</i>	Авторское стекло — геометрические скульптуры из многослойного стекла Нийоко Икута <i>Author's glass — geometric sculptures made of laminated glass Niyoko Ikuta</i>	307
А.А. Дудина <i>A.A. Dudina</i>	«Произведение-объект» в современной керамике: особенности бытования и проблемы определения <i>Artwork objects in contemporary ceramics: features of existence and problem of definition</i>	271	В.В. Хамматова, А.А. Беззубова <i>V.V. Khammatova, A.A. Bezzubova</i>	Разработка татарского орнамента для домашнего текстиля <i>Development of the Tatar ornament for home textiles</i>	317

Н.Н. Цветкова
N.N. Tsvetkova

Предпосылки «пластического взрыва» в художественном текстиле второй половины XX в.
Prerequisites of the «plastic explosion» in the art of textiles of the second half of the twentieth century 322

А.С. Белова, М.С. Широковских
A.S. Belova, M.S. Shirokovsky

Авторская интерпретация зооморфных образов в контексте развития региональных школ gobelena
The author's interpretation of zoomorphic images in the context of the development of regional tapestry schools 329

И.И. Куракина
I.I. Kurakina

Ретроспективный обзор научных исследований мстёрской художественной вышивки
Retrospective review of scientific research of the art embroidery workshop 340

Янь Вэньюй, Н.Н. Бертьяева
Yan Wenyu, N.N. Bertyaeva

Китайская вышивка Шу: от традиции к новаторству
Chinese embroidery Shu: from tradition to innovation 348

Г.А. Пудов
G.A. Pudov

Сундучный промысел на Все-российских выставках (конец XIX — начало XX века)
The chest craft at Allrussian exhibitions in the end of the 19th — early 20th centuries 358

В.Ю. Савельева
V.Y. Savelieva

Венский Сецессион и русский модерн — точки пересечения в принципах формообразования и дизайна мебели. Московская архитектурная выставка 1902–1903 гг.

Viennese Secession and Russian modern style — intersection in the principles of shaping and furniture design. Moscow architectural exhibition of 1902–1903

368

В.Ф. ЗИВА

*Доктор педагогических наук, профессор, зав. кафедрой дополнительного образования МГХПА им. С.Г. Строганова, Председатель федерального УМО
e-mail: ziva@mghpu.ru*

V.F. ZIVA

*Doctor of pedagogical sciences, professor head of the department of additional education of the Stroganov Moscow State Academy of Design and Applied Arts. Chairman of the Federal educational and methodological Association
e-mail: ziva@mghpu.ru*

DOI: 10.37485/1997-4663_2022_1_1_12_21

РАЗВИТИЕ ИННОВАЦИОННОЙ ИНФРАСТРУКТУРЫ В ХУДОЖЕСТВЕННО-ПРОМЫШЛЕННОМ ОБРАЗОВАНИИ

DEVELOPMENT OF INNOVATIVE INFRASTRUCTURE IN ART AND INDUSTRIAL EDUCATION

В статье рассматриваются вопросы инновационного художественного образования. Опираясь на нормативно-правовые документы, автор отмечает, что в настоящее время изменились цели и задачи подготовки кадров в области культуры. В статье отражено, что система образования нуждается в переходе на новые позиции. Одновременно подчеркивается, что деятельность федеральной инновационной площадки должна быть ориентирована на взаимодействие с другими учреждениями художественного образования с целью объединения усилий по трансформации сети учебных заведений и перехода на инновационные методы подготовки кадров, среди которых — принципы изучения рынка труда, с целью определения в каких специалистах художественного профиля нуждается сегодня общество.

The article deals with the issues of innovative art education. Relying on regulatory documents, the author notes that the goals and

objectives of training personnel in the field of culture have changed. The article reflects that the education system needs to move to new positions. At the same time, it is emphasized that the activities of the federal innovation platform should be focused on interaction with other institutions of art education in order to combine efforts to transform the network of educational institutions and transition to innovative methods of personnel training, including the principles of labor market research, in order to determine which specialists of an artistic profile society needs today.

Ключевые слова: художественное образование, нормативно-правовая база, качество подготовки кадров, инновационная деятельность, рынок труда, профессиональные компетенции.

Keywords: Art education, regulatory framework, quality of personnel training, innovation, labor market, professional competencies.

В соответствии с Приказом Минобрнауки России от 25 декабря 2020 № 1580 «Об утверждении перечня организаций, отнесенных к федеральным инновационным площадкам, составляющим инновационную инфраструктуру в сфере высшего образования и соответствующего дополнительного профессионального образования» Московская государственная художественно-промышленная академия им. С.Г. Строганова вошла в Перечень вузов, получивших статус федеральной инновационной площадки [5]. В задачи Академии входит реализация проекта: «Создание федерального центра профессиональных компетенций и квалификаций (далее — ФЦКиК) в области изобразительных и прикладных видов искусств. Для того, чтобы решить поставленную задачу необходимо обратиться к документам, которые регламентируют деятельность организаций инновационных площадок.

В Федеральном законе от 29.12.2012 № 273-ФЗ «Об образовании в Российской Федерации» определено, что «экспериментальная и инновационная деятельность в сфере образования осуществляется в целях обеспечения модернизации и развития системы образования с учетом основных направлений социально-экономического развития Российской Федерации, реализации приоритетных направлений государственной политики Российской Федерации в сфере образования» (п. 1) [1]. Инновационная деятельность ориентирована на совершенство-

вание научно-педагогического, учебно-методического, организационного, правового, финансово-экономического, кадрового, материально-технического обеспечения системы образования и осуществляется в форме реализации инновационных проектов и программ организациями, осуществляющими образовательную деятельность, и иными действующими в сфере образования организациями, а также их объединениями (ст. 20, п. 3) [1].

В Распоряжении Правительства Российской Федерации от 8 декабря 2011 г. № 2227-р «Об утверждении Стратегии инновационного развития Российской Федерации на период до 2020 года» обусловлено: «Данная стратегия разработана на основе концепции долгосрочного социально-экономического развития Российской Федерации на период до 2020 года, а также в соответствии с положениями Федерального закона о науке и государственной научно-технической политике [Федеральный 18 закон “О науке и государственной научно-технической политике” от 23.08.1996 № 127-ФЗ (последняя редакция)]» [3].

Порядок формирования и функционирования инновационной инфраструктуры в системе образования утвержден приказом Минобрнауки РФ от 22 марта 2019 № 21н. Согласно данному документу, инновационными площадками «признаются организации, осуществляющие образовательную деятельность, и иные действующие в сфере образования организации, а также их объединения, реализующие инновационные проекты и программы, имеющие существенное значение для обеспечения развития системы образования» [4].

Изменения в системе общественных отношений оказывают влияние на образование, требуя от него мобильности, адекватного ответа на реалии нового исторического этапа и соответствия потребностям развития социума. Таким образом, в условиях быстро изменяющегося мира и увеличения потоков информации, внедрения новых технологий в производство и экономику фундаментальных предметных знаний, получаемых в учебных заведениях, недостаточно. В обществе происходит переосмысление целей и задач всех уровней образования, в том числе и в системе художественного образования. Сегодня развитие художественного образования, его содержательного наполнения нельзя рассматривать вне общемировых тенденций, связанных с формированием единого образовательного и культурного пространства, проблемами информатизации и цифровизации общества. Создание федеральных ин-

новационных площадок (далее – ФИП) в высших учебных заведениях является частью государственной образовательной политики, направленной на обеспечение инновационных процессов, происходящих в обществе.

Миссия федеральной инновационной площадки МГХПА им. С.Г. Строганова – объединить инновационный потенциал как Академии, так и родственных профильных вузов, исследовать направления инновационных процессов в системе художественно-промышленного образования. Бессспорно, что главной проблемой на начальном этапе будет вопрос, связанный с организационно-управленческими направлениями, а именно: кто будет реализовывать работу ФИП, какова будет его структура, какие действия будут предприняты по разработке социального партнерства с учебными заведениями, органами исполнительной власти, территориальной системой художественного образования. Не менее важными являются процессы, связанные с модернизацией научно-педагогической деятельности, созданием учебно-производственной среды, условиями материальной базы.

Актуальным инновационным ресурсом в образовании является модернизация педагогической деятельности. Именно педагог стоит у истоков разработки и внедрения нововведений в учебный процесс – учебные планы, основные образовательные программы, взаимосвязи с обучающимися, работодателями и пр., то есть организационно-методологических аспектов инновационной педагогики. Установка на инновационную трансформацию традиционных принципов обучения с учетом современных технологий, информатизации и цифровизации образования позволяет ввести в практику обучения новые формы усвоения научных знаний, практических умений и навыков, а также мировоззренческих и нравственно-эстетических идей.

В настоящее время процесс обучения в художественно-промышленном учебном заведении построен так, что студенты должны постоянно демонстрировать собственные достижения по специальным предметам, совершенствовать их за счет просмотров, показов, выставок, конкурсов, которые формируют у творческой личности определенную ответственность за уровень собственного обучения и за качество творческого продукта, предлагаемого публике. В тоже время специфика обучения в художественном вузе такова, что профессиональные качества и мастерство самого преподавателя в области искусств также совер-

шенствуются за счет его участия в выставках, фестивалях и конкурсах различного уровня.

Итак, инновационное художественное образование рассматривается нами как структурообразующий компонент современной культуры, который связан с формированием нового типа образованности и профессиональной компетентности. В настоящее время качество высшего образования является одной из важнейших характеристик, определяющих конкурентоспособность учебного заведения. Современные характеристики качества образования определяются требованиями Международной организации по стандартизации (ISO) (1) и характеризуются как комплекс приобретенных в процессе обучения профессиональных и личностных характеристик специалиста. Выпускник должен быть способен отвечать запросам рынка труда, уметь позиционировать себя как перспективного и творческого специалиста, готового самостоятельно осуществлять проектирование индивидуальной программы собственного профессионального развития — формулировать цели, разрабатывать технологию их достижения, прогнозировать результаты и корректировать свои исполнительские, профессиональные достижения. Способность самостоятельно развивать природную одаренность, умение рассчитывать собственные интеллектуальные, творческие и организационные ресурсы, самостоятельно формировать творческую биографию в кризисных и динамично развивающихся условиях — вот те требования, которые характеризируют качество современного образования.

Структура художественного образования предусматривает несколько ступеней: начальное (дополнительное), среднее, высшее и послевузовское профессиональное образование. Каждая ступень играет определенную роль и выполняет конкретную задачу в формировании духовно-нравственных идеалов личности и ее социализации. Функциями начальной ступени является развивающее обучение, содействующее раскрытию способностей к конкретному виду искусства и к творческой деятельности в целом. Обучение и воспитание на этой ступени связано с общими процессами инкультурации личности, формированием художественного вкуса, потребностью в занятиях творчеством. Функциями художественного образования, приобретаемого в специальных средних и высших учебных заведениях, является профессиональное обучение, которое направлено на развитие творческой индивидуальности, на формирование творчески зрелого носителя конкретного вида искусства, его

способность и готовность к профессиональной деятельности в отрасли культуры и образования.

В тоже время необходимо отметить, что, наряду с изменением требований к качеству подготовки выпускников, необходимо разработать стратегию построения инновационной системы художественного образования, базирующуюся на организационно-управленческом, педагогическом, содержательном и творческом уровнях.

Стратегический менеджмент, рассматриваемый как взаимосвязанный комплекс планирования стратегии организации и внедрение выработанных планов в жизнь, уже распространился в деловом мире и стал основной парадигмой организации успешного бизнеса. Закономерным процессом является повышение самостоятельности и ответственности администрации в творческой, хозяйственной деятельности. Эти перемены коснулись и художественных учебных заведений, происходящие перемены заставляют руководство обратить свои взоры на сферу бизнеса и именно там искать способы повышения эффективности своей работы. Установлено, что идеи стратегического менеджмента вторглись в недоступную прежде территорию — в мир искусства.

Стратегический менеджмент в художественном образовании рассматривается нами как взаимосвязанный комплекс планирования и внедрения выработанных планов в жизнь. Процесс внедрения стратегического менеджмента достаточно медленно развивается в художественных учебных заведениях. В то же время, изучение внешней и внутренней среды учебного заведения художественного профиля, четкое и разделяемое в коллективе представление о миссии учебного заведения являются необходимыми условиями процесса стратегического управления, который предполагает повторяемость, регулярность, воспроизводимость, приоритетность целого ряда комплексов управленческих функций и состоит из нескольких направлений, развитие которых позволяет стимулировать деятельность учебного заведения.

Другим очень важным аспектом для организации инновационной деятельности художественного учебного заведения является изучение отраслевого рынка труда. Переход страны к рыночным отношениям потребовал выработки стратегии и механизмов адаптации системы профессионального художественного образования к новой экономической, социальной и демографической ситуации, сбалансированного ее взаимодействия с формирующимся рынком образовательных и научных ус-

луг, рынок труда специалистов, деятельностью учреждений искусства. Реформирование высшего профессионального образования, связанное с новыми методами управления системой образования, требует изучения таких вопросов, как конкурентоспособность выпускников в области искусства, качество подготовки специалистов, расчет потребности кадров в области искусства, востребованность специалистов, престижность профессии. Изучение рынка труда как раз и является одним из компонентов инновационной деятельности образования. В современных условиях перехода России на инновационный путь развития вопросы соответствия рынка образования и рынка труда приобретают приоритетное значение. Повышение качества образования, в том числе художественного, его связь с промышленным производством и наукой – необходимые условия перехода экономики на инновационные рельсы.

Проблемы творческих профессий на рынке труда в научно-аналитической литературе не нашли пока достойного отражения. Это связано с тем, что организация эффективного функционирования рынка труда в отрасли культуры является одной из самых трудно решаемых задач в общей системе реформирования современной сферы культуры, которая слабо ориентирована на работу в рыночных условиях из-за присущей ей специфики. Исследование и изучение формирующегося рынка труда в отрасли культуры соответственно требует определенного инструментария. Процесс исследования и изучения рынка труда (в том числе и в отрасли культуры) в первую очередь состоит из:

- распознавания проблем и ситуаций;
- определения условий, факторов и причин их происхождения;
- выявления свойств, содержания, закономерностей поведения и возможностей развития структурных элементов рынка труда;
- нахождения оптимальных путей и практических возможностей создания и организации отраслевого рынка труда на различных уровнях управления — федеральном, региональном, муниципальном.

При изучении рынка труда, как представляется, должен быть использован системный анализ, который позволит, учитывая сложность изучения рынка труда в области культуры, исследовать его отдельные части с последующим объединением частных результатов в общие. Использование системного анализа во многом определяет не только методологию, но и методы решения данной проблемы. Ее решение невозможно без анализа рынка труда, без понимания его структуры, механизмов

его реального функционирования. Изучение отраслевого рынка труда связано с использованием определенных социологических, культурологических, статистических методов. Создание необходимой базы данных для возможных прогнозных управлеченческих рекомендаций, для создания системы управления трудовыми ресурсами, для оптимальной модели размещения учебных заведений отрасли, с учетом уже существующей образовательной инфраструктуры, сложившейся номенклатуры специальностей и специализаций связано на первом этапе со сбором информации. Как представляется, первый этап изучения рынка труда предполагает использование дескриптивного подхода. Этот подход, по сути, является описательным, он позволяет наблюдать существующую систему, изучать, а затем описывать ее в более или менее формальных терминах. Он потребует использования методов сбора и анализа плановой и отчетной информации, статистического и социологического анализа, методов графических построений и экспертных оценок.

Второй этап исследования — это нормативный подход, суть которого заключается в том, что он дает возможность на базе имеющейся информации, полученной на первом этапе, построить модель рынка труда на региональном уровне. В основе нормативного подхода лежит концепция оптимальности, которая поможет исследователю упорядочить, логически выстроить и создать достаточно формализованную исключительную систему. При этом могут быть использованы такие методы, как декомпонирование, синтезирование, моделирование организационной и функциональной структуры рынка труда отрасли культуры.

Третий этап связан с одним из эффективных методов сбора информации (в первую очередь, статистической) — паспортизации. Создание «Образовательного паспорта территории» позволит ФИП решить достаточно широкий круг проблем при формировании кадрового потенциала отрасли. Программно-целевой метод, положенный в основу разработки этого документа, его региональный аспект, даст конкретные результаты:

- получать сведения о сети учебных заведений, независимо от ведомственной принадлежности;
- анализировать количество приема и выпуска по специальностям и специализациям;
- оценивать уровень профессорско-преподавательского и педагогического состава образовательного учреждения;

— прогнозировать необходимость создания образовательных учреждений высшего, среднего и дополнительного профессионального образования;

— отслеживать динамику развития дополнительного образования для детей и взрослых;

— контролировать состояние материально-технической базы учебного заведения.

На базе «Образовательного паспорта» возможно осуществлять анализ позиций и факторов, формирующих и влияющих на инновационную деятельность различных образовательных структур. Аккумулирование сведений на ФИП инновационных образовательных проектов позволит разработать и создать сетевую модель художественно-промышленного образования.

Примечания:

1. ИСО (Международная организация по стандартизации) является крупнейшим в мире разработчиком и издателем Международных Стандартов. ИСО – это сеть национальных организаций по стандартизации 157 стран. Одну страну представляет одна организация. Центральный секретариат, который находится в Женеве, Швейцария, координирует работу всей системы.

ИСО – это неправительственная организация, которая связывает государственный и частный сектора. — URL: <http://iso.gost.ru/wps/portal/> (дата обращения: 27.10.2021).

Список литературы:

1. Федеральный закон от 29.12.2012 № 273-ФЗ «Об образовании в Российской Федерации» (с изм. и доп., вступ. в силу с 01.01.2021). — URL: www.consultant.ru (дата обращения: 27.10.2021).

2. Федеральный закон РФ от 23.08.1996 № 127-ФЗ «О науке и государственной научно-технической политике» (с изм. и доп., вступ. в силу с 01.09.2021) (действующая редакция 2022). — URL: www.pravo.gov.ru (дата обращения: 27.10.2021).

3. Распоряжение Правительства Российской Федерации от 8 декабря 2011 г. № 2227-р «Об утверждении Стратегии инновационного развития Российской Федерации на период до 2020 года» (ред. от 18.10.2018) — URL: www.consultant.ru (дата обращения: 24.01.2019).

4. Приказ Минобрнауки РФ от 22 марта 2019 № 21н. «Об утверждении Порядка формирования и функционирования инновационной инфраструктуры в

системе образования». (Зарегистрирован 09.08.2019 № 55531). Дата опубликования: 09.08.2019 Номер опубликования: 00012019080900351. — URL: www.pravo.gov.ru (дата обращения: 27.10.2021).

5. Приказ Министерства науки и высшего образования Российской Федерации от 25.12.2020 № 1580 «Об утверждении перечня организаций, отнесенных к федеральным инновационным площадкам, составляющим инновационную инфраструктуру в сфере высшего образования и соответствующего дополнительного профессионального образования» (Зарегистрирован 03.02.2021 № 62355). Дата опубликования: 04.02.2021. Номер опубликования: 0001202102040021. — URL: www.pravo.gov.ru (дата обращения: 27.10.2021).

6. Никитин М.В. Ресурсный центр как функциональная модель развития непрерывного образования. — Москва: Издательский Центр НОУ ИСОМ, 2004. — 198 с.

7. Топоровский В.П. Ресурсные центры как инновационная форма непрерывного образования специалистов // Человек и образование. Санкт-Петербург. ФГНУ «Институт педагогического образования взрослых РАО». — 2009. — № 4 (21). — С. 143–146.

В.Б. КОШАЕВ

*Профессор каф. истории и теории декоративного искусства и дизайна МГХПА им. С.Г. Строганова; профессор каф. семиотики и общей теории искусства МГУ имени М.В. Ломоносова.
e-mail: koshaev@gmail.com*

V.B. KOSHAEV

*Professor history and theory of decorative art and design MGHPA them. S.G. Stroganov; professor of the department semiotics and general theory of art Lomonosov Moscow State University.
e-mail: koshaev@gmail.com*

DOI: 10.37485/1997-4663_2022_1_1_22_40

КАТЕГОРИЯ «ФОРМА» В ИСКУССТВЕ КАК РЕСУРС КУЛЬТУРНОЙ ИДЕНТИФИКАЦИИ

CATEGORY FORM IN ART AS A RESOURCE OF CULTURAL IDENTIFICATION

В статье рассматривается понятие формы в искусстве как тема культурно-исторических и искусствоведческих трактовок, нуждающихся в принципиально новом подходе, формирование которого возможно при изменении ряда гуманитарных методик и систематики теории искусства. В публикации раскрываются материалы доклада на международной научно-практической конференции «Мировая художественная культура 21 века. Предметно-пространственная среда и проблемы культурной идентичности» (22 и 23 октября 2021 г.), посвященной взаимодействию глобальных и региональных тенденций в промышленном, графическом и средовом дизайне, современном декоративном искусстве и музеино-выставочной деятельности, под эгидой НИИ ТИИ РАХ, МГХПА им. С.Г. Строганова, Национальной академии дизайна.

The article discusses the concept of form in art as a topic of cultural-historical and art criticism interpretations that require a fundamental

tally new approach, the formation of which is possible with a change in a number of humanitarian methods and systematics of art theory. The publication reveals the materials of the report at the international scientific and practical conference «World Artistic Culture of the 21st century. Object-Spatial Environment and Problems of Cultural Identity» (October 22 and 23, 2021), dedicated to the interaction of global and regional trends in industrial, graphic and environmental design, contemporary decorative arts and museum and exhibition activities, under the auspices of the Research Institute of the Institute of Civil Engineering of the Russian Academy of Arts, Moscow State Art Academy named after . S.G. Stroganov, National Academy of Design.

Ключевые слова: категория формы в искусстве, вещь, идея, произведение, типология искусства.

Keywords: category of form in art, thing, idea, work, typology of art.

Вводное

Трактовка формы — это ответ на вопрос: «Форма — это форма чего?». Ответ — форма физического естества человека в Духе Бытия. Достаточно полно это раскрывает историю искусства, которая охватывает факторы культурно-исторические, структуру, тектонику и фигуративность, композиционные законы произведения, пластические открытия. Это будет сохраняться всегда.

Но необходим ряд уточнений в отношениях истории искусства с вопросами мировоззрения, поскольку искусствоведение формой искусства занимается как носителем целостности понимания духовного начала. В эстетике это постулируются отношениями людей в категориях прекрасного и безобразного, возвышенного и низменного, героического, трагического и комического, что обусловлено представлениями о ценностях и этике бытия, дуализм которого восходит к дипластии мышления. Дипластия в науке реализуется в интересе к детализации физических процессов и интегративности мироздания как целостной системы. Религия на всех этапах ее развития непосредственно инверсивна в связи духовного опыта человека и «живого мироздания», в христианстве — личности Бога. Сегодня в ряде случаев базовое дипластическое свойство мышления в этических координатах утрачивается. Происхо-

дят странные вещи, например, исследуется эстетизация безобразного в арт-практиках, и метафизический план целостности формы в эстетике и отчасти в искусствознании теперь не необходим. Безобразное как цель обнаруживает крайние формы, ввиду тотальной подмены искусства обстоятельствами психического акта, и это, в основном, — медицинская проблема. К искусству это отношения не имеет, так как безобразное выступает условием акциденции — неполноты самой дипластической модели, и это не может быть основанием для характеристики художественных феноменов. Если, конечно, не иметь в виду дьявольского нааждения в нашей жизни, что принципиально противоречит собственно жизнесохранению, культурной идентичности, законам мировой художественной культуры, а также культуры повседневности, этнонациональной традиции. Это говорит об изменении определенных ценностных ориентиров, появление реляций в оценке современного искусства, и возникает вопрос — в чем причина?

Одним из факторов проблемы является то, что вопрос формы рассматривался в эстетике в связи с содержанием как предметным звеном философии, но ответ не получил дидактической нормативности, поскольку содержание как служебная категория эстетики не объясняет форму онтологически. В искусствоведении существуют иные, более подходящие термины оценки художественного содержания, вполне конкретные. Таковы тема, жанр, вид, символика, функция, тектоника формы и ее технико-технологические характеристики, композиция, колористика, живописные и графические средства изображения и выражения. То есть понятие «художественное содержание формы» ввиду валидности или меры соответствия того, насколько методика и результаты исследования соответствуют поставленным целям эстетических понятий, нуждается в уточнении того, что понимается под этим термином. Сразу отметим, что вопрос содержания — это не проблема формы, но всех форм определенного периода — это вопрос типологии искусства [1] и не в средствах художественно-эстетической перцепции, а в отношении канона эпохи, обусловленного матрицей бытия, или обстоятельствами реализации содержания в истории человечества в трех координатах: природопроизводственных, социоорганизационных, национально-религиозных/этносакральных. Триединство реализовано в канонических моделях формы как идеи, что составляет проблему типологии искусства, практически не представленную в теории. Канон эпохи палеолита может

быть определен понятием МОРФ в тенденциях сакрализации отдельных объектов биоценоза [2]. С мезолита и до эпохи металла действует более сложная, во-первых, тематическая программа (появляется и исчезает в мезолите) и символическая — пространственная графема мироздания — МОРФЕМЫ [3]. В манифестационизме и креационизме упраздняется многообразие этнических моделей мира как представлений о мироздании и учреждается канон МЕТАМОРФЕМЫ. Для разных географических сред есть своя специфика, но все преследуют цель понимания идеи Единого в универсальной образности как метода консолидации наций — в тенденциях их цивилизационного устройства. С Нового времени метаморфема трансформируется в своем содержании в АНТРОПОМОРФЕМУ, но имплицитно сохраняет значение метаморфемы до настоящего времени. Этот канон окрашивается в цвета индивидуализированного представления образа мира, вплоть до замещения «святого места» образом вначале несвятого человека, а затем другими структурами: так появляется пейзажная живопись. Канон XX века — это тема новой эстетической реальности, обусловленной индустрально-промышленным и информационным проектированием предметно-пространственной среды и цифровой (виртуальной) реальности. Каноническая программа принципиально меняется. Теперь она самозамкнута, и ее можно обозначить как СУБЪЕКТ-КАНОН.

Изменение условий бытия связано с демографическими процессами, и матрица бытия объясняет канонические нормы в мировой культуре, которые важно понять также из причин появления, трансформации и исчезновения самих государств и цивилизаций, и вместе с тем появления и изменения новых мировоззренческих установок. В верхнем палеолите проживало примерно 3 млн человек. В послеледниковый период численность людей на земле возросла во много раз, и когда на землю приходит Бог-Сын, совершающий Крестный Подвиг, население земли исчисляется десятками миллионов. Это ОНТОСобытие, благодаря которому переустанавливается мировоззрение и возникает современная цивилизация и формируется новый контент культуры. Что-то, как, например, ордерная система, скульптура, монументальное и декоративно-прикладное искусство, предшествующие монотеизму ввиду высочайших действительно художественных прозрений античности и предшествующих ей Древних цивилизаций, вошло в правила канона Средневековья и Нового времени. Иконопись вся канонична, но правила

могут меняться, а канон остается. То есть категория «содержание» — это не вопрос художественно-эстетических понятий вещи и даже физического устройства мира, которое в философии именуется второй, искусственной природой, созданной человеком, а типологически изменяемая культурная модель природного и естественного пространства, канонически объясняемая, которая меняет и «предметно-пространственную среду», категорию, введенную Л.П. Монаховой [4], раскрывающую художественную специфику объекта как полагаем не только дизайна. Уточним только, что при этом форма — не начало искусства, но его сущностное идейное основание, соотносимое исключительно с самим человеком и обществом в онтосимволическом прозрении жизни. И только с учетом этого фактора форма есть понятие итога соединения всех видимых и невидимых обстоятельств жизни. Структура и конфигурация произведения есть точный слепок/зеркало самого человека его потребностей во времени и истории. Но это не движение от простого к сложному, а всякий раз своя специфическая уникальная образность, завершенная в идее формы. Форма вбирает в себя физические и метафизические обстоятельства жизни — память, культурно-исторические намерения, отношения людей, сакральные представления об ином, функции вещей, технико-технологические причины, выразительные средства, метафорические начала и др., и это именно продолжение человека как модуля предметно-пространственной среды и истории искусства. Все, что есть человек, уже предопределено в факторах-модальностях формы, независимо от времени. И хотя форма не осмыслена еще в новизне цифрового потенциала искусства — это вопрос времени, так как инструменты виртуальной реальности создает человек, и в этом смысле форму разрушить нельзя, как к этому призывал один человек, по имени Джозеф Кошут, поскольку форму можно разрушить, только разрушив самого человека. Эту идею Кошут высказал в эссе «Искусство после философии» (1969), и странно, что автор не замечает, что в истории искусства произведение всегда служит не форме, но идее. Ущербность, а скорее, нахальство высказывания поражает тем, как легко выводится за скобки то, что на самом деле является причиной формы. Замещение завершенной целостности формы понятием знака, просто как намерения художника к «самовыражению», лучше обозначить как незакрытый гештальт или обстоятельство экзистенциальной потребности «быть». Вероятно Дж. Кошут не очень хорошо знает корни европейской культуры и искусства. Уже Микеланджело Буа-

наротти отмечал: «Всякое произведение (а следовательно и форма — ВК) имеет свою цену, если заключает в себе идею» [5].

То есть со всей очевидностью тема разрушения формы — это или наваждение, или, в лучшем случае — маркетологическая норма. Это очевидно, потому что стало своеобразным рекламным ходом бизнеса в модели реализации искусства, приведшем сегодня к особым трактовкам формы, в которой, например, активируются идеи иммерсивных практик, также намечена перспектива биоцифровой конвергенции. При этом в ряде случаев искажается этическая функция формы.

Скажем так — конечно, могут уточняться мотивы искусства в их онтоморфологическом векторе на условиях свободы выбора мотивов формообразования. Но этот онтоморфологический аспект в любом случае есть условие реализации антропоморфных законов среды, — то есть потребностей самого человека, в его достоинстве или уничижении. И поэтому важно указать на три обстоятельства формы:

- понимание формы в проблемах мировоззренческого контекста;
- актуализации семиотических инструментов культуры и истории (форма как знак и канон в культуре);
- семиотический тезаурус формы в средокрестье гуманитарных наук и прежде всего в категории референта знака.

Мировоззренческий контекст

Категория «форма в искусстве» изучалася в морфологии искусства и, наряду с категориями «сущность», «явление», «содержание» искусства, самоопределяется из платформы теории, очертившей системный теоретический тетрис категорий, важный для искусствоведения.

Платон полагал форму прообразом вещи, ее идеалом, который существует независимо от материального бытия вещи [6]. Аристотель трактовал форму как внутреннюю цель вещи [7]. «Итак: в отличии от платоновского «эйдоса» (существующего отдельно и независимо от вещи), «морфе» Аристотеля — это сущность, внутренне присущая данной вещи» [8]. Здесь скажем, если назначение считать идеей, то, как будто, внутренняя цель вещи не противоречит идее вещи. Об этом — замечательная фраза из детской книжки С. Маршака и мультифильма («Вот это стул — на нем сидят...»). Пример идеи и имени как внутренней цели стула ввиду его структуры, имеющей различные технологические решения по отношению к пропорциям (голень-бедро-позвоночник) и простран-

ственной ориентации тела, специфики профессиональных и досуговых функций, в общем, говорит о единстве его формулы в двух трактовках — у Платона и Аристотеля. То же — с одеждой и костюмом, землянкой и дворцом, телегой и космической ракетой, газовой трубой и шариковой ручкой и т. д.

Тем не менее, идея и внутренняя цель вещи имеют разную смысловую онтосогласованность. У Платона идея существует как онтоцель для выражения Космического Универсума, который реализуется в физическом мире через категорию эйдос. У Аристотеля вещь привязана к человеку и онтоформа суть физическое обстоятельство — вещь. Соответственно онтоидея и онтоформа вещи не совпадают по исходным мотивам их формулирования.

Однако есть иные факторы созданной вещи — знаковые, которые указывают на собственно функционирование самих понятий в принципах их рефериования. Так референтом знака стула может быть не практическая цель, а, например, образная метафора тирании в спектакле Капланяна «Ричард III». В этом случае «внутренняя цель вещи» ограничивает понимание вещи, и остается только платоновский вариант формы вещи как идеи, и при этом вещь — как производная от человека техническая норма в функциях телесной эстетики сохраняет знаковую идею стула, но она становится знаком социальных коммуникаций в виде «восседания» как части идейной драматургии спектакля. Более прозаичные примеры — гигантские формы бытейей, частей товарной продукции, но здесь условно референт знака просто расширяет функции знака вещи в целях маркетинга. То есть, и здесь вещь становится знаком в функциях иной таксономической нормы — референта рекламы.

Встает вопрос условий, а как собственно знак, содержание которого человек меняет в процессе создания нового объекта художественно-образной реальности (сценической, рекламной, технологической), трансформирует социокультурную функцию знакообмена — принимает, меняет или отказывается от выработанных исторических законов в схеме Платона «идея-эйдос-вещь», при том, что формула Платона актуальна для всех объектов [9], как вещественных, так и образных. Безусловно, это вопрос культурно-исторической идентификации.

Форма как знак культуры

Семиотический аспект. Форма и семиотический контент идентичности просты. Нужно только ответить на вопрос — «идентично чему?».

Пойдем от понятия культурный архетип. В «Словаре по аналитической психологии» архетип культуры весьма точно определен как «класс психических содержаний, события которого не имеют своего источника в отдельном индивиде. Специфика этих содержаний заключается в их принадлежности к типу, несущему в себе свойства всего человечества как некоего целого» [10]. То есть любое, даже сугубо экзистенциальное, событие искусства предполагает его общественную значимость и потребность верификации его смысла. Отказ интернироваться в культуру некоего целого, через противопоставление, например, предыдущему опыту, ничего не меняет в отношении культурных парадигм, если они, по каким либо причинам, вводятся и принимаются как объективные. Это может быть прозрением новых перспектив формы, как в авангарде и модернизме XX века, или попытка обозначить важность прошлых архетипов, как это было в декадансе, но может соотноситься с произведениями символизма и поиском спиритуалистических мотивов времени.

Впоследствии это может не сопровождаться мировоззренческой жизненно наущной необходимостью со-управления бытием во времени и пространстве, но надеяться многозначительностью незавершенного гештальта, как это происходит в концептуализме, где не стоит вопрос решения жгуче важных жизненных обстоятельств формы, и в этом можно видеть не разрушение формы, если иметь ввиду «Один и три стула», а всего лишь выставочную концепцию, которую проще именовать рекламный продукт.

В общем виде понятие идентичности — это вопрос устойчивых культурных архетипов в «переустановке» и «перезаписи» в сознании поколений традиций культуры народов и нации, что важно для самоопределения человека и общества. Перезапись культурных форм — это перезапись обычая и традиций, и это сохраняется как устное предание, как текст литературы, начиная с библейских источников, теперь — как цифровое сопровождение информационного состава культуры. Но перезапись сопровождается, в том числе поисками новых пластических решений «формы». И иногда правила обращены не к отображаемым феноменам, а только самим средствам. Так например, мотивации Пикассо в процессе создания работы «Авиньонские девицы» не в сочувствии или сострадании о падших — он не печалится о нарушенном священстве женщины, это его не волнует, но он горд кубическим посылом изломанной формы и иберийскими обзъяноподобными масками вместо лиц и это не частный случай проблемы изображения в XX-м веке.

Все это, так или иначе, соотносится с культурными архетипами, которые реализуются в политике государства. Вопрос сохранения традиций отражен в основном документе страны — Конституции, законах, по которым действуют правительство и министерства, соответствующие образовательные, воспитательные, музейные, художественно-промышленные, безусловно, религиозные институции, институции юридические и экономические и т.д. Но основные трактовки ценностных формул предлагает уже философия еще со времен Платона. Так в диалоге «Государство» («Полития»), обсуждаются идеи философии в основаниях общественного строя, что актуально всегда и сегодня тоже. Самым важным вопросом идентичности, поэтому, можно считать проблему мировоззренческих ценностей культуры.

Но. Сегодня и философия, и теория искусства сталкиваются с рядом проблем и прежде всего: а) с прозрением новых ресурсов культуры в связи с цифровым сознанием, в котором предметно-пространственная среда становится виртуальным знаком реальности; б) виртуальный мир и намерения психоэмоционального существования выключают некоторые языки художественной формы (например, тактильные или сложносочиненные), но порождают другие, основанные на нейропрограммах, пока плохо изученных; в) в этой новой реальности легко утратить представление о собственной идентичности, поскольку реальные отношения заменяются на их знаковый эквивалент (мем), в котором биологическое и техническое сливаются в условиях цифровой среды; г) возникают тенденции стирания идейных и культурных границ общественного пространства. Этот аспект неизбежно трансформирует определение культурной ценности.

Культурные традиционные ценности — это одновременно память и воспитание в двух кругах существования: на основе категорий общечеловеческих и категорий этнородовых. Изучение этнонациональных субъектов собственной истории устанавливает ценности ближайшего круга культуры. А, например, в случае, когда ученик школы искусства изучает/рисует фрагменты маски микеланджеловского Давида, созданного в эпоху Возрождения и воспроизводящего этикоэстетический потенциал античности, то в основе лежат законы гармонии и возышения образа человека, — это потенциал для объединения общими ценностями многих народов, и это вопрос культурной идентичности в границах мировой художественной культуры.

Второй круг не выключает присущие этническому сознанию представления о законах художественной формы, запечатанной в тематических, семантических, конструктивных, образных модулях. Более того, как показывает практика, типологические установления аутентичного искусства активно используются как визуальные и пластические «тексты» в разных профессиональных средах. Общая цель соответствует тому, что в ряде диалогов Платона определено категорией Красоты, Идеи, Истины. Платоновская модель вещи получила прописку в Средневековой культуре ввиду того, что «подлинной реальностью обладают только общие понятия, или универсалии, а не единичные предметы, существующие в эмпирическом мире (на латинском языке, которым пользовались представители схоластики, эта мысль выражалась в формуле: *universalia sunt realia*). Нетрудно видеть, что средневековый реализм сближается с платонизмом, для которого тоже реальным бытием обладают вечные и самотождественные идеи, а не переходящие и изменчивые чувственные вещи» [11]. И это тема ОНТУстановлений культуры.

То есть всеобщее основание Красоты есть дологическое основание и условие бесконечной вариативности культур, и оно составляет для человека цель творческой деятельности. Все линии национальных культур сводятся, так или иначе к этой точке (в онтологическом плане — отношениях с ирреальным как надличным), которая содержит в себе инструменты со-управления бытием. При этом разные варианты так или иначе обусловлены факторами демографии. Сегодня это парадоксально тем, что огромное человечество в условиях технологической автоматизации играет все меньшую роль в производстве вещей, но при этом народонаселение продолжает расти. Это может иметь перспективу либо модели творческого существования, либо произойдет замещение творчества квазидеятельностью на условиях психотехнических тактик формирования предпочтений и превращения человека в биологический объект вне культурной проблематики существования и обнуления культуры.

Таким образом, вопрос формы как критерий культурной идентичности важен ввиду того, что физически форма выбирает различные источники — исторические, технологические, но в общем виде провидцем оказывается Платон, благодаря которому идеологические, канонические, религиозные, экзистенциальные и иные «идейные» факторы предопределяют телеологический смысл причин. Онтологическим основанием этих норм всегда выступала тема «со-управления бытием»



Схема 1

человека в границах доступных ему живых физических действий и реагирования на ирреальные состояния духовной жизни.

В связи с этим нельзя не отметить следующее телеологическое основание. Культ как родовая обрядовая сторона со-управления бытием связывает представления о реальных и духовных/ирреальных факторах Мира, и поэтому словарные определения трактуют культ как «принесение жертвы сверхъестественному» (БСЭ). По правилам семиотического управления это определяет сам культ как денотата в отношении к культуре как дессигната культа и художественной культуре как дессигнату синонима культуры. Нужно только добавить, что культовое значение со-управления определяет широкий реферативный план культуры в ее традициях и духовных идеалах, поскольку реализуется в отношениях как священных – понятий жертвенности и в ближайших человеку категорий отец, мать, дети, семья, род, и в общих основаниях: этнос, нация, отчизна, которые структурой обрядовых правил устанавливают психологическое и социальное положение человека. Например, это «предполагает... социализацию человека, введение его в общество... Литургические обряды приводят человека к воцерковлению, воинские обряды делают его военнослужащим с соответствующими общественными и

моральными обязанностями, государственные обряды (такие как коронация, инаугурация главы государства, обряды принесения присяги...) ... изменяют социальное и моральное состояние человека» [12].

Культ и его каноническое основание для художественной культуры просматривается, начиная с Верхнего палеолита и до настоящего времени. По материалам демографов с конца Верхнего Палеолита до эпохи Металла включительно человечество существенно увеличилось и в точке возникновения христианства каноном нового мировоззрения и соответственно искусства стал Образ Космического Универсума как личностного начала. Это проявлено в жертвенности жизни святых подвижников, и центральном событии – Распятии. В основе предельно простая мысль «не любящий брата, пребывает в смерти». Но эта та простота, гениальность которой сохраняет наш мир и сегодня, потому, что приятие такого поведения оставляет шанс на этическое существование и в общем виде – выживание. Предметно-пространственная среда родоплеменного общества трансформировалась при этом от достаточно простых социальных отношений до сложных социальных систем при возникновении Древних Цивилизаций, где особым образом реализуются законы имущественного права, закреплена устойчивая парная семья, созданы уникальные технические, исчислительные, прогностические технологии, возникли новые астрономические знания, сформированы уникальные художественно-образные решения предметно-пространственной среды.

Наследие греческой культуры представлено в отношениях людей с богами Олимпа – они космологичны, и Сущее реализовано в связи человек-природа-олимпийские боги. Антропное начало культуры здесь запаковано в мифopoэтическую структуру отношений, а внутренней целью выступает обобщенный образ «совершенного» человека, способного обрести этикоэстетическую завершенность в Красоте физического совершенства, тождественного божественной красоте и подобного Богам. Античность породила и пластические решения объектов архитектуры и предметной среды, которые сохраняют свое значение и сегодня, и все периоды развития сохраняют эту связь в поколениях как опорный психологический настрой культуры в создании устойчивых гармонических решений среды.

Средневековая культура Единосуще Теоцентрична, и в креационизме человек осознается в связи с Единым Богом как личностью, со-

творившим этот мир. Религиозный аспект наследия в формообразовании Средневековья сложен, так как есть определенная специфика в виде авраамического монотеизма (религия Древнего Израиля), христианства, ислама. В свою очередь внутреннее содержание каждой ветви имеет ряд специфических черт. Так западное христианство, отделившееся от восточного, вбирает в себя наследие классической культуры античности, (греческой философии и греческого рационализма), также правовой традиции римского общества, культуры кельтов-друидов и ряд др. Восточно-византийская ветвь в меньшей степени была озабочена политическими интересами и скорее пыталась развивать, адаптировать к новым условиям жизни богословско-догматические основания христианства, расширяющие представления о духовности физического естества. Но, помимо креационизма, важно вопрос культурной и художественной идентичности оценивать также в категориях манифестационизма.

Эпоха Возрождения — это начало мировоззренческого переворота в реформации и десакрализации религии, что привело вначале к деизму, где чувственный опыт становится единственным источником знания, в противовес сверхчувственному опыту, а затем — к философскому эмпиризму. С эпохи Ренессанса доминантой образа становится индивидуализированное сознание, противопоставляющее себя и средневековью, и античности. Сакральный ирреальный опыт вытесняется на периферию внимания. В эпоху так называемого «Просвещения» знание становится силой человека (знание-сила), метафизический план уступает место эмпиризму и номинализму, далее — гносеологии. Эпоха Просвещения фактически упраздняет метафизику как онтологический фактор бытия, и в качестве центрального метода изучения мира устанавливается феноменология. Из этого впоследствии рождается философия позитивизма, со всей очевидностью тяготеющая к аристотелевской программе вещной характеристики онтологии. Это закладывается и в идеологию советского строя, разрушившего ряд созидательных перспектив национальной культуры двадцатых годов. Но, вместе с тем, сохраняется преемственность с культурой Российской империи в целесообразных социальных позициях и метаморфически ориентированных целях. Создаются концепции эпохальных грандиозных преобразований: военных, строительных, научных, образовательных и даже таких, к которым относятся феномены, построенные на противостоянии официальной идеологии, возникшие в период оттепели, также андеграунда 70–80-х

гг. XX века. И хотя в общем виде идея коммунизма явилась слепком с религиозной монотеистической модели культуры и этим она обеспечила развитие СССР, она не могла иметь полноценной реализации из-за десакрализация представлений о мире в XX веке. Это дважды привело к разрушению русского общества: в 1917 и в 1991 гг. Факторы истории и культуры отечественного и зарубежного искусства могут стать одной из тем культурной идентичности — это уже вновь тема, которую обозначил когда-то В.И. Ленин, и которая звучит так: «От какого наследства мы отказываемся».

Тезаурус формы в гуманитарных науках

Форма актуальна в оценке искусствознания, семиотики и философии. За последнее время возросло значение семиотики. В частности, вопрос формы в искусстве остается пока без ответа в отношении того, как искусство превращается в знак культуры, — и это уже оценочный инструмент общей теории искусства, потому что так сохраняется значение далеких от нас объектов и сверхсовременных предложений — соответственно, критерии оценки предметно-пространственной среды. Однако этот инструмент бесполезен вне понимания законов семиозиса и, соответственно, языка. В языке формируется тезаурус проблемы. Язык переводит поиски проблемы в область терминологии. Терминология закладывается в словари, тексты, учебники, пропедевтику образования, национальные архетипы поведения. Но для этого нужно обсуждение искусства в границах общественного договора. Это обстоятельство отмечал еще академик Ю.В. Рождественский.

Есть общее понимание, что XX век начинается с принципиально новой — авангардной — модели бытия, которая в структуре новой матрицы бытия формируется контекстами конструктивизма, функционализма, модернизма и др., а основным обстоятельством творчества становятся мотивы субъектно-объектной инверсии. Советское время уничтожило ранние идеи формирования предметно-пространственной среды в 30-е годы (речь о ГАХН/РАХН, ГХН-УНОВИС-ВХУТЕМАС-ВХУТЕИН), но инструменты переустройства не исчезли, и активы новой культуры реализованы в проектном мышлении в архитектурном и художественно-промышленном образовании. Впоследствии они проявились в самых разных направлениях творчества, не только в промышленной эстетике, но и живописи, графике, декоративном и прикладном искусстве, в андеграунде, постмодернизме и др.

Метода, который бы дал возможность оценивать междисциплинарные ресурсы объекта формы, пока не создано. При этом и имеющиеся инструменты искусствознания используются не в полной степени. Это касается потенциала формального анализа Вельфлина. Причиной, как представляется, является отсутствие в системе Вельфлина семиотической детализации на основе категории «референт знака» [13]. «Референт знака» — это одна из главных категорий и проблемных зон функционирования категорий искусства и связи «знака» с «художественным образом». Рассмотрение стыка двух понятий должно в перспективе помочь просветлению сознания исследователя в отношении искусствоведения с археологией, этнографией, архитектурным наследием, феноменологией, онтологией, типологией искусства, также социологией, психологией, культурологией. Это позволяет надеяться на построение новой дидактической теории формы. Это важно для понимания роли искусства в системности социогенеза и, безусловно, в воспитании и образовании.

Почему это технически важно? Потому что семиотика показывает, как осуществляется связь людей и народов через понятие должного в бытии. Это на самом деле подводит к тому, что семиотика, открывая законы сопоставления моделей жизни как важных для человека обстоятельств существования — сохранения жизни, развития науки, строительства средового пространства, обмен культурными ценностями и т.д., выступает в качестве перекрестья объективных характеристик самой жизни, и в этическом сопоставлении на ее основе предметной структуры разных наук можно существенно прояснить регламенты общественного бытия. Для гуманитарной научной среды, в частности, эта необходимость определяет мировоззренческие аспекты, которые ложатся в основание конституционных норм. Для искусствознания открывается возможность исследования огромного поля онтоизобразительных, онтосимволических закономерностей формы в природе ее знаковой и образной истории, и семиотика в этом случае выступает прямым инструментом интерпретации знака, что положительно влияет на более объемное понимание образности произведения.

Частной причиной является методологическая неопределенность современного художественного процесса, например, в области его инсталляционного предъявления. В отсутствие объективных характеристик художественной формы рождаются этически неопределяемые, порою чудо-

вищные артефакты. Общественный разум не то, чтобы спит, ему недостает разрешительной (различительной) способности видения, общественного стремления понять суть «акт-объектов». Желание зафиксировать отпечатки настроения соответствуют «метаболизму» не законов общественного сознания в искусстве, но психики, поэтому важно научиться различать замещение в объекте искусства художественного образа образом нехудожественным — протестным, политическим, окказионально-поведенческим поступком и др., в котором отсутствует типологическое основание — канон, также драматургическая конфигурация, включая ее метафорическое содержание — как родителей художественной формы.

Заключение

Изложенные обстоятельства подводят к тому, что проблема формы нуждается сегодня в понимании ее именно как инструмента оценки культурной идентичности и в общем виде — целесообразного художественного мышления. Классический вариант морфологии искусства, обобщенной М.С. Каганом в изданной им книге [14], не имеет для этого ресурсов. Онтологические проблемы морфологии искусства были обозначены А.Г. Габричевским, но идеяным перспективам ГАХН развернуться было не суждено. Искусство периода оттепели, затем андеграунда теперь хорошо изучено, но нуждаются в логике, связывающей идеальное (каноническое) основание искусства XX – начала XXI века, и создании проектов теории на новой основе. Важно отметить, что объединяющим началом самых разных исторических моделей художественного творчества были и сохраняют свое значение системные труды «Всеобщая история искусства», «История русского искусства», «Русская художественная школа» и др. как особая ресурсная база культурно-исторической идентичности. Вместе с тем сформулированы принципиально новые контексты искусствознания в дизайне в зеркале изучения предметно-пространственный среды и опубликованы концепты современного дизайна во многих трудах современных исследователей. Стратегическая оценка мирового дизайна предложена в ряде изданий В.Р. Ароновым. Продолжение этого процесса важно как условие построения общей картины искусства прошедшего столетия и начала текущего. В связи с этим стоит несколько задач, расширяющих возможности решения проблем культурной идентификации:

а) в первую очередь — условно — это «Всеобщая история материально-художественной культуры XX – начала XXI века;

б) внутренней частью этого проекта, а, возможно, и как отдельное системное издание на основе уточнения категории «культурной идентичности» должна стать систематизация материалов последних примерно 100 лет, под рабочим названием «Искусство народов России» (СССР), поскольку с начала 20-х годов XX века, и в особенности с периода промышленной и сельскохозяйственной индустриализации (1928, 1930) возникла принципиальная новая модель традиции в соединении аутентичных, профессиональных и художественно-промышленных практик, где типологические феномены истории образуют новое национально-художественное родство;

в) еще есть проблема, обусловленная формированием художественно-педагогического наследия, которое было существенно ослаблено в 90-е гг. ХХ века. Это произошло ввиду разделения в 1999 г. специальности «учитель рисования, черчения, труда» на две: «изобразительное искусство» и «технология и предпринимательство». Время показало, что художественное содержание творчества, а также понимание истории искусства как цельного национального художественно-исторического феномена не может быть заменено ничем, и не может состояться вне полноценного синтеза в образовании всех направлений – не только изобразительного искусства, но и видов народного и декоративно-прикладного искусства, основ дизайна для школьников, элементов проектного архитектурного мышления, иконописи и др., и теперь есть потребность в обсуждении и уточнении стратегии программ художественного воспитания и образования.

Примечания:

1. Рассмотрению типологии искусства были посвящены ряд статей автора: Кошаев В.Б. Типология искусства // Теория и история искусства. – 2020. – № 34. – С. 44–74; Кошаев В.Б. Историческая реабилитация феномена искусства средствами теории дизайна и декоративно-прикладного искусства // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. – 2020. – № 2. – Ч. 2. – С. 35–49; Кошаев В.Б. Типология авангарда // Научные труды. VII Международная научно-практическая конференция «Роль дизайна и искусства в культуре, науке и образовании XXI века». – Москва, 2012. – Т. 9. – С. 62–81 и др.

2. МОРФ – наименьшая формальная часть слова, имеющая значение // SciCenter.online. – URL: <https://scicenter.online/russkiy-yazyik-scicenter/morf-morfema-72116.html> (дата обращения: 31.10.2021). Аналогом в изобразительном

искусстве является наименьшая формальная часть образной системы, представленной в палеолите референтом знака – живым объектом сакрального почитания. Это и определяет каноническое основание искусства палеолита.

3. МОРФЕМЫ. Морфема в языке – это минимальная значимая часть слова (корень, приставка, суффикс, окончание) // SciCenter.online. – URL: <https://scicenter.online/russkiy-yazyik-scicenter/morf-morfema-72116.html> (дата обращения: 31.10.2021). Эта лингвистическая особенность свидетельствует об аналитике построения слова, которое суммирует элементы в целое. Канон в отношении к термину морфемы характеризует не объект биоценоза, а структурное взаимодействие элементов целого в представлениях об устройстве вселенной как Образа Мира. Морф и морфема являются самостоятельными таксонами.

4. См.: Монахова Л.П. Дизайн в синтезе предметно-пространственных искусств искусств: (Опыт анализа городской среды 70-х гг.) // Проблемы дизайна городской среды. – М., 1981. (Тр. ВНИИТЭ., Техн. эстетика; Выпуск 29); Монахова Л.П. О современной концепции пространства // Техническая эстетика. – 1982. – № 10 и др.

5. Микеланджело Буонарроти, цитаты. – URL: <https://ru.citaty.net/avtory/mikelandzhelo-buonarroti/> (дата обращения: 22.09.2020).

6. Понятие «Ф.» Платон употреблял в том же смысле, что и понятие «идея», «эйдос», для обозначения всеобщего, неизменного и подлинно сущего, являющегося прообразом индивидуальных и изменчивых явлений. Взято из: ФОРМА // Философия: Энциклопедический словарь. Под редакцией А.А. Ивина. – Москва: Гардарики, 2004.

7. «Форма у Аристотеля есть не только сущность материальной вещи, но и ее внутренняя цель и вместе – та сила, которая осуществляет эту цель. Взято из: Аристотель о материи и форме / Русская историческая библиотека. – URL: <http://rushist.com/index.php/philosophical-articles/2420-aristotel-o-materii-i-forme> (18.02.2022).

8. Форма и материя. Критика Платона. – URL: <https://poznyaka.org/s13692t1.html> (18.02.2022).

9. В диалоге «Государство» Платон отмечает, что «для каждого множества вещей, обозначаемых одним именем, мы обычно устанавливаем соответствующую идею или форму».

10. Культурный архетип // Словарь по аналитической психологии. – URL: https://analiticheskaya_psichologiya.academic.ru/28/APXETIPI (дата обращения: 11.10.2021).

11. Фролов И.Т. Введение в философию. — URL: https://mipt.ru/education/chair/philosophy/textbooks/frolovintro/chapter1_3.php (дата обращения: 11.10.2021).

12. Рождественский Ю.В. Философия языка. Культурология и дидактика. — Москва, 2003. — С. 54.

13. Референт знака — действие или объект, или явление действительности, или предмет мысли, с которым знак соотносится / Взято из: Лободанов А. Семиотика искусства. — Лондон, 2016. — С. 166.

14. Каган М.С. Морфология искусства. — Москва, 1972.

Т.В. ПОНОМАРЕНКО

*Магистрант кафедры истории искусства и гуманитарных наук МГХПА им. С.Г. Строганова, помощник депутата Государственной Думы Российской Федерации
e-mail: ponomarenko-leverash@mail.ru*

T.V. PONOMARENKO

*Master student of the Art History and Humanities Department of the Stroganov Moscow State Academy of Design and Applied Arts, Assistant to the Deputy of the State Duma of the Russian Federation
e-mail: ponomarenko-leverash@mail.ru*

DOI: 10.37485/1997-4663_2022_1_1_41_51

НАПРАВЛЕНИЯ СОВЕРШЕНСТВОВАНИЯ ГОСУДАРСТВЕННОЙ КУЛЬТУРНОЙ ПОЛИТИКИ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

DIRECTIONS OF IMPROVEMENT OF THE STATE CULTURAL POLICY OF THE RUSSIAN FEDERATION

В работе представлен анализ возможных направлений совершенствования государственной культурной политики Российской Федерации, выполненный на основе изучения современных моделей управления культурной политикой в рамках общих моделей государственного управления с учетом особенностей развития российского общества. Анализ дополнен и углублен изучением деятельности общественных и некоммерческих организаций (НКО), работающих в сфере культуры. Обосновывается положение о том, что достижение целей государственной культурной политики в рамках имеющихся административных структур за счет лишь изменения их полномочий, функций, форм деятельности и регламентов невозможно — они достижимы лишь при условии комплексного решения на основе системного подхода, предусматривающего принятие системы мер теоретико-методологического, правового, организационного, кадрового, финансового, материально-технического характера.

The paper presents an analysis of possible directions for improving the state cultural policy of the Russian Federation, based on the study of modern models of cultural policy management within the framework of general models of public administration, taking into account the peculiarities of the development of Russian society. The analysis is supplemented and deepened by the study of the activities of public and non-profit organizations working in the field of culture. The article substantiates the position that it is impossible to achieve the goals of the state cultural policy within the existing administrative structures by only changing their powers, functions, forms of activity and regulations — they are achievable only if a comprehensive solution is based on a systematic approach that provides for the adoption of a system of measures of a theoretical, methodological, legal, organizational, personnel, financial, logistical nature.

Ключевые слова: государственная культурная политика, государственная поддержка культуры, некоммерческие организации в сфере культуры, НКО в сфере культуры.

Keywords: state cultural policy, state support of culture, non-profit organizations in the field of culture, NPOs in the field of culture.

Государственная культурная политика — один из существенных факторов реализации современной общей модели управления, направленной на динамичное социально-экономическое развитие территории и устойчивое повышение качества жизни в условиях инновационной экономики [1, 4–6].

Реализация ее предполагает осмысление культурного потенциала России, а также внешних вызовов и внутренних угроз устойчивости культуре страны как цивилизационному коду — в условиях обострения противоречий экономического развития, сопряженного с размыванием традиционных ценностей и культурных норм, с культурной и нравственной деградацией, утратой культурного наследия и культурной памяти, прагматизацией культуры, с распространением низкопробных продуктов массовой культуры — и выработкой на этой основе единой идеологической концепции государственной культурной политики [3].

Не существует неизменной эффективной модели на все времена, поэтому шаги, предпринимаемые государством в сфере культу-

ры, должны время от времени подвергаться пересмотру так же, как и смысловые подходы, на которых они базируются. Кроме того, должны учитываться концептуальные подходы к формированию моделей государственного управления сферой культуры, принятые в других странах, обладающих значительным культурным наследием, например, Великобритании, Италии, Франции [14; 15].

При этом поиск путей и механизмов совершенствования культурной политики должен основываться на учете сильных и слабых сторон, исторически сложившихся в самой культурной сфере. Одновременно Стратегия развития культуры должна включать в себя социально-культурный компонент, предлагающий лучшие стандарты жизни и равные условия для реализации внутреннего творческого потенциала и культурных запросов социума, отдельных личностей и творцов [7; 8; 11]. Культурный потенциал российского общества может стать залогом его будущего процветания, гарантией социальной стабильности, условием активизации многих хозяйствственно-экономических преобразований [9; 10; 12].

Целесообразность выработки новой модели культурной политики является назревшей необходимостью, она должна придать должный импульс развитию культуры, который обеспечит полное соответствие ее инфраструктуры вызовам нового времени [5].

Наиболее перспективным подходом к изучению направлений дальнейшего развития российского общества становится рассмотрение данного явления в контексте модернизации [2; 6; 13]. Модернизация осуществляется посредством перехода страны к инновационной экономике, что в условиях глобализации повышает значимость обеспечения механизмов межрегиональных связей. Непременным условием культурного развития российского общества является использование инновационных подходов в государственном управлении сферой культуры [2; 3]. Для преодоления значительной по масштабам экономической, социальной и культурной дифференциации, повышения конкурентоспособности страны с целью обеспечения устойчивого развития акцент в управлении следует делать как на материальных, так и на нематериальных факторах размещения ресурсов, в том числе в сфере различных видов культурной деятельности, реальных и виртуальных культурных услуг.

Особую роль в культурной политике исследователи [1, с. 2–5] отводят некоммерческим и общественным организациям граждан, соз-

данным и зарегистрированным в соответствии с действующим законодательством. Именно они составляют авангард гражданского общества, и потому анализ их деятельности и условий, в которых они развиваются, дает представление об уровне участия граждан в культурной жизни и в жизни общества в целом. Некоммерческие и общественные объединения граждан — как формальные, так и неформальные — существуют в России как минимум последние 15 лет, однако информированность граждан, даже вовлеченных в их деятельность, о существовании подобных институтов остается на очень низком уровне. В новейшей истории России общественные организации и объединения возникли и развиваются практически во всех областях культуры, соседствуя и взаимодействуя с государственными и коммерческими структурами. В каждом сегменте культуры все эти организации выявляют свои полномочия и возможности реализации социальных и духовных потребностей общества.

Однако НКО поставлены в неравные условия, по сравнению с бюджетными организациями: так, муниципальные учреждения получают льготы по оплате коммунальных услуг, государственные и муниципальные учреждения имеют более льготные ставки аренды государственного и муниципального имущества, существует практика предоставления беспроцентных кредитов от муниципальной администрации муниципальным учреждениям [7; 8].

Таким образом, полноценного конкурентного рынка культурных услуг в России не существует. Бюджетные учреждения всегда находятся в более выгодном положении, чем НКО. С одной стороны, они имеют постоянное гарантированное финансирование, которое привязано не к качеству работы, а к количеству оказываемых услуг. С другой стороны, бюджетные учреждения располагают пусть устаревшей, но все же важной инфраструктурой, включая здания, оборудование, транспорт. Как следствие, большинство НКО вынуждены ограничивать свою деятельность простыми социокультурными услугами.

Анализ деятельности НКО культуры и их вклада в культурную жизнь и решение социальных задач, который определяет социальную значимость этого явления и его место в жизни современного российского общества, связан с целым рядом трудностей организационного характера. Это обусловлено, в частности, тем, что деятельность НКО в сфере культуры, имея собственную специфику, осложняется взаимодействием с иными структурами, вносит значительный вклад в реше-

ние как культурных проблем, так и социально-психологических и педагогических задач, стоящих перед современным обществом в России. В форме НКО осуществляется также самоорганизация профессионального художественного пространства. Такие организации ставят перед собой духовно-нравственные, эстетические и просветительские, а не коммерческие цели.

Смешанные формы организации культурной деятельности в обществе свидетельствуют о гибкости возможностей НКО, их своеобразной реакции на изменения социального пространства и запросов общества, их большом организаторском потенциале. Ведь НКО выступают инициаторами инновационных смешанных проектов, исследуя и отражая «новую современность».

Взаимодействие государственных и негосударственных структур во многих случаях приносит ощутимую пользу. Нередко именно независимые организации являются источником инноваций для государственных структур. Тем не менее, партнерство между ними — по-прежнему явление крайне редкое.

Совершенствование нормативно-правового аспекта государственного регулирования сферы культуры заключается в необходимости установления правовых основ культурного развития и федеральной культурной политики, в законодательном утверждении системы управления культурной политикой, в функциональном разграничении полномочий и ответственности органов науки, образования, культуры, средств массовой информации.

Серьезной проблемой, сдерживающей развитие сферы культуры, остается недостаточное финансирование. Те, кто обычно вкладывал средства в культуру, сегодня задумываются, почему они это делают, на что идут их средства. Это относится как к частным спонсорам, корпорациям, которые вносят свой финансовый вклад в деятельность организаций культуры, так и к государственному финансированию.

Нынешняя ситуация мирового финансового и экономического кризиса во многом осложнила поддержание культурного достояния России на должном уровне. В современных условиях государственным и муниципальным учреждениям культуры получить значительные бюджетные ассигнования очень трудно, прежде всего, из-за неустойчивости экономической ситуации в стране. Бюджетное финансирование значительно отстает от стремительно возрастающих под влиянием инфляции

потребностей организаций культуры и искусства в финансовых средствах. Только использование наиболее современных и адекватных инструментов управления и привлечение разнообразных источников финансирования позволит сохранить и развивать творческий потенциал учреждений культуры и искусства.

Финансовые трудности при реализации государственной культурной политики создают предпосылки для перехода от практики культурной политики, при которой культура была «торжищем рыночной продукции» и где вклад органов культуры оценивался, прежде всего, по финансовым показателям их доходов, к концепции современной культурной политики эпохи инновационной экономики, основанной на знаниях. Такой переход не представляется возможным без использования имеющих отложенный эффект инвестиций, направленных на поддержку культуры и развитие человеческого капитала.

Это предполагает создание эффективной системы стимулирования частной и корпоративной меценатской деятельности для привлечения негосударственных инвестиций в культуру, которая, как показывает мировая практика, предполагает создание привлекательных правовых и налоговых условий, базирующихся на системе налоговых преференций в отношении физических лиц, государственных и негосударственных организаций культуры, коммерческих организаций, занимающихся благотворительностью в сфере культуры.

Крайне актуальным представляется совершенствование управления финансово-хозяйственной деятельности учреждений культуры: повышение уровня доходов работников культуры, создание условий для карьерного и профессионального роста в сфере культуры; укрепление связей и расширение взаимодействия между организациями культуры и образовательными учреждениями, формирующими управленческие кадры для сферы культуры; совершенствование системы правового регулирования деятельности институтов культуры.

«Стратегию государственной культурной политики на период до 2030 года» включены три возможных сценария реализации модели государственной культурной политики: инерционный, базовый и инновационный. Именно базовый сценарий, по оценке разработчиков «Стратегии», является самым реалистичным, поскольку обеспечивает приоритетность развития культурной сферы нашей страны. Важнейшими результатами реализации этого сценария должны стать: вхождение

России в первую пятерку стран по количеству включенных в Список всемирного наследия ЮНЕСКО объектов; включение в Список ЮНЕСКО трансграничных объектов государств-участников СНГ (т. е. культурных и природных памятников, находящихся на территории нескольких стран СНГ); утверждение границ территории всех исторических поселений федерального значения; утверждение предметов охраны и территориальных границ всех объектов культурного наследия.

В перспективе, как прогнозируют исследователи Российского НИИ культурного и природного наследия им. Д.С. Лихачева, долгосрочные культурные проекты должны быть связаны с воспроизведением, закреплением и общественной легитимацией социальных норм, в основе которых — идентифицирующие российские ценности.

Результативность мер государственного управления в сфере культуры следует оценивать на основе социологических, статистических и экспертных данных, свидетельствующих о положительном социальном воздействии средств культуры на закрепление в российском социуме социальных норм и традиционных российских ценностей, включая: динамику представленности подобных ценностей в ценностной картине мира граждан России; уровень включенности образов наследия и коллективной исторической памяти в образовательную, профессиональную, творческую деятельность; улучшение таких социально-демографических параметров, как рождаемость и смертность, разводы, снижение преступности, наркомании и алкоголизма, экстремизма, межэтнических конфликтов и др.; сохранение единого культурного пространства, достижение национального единства, согласия, сплоченности и солидарности, уважения к особенностям этнических культур, участие в культурной деятельности различных социальных и возрастных групп [9; 10; 13].

Ключевым стратегическим инвестором реализации избранной модели управления культурой должно стать государство и его органы власти. Это требование проистекает из признания того факта, что государство — ключевой субъект культурной политики, сочетающий четкость постановки инвестиционных задач с жесткостью контроля адресности и результативностью вложений финансового характера [1; 2; 5].

Главный социально-экономический эффект от реализации новой модели государственной культурной политики Российской Федерации должен состоять в повышении социальной роли культуры в жизни

граждан России и, соответственно, в повышении качества жизни в Российской Федерации, упрочении статуса России как великой культурной державы, создании благоприятной общественной атмосферы для осуществления курса на модернизацию страны [12]. Этот эффект, отложенный во времени, может выражаться:

- в укреплении единства при местном разнообразии культурного наследия, в создании благоприятных условий для творческой деятельности, в разнообразии и доступности предлагаемых населению культурных благ и информации в сфере культуры и искусства;
- в создании благоприятных условий для интеграции российской культуры в мировой культурный процесс, освоении новых форм и направлений культурного обмена;
- в активизации процессов экономического развития культуры и росте негосударственных ресурсов, привлекаемых в отрасль;
- в обеспечении конкурентоспособности молодых специалистов творческих профессий в условиях свободного рынка труда, а также в развитии эстетического воспитания молодежи.

Для достижения целей государственной культурной политики необходим систематический мониторинг культурного развития общества, базирующийся на специальной системе целевых показателей, преимущественно качественных, но все эти индикаторы еще надо разработать. Реализация задач государственной культурной политики, преодоление социокультурного кризиса, решение проблем реализации культурной политики возможно в направлениях:

- использования системного подхода, предусматривающего принятие системы мер политического, теоретико-методологического, правового, организационного, кадрового, финансового, материально-технического характера;
- упрочения взаимодействия государства и общества на основе единения науки, образования, воспитания и искусства по реализации курса на поддержку духовно-нравственного возрождения народа;
- усиления политической воли в деле выработки единой идеологической концепции государственной культурной политики;
- консолидации усилий государства как ведущего политического института и всех отраслей культуры, образования, науки, искусства, СМИ, книгоиздания, культурных институтов в рамках единой государственной программы;

— создания оптимальной структуры управления и контроля в сфере культуры для обеспечения координации разрозненных ведомственных усилий по духовному воспитанию российских граждан;

— установления правовых основ культурного развития и реализации федеральной культурной политики, законодательного утверждения системы по управлению культурной политикой, функционального разграничения полномочий и ответственности органов науки, образования, культуры, СМИ;

— формирования эффективной системы стимулирования частной и корпоративной меценатской деятельности для привлечения негосударственных инвестиций в культуру, которая предполагает создание привлекательных правовых и налоговых условий, базирующихся на системе налоговых преференций для физических лиц, государственных и негосударственных организаций культуры, коммерческих организаций, занимающихся благотворительностью в сфере культуры.

Современные подходы к развитию социокультурной сферы как ресурсу, способствующему успешной реализации программы социально-экономических преобразований в нашей стране, становление ценностно ориентированной модели государственной культурной политики современной России, несомненно, должны повысить готовность государства и общества отвечать на многочисленные вызовы современности, способность эффективно противостоять негативным факторам, оказывающим влияние на обеспечение национальной безопасности в области культуры и искусства нашей страны [13].

Проблемы массового воспитания и образования средствами искусств, формирования духовно-нравственной культуры и гражданского самосознания граждан и в первую очередь молодежи — это наиболее важный приоритет не только для деятельности Министерства культуры Российской Федерации, но и всех ветвей государственной и муниципальной власти, субъектов социальной, кадровой и государственной культурной политики.

В современном взаимосвязанном и взаимозависимом мире культура должна стать условием и средством решения острых, рождающих социальную напряженность проблем, закрепления молодежи в малых городах и поселках, формирования «социального заказа» на высокое искусство, обеспечивая возможности самореализации для творчески одаренных людей и эстетического развития для всех граждан Рос-

ции. В этом состоит содержательный смысл высокой социальной миссии государственной культурной политики.

Список литературы:

1. Абанкина Т.В. Модели государственной поддержки культуры: теоретические основания и финансовые инструменты. — URL: <https://www.hse.ru/mirror/pubs/lib/data/access/ram/ticket/62/1541089141d626557d52d9164761207381a2a8cd64/AБТ%20Модели.pdf> (дата обращения: 12.01.2022).

2. Белозор А.Ф. Государственно-частное партнерство в реализации российской культурной политики / А.Ф. Белозор // Роль общественных организаций в решении демографических и социальных проблем: Сборник статей / под общей редакцией Е.Л. Юрьева. — Москва: Общественный Совет ЦФО, 2007. — С. 158–165.

3. Богатырева Т.Г. Глобализация и императивы культурной политики современной России / Т.Г. Богатырева. — Москва: ТЕИС, 2002. — 179 с.

4. Вопросы совершенствования системы государственного управления в современной России: Международный сборник научных статей / под общей редакцией Л.В. Фотиной. — Москва: Макс пресс, 2019. — 352 с. Образ России в меняющемся мире. — Москва: ГИВЦ Минкультуры России, 2011.

5. Востряков Л.Е., Тургаев А.С. Новая модель государственной культурной политики России. — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/novaya-model-gosudarstvennoy-kulturnoy-politiki-rossii>

6. Генисаретский О.И. К проблеме культурно-целевой политики / О.И. Генисаретский. — М.: ЭКСМО, 2012. — 123 с.

7. Государственный доклад о состоянии культуры в Российской Федерации в 2016 году. — URL: <file:///C:/Users/Admin/Downloads/Gosudarstvennyj-doklad-o-sostojanii-kultury-v-RF-v-2016-g.pdf> ? (дата обращения: 12.01.2022).

8. Государственный доклад о состоянии культуры в Российской Федерации. — Москва, 2017. — С. 62.

9. Егоров В.К. Философия русской культуры / В.К. Егоров. — Москва: Издательство РАГС, 2006. — 552 с.

10. Музычук В.Ю. Развитие культуры в советский период // Экономическая история СССР: очерки / руководитель авторского коллектива Л.И. Абалкин. — Москва: Инфра-М, 2007.

11. Отчет Государственного Эрмитажа — 2010 / под общей редакцией М.Б. Пиотровского. — Санкт-Петербург: Государственный Эрмитаж, 2011.

12. Россия в современной международной системе координат: новые вызовы и возможности: Сборник статей / под общей редакцией В.В. Комлевой. — Москва: Проспект, 2014. — 368 с.

13. Флиер А.Я. Культура как фактор национальной безопасности // Общественные науки и современность. — 1998. — № 3. — С. 181–187.

14. Cultural statistics: edition 2011. — Luxemburg: Publications Office of the European Union, 2011.

15. Culture in Italy: Basic Figures. Ministero per i beni e le attivita culturali segretariato generale. Ufficio studi. SPA. — Rome, 2011.

Источники:

I. Приказ Минкультуры от 03.07.2017 № 1115 «Об утверждении Положения о Департаменте культурного наследия Министерства культуры Российской Федерации» // Собрание законодательства РФ. — 01.03.2017. — № 2. — Статья 1851.

II. Приказ Минкультуры России от 12.07.2012 № 757 «Об утверждении Положения о Департаменте государственной поддержки искусства и народного творчества Министерства культуры Российской Федерации» // Собрание законодательства РФ. — 01.02.2012. — № 7. — Статья 359.

III. Распоряжение Правительства РФ от 29.02.2016 №326-р «Стратегия государственной культурной политики до 2030 года» // Собрание законодательства РФ. — 03.03.2016. — № 6. — Статья 1285.

IV. Распоряжение Минкультуры РФ от 02.08.2017 № Р-965 «О введении в действие методических рекомендаций субъектам Российской Федерации и органам местного самоуправления по развитию сети организаций культуры и обеспеченности населения услугами организаций культуры» // Собрание законодательства РФ. — 03.09.2017. — № 9. — Статья 1851.

П.О. ЦВЕТКОВА

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

P.O. TSVETKOVA

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

DOI: 10.37485/1997-4663_2022_1_1_52_67

ПАЛЛАДИАНСКАЯ ТРАДИЦИЯ В АВСТРИИ XVII–XIX ВЕКОВ

THE PALLADIAN TRADITION IN AUSTRIA IN THE XVII–XIX CENTURIES

Данное исследование посвящено анализу особенностей развития палладианского архитектурного стиля в Австро-Венгерской империи. Рассматривается специфический культурный, религиозный и политический контекст эпохи, повлиявший на трансформацию архитектурных решений и образа. Анализируются синтез элементов классического ордера и барокко, роль рококо, переход к классицизму и формирование признаков эклектики. На примере творчества архитекторов – В. Скамоцци, С. Солари, Д. Мартинелли, И. Б. Фишера фон Эрлаха, И. Л. фон Хильдебрандта, Н. Пакасси, И. Ф. фон Хетцендорфера, Л. Д. Монтойе, П. фон Нобиля – в хронологической последовательности выявляется линия эволюции и преемственности палладианской архитектурной идеи.

This study analyzes the features of the development of the Palladian architectural style in the Austro-Hungarian Empire. The specific cultural, religious and political context of the era, which influenced the transformation of architectural solutions and image, is considered. The

author analyzes the synthesis of elements of the classical order and baroque, the role of rococo, the transition to classicism and the formation of eclectic features. On the example of the work of architects – V. Scamozzi, S. Solari, D. Martinelli, I.B. Fischer von Erlach, I.L. von Hildebrandt, N. Pakassi, I.F. von Nobil's chronological sequence reveals the line of evolution and continuity of the Palladian architectural idea.

Ключевые слова: палладианство, барокко, архитектор, дворец, австрийская архитектура, трансформация, стиль, влияние.

Keywords: Palladian, baroque, architect, palace, Austrian architecture, transformation, style, influence.

Самое раннее проявление интереса к архитектуре А. Палладио относится к периоду, когда сам архитектор был жив и активно практиковал, а его известность уже достигла Австрии. Исторические связи Австрии с Венецианской республикой всегда были достаточно сильны по территориальным, политическим и отчасти экономическим причинам, что, безусловно, привело к экспансии эстетических и культурных моделей североитальянской архитектурной традиции. По сохранившимся сведениям, император Максимилиан II приглашал А. Палладио создать проект замка Нойгебойде в Вене [1]. Однако остается неизвестным, почему зодчий не согласился. Замок представляет собой крупнейший маньеристический ансамбль в окрестностях Вены [2]. Дворцовый комплекс был любимым проектом императора, его дворец и окружающий парк задумывались как настоящее произведение искусства [3]. Главной идеей дворца было создание австрийской версии виллы субурбана по аналогии с античной виллой для увеселений. Ансамбль парка включал в себя бельведер – большую открытую площадку для праздников и отдыха после охоты [4]. Строительство дворцового комплекса растянулось практически на сто лет (1560–1650), в связи с чем трудно определить авторство отдельных частей и последующие дополнения. Комплекс дворца важен как отправная точка преемственности классической традиции, ориентированной на архитектуру А. Палладио. В оценке архитектурного стиля здания много разнотечений, связанных с затяжным строительством и большой территорией комплекса, состоящего из разных построек. Основная часть специалистов утверждают, что это маньеризм, но с включением палладианских архитектурных решений. Так, например по сохранившейся гравюре И. Б. Фишера фон Эрлаха изображена терраса дворца Нойгебойде с бельведером, выполненная в стиле палладианской архитектуры.

шера фон Эрлаха, выполненной в 1715 году, можно увидеть две симметрично расположенные галереи главного фасада дворца. По характеру они представляют собой открытые колонные лоджии на высоком цоколе, девять пролетов арок опираются на восемь пар тосканских колонн. Лоджии были разрушены в 1775 году, а колонны перенесены в один из павильонов дворца Шенбрунн, что позволяет



Рис. 1. Дворец Аттемс Санта-Кроче. 1740. Н. Пакасси

исследователям восстановить особенности пропорционального ряда сооружения галерей [5]. Большинство австрийских специалистов утверждают, что прообраз ритмической организации галерей и их типологические прототипы отсылают нас напрямую к творчеству А. Палладио [6]. Если в случае с замком Нойгебойде мы не можем достоверно назвать автора постройки, но наблюдаем в нем частичное использование палладианской системы в решении фасада, то подлинным продолжением архитектурной линии мастера в Австрии может считаться проектная деятельность его ученика В. Скамоцци [7]. В 1603 году архитектор приехал в Зальцбург по приглашению архиепископа В. Д. фон Райтенау для создания проекта нового кафедрального собора города [8]. Архитектор создал проект, во многом продолжающий идеи А. Палладио. На сохранившемся плане мы видим почти полное повторение структуры собора Сан Джорджо Маджоре в Венеции. Проект не был реализован, поскольку следующий архиепископ М. С. фон Хоэнемс пригласил на место главного контролера работ архитектора С. Солари [9], который руководил возведением собора с 1614 по 1628 годы. Зодчий только частично использовал идеи В. Скамоцци [10], сильно сократив размеры собора по экономическим соображениям. Можно предположить, что влияние зодчего в клерикальных кругах Зальцбурга позволило настоять на своем варианте проекта. Подтверждением высокого авторитета С. Солари как архитектора является поручение ему строительства ансамбля загородной резиденции архиепископа, выстроенной в 1613–1615 годах. Имение Хельброн – уникальный ансамбль раннего барокко с великолепным садом, который по праву носит название «комнаты чудес садовой архитектуры» [11]. Архитектура и интерьеры

данной постройки принадлежат к маньеризму или раннему барокко, что не является предметом нашего исследования, однако сама структура усадьбы и лежащая в ее основе идея отсылают нас к типологии итальянской виллы субурбана, что демонстрирует нарастающий интерес к итальянскому образу жизни и античной культуре [12]. Стилистически творчество С. Солари принадлежит к раннему итальянскому барокко, что естественным образом привело к усилению проявления черт этого стиля в архитектуре собора. Данная история смены концепций достаточно показательна для всей культурной и исторической жизни Австрии начала XVII века, на смену гуманистическим идеалам приходят контрреформационные, что наложило отпечаток и на развитие палладианской архитектурной линии. Ростки австрийского палладианства были на время вытеснены барочными решениями, что привело к гегемонии барокко в XVII–XVIII веках. В. Скамоцци все-таки смог оставить свой след в архитектуре Зальцбурга, параллельно с собором он создал проект новой резиденции архиепископа, который был реализован в кратчайшие сроки с 1604 по 1606 год. Дворец возводили частями, флигель резиденции принца-архиепископа, выстроенный по проекту архитектора, называется Валлистрект. На сегодняшний день само здание сохранилось, но в XVII веке фасад его был переделан в барочном ключе, и только рентгенологические исследования последних лет, выполненные австрийским исследователем, историком архитектуры К. Стадлем, окончательно подтвердили первоначальную палладианскую структуру его композиции [13]. Важной частью решения фасада являлись три проходные арки центральной части первого этажа, семантически представлявшие собой триумфальную арку, у которой завершались церемониальные шествия архиепископа во время торжественных служб.

Следующим зодчим, продолжавшим палладианскую традицию в Австрии, был архитектор Д. Мартинелли (1650–1718). Зодчий много работал в различных европейских странах – Богемия, Моравия, Польша, Чехия. Но именно с Австрией связан самый активный период его карьеры. В

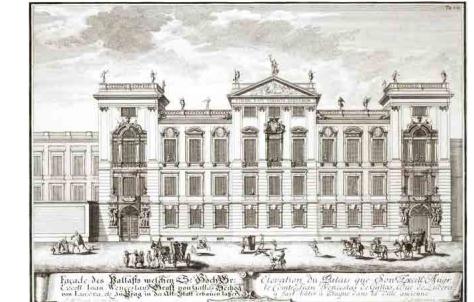


Рис. 2. Дворец Клам-Галлас в Праге. И. Ф. фон Эрлах. 1713

частности, здесь он сотрудничал с ведущими местными зодчими как архитектор-помощник, помогая в реализации проектов таким архитекторам, как И. Б. Фишер фон Эрлах и И. Л. фон Хильдебрандт. Самые известные самостоятельные работы, выполненные в духе палладианской традиции, находятся в Вене — это дворец Лихтенштейн (1692–1705) [14] и дворец Гаррах (1696–1698) [15].

В продолжение последовательного анализа истории развития палладианской линии архитектурных решений в Австрии нельзя обойти вниманием два звездных имени архитекторов рубежа XVII и XVIII веков — это Иоганн Лукас фон Хильдебрандт (1668–1745) [17] и Иоганн Бернхард Фишер фон Эрлах (1656–1723) [18]. Эти два мастера считаются основоположниками раннего австрийского барокко, иногда в литературе называемого «барокко Габсбургов» [19]. Творческое наследие мастеров чрезвычайно велико и оказало влияние на всю архитектуру Австро-Венгерской империи, Центральной и Юго-Восточной Европы XVIII века. Закономерно в таком случае возникновение вопроса: какое отношение они имеют к эволюции палладианской традиции в Австрии, однако их заслуга в этом достаточно велика. Ответ лежит в самой сути интерпретации барокко в национальном австрийском ключе. Барокко Габсбургов имело во многом иные структурные характеристики и черты, чем эталонные примеры стиля. Первая отличительная особенность — особая строгая величественность и монументальная ясность самой структурной организации фасада, обязательным является использование гигантского ордера, его ритмическое звучание как главного принципа. В архитектуре дворцов, зачастую, в основе решения фасадов лежат палладианские идеи модульных структур. Гармонические пропорции фасадов, таким образом, являются подосновой для наложения поверхностного декора в стиле рококо, это могут быть оконные наличники (у И.Л. фон Хильдебрандта возможны даже мотивы шинуазри), отделка заполнения пилястр (каннелюры заменяются декоративными не ордерными элементами орнамента), ис-



Рис. 3. Дворец Паллавичини. И. Ф. фон Хетцендорфер. 1783



Рис. 4. Дворец Разумовского в Вене, садовый фасад. Д. Монтойе. 1806–1810.

пользование декоративной лепнины или орнамента в тимпанах и заполнении фриза. Архитектор И.Л. фон Хильдебрандт в центральной части дворцового фасада использует практически во всех постройках легкий вынесенный павильон входа, рокальной формы в плане и отличающийся усложненной художественно-архитектурной компоновкой фасада. Этот прием решает исключительно декоративную задачу акцентировки центрального входа, он композиционно не меняет основного замысла большой архитектурной формы. Фактически, в светских постройках с барокко этот стиль соотносит только декоративная отделка, объемно-пространственное решение архитектуры остается классическим, палладианским. Замечательным талантом И.Л. фон Хильдебрандта было объединение фасада декоративным графическим языком. В этом он был совершенно противоположен И.Б. Фишеру фон Эрлаху, у которого архитектурная не использует декоративные решения отдельно от большой формы. Силуэты построек И.Л. фон Хильдебрандта разбиты на части, что создает впечатление деления постройки на павильоны (яркий пример — дворец Бельведер в Вене, 1714–1716) [20]. Подобная компоновка объемов совершенно не встречается в светских постройках И.Б. Фишера фон Эрлаха, которой всегда акцентирует внимание на крупной массе строения [21]. Среди построек И.Л. фон Хильдебрандта, в которых можно отметить вышеперечисленные черты, — дворец Шварценберг в Вене (1697–1704), замок Рецкеве для принца Е. Савойского в окрестностях Вены (1702–1722), дворец Шенбург (1705–1706). Основной конкурент и соперник И.Л. фон Хильдебрандта, его старший современник архитектор И.Б. Фишер фон Эрлах на рубеже XVIII века был на пике своей карьеры [22]. В 1707 году он совершил путешествие в Венецию для изучения наследия А. Палладио. Результатом стала разработка нового типа «палладианского» дворцового фасада, классического по своим пропорциям, но оживленного богатой скульптурной отделкой барочного типа. Он состоит из центрального объема, подчеркнутого гигантским

ордером, увенчанного треугольным фронтоном и подчиненных, меньших по размерам, боковых секций. За основу архитектор брал английские и северогерманские интерпретации архитектуры А. Палладио в стиле барокко, а также работы самого А. Палладио и его итальянских последователей.

Основными постройками, выполненными в данном ключе, являются фасады Богемской канцелярии (1708–1714 гг.), дворец Траутсон (1710–1616 гг.), дворец Клам-Галлас (начало 1713 г.) в Праге. Эти постройки явились эталонными произведениями для всей империи Габсбургов [23].

Палладианские мотивы в творчестве архитектора очевидно проявляются только в проектах дворцов. В культовом зодчестве давление церковных контрреформационных кругов, видимо, было существенно сильнее, и все без исключения проекты церквей архитектора исполнены в манере эксцентричного барокко под влиянием Ф. Борромини. Любые отсылки к палладианской традиции применительно к творчеству двух данных мастеров носят достаточно общий характер, поскольку это проявления экспериментального опыта развития признаков палладианской архитектуры в синтезе с явлениями барокко, что не позволяет рассматривать их достижения подробно в рамках данного исследования, однако они создали определенную линию преемственности понимания закономерных подоснов палладианской системы, которую будут разрабатывать в последующем их преемники и ученики.

Восемнадцатый век отмечен значительно большим количеством архитекторов, продолжавших концепцию А. Палладио. Ярким мастером данного направления можно назвать архитектора Н. Пакасси (1716–1790). Он не только является современником двух вышеназванных мастеров австрийской архитектуры, но и работал непосредственно с И.Л. фон Хильдебрандтом. Типологически важной постройкой, с точки зрения внимания архитектора к палладианскому наследию, считается его самый ранний реализованный дворец Аттемс Санта-Кроче (1740–1745) для семьи графов д'Аттемс [24]. В нем очевидно влияние тради-



Рис. 5. Дворец Траутсон в Вене. И. Ф. фон Эрлах

ций палладианской сдержанности решения фасада, выделяется артикуляция центрального ризалита. Фасад состоит из крупных архитектурных масс и решений, не дробится характерными для рококо деталями или декором, масштабно соотносится с типологией ордерного размерного ряда вичентийских дворцов А. Палладио [25]. Конфигурация лестницы в интерьере показывает влияние венецианской архитектурной традиции семнадцатого века, в частности, Б. Лонгены и его проекта лестницы во дворце Ка' Рецонико. Среди других работ мастера, созданных для того же заказчика, можно назвать дворец Аттемс-Петцзенштейн (1745–1750) [26] в центре Гориции и загородную виллу Аттемса-Петцзенштейна в Пьедимонте, построенную в 1748 году (разрушена во время Первой мировой войны) [27]. Зарекомендовав себя данными проектами в среде австрийской аристократии, зодчий перебирается работать в Вену около 1742 года (приглашен в качестве в архитектора-строителя к участию в перестройке Шонбруна). В 1753 году становится придворным архитектором императрицы Марии Терезии [28]. Этот период знаменован развитием индивидуального стиля архитектора, поскольку он, с одной стороны, принимает модное при дворе французское рококо, а с другой — гармонично соединяет нововведения нового стиля с палладианским стилем, типичным для его ранних работ (Аттемс Санта-Кроче) [29]. Универсальное соединение строгих монументальных пропорций палладианского направления с декором и детализацией рококо было принято при дворе и в кругу высшей аристократии Австрии; в роли главного архитектора империи Н. Пакасси построил такие объекты, как замок Хэтцендорф (1743) [30], дворец и парк Шонбрун (1740–1750) [31], Терезиенкирхе (1759) в Лихтенверте, дворец в Буде (1749–1758) [32]. Во всех вышеперечисленных проектах ясно считывается индивидуальная манера, отдается предпочтение крупным стереометрическим объемам решения фасадов, плоским и компактным поверхностям, иногда дополненным небольшими декоративными элементами рококо. Его индивидуальный суровый стиль, несомненно, ита-



Рис. 6. Дворец Харрах 1696–1698. Д. Мартинelli. Главный фасад

льянского происхождения, менее плавный, мощный по пластике основных решений, спокойный и элегантный [33]. В 1772 году мастер был уволен за «недолговечность построек», поскольку многие объекты реконструировались второпях, с несоблюдением технологии, что очернило его репутацию, но не умоляет его заслуг с точки зрения синтеза стилистических явлений и выразительного качества его проектов [34]. Несмотря на то, что зодчий, в основном, завершал или реконструировал проекты других архитекторов, а самостоятельных построек оставил не так много, его твердое следование палладианским моделям способствовало появлению нового стиля, отмеченного меньшим количеством включений рококо [35].

Следующее поколение австрийских архитекторов работает уже в эпоху неоклассицизма. Первым среди таких мастеров стоит назвать И.Ф. фон Хетцендорфера (1732–1816) [36], который был одним из главных архитекторов-классицистов Австрии. На раннем этапе своей карьеры мастер занимался проектированием парка Шенбрунн, включая малые архитектурные формы. Постройка этого периода Глориетта (1772–1775) считается первым неоклассическим архитектурным сооружением в Австрии. Это триумфальная арка на высоком холме, которая одновременно служит смотровой площадкой [37]. В 1783 году И.Ф. фон Хетцендорфер перестроил дворец Паллавичини в Вене. Именно этот проект принес ему заслуженную славу архитектора палладианского направления. Фасад этого здания называют «антибарокко» [38], поскольку он является первым зданием в стиле классицизма в Вене. Фасад исполнен грациозно и просто, отсутствует декор, не акцентирован главный вход [39], композиционная структура задана осьми одиннадцати окон [40]. Явно выделены пьяно ноги и четкий рустованный цоколь. В данном проекте архитектор проложил классицизму путь, помог совершив прорыв в Австрии, поменяв психологическое восприятие эстетики фасада.

Поздний австрийский неоклассицизм имеет очень специфические черты, наложившиеся на сентиментализм и зарождающийся романтизм; с архитектурной точки зрения он ранее, чем в других европейских



Рис. 7. Мальтийская церковь, Вена. 1806–1808. Д. Монтойе

странах, обрел эклектичные черты, так, например, уже в позднем творчестве И.Ф. фон Хетцендорфера встречаются ансамбли с использованием неоготических форм (замок Францесбург, 1801–1836). Подобными эклектичными включениями совершенно разновременных архитектурных решений отмечено большинство проектов начала XIX века, однако в продолжение рассмотрения линии преемственности палладианской традиции Австрии стоит уделить внимание творчеству Л.Д. Монтойе (1749–1811). Уникальность этого архитектора заключается в некоторой обособленности от эклектичных веяний австрийской архитектуры начала XIX века. Карьера мастера началась в Бельгии, в Брюсселе, а затем продолжалась, преимущественно, в Вене [41]. Первой венской работой архитектора считается реконструкция дворца эрцгерцога Альбрехта, предпринятая в 1801–1805 герцогом Альбрехтом Казимиром фон Заксен-Тешен (нынешняя галерея Альбертина) [42]. Проект дошел до нашего времени в сильно измененном виде, но для архитектора он стал визитной карточкой у современников [43]. Вероятно, благодаря его успеху был получен заказ на строительство дворца князя Разумовского [44] в Вене (1806–1810), прекрасного образца палладианской архитектурной школы. Дворец располагался в обширном английском саду, спроектированном ландшафтным архитектором К. Розенталем. Здание состоит из мощного прямоугольного объема и примыкающего к нему под прямым углом одноэтажного садового флигеля. Центральная часть фасада со стороны улицы выделена сильно вынесенным объемом лоджии с гигантскими колоннами композитного ордера (по типу главного фасада виллы Фоскари на Бренте А. Палладио) [45], со стороны сада — шестиколонным ионическим портиком. Внутренняя структура плана полностью продолжает идеи молекулярных планировочных структур вилл А. Палладио. От главного входа можно попасть в вестибюль, затем — в зал с куполом, а оттуда — в великолепный бальный зал, выходящий в сад (своеобразная аналогия с лоджиями на виллах А. Палладио). Вокруг центральных приемных залов симметрично группируются остальные помещения (пропорционально повторяющие размерные ряды на планах А. Палладио) [46]. Главный бальный зал по периметру украшают шестнадцать коринфских мраморных колонн. Весь комплекс представляет собой замечательный пример подлинно классической интерпретации палладианских идей в новом ключе неоклассицизма. В области культового строительства архитектор проявил себя в реконструкции фасада

церкви Мальтийского ордена (1806–1808). На фасаде воспроизведена схема наложенного портика периптера по типу примененного А. Палладио на фасаде Сан Джорджо Маджоре. Употребление этого приема не дает основания называть храм палладианским по сути, прием решения фасада чисто внешний, не отразившийся на структуре всей постройки.

Если творчество Л.Д. Монтойе было исключением из общего характера эклектичного австрийского неоклассицизма начала XIX века, то архитектор П. фон Нобиль (1774–1854) [47] являлся его ярким представителем. Только с очень большой натяжкой можно причислить П. фон Нобиля к архитекторам палладианцам. Анализировать постройки зодчего с точки зрения чистоты применения палладианской системы очень сложно, поскольку, в основном, он ограничивается применением фрагментарных решений, оставаясь типологически в рамках позднего неоклассицизма; большую часть его архитектурных решений можно отнести к зарождающемуся историзму или эклектике. Среди его построек наиболее палладианских по решению можно назвать; здание драматического театра в Граце (1824) [48], замок Кинкварт около Бад-Кенигсвартина (1821–1836), церковь Сант Антонио Нуово в Триесте (1825–1849).

Финализируя рассмотрение австрийской линии развития палладианства, можно выделить основную, наиболее характерную черту данного движения. В большинстве проектов с начала XVII века существует эклектичное сочетание палладианских решений с барочными, затем рокальными, неоклассицистическими и, наконец, буквально эклектичными проявлениями. Подобный путь синтеза был обусловлен политическими, религиозными и социокультурными особенностями, влиявшими на австрийскую архитектуру. Проявился данный синтез значительно сильнее, чем в современных палладианских течениях других европейских стран. Австрийское барокко Габсбургов было чрезвычайно влиятельным архитектурным явлением и распространилось по всей восточной Европе, вероятно, именно по причине специфической абстрактной палладианской модели, лежавшей в основе всех проектов данного стиля. Неоклассицизм конца XVIII столетия на короткое время практически вернул австрийскому палладианству характер визуальной структурной чистоты построек, свойственный оригинальным произведениям А. Палладио. Однако данный период был очень непродолжительным и сменился ранней эклектичной линией. Австрийская эклектика, начало которой можно наблюдать уже около 1800-х годов, фактически ниве-

лировала палладианскую структурную ясность архитектуры Австрии, существовавшую в XVII и XVIII веках. Архитекторы австрийского историзма практически полностью порывают с преемственностью палладианской архитектурной концепции и обращаются к бесконечным аллюзиям на различные исторические стили. С этим связано достаточно раннее, опять же, в рамках общеевропейского архитектурного ритма, завершение палладианского движения Австрии.

Примечания:

1. Wolfgang Lippmann: *Il Neugebäude di Vienna: genesi e analisi di un insolito complessop*.— Wien, 2010, p. 143–168.
2. Ансамбль состоит из шести частей разного назначения — основной дворец, конюшни, молочная ферма, корпус для гостей и еще два объема хозяйственно- utilitarного назначения.
3. Hilda Lietzmann: *Das Neugebäude in Wien, Sultan Süleymans Zelt Maximilian II. Lustschloss*. — Deutscher Kunstverlag, 1987.
4. Первые упоминания о комплексе относятся к 1573 году.
5. Helmuth Furch: *Historisches Lexikon Kaisersteinbruch in Mitteilungen des Museums und Kulturvereines Kaisersteinbruch*. Band 2, 2002–2004, S. 325–328.
6. Manfred Wehdorn: *Der Aufbau — Perspektiven Sondernummer 2004 — Das Neugebäude, Ein Renaissance — Schloss in Wien*. — N.J. Schmid Verlagsges.m.b.H, Wien 2004. — P. 136.
7. В. Скамоцци (1548–1616). Автор около сорока самостоятельных проектов. Руководил возведением поздних произведений А. Палладио как архитектор-контролер, а после смерти последнего достраивал и частично дополнял его постройки, незавершенные на момент смерти архитектора в 1580 году. После 1580 года стал одним из самых востребованных архитекторов Венецианской республики, в частности, совершил множество поездок по Европе как архитектор по приглашению различных дворов и высокопоставленных особ. Среди стран, которые он посетил после 1599 года, были Франция, Богемия, Германия, Австрия, Швейцария.
8. Необходимость создания проекта возникла после грандиозного пожара 1598 года, в результате которого был уничтожен романский собор.
9. С. Солари (1576–1646) — итальянский архитектор, с 1612 года — главный архитектор архиепископа Зальцбурга.
10. Walter Schlegel: *Baumassnahmen des Fürsterzbischofs Wolf Dietrich von Raitenau (1587–1612)*. In: *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege*. Bd. 63, Nr. 1/2, 2009. — S. 27–51.

11. Полное название имения «Suburbana Hellbrunn» можно перевести как «вилла субурбана Хельбрун», что семантически соединяет этот комплекс с типом античной виллы для увеселений.

12. Schlegel Walter: *Wie Salzburg zu seinem Gesicht kam, Die Baugeschichte der Altstadt von Salzburg in Historischen Steckbildern*. — Salzburg, 2004.

13. Clemens Standl: *Das Hofbogengebäude der Salzburger Residenz in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege*, Heft 4/2011. — Wien, 2012. — S. 344–361. ISBN AUT 0029–9626.

14. Фасад дворца палладианский, но интерьер барочный. Архитектор практически воспроизвел здесь форму лестницы римского дворца Киджи-Одельскальки по проекту Д.Л. Бернини.

15. На главном фасаде архитектурный ритм задан пилястрами гигантского ордера, в трехэтажной структуре дворца четко выделен главный этаж (пьяно нobile). Аттиковый этаж типологически отсылает к завершению палаццо Кьерикати в Виченце. Портал главного входа активно выделяет центр фасада. На едином уровне высоты здания выразительно выделены фронтоны небольших ризалитов. Пространство внутреннего двора организовано по принципу схем виентийских палаццо А. Палладио.

16. Pavel Benes: *Principal dates of the life and work of Domenico Martinelli*. Domenico-martinelli.com. Archived from the original on 2007-08-03. Retrieved 2009-02-04. — P. 112–114.

17. Австрийский архитектор и военный инженер. Обучение проходил в Риме у архитектора К. Фонтана. Строил крепости для принца Е. Савойского во время итальянских кампаний, после чего стал его личным архитектором. Придворный архитектором династии Габсбургов с 1723 года.

18. Архитектор и скульптор, основоположник и ведущий мастер раннего австрийского барокко или барокко Габсбургов. Родоначальник архитектурно-художественной династии мастеров.

19. В XVII веке Австрия как государство переживала период расширения, присоединение новых территорий (в 1686 г. присоединили Венгрию) привело к созданию империи. Победа над Турцией превратила Австрию в одну из ведущих держав. Австро-Венгерская империя превратилась в мультикультурное образование, состоящее из множества областей и провинций с разным по этническому и национальному составу населением. Богатая аристократия и духовенство Австрии, сконцентрированные при Габсбургском императорском дворе, стали заказчиками нового архитектурного направления — барокко. С 1690-х годов, после большого пожара в окрестностях Вены, начался строительный бум, продолжав-

шийся до конца XVIII века, в процессе которого фактически проявились и развились основные черты нового стиля.

20. Bruno Grimschitz: *Zwei Entwürfe von Johann Lucas von Hildebrandt für das Wiener Belvedere*. Band 7. — Wien, 1925. — S. 133–135.

21. Hellmut Lorenz: *Johann Bernhard Fischer von Erlach*. Verlag für Architektur. — Zürich/München/London, 1992.

22. За заслуги в качестве придворного архитектора был возведен в дворянство в 1696 году. Имперский союз с Пруссией, Голландией и Англией во время войны за испанское наследство позволил зодчему посетить эти страны и изучить их архитектуру, в частности, имеющую палладианские черты.

23. В своем творческом синтезе И.Б. Фишер фон Эрлах попытался объединить достижения прошлого и настоящего, смешивая формы древнеримской архитектуры, архитектуры эпохи Возрождения, итальянского и французского барокко, чтобы найти новое и уникальное решение каждой архитектурной проблемы. Ведущим принципом его строительства была интеграция различных пластических элементов посредством динамичного контраста.

24. В XVII–XVIII веках дом Аттемсов был самой богатой и влиятельной дворянской семьей в герцогстве Штирия. Сам род происходил из Северной Италии и был известен с II века. Долгое время семья носила титул маркизов Фриули, пока в 1605 году не присоединилась к императору Максимилиану II Габсбургу, получив титул графов Священной Римской Империи. Впоследствии представители семьи были потомственными членами Австрийской палаты лордов, занимали крупные государственные и церковные посты.

25. Достаточно сильно видоизменен в начале XIX века в неоклассическом ключе, в связи с чем мы не приводим подробный анализ этого памятника.

26. В решении всех трех фасадов дворцов для Аттемсов очевидно присутствие модулей, относящихся к палладианской архитектуре, видно это в пониженнем расположении крыльев, увенчанных очень высоким тимпаном со статуями и в ритмическом построении ордера на фасаде.

27. Мария Терезия, императрица Австрии (1740–1780). Годы жизни — 1717–1780. Основательница Лотарингской ветви династии Габсбургов. Царствование приходится на время активных реформ.

28. Отец Н. Пакасси также был архитектором, придерживавшимся палладианской традиции, но работы его были реализованы на территории Италии и не сохранились или были перестроены.

29. Ottlinger Eva: *Kaiserliche Interieurs: die Wohnkultur des Wiener Hofes im 19. Jahrhundert und die Wiener Kunstgewerbereform*. Böhlau. Wien, 1997, — P. 219.

30. Н. Пакасси выполнил частичную реконструкцию интерьеров, парковых построек. Не внес кардинальных изменений во внешний вид дворца, спроектированный И.Б. Фишером фон Эрлахом. Создал новую планировочную структуру, спроектировал множество интерьеров и две галереи, которые являются лучшим образцом венской архитектуры рококо.

31. Вслед за И.Л. фон Хильдебрандтом занимался строительством дворца, его вкладом является основной фасад, частично — отделка интерьеров и строительство придворной капеллы Святого Сигизмунда.

32. Manzini Guido: Niccolò Pacassi e l'architettura goriziana del '700, «Iulia gens», 17 (1963). — Р. 25–27.

33. Constantin von Wurzbach: Pacassi, Nikolaus (Im Artikel des Sohnes). In: Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich. 21. Theil. Kaiserlich-königliche Hof- und Staatsdruckerei, Wien, 1870. — S. 160–162.

34. Cossar R.M.: Artisti goriziani del passato. I Pacassi (precisazioni documentate), «La porta orientale», 15/4 (1945), 166–177.

35. И.Ф. Хетцендорфер был сыном художника И.С. Хетцендорфера, учился в Академии изящных искусств в Вене. После окончания учебы отправился в Германию и Италию, где работал театральным художником и художником-декоратором. К архитектуре пришел после многих лет театрально-декорационной деятельности. В 1769–1772 годах был профессором архитектурной школы Венской академии, с 1773 года до самой смерти — ее директором. В 1775 году назначен придворным архитектором.

36. Именно в Глориэтте использованы тосканские колонны из замка Нойгейде, располагавшиеся в оригинальном решении вдоль палладианских галерей его фасада.

37. Constantin von Wurzbach: Hetzendorf von Hohenberg, Johann Ferdinand. In: Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich. 8. Theil. Kaiserlich-königliche Hof- und Staatsdruckerei, Wien, 1862. — S. 447.

38. Дворец вызвал волну критики венского общества, поскольку аскетизм его фасадов поражал воображение горожан, привыкших к барокко. В итоге владельцем был заказан скульптурный портал с кариатидами для ограждения входа, чтобы несколько примирить общественное мнение с новым стилем.

39. Fürstin Nora Fugger: Im Glanz der Kaiserzeit. Amalthea Verlag, Wien, 1932. — S. 92–93.

40. Л.Д. Монтойе — австрийский архитектор бельгийского происхождения. Работал архитектором в Брюсселе с 1778 года, где он построил, среди прочего, королевский дворец, в то время резиденцию австрийского губернатора.

41. В 1867 году фасад был существенно перестроен в стиле историзма.
42. D. Klein, M. Kupf, R. Schediw: Stadtbildverluste Wien: ein Rückblick auf fünf Jahrzehnte. 3. Auflage. Lit Verlag, S. 328 f.

43. Построен для посла Российской Империи князя А.К. Разумовского.
44. Margarete Girardi: Das Palais Rasumofsky. Geschichte und Schicksale eines Alt-Wiener Palastes. Buchhandlung Ludwig Auer, vormals Heinrich Kirsch. — Wien, 1937.

45. Géza Hajós: Das Palais Rasumofsky in Wien. Zur stilistischen Ableitung des Bauwerkes. In: Alte und moderne Kunst 16, 1971. — S. 15–18.

46. Австрийский архитектор швейцарского происхождения, начал практическую деятельность как инженер и архитектор в Триесте, в 1818 году переехал работать в Австрию. Считается ведущим архитектором позднего классицизма в Вене. В 1819 году стал директором архитектурного факультета Венской академии изящных искусств. Последовательно пытался объединить науку, механику и эстетику в архитектуре.

47. Трехэтажное здание имеет фасадную структуру в стиле позднего классицизма.

Список литературы:

1. F. Barbieri, G. Beltramini [eds.]: Vincenzo Scamozzi (1548–1616) (Cat. Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio, Vicenza). — Venezia, 2003.

2. Wundram Manfred and Pape Thomas: Andrea Palladio, 1508–1580: Architect Between the Renaissance and Baroque. — Benedikt Taschen, Cologne, 1996. ISBN 10: 3822802719.

3. Weiss Thomas: Den Freunden der Natur und Kunst: Das Gartenreich Dessau-Wörlitz und Andrea Palladio, in: Jörgen Bracker (ed.): Bauen nach der Natur — Palladio: Die Erben Palladios in Nordeuropa. — Ostfildern-Ruit, 1997.

4. Wittkower Rudolf: Palladio e il Palladianesimo Torino. — Einaudi, 1984.

5. Giulio Lorenzetti: Venezia e il suo estuario, ristampa 1974, Edizioni Lint Trieste.

6. Czeike Felix: Wien: Kunst & Kultur. Sueddeutscher Verlag, Munich, 1973. ISBN 3-7991-5769-7.

7. Friedrich Polleroß: Fischer von Erlach und die Wiener Barocktradition. — Böhlau Verlag, Wien/Köln/Weimar, 1995.

8. Hans Sedlmayr: Johann Bernhard Fischer von Erlach. Hrsg. Giovanna Curcio, eingel. v. Hermann Bauer, dva. — Stuttgart, 1997.

9. Margarete Girardi: Das Palais Rasumofsky. Geschichte und Schicksale eines Alt-Wiener Palastes. Buchhandlung Ludwig Auer, vormals Heinrich Kirsch. — Wien, 1937.

C.B. ПЕТРУШИХИНА

Аспирант кафедры всеобщей истории искусств исторического факультета МГУ им. М.В. Ломоносова, научный сотрудник отдела теории искусства НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ

e-mail: s.petrushikhina@gmail.com

S.V. PETRUSHIKHINA

PhD student of the Department of General History of Art at the Faculty for History of Lomonosov Moscow State University, research fellow at the Department of art theory in the State the Research Institute of Theory and History of Fine Arts of the Russian Academy of Arts

e-mail: s.petrushikhina@gmail.com

DOI: 10.37485/1997-4663_2022_1_1_68_79

КОНЦЕПЦИЯ «ФРАГМЕНТИРОВАННОГО ТЕЛА» В ТЕОРИИ АРХИТЕКТУРЫ КОНЦА ХХ ВЕКА

THE CONCEPT OF «FRAGMENTED BODY» IN ARCHITECTURAL THEORY OF LATE 20th CENTURY

В статье рассматривается концепция «фрагментированного тела» в архитектурной теории 1980–1990-х годов. Данное понятие было введено в архитектурный дискурс теоретиком Э. Видлером: он использовал его в контексте размышлений о телесности в архитектуре конца миллениума. Данная концепция телесности противопоставляется формальной аналогии тела и здания в классической традиции и цльному, неделимому субъекту восприятия в феноменологии архитектуры. Фрагментированное тело воплощено в деконструктивистской архитектуре: оно проявляется в ней не только как визуально «распадающийся на части» объем здания, но как провоцирование у воспринимающего ее человека тревожных состояний, ассоциируемых с категорией Возвышенного.

This paper is devoted to the concept of «fragmented body» within architectural theory of the late 20th century. This term was introduced

in architectural discourse by Anthony Vidler in order to address the issue of corporeality in architecture in the end of the millennium. This concept is considered as an opposite to analogy between body and building in classical tradition and to a holistic perceiving subject in architectural phenomenology. According to Vidler, the «fragmented body» is incorporated in deconstructivist architecture. It occurs not only as a visual dissolution of building's form, but also manifests itself in provoking the disquieting experience of the Sublime.

Ключевые слова: телесность, фрагментированное тело, деконструктивизм, Бернар Чуми, Coop Himmelb(l)au.

Keywords: corporeality, fragmented body, Bernard Tschumi, Coop Himmelb(l)au.

Тема телесности в теории архитектуры второй половины XX века фигурирует одновременно в нескольких аспектах — она рассматривается и как проведение аналогии между формой человеческого тела и зданием, и как способность архитектуры вызывать у ее реципиента определенные ощущения. В первом типе тело и соразмерность частей в нем относительно целого выступает как отправная точка системы пропорций.

Второй тип телесности подразумевает уже не метафорическое подражание телу или его частям, а проецирование на архитектуру физического или психического состояния [15, p. 4]. Способность архитектуры воплощать переживания и телесные схемы была отмечена в конце XIX века. Теоретик архитектуры Э. Видлер отмечает, что этот концептуальный поворот простимулировали теория вчувствования и понимающая психология [15, p. 5].

Историк искусства Генрих Вёльфлин в работе «Ренессанс и барокко» обращается к понимающей психологии для того, чтобы обосновать причину перехода от одной стилистической парадигмы к другой. В разделе «Причины изменения стиля» Вёльфлин отмечает свойство человеческой психики соизмерять различные предметы с собственным телом: «Мы судим о каждом предмете по аналогии с нашим телом. Мы готовы различать в любом предмете — даже при полном несходстве форм — некое существо, которое имеет голову и ноги, переднюю и заднюю стороны» [1, с. 140–141]. С точки зрения Вёльфлина, человек видит вокруг себя тела, подобные его собственному, вследствие чего он проеци-

рут на объекты внешнего мира качества, присущие собственному телу. Он пишет: «Мы предполагаем, что всюду существуют тела, подобные нашему; весь внешний мир мы обозначаем по принципам выразительности, перенятым у собственного тела. Его опыт в выражении таких состояний, как насыщенная силой основательность, строгая подборанность или тяжелое, лишенное опоры, рас простертное бессилие, мы переносим и на весь предметный мир» [1, с. 141]. Поскольку здание «отсылает к человеку как к телесному существу» и переводит в монументальные формы его телесное бытие, оно становится воплощением духа современной ему эпохи [ibid.].

Проецирование ощущений на архитектуру, по мнению Э. Видлера, может быть истолковано как своеобразное проявление «анимизма»: с этой точки зрения здание понимается не как безжизненный статичный объект, а как живая материя, реагирующая на присутствие человека и отражающая его психическое состояние [15, р. 6]. О значимости чувственных переживаний в создании и восприятии архитектуры пишет также Август Шмарзов. Архитектура, с точки зрения Шмарзова, является оболочкой, «обволакивающей» тело человека, которое является ее мерилом. Переживание архитектурного пространства, описываемое Шмарзовым, является кинестетическим. Это проявляется в тот момент, когда человек в вербальном описании сооружений переносит на них собственные ощущения от перемещения по ним. Это происходит потому, что он не может иначе характеризовать архитектурное пространство, кроме как через соизмерение с собственным телом его длины, ширины и глубины. Соответственно, движения, приписываемые статичным линиям, формам, объемам и плоскостям, исходят из телесного опыта воспринимающего субъекта, полученного от перемещения по зданию [8].

Представления Вёльфлина и Шмарзова повлияли на феноменологию архитектуры — направление в зарубежной теории архитектуры второй половины XX века, в котором на первый план выносится проблема отчужденности модернистской архитектуры от исторического и культурного контекста местности. Феноменология архитектуры утверждает ценность невербальных переживаний и непосредственно го чувственного опыта, а потому считает соразмерность окружению и потенциальному пользователю здания основными критериями качественной архитектуры. Особую ценность, с точки зрения приверженцев данного направления, имеют те объекты, которые не только резонируют

с коллективной памятью и историческим наследием, но и с перцептивным опытом отдельного взятого индивида.

В обоих случаях тело воспринимается как нечто цельное. Оно рассматривается либо как некий эталон, по образу и подобию которого архитектор проектирует здание, либо как неделимый субъект восприятия, соизмеряющий себя с окружением и проецирующий свои ощущение на окружающую его застройку. Однако, по мнению теоретика архитектуры Э. Видлера, в 1980–1990 годы заявляет о себе принципиально иной тип телесной проекции. Он передается не через антропоморфизм, а через монструозную, нечеловеческую телесность. Новая концепция тела рассматривает его как нечто фрагментированное, неясное и искаженное [15, р. 7].

Безотносительно к архитектуре тема фрагментированного тела была отрефлексирована еще в первой половине XX века. В частности, данную тему разрабатывает французский психоаналитик Жак Лакан. С точки зрения Лакана, человеку недоступна возможность воспринимать тело «как таковое». Исследователь телесности А. Торопова отмечает, что любой образ тела, согласно Лакану, является «фантазматическим», и потому реальное тело не является эквивалентом тела физического. Реальное тело (как и любая другая концепция тела) является теоретическим конструктом, который создается социумом посредством языка [5, с. 26]. Избирая данную точку зрения, Лакан отказывается от биологической коннотации тела, что сближает его с идеями Барта и Деррида о тотальной текстуальности мира. Однако, как отмечает А. Торопова, физическое тело может соотноситься с реальным только в том случае, если физическое тело рассматривается как фрагментированное [5, с. 27]. Под фрагментированностью понимается не буквальная «разобщенность на части», а возможность помыслить существование различных образов тела отдельно от общего органического целого.

Проблема фрагментированной телесности была также поставлена Жаком Лаканом в контексте исследования ментальных процессов человека. Он полагает, что целостное это человека, получаемое в результате альянса телесности и психики, не является данностью, а формируется в процессе развития человека. Соответственно, новорожденный воспринимает собственное тело фрагментарно, как часть тела матери. Полное же овладение телом происходит во младенчестве. Эта «встреча с собственным Я» получила название «стадии зеркала»: с этого момента ребенок начинает узнавать в отражении себя и свое тело [3, с. 508].

Философ Валерий Подорога пишет: «Феномен зеркала появляется в инфантильном опыте как знак того, что человеческое существо начинает опознавать себя в качестве отдельно существующего в мире тела (от матери, близких, вещей и т. п.)» [4, с. 37]. На данной стадии формируется телесное чувство, которое позволяет ребенку «обособиться» от матери и начать воспринимать собственное тело как самостоятельный организм, принадлежащий только ему. С этого момента ребенок начинает узнавать в матери «близкого Другого», а также сопоставлять свое тело с телами других людей. При этом представление о «целостности» собственного тела является иллюзией. Комментируя работу «Стадия зеркала», А. Торопова отмечает, что «цельный» образ на самом деле соткан из фрагментов коллективных представлений о теле, которые инкорпорируются в телесную идентичность индивида [5, с. 27].

Теоретик и историк архитектуры Э. Видлер отмечает, что тема «фрагментированного тела» присутствует в архитектуре деконструктивизма [15, р. 7]. За очевидно поверхностными и «визуальными» устремлениями разъять классическое понимание тела он видит попытку решить вопрос о статусе тела в постмодернизме. Это отражается не только на архитектурных проектах, но также просматривается в теоретических работах. Архитекторы-деконструктивисты инкорпорируют в свои проекты образ фрагментированного, разобранного на части тела, которое искажено и изменено до неузнаваемости. Этот сдвиг в понимании телесности кардинально отличается от характерной для классической традиции формальной аналогии тела и здания, и потому может быть трактован как радикальный разрыв с предшествовавшей традицией. Кроме того, такая позиция свидетельствует об отказе от восприятия архитектуры как комфорtnого убежища или укрытия, которого ищет феноменология архитектуры.

Деконструктивистская архитектура словно выводит из равновесия ее реципиента: резко выступающие и нависающие части, цветовые контрасты сооружений вызывают у зрителя тревогу. Вместо чувства комфорта и уюта эти сооружения провоцируют прямо противоположные ощущения — головокружение, дезориентацию, дискомфорт от пребывания в здании или рядом с ним. По мнению К. Несбитт и И.А. Добрицыной, такой характер воздействия архитектуры связан с обращением архитекторов данного круга к категории возвышенного. Исследователи отмечают, что данная категория близка феноменологии архитектуры, поскольку она также связана с аффектами и сильным эмо-

циональным воздействием. Однако спектр вызываемых возвышенным ощущений является принципиально иным, поскольку возвышенное порождает состояние тревоги или ужаса, который человек испытывает, находясь в безопасности. И.А. Добрицына считает, что данная категория становится наиболее значимой для описания постмодернистского искусства и архитектуры. Исследователь отмечает, что возвышенное в современной архитектуре непосредственно связано с изменившимся в последней четверти XX века отношением к новизне, которая, в случае с деконструктивистской архитектурой, является весьма агрессивной. В своем стремлении оспорить существующие дисциплинарные границы архитекторы порывают с тем, что «знакомо» и «уютно» воспринимающему ее субъекту. Добрицына отмечает, что категория возвышенного применительно к современной архитектуре рассматривается в контексте «полюса агрессии» неоавангардных практик [2, с. 161].

С точки зрения Э. Видлера, это угнетение тела можно расценить в том числе как критику призыва архитекторов-модернистов изменить человека средствами архитектуры. Видлер считает, что ярче всего данная тенденция выражалась в архитектуре парижского парка Ля-Вилетт, автором которого является архитектор Бернар Чуми [15, р. 8].

Чуми считает, что разобщенность, нестабильность и фрагментированность является характерной особенностью конца XX века. «Несоответствие между бытием и значением, человеком и объектом исследовалось от Ницше до Фуко, от Джойса до Лакана. Кто же в наше время должен утвердить способность воспринимать людей и объекты частью единого и согласованного мира?» — пишет архитектор [14, р. 176].

Чуми считает устаревшими многие аспекты архитектурной практики — архитектуру как средство упорядочивания действительности, концепцию будущего как результата непрерывного прогресса и т. д. Он полагает, что в конце XX века эти идеи уже неприменимы. Для архитектуры есть только мир настоящего, в котором она размещается. Этот мир не является чем-то единым и цельным: он состоит из отдельных фрагментов и событий. «Если этот мир подразумевает разобщенность и разрушает единство, архитектура неизбежно будет отражать эти явления», — пишет Чуми [ibid.].

Одной из главных тем, выраженных в концепции парка Ля Вилетт, является безумие. С точки зрения архитектора, это состояние лучше всего отображает сознание конца миллениума, а именно — «разоб-

щенность и размежевание между функцией, формой и общественными ценностями» [14, р. 174]. Однако Чуми не считает данную тенденцию признаком упадка. Скорее, он трактует ее как «симптом», отличающий мировоззрение современности от так называемой «гуманистической» парадигмы Нового времени и модернизма [ibid.].

Архитектор отмечает, что это состояние подобно мировосприятию человека, больного шизофренией: в нем несопоставимые вещи сближаются и обретают общность, совершенно полярные идеи помещаются в единый контекст, а вместо содержания внимание акцентируется на форме [14, р. 177].

Закономерно возникает вопрос: каким образом это «безумие», «фрагментированность» и алогичность окружающего мира проецируются на архитектуру? Чуми считает, что структура созданного им Парка Ля Вилетт уподобляется мозаичному шизофреническому сознанию. Архитектурным эквивалентом сумасшествия и безумия в Парке Ля Вилетт являются павильоны-фоли (причем само слово «folie» переводится как «бездействие, блажь, сумасбродство») [14, р. 174].

Павильоны-фоли представляют собой собирательные образы конструктивистских фантазий. Данные постройки иронизируют над максимой «дом — машина для жилья». Э. Видлер отмечает, что концепция архитектуры как механизма, специально подогнанного точно под размеры тела человека и эффективно удовлетворяющего все его нужды, является продолжением гуманистической традиции. «Машиноподобные» павильоны в парке Ля Вилетт наполняются другим содержанием: перед ними не стоит задача хорошо функционировать и полностью удовлетворить нужды их обитателей и быть соразмерными им. Они являются самодостаточными конструкциями без конкретных функций, а также потенциальными местами для возникновения событий [15, р. 8].

Архитектор считает павильоны-фоли автономными объектами, свободными от исторических аллюзий, но при этом открытые новым интерпретациям. Павильоны-фоли, подражающие бумажным конструктивистским проектам, отражают принципиально иное представление о телесности и транслируют иную чувственность. Если архитектура авангарда, к которой апеллирует Чуми, стремилась передать собой утопический образ счастливого будущего и здорового тренированного тела, то в павильонах-фоли она превращается в пустой знак, оторванный от своего первоначального значения. С точки зрения Э. Видлера, каждый павильон-фоли

обозначает тело, уже готовое к последующему распаду, «фрагментации и внутреннему коллапсу». Он пишет: «Тело не должно, как в модернистской утопии, стать целым благодаря оздоровительной активности; никакая авангардная гимнастика не может спасти его от распада» [ibid.].

Еще один пример обращения к теме фрагментированного и искаженного тела в архитектуре представлен в проектах австрийского бюро Coop Himmelb(l)au. «Мы устали смотреть на Палладио и прочие исторические маски. Потому что в архитектуре мы не хотим игнорировать все то, что вызывает чувство обеспокоенности. Мы жаждем архитектуры, в которой есть нечто большее. Архитектуры, которая кровоточит, истощает, кружится и даже разламывается. Архитектуры, которая зажигается, пылает, трещит и рвётся под напряжением», — провозглашали они в 1980 году в манифесте «Архитектура должна гореть» [9].

Важным аспектом для понимания проекции фрагментированного, монструозного тела в проектах Coop Himmelb(l)au является введенное Фрейдом понятие «жуткого». В одноименном эссе Фрейд описывал жуткое как «разновидность пугающего, которое имеет начало в давно известном, в издавна привычном» [7]. Жутким можно считать то, что было ранее подавлено и вытеснено, казалось забытым, но вдруг внезапно вернулось. Жуткое может ставить под вопрос адекватность наших представлениях о реальности: оно проявляется в тех случаях, когда то, что нам давно знакомо, начинает вести себя необычно или случаются совершенно невероятные вещи, такие, как, например, материализация мыслей или перемещение в пространстве неодушевленных предметов.

В эссе «Жуткое» Фрейд также касается и темы фрагментированного тела. Он отмечает, что жутким и пугающим оно становится в тот момент, когда отдельные его части начинают двигаться и жить своей жизнью. «Оторванные члены, отрубленная голова, отделенная от плеча рука, как в сказках Хауфа, ноги, танцующие сами по себе, как в упомянутой книге А. Шеффера, содержат в себе что-то чрезвычайно жуткое, особенно если им, как в последнем примере, еще придается самостоятельная деятельность», — пишет Фрейд [7]. Психоаналитик считает, что оживывающие части тела являются жуткими, так как они провоцируют страх кастрации [там же].

Категория жуткого вводится в архитектурный дискурс Э. Видлером. Он впервые описывает ее в эссе «Определяя непостижимое», а затем в более развернутой форме — в книге «Жуткое в архитектуре: эссе о современном непостижимом».

Видлер формулирует концепцию жуткого в архитектуре с опорой на феноменологию и психоанализ. Как отмечает историк архитектуры Кейт Несбит, «данная эстетическая категория выносит на первый план тело и субъект в контексте восприятия архитектуры и города» [12, р. 572].

Видлер считает, что архитектура обладает способностью поднимать «нерешаемые проблемы идентичности между Я, Другим, телом и его отсутствием», а потому ассоциируется с ощущением присутствия призраков и двойников», «страхом расщепления и кастрации» [ibid]. Теоретик отмечает, что распространенной темой жуткого является идея человеческого тела, разобранного на части. Соответственно, жуткое в трактовке Видлера является «тёмной» стороной возвышенного, которому сопутствует страх утраты целостности тела [ibid].

Видлер пишет: «В сооружениях Coop Himmelb(l)au велик соблазн увидеть ощущение утраты равновесия этому жуткому, воплощенному в танцующих формах здания, которые когда-то были цельным телом». Анализируя проекты венских деконструктивистов, Видлер отмечает, что обращение к «жуткому» З. Фрейда (*Unheimlich*) закономерно еще и по той причине, что сами архитекторы отрицают понятие *Heimlich* — «домашнее», «уютное», «знакомое» [15, р. 8].

Э. Видлер также отмечает, что Coop Himmelb(l)au считают свои произведения автоматическим письмом, которое, переходя в трехмерный формат, буквально встраивает «язык тела» проектировщика в карту города [15, р. 8] Эта интенция явно присутствует в выставке 1988 года под названием «Разложение наших тел в городе». Майкл Джей Оствальд пишет, что на ней была представлена серия черно-белых фотографий, демонстрирующих, как постепенно, штрих за штрихом, лица архитекторов Coop Himmelb(l)au рассекаются на части, становятся более условными и поэтапно превращаются в макет города. «Гвозди пронзают их глаза, их рты искажены балками, а лезвия делят изображение, отрывая один глаз от другого, разделяя нос, рот и лицо», — пишет исследователь [13, р. 60]. Оствальд, как и Видлер, полагает, что использование портретов является способом встраивания тела архитектора в ткань города, призванное «вдохнуть жизнь» в урбанистический ландшафт. Чтобы этого достичь, основатели бюро — Хельмут Свичински и Вольфганг Прикс — взяли за основу собственное фото, затем кадрировали его, а затем начали вычерчивать контуры улиц и зданий поверх кадра. «Наши глаза стали башнями, наши лбы — мостами, лица стали ландшафтами, а ру-

башки — планом местности», — так они описывали результат этих преобразований в манифесте «Рассеивание наших тел в городе» [10, р. 286]. Такой подход идет вразрез с классическим типом телесной проекции, который представляет лицо симметричным и пропорциональным [13, р. 60]. Оствальд отмечает, что презентация процесса фрагментации лиц архитекторов в данном проекте не только является метафорой встраивания собственного тела архитектора в городскую ткань, но и подчеркивает значение категории жуткого.

Монструозная и фрагментированная телесность не была воспринята всеми теоретиками архитектуры как однозначно положительная тенденция. Так, например, в работе «Традиция архитектурных фигур: в поисках блаженной жизни» Марко Фраскари выражает свое недовольство фрагментированной и искаженной телесностью современной архитектуры. Итальянский теоретик считает, что современные бюро массово производят «архитектурных монстров» вместо того, чтобы создавать соразмерные человеку здания: «Творчество современных архитекторов производит архитектурные тела без качеств. Эти здания являются убогими фигурами, лишенными полноценного образа тела. Эти сшитые из фрагментов монстры являются безжизненными формами, в которых отдельные части тела соединяются по принципу конструктора Lego. Результатом этого неполноценного дизайна становятся архитектурные трупы, которые, с одной стороны, выглядят жалкой пародией огра у Мэри Шелли, или же, с другой, комичным монстром из обновленной версии Франкенштейна, созданной Мелом Бруксом» [11, р. 259].

Атектоничные здания отражают, с точки зрения Фраскари, дисгармоничную, нечеловеческую, монструозную телесность: в частности, он называет такого рода здания «левиафанами» и «vasiliscами». Теоретик сопоставляет работу современного проектировщика с патологоанатомом. Моделируя проект при помощи специального программного обеспечения на компьютере, тот словно «препарирует» цельное тело сооружения, порождая «архитектурные тела без качеств» [ibid.].

Объектом критики итальянского архитектора является, в первую очередь, деконструктивистская архитектура, в частности, Музей Гуггенхайма в Бильбао и Аронофф-центр Университета Цинциннати. Деконструктивистская стратегия формообразования, а также цифровизация проектирования, признаются теоретиком несостоятельными и обобщенно трактуются им как «сращивание протезных конструкций»,

механических каркасов и фрагментов картезианской решетки» [11, р. 260]. Распространение данной тенденции в архитектурном дизайне является, с точки зрения Фраскари, провозвестником кризиса. Став популярной в конце XX — начале XXI века, она вытесняет свойственную классической архитектурной традиции телесную проекцию [ibid.].

Фраскари пишет, что деконструктивистская архитектура отражает не образ тела (*body-image*), а его облик (*body-look*). В «образ тела» Фраскари вкладывает тот же смысл, что и создатель данного понятия — психиатр Пауль Шильдер. «Образ тела», по Шильдеру, — это наделенный значением образ тела, который формируется в сознании. Этот образ является не просто продуктом ощущений, презентации или восприятия тела. Он формируется на пересечении всех этих составляющих [11, р. 261]. Соответственно, понимаемое таким образом тело индивида состоит из нескольких измерений, а не ограничивается физиологической трактовкой. Фраскари пишет, что переплетения видимых тел и невидимых образов тел становятся «гештальтами», связывающими анатомию с культурными и социальными кодами. Он считает, что созидание архитектуры через телесный образ должно сделать ее понятной и комфортной для человека, а также привести его к *vita beata* — «блаженной жизни» [11, р. 260].

Тема фрагментированного, раздробленного на части тела в теории архитектуры конца XX века противопоставляется гармоничному образу тела как эталона системы пропорций. Метафора фрагментированного тела, которая фигурирует в творчестве Б. Чуми и бюро Coop Himmelb(l)au, может быть расценена как отказ от формальной аналогии «здание как тело». Спроектированное на архитектуру фрагментированное тело связано с понятием «жуткого», введенного З. Фрейдом в одноименном эссе. Распадающееся на части тело здания не вызывает у реципиента ощущение уюта, безопасности и комфорта. Такая архитектура не стремится стать укромным убежищем, призванным удовлетворять нужды своих пользователей. Наоборот, этот аспект трактуется архитекторами и теоретиками как признак автономизации архитектуры, а именно — освобождения ее от утилитарной составляющей и задачи служить обществу.

Список литературы:

1. Вёльфлин Г. Ренессанс и барокко. Исследование сущности и становления стиля барокко в Италии. — Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2004.
2. Добрицына И.А. Архитектура Как Искусство Сотворения Реальности // Логика визуальных презентаций в искусстве: от иконописного пространства и архитектуры к экранному образу. — Москва: РГГУ, 2019. — С. 174–228.
3. Лакан Ж. Стадия зеркала как образующая функцию Я, какой она раскрылась нам в психоаналитическом опыте // Ж. Лакан. Семинары. Книга 2. — Москва: Гнозис, 2009 — С. 508–516.
4. Подорога В.А. Феноменология тела. Введение в философскую антропологию. — Москва: Ad Marginem, 1995.
5. Торопова А.А. Конструирование телесности в культуре постмодерна. Дис. ... кандидата философских наук: 09.00.13. — Волгоград: ВолГУ, 2017.
6. Трунов Д.Г. Феноменальные модусы телесного бытия // Вестник Вятского государственного гуманитарного университета. — 2010. — № 1 (1) — С. 20–24.
7. Фрейд З. Жуткое. — URL: <https://freudproject.ru/?p=723> (дата обращения: 25.07.2021).
8. Шмарзов А. Сущность архитектонического творчества: фрагмент лекции, произнесенной Августом Шмарзовым в актовом зале Императорского университета Лейпцига 8 ноября 1893 г. при вступлении на должность ординарного профессора истории искусства: рукопись. — URL: https://art-life.biz/rus/files/kniga_vtoraya_avgust_shmarzov.PDF (дата обращения: 10.01.2022).
9. Coop Himmelblau. Architecture must blaze // Jenks C., Knopf K. (eds). Theories and manifestoes of contemporary architecture. — Chichester: Academy Editions, 1997. — P. 276.
10. Coop Himmelblau. The dissipation of our bodies in the city // Jenks C., Knopf K. (eds). Theories and manifestoes of contemporary architecture. — Chichester: Academy Editions, 1997. — P. 286–287.
11. Frascari M. A Tradition of Architectural Figures: A search for *vita beata* // Dodds G., Tavernor R. (eds). Body and Building: Essays on the Changing Relation of Body and Architecture. — Cambridge, Mass: The MIT Press, 2002. — P. 258–267.
12. Nesbitt K. (ed.) Theorizing a New Agenda for Architecture: An Anthology of Architectural Theory: 1965–1995. — New York: Princeton Architectural Press Publishers, 1996.
13. Ostwald M.J. Architecture and the Evil Eye: Coop Himmelblau and the Apotropaic Oculus Invidiosus // Interstices Journal of Architecture and Related Arts. — 2000. — Vol. 5:1. — P. 56–67.
14. Tschumi B. Madness and the Combinative // Tschumi B. Architecture and disjunction. — Cambridge, Mass: MIT press, 1996. — P. 173–191.
15. Vidler A. The Building in Pain // AA Files. — 1990. — Vol:19. — P. 3–10.

ЧАН КУОК ТХИНЬ (ВЬЕТНАМ)

Соискатель МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: frenkyfix@mail.ru

И.И. ОРЛОВ

Доктор искусствоведения, заведующий кафедрой «Дизайн и художественная обработка материалов» Липецкого государственного технического университета
e-mail: igorlov64@mail.ru

CHAN QUOC TINH (VIETNAM)

Applicant of the Stroganov Moscow State Academy of Design and Applied Arts
e-mail: frenkyfix@mail.ru

I.I. ORLOV

Doctor of art criticism, professor of department Design and art processing of materials Lipetsk state technical university
e-mail: igorlov64@mail.ru

DOI: 10.37485/1997-4663_2022_1_1_80_94

ФУНКЦИОНАЛЬНО-ПРОСТРАНСТВЕННЫЙ И КОНСТРУКТИВНЫЙ ГЕНЕЗИС ОБЩИННОГО ДОМА В XVI-XVIII ВЕКАХ

FUNCTIONAL-SPATIAL AND CONSTRUCTIVE GENESIS OF THE COMMUNITY HOUSE IN THE XVI-XVIII CENTURIES

В данной статье рассматриваются исторические предпосылки сложения функционально-пространственных и конструктивных особенностей народной архитектуры павильонов «динь» Северного Вьетнама, которые отчетливо формируются примерно с XVI века. В статье дано краткое изложение проблемы функционально-пространственного и конструктивного генезиса павильонов «динь» и представлены как научные, так и информационно-ознакомительные материалы по отдельным объектам и

искусству оформления павильонов. Авторами дана классификация функционально-пространственных и конструктивных особенностей, которая включает соответствующие исключительно вьетнамской сельской ментальности.

This article considers the historical prerequisites for the addition of functional-spatial and structural features of the folk architecture of the Dinh pavilions of North Vietnam, which have been clearly formed since about the 16th century. The article gives a summary of the problem of functional-spatial and constructive genesis of the Dinh pavilions and presents both scientific and informational materials on individual objects and the art of designing pavilions. The authors gave a classification of functional-spatial and structural features, which includes those corresponding exclusively to Vietnamese rural mentality.

Ключевые слова: Северный Вьетнам, павильон «динь», архитектура, строительные особенности, пространство, декоративно-прикладное искусство.

Keywords: North Vietnam, the Dinh pavilion, architecture, building features, space, decorative and applied art.

Введение

В повседневной жизни жителей Вьетнама общинный дом является сакральным достоянием материальной и духовной культуры народа. Дом — архитектурное сооружение, которое может быть сопоставимо как с «лицом», так и с внутренним миром его хозяина, с одной стороны, а его образ словно фиксирует (документирует) социальную и национальную общность народа, с другой стороны. Идеология насыщения обитаемого пространства не только бытовым комфортом, но и духом сакрального присуща создателям общинного дома «динь». Поскольку в пространственно-космологическом мировосприятии видимой и невидимой концепции буддистского мироздания важнейшая роль отводится гармонии в сочетании горизонтальных и вертикальных его составляющих, поскольку иконография и морфология общинного дома неизбежно должны были воспроизводить именно такую гармонию. Так, основные составляющие многочисленных культовых и общинных строений (сакральная часть) неизбежно отделялись от остального пространства концентрическими

ограждениями в виде стен и земляных рвов, наполненных водой. Подобная практика, несомненно, была освящена многовековой традицией буддизма, поскольку изначально доступ к Священному дереву Будды был огражден его последователями от любопытных и праздных взоров многочисленными защитными сооружениями. При этом, конструкционные столбы-опоры создающие вертикальную визуальную доминанту всего интерьера динь, символизируют здесь тесную взаимосвязь земного и небесного мира, а изобразительное и пластическое наполнение пространства дома-динь играет роль космологического заполнения единого мироздания [6, с. 8]. Общинный дом является не только самым «демократичным» типом архитектурных построек северного Вьетнама, но, фактически, наиболее распространенным типом культовых сооружений данного региона. Причем, в отличие от большинства архитектурных сооружений стран Юго-Восточной Азии, в которых культовые или общинные ансамбли возводили на естественных или искусственных фундаментах, аналогичные сооружения Вьетнама почти всегда располагались на равнинах с учетом широкого перспективного обзора [6, с. 8].

Актуальность исследования

Истоки общинного дома как некоего «транзитного» пункта за-кладывались в архитектуре Востока с активацией транспортных связей, укрепляющих государственность. Относительно рано такие объекты уже фигурируют в китайской архитектурной истории, где они теснейшим образом связаны с мистическим понятием всеобщих принципов, призывающих все сущее, — «ли». Этим термином нео-конфуцианские мудрецы обозначали действие Дао (которое находится выше всех форм) в мире, что отдаленно можно сравнить с греческим понятием «эйдоса». Однако внешние формы китайских сооружений, основанные на «ли», более абстрактны, нежели базовые идеальные формы греческих архитектурных объектов, при этом китайские — гораздо ближе естественным природным формам. Как гласит древняя китайская мудрость, «для того, чтобы должным образом выразить идею или воспроизвести объект, нужно удерживать его в сознании до тех пор, пока он не соединиться с жизнью духа» [2, с. 151]. Таким образом, обаяние китайских форм проистекало из ритмики движения контуров сооружений, как бы слегка очерченных кистью художника на визуальном «вне-физическом» пространстве окружающего мира. Отражение всеобщего использования принципа «ли»

можно наглядно проследить в морфологии традиционных одно- или двухэтажных китайских монастырских павильонах, выполненных в деревянных каркасных конструкциях с большим выносом кровель за счет применения системы «доу-гунов». Подобные павильоны, интерьер которых членился рядами столбов-колонн на три нефа, как правило, предназначались для молельных и медитативных практик и для размещения религиозной скульптурной пластики. Культовая скульптура размещалась на своеобразных ступенчатых подиумах вдоль стен и внутренних перегородок между рядами столбов внутри сооружения. Внутренняя отделка интерьеров всегда отличалась особой пышностью и яркой полихромностью, а деревянные детали конструкций обильно покрывались резьбой (особенно в период правления династий Мин и Цинь) [5, с. 45].

Ход исследования

В Китае уже во время правлений династий Цинь (1), Хань (2) через каждые 10 ли (3) был построен гостевой дом для путников, останавливающихся отдохнуть. Даже в пограничных районах были свои путевые дома позднее — дини, которые представляли собой небольшие одноэтажные павильоны без стен, где путники могли отдохнуть и насладиться пейзажем. Кроме того, при династии Тан (4), в период наивысшего развития литературы и искусства при императоре Сюаньцзуне (713–756), в местах с красивым пейзажем или в садах стали строить беседки «тин» разнообразных форм — в виде шестиугольника, восьмиугольника, круга в плане. Самой же популярной формой плана беседки является квадрат [1, с. 53]. Каркасные конструкции и архитектурный образ вьетнамского общинного дома внешне как бы близки китайской архитектуре, но его структура изменялась и развивалась по законам, далеким от необходимости учитывать сейсмiku и сильные ветровые нагрузки, а также социальную специфику китайского быта. Важнее была устойчивость мощного каркаса против гниения и насекомых. Вьетнамским павильоном динь отчетливо обозначено различие между социальными структурами и религиозными верованиями вьетнамского и китайского народов.

Во Вьетнаме истоки происхождения общинного дома динь также связаны с династией Ли (1009–1225 гг.) (5). В 1156 году во дворце императора был построен павильон с названием «Наслаждение цветами». Затем и в деревнях появились путевые дома, функционально связанные с отдыхом императоров во время их поездок или с отдыхом простых

путников. При династии Чан (6) законодательно закрепляются функции путевого дома: «По императорскому указу во всех деревнях страны, где есть общинные дома, должны быть поставлены статуи Будды. Это традиция. При часто меняющейся погоде (солнце или дождь), надо построить для путников много павильонов, стены которых окрашены белым мелом» [6, с. 52]. По

существующим свидетельствам, деревенский общинный дом динь в его конкретных расширенных социальных функциях центра (административных, праздничных, религиозных) был признан уже при династии Ле (XV век). Но только при династии Мак (XVI век) стали возводить формально сложившиеся и конструктивно усовершенствованные павильоны, такие как динь Тхуфиеу (Ханой, 1531 г.), динь Лохань (Бакзанг, 1576 г.); динь Ла (Ханой, 1581 г.), динь Тэйданг (Ханой, XVI в.), динь Фулыу (Бакнинь, 1589 г.). В феодальном обществе павильон динь представлял собой синтез объекта приложения народного искусства и официального государственного учреждения. Как архитектурный объект, он должен был соответствовать своим образом не только эстетическим нормам, но и экономическим и административным функциям. Триада «Фикус священный (7) – причал – павильон динь» становится своеобразным пространственным организующим фокусом вьетнамской деревни, композиционно утверждающим ее архитектурную гармонию с природой, окружающей динь (рис. 1).

При этом особо стоит отметить, что в конструктивном и художественном отношении в архитектуре общинного дома предельно акцентированы тектонически-художественная образность жилого дома, его ландшафтно-пейзажное окружение. Пространственные модели «бани сажают за домом, а пруд – перед домом» стали неписанными канонами ландшафтного окружения жилого дома, опирающимися, прежде всего, на недавние буддийские концепции организации ландшафтного пространства. Синтез горизонтальных и вертикальных составляющих пространственного образа павильонов динь наглядно воспроизводил на местности модель буддистской космологии. Силуэт вьетнамского сель-



Рис. 1. Триада «Фикус священный – причал – павильон динь»

ского сооружения определяется конструкцией из бамбука (bamбук – одревесневшая трава, ствол которой достигает высоты 40 м и толщины 30 см) или дерева, в основе которой – каркасная структура «колонны – балки – стропила»; этот строительный агрегат должен также соответствовать климату и функциональному назначению здания. Крыша устраивается наклонной, умеренно покатой для надежного отвода дождевой воды. Уклон крыши зависит и от используемых строительных и кровельных материалов. Используя тесаные тяжелые колонны (если строится динь), перекрестные балки – покрытия, народные мастера должны найти такое конструктивное решение, чтобы образ возводимого сооружения отвечал социально-эстетическим задачам и гармонии с окружающей природой. Создавая двускатную, четырехскатную вальмовую или восьмискатную крышу, строители всегда учитывают соответствующие масштабы высоты, ширины и рассчитывают угол наклона крыши.

В традиционной вьетнамской архитектуре не использовались ни масштабные чертежи, ни проектные расчеты, поскольку в гармонизации объема сооружения действовали только строительный опыт, золотые руки и точный глаз мастеров. При этом в сооружениях всегда соблюдались довольно жесткие стандарты, выверенные традиционной практикой и отвечающие религиозно-эстетическому мировоззрению народа. Деревня окружена, как правило, только бамбуковой изгородью, за пределами которой расположены леса и поля. Павильон динь, как и частный вьетнамский дом, имеют исторически сложившиеся уже с XVI века две параллельные функции: гражданскую и религиозную. Динь служит не только общим центром всей деревни, но и местом поклонения духу-хранителю – покровителю селения, а обычный частный дом понимается как общее место проживания всей семьи, а также как место поклонения предкам. В интерьере устраивались алтари, у которых обычно проводились традиционные обряды жертвоприношения духам предков [8, с. 64]. Стоит также отметить и тот факт, что ритуальная и обрядовая практика почитания культа предков и поклонения духам усопших предков имела (и даже сегодня имеет) во вьетнамских сельских общинах важнейшее значение, причем, ее ритуальные практики совершались в строго регламентированных формах. Например, традиционные ритуальные практики поклонения духам предков и сегодня включены установленные древние обряды, следуя которым жители сельских общин отдавали и продолжают отдавать дань своего глубокого уважения

усопшим. Так, наиболее популярной церемонией, которая традиционно совершается в период празднования Нового года (Тэт) по лунно-солнечному календарю, применяемому во всех странах Юго-Восточной Азии, ежегодно совершается торжественная церемония-ритуал в честь семейных (и наиболее почитаемых общинных) предков. К подобным ритуальным практикам семейных родоплеменных верований, связанных с

«культом домашнего очага», стоит отнести и традиционное поклонение духу Нгаук Хоанга, наиболее почитаемого божества среди вьетнамского Пантеона древних богов [6, с. 12]. В числе наиболее почитаемых духов предков, помимо собственно семейных, в деревенский пантеон часто включались и «духи-благодетели» деревни. Сюда могли входить уважаемые всеми жителями мастера-ремесленники, которые, обучив своему ремеслу целые поколения, заложили основы школам народных промыслов, обеспечивающим определенное благосостояние жителям деревни; местные целители и проч. [6, с. 13]. С умножением числа функций общественного дома возрастает его объем за счет приращения боковых продольных нефов, усложняется организационная структура — появляется алтарь; меняется общий силуэт плана, обогащается номенклатура второстепенных архитектурных форм. Самым большим внутренним пространством павильона динь является главный неф, который занимает центральное место и создает ощущение масштабности и торжественности. При простом трехнефном решении объема павильона один из боковых нефов раскрыт в сторону парадного двора; противоположный ему неф включает алтарь, доступ к которому устроен с центрального проleta. Чаще, однако, интерьер павильона динь представлен интегрированным пространством с тремя, пятью или даже семью нефами, иногда с двумя продольными (фасадными) галереями. Как в обычных домах жителей деревни, так и в пагодах, храмах и павильонах динь, в главном нефе на самом почетном месте, в центре, расположен алтарь. Главный



Рис. 2. Традиционный алтарь общинного дома Камда (Ханой). XVII–XVIII вв.

неф состоит из 3 основных частей: центральным местом в середине нефа является место поклонения — алтарь (рис. 2).

С правой и левой сторон алтаря был устроен деревянный помост на разных уровнях. Как и в жилом доме, главный зал, находящийся в центре, всегда представляет собой священное пространство, так и в павильоне динь это место алтаря духа-хранителя («предка» всей деревни). Именно в этом месте обретается «духовный пульсар» всей деревни. Традиция народного зодчества — строить социально значимые архитектурные сооружения на повышенном участке, по возможности — на каменной платформе. В основе этих сооружений — прочный деревянный каркас с колоннами и горизонтальными балками. В каркасе балочные и опорные конструкции соединялись без использования металлических креплений. Прочностные характеристики данной конструкции, ее тектоника и стилистика окончательно сложились лишь к XVIII–XIX векам, когда нефы павильона «набирались» в продольном направлении из стандартных ордерных травей.

Опоры. В течение многих веков для возведения опорных столбов общинного дома широко использовали стволы массивных деревьев, гарантировавшие устойчивость строения, лишенного диагональных связей. Виды древесины, использованной в качестве основного материала при строительстве павильона динь, зависели от экономического положения каждой деревни, природных возможностей, конструктивной роли материала. Сечение колонн общинного дома обычно сохраняет форму круга, а все несущие столбы и колонны сужаются кверху, что соответствует естественной форме стволов деревьев и воспринимается как логическое сокращение, родственное энтузиазму колонны античной греческой архитектуры. Размер колонн и их объемные характеристики также подчинены общей тектонике травей (рис. 3).

Все большие и малые колонны соединяются между собой системой верхних и нижних балок. Балки вырезаются из толстых досок, образующих с основными и вспомогательными колоннами своего рода опорные кронштей-



Рис. 3 Балочно-стоечная опорная система дина Чукен (Ханой). XVI в.

ны, на которых крепятся все остальные деревянные элементы специальными деревянными шипами. Покрытие павильона устраивалось в виде обрешетки из досок, положенных плашмя на стропила, поверх которых была уложена черепица кровли — керамическая или бамбуковая. Основная нагрузка павильона приходилась на центральные колонны. Прочно связанный каркас хорошо выдерживает статичные и динамичные нагрузки, противостоит климатическим изменениям.

Крыша. Широкая и высокая черепичная крыша — самая материалоемкая и тяжелая часть павильона динь. По высоте крыша составляет 2/3 его фасада. Общинный дом с таким покрытием гармонично вписан в окружающий ландшафт и производит большое впечатление на зрителей. Крыша не просто служит защитой от дождя и солнца, она становится украшением всего сооружения. Богато декорированная резным орнаментом ребер, черепичная крыша имеет вспаршенную форму для эффективной аэродинамики и отвода воды (рис. 4).

С боковых сторон двускатной крыши образовывались торцевые световые фронтоны. В местах соединения ребер скатов крыши образуются «восходящие лучи», напоминающие по форме рожок. По мнению большинства исследователей, динь со вспаршенными углами крыши является результатом общего архитектурного морфогенеза Юго-Восточной Азии, другие считают, что такой силуэт крыши отражает преимущественно влияние южной китайской архитектуры. Например, прогнутый коньковый брус крыши был широко распространен как стилистический стандарт архитектуры Китая — Кореи — Японии. Во Вьетнаме вытянутая по четырем углам крыша в виде носа лодки типична для павильона динь.

Пол (помост). Тяжелая конструкция крыши, нагруженной черепицей, передает давление на несущий каркас, низ которого частично скрыт поднятым над землей помостом в алтарной зоне. Этот тип деревянного пола отличает динь от других сооружений, таких как храмы, дворцы и жилые дома. Остальные нефы

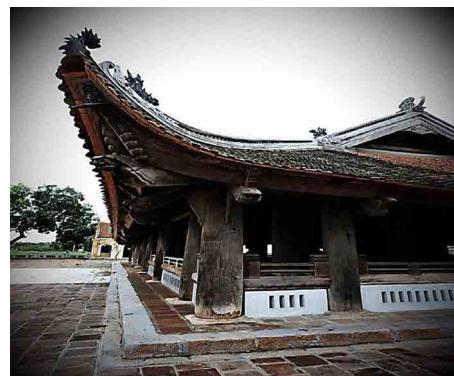


Рис. 4. Черепичная крыша в общинном доме Чу Куен (Ханой). XVI в.

имеют помост в разных уровнях (от 50 см до 1,0 м). Пол в небольших павильонах обычно выполняют из досок широко распространенного материала — дерева джекфрута. Павильоны с деревянными полами прямо на грунте можно встретить в деревнях XVII—XVIII веков (динь Чукуен, динь Шо (Ханой), динь Бант (Бакнинь)) и многих других. В боковых нефах пол-помост поднимают над землей выше земли для того, чтобы защитить посетителей от грунтовой влаги. При этом люди могут сидеть на помосте, наслаждаясь окружающей природой (пологими холмами, полями, озерами). Как особенность архитектуры в деревнях Северного Вьетнама, унаследованная с древнейших времен, — появление таких помостов в структуре общинного дома обусловлено рядом факторов, таких как влажный климат, наводнения и т. п. Сегодня в отдельных павильонах еще сохраняется деревянный пол: в павильонах Тху Фиен, Тхань Лунг, Чу Куен, Шо (Ханой), Ло Хань (Баксанг), динь Бант (Бакнинь).

Вход. Продольная стена павильона главного фасада имеет открытый вход, представляющий сборный деревянный дверной блок. Внутри общинного дома Тэйданг (Ханой), построенного в XVI веке, в главном нефе устроена антресоль над алтарем. К павильону в XVII веке пристраивается с тыла еще один неф. Большинство общинных домов, особенно построенных в XVI веке, представляют открытые стоечно-балочные конструкции без стен, визуально гармонирующие с природным ландшафтом. С конца XVII века многие павильоны оборудовали съемными деревянными перегородками. Позднее тыльный неф павильона динь обстраивают кирпичной стеной, благодаря которой сакральное помещение становится более представительным. Такая программа последовательности преобразования общинных комплексов была характерна в строительстве павильонов динь позднего времени с XVIII века. На входе павильона динь установлены широкие деревянные двери из нескольких створок, в верхней части которых устроены решетки. В каждом общинном доме высокий порог входной двери устраивался из дерева, а позже — из кирпича (для увеличения срока эксплуатации и противодействия влажному климату, термитам). Порог высотой от 30 до 50 см конструктивно связан с деревянным полом (помостом). Высокий порог для вьетнамцев, проживающих на северных районах страны, считается священным барьера между пространством динь и внешней средой. Пересекая этот порог, человек полностью погружался в пространство сакрального интерьера. Со временем архитектура павильонов динь ме-

няется и усложняется, сохраняя при этом основные черты религиозного и общественного центра вьетнамской деревни [3, с. 16]. Расположение. Архитектура общинного дома на севере Вьетнама продолжает и закрепляет традиции народной архитектуры, достигнув вершин национального зодчества. С XVI века образ павильона динь со вспаруженной крышей, которую украшают керамические фигуры тощих драконов, — обязательный компонент пейзажа вьетнамской деревни. Павильон динь завершает композиционную гармонию селения с окружающей природной средой, открывая вид на горы, поля, реки, озера. При строительстве общинного дома вьетнамцы соединяли искусство выбора места с правилами «фэн-шуй» и символикой пяти элементов космогонии (металл, дерево, вода, огонь, земля), в соответствии с которыми человек и природа находятся в тесной взаимосвязи. Выбор места для строительства павильона динь считался святым делом. Динь размещался в центре деревни или за ее пределами. Сам общинный дом, как и алтарь, в идеале должен быть обращен «лицом» на южный сектор неба. Перед павильоном и с флангов обычно оставляли открытое пространство, за которым открывается живописный вид на деревья, пруд, озеро, где соединялись в гармонии элементы ландшафта, создавая настроение мирной медитации. Вьетнамские зодчие гармонично использовали особенности рельефа местности, либо применяя естественные — природные, либо создавая искусственные перепады. Так, выложенные мощеными дорожки, небольшие мостики, искусственные насыпи или ступени, гармонично выстраивают визуальную доминанту, направляющую движение путника и ориентируя восприятие посетителя, тем самым неявно участвуя в формировании общего микроклимата ландшафта и архитектуры динь. При этом, отдельные ландшафтные объекты, вертикальные лесонасаждения членят пространство, а горизонталь водоемов или газонов функционально композиционно объединяют горизонталь и вертикаль. Отдельно стоит отметить и тот факт, что общий пограничный элемент ландшафта, расположенный между смежными площадями, реализуется на практике, как правило, в двух основных вариантах. Иногда это выделение естественной или искусственной водной границы, которая обеспечивает визуальное акцентирование отдельных ландшафтных перспектив (каналы, берега рек и т. д.), в другом случае — фиксация возможной границы различными искусственными вспомогательными объектами (мощеные дорожки, клумбы-цветники, ряд деревьев, цепочка скульптурных объектов, переходные мостики и пр.). Таким образом, подход к комплексу павильона динь изначально рассчитан на некую длительность временного отрезка при постепенном приближении к сакральному месту, который включает в себя все художественно-выразительные средства, применяемые при формировании архитектурно-ландшафтного ансамбля вообще и павильона динь в частности [6, с. 9]. Даже сегодня существуют основные традиционные представления о странах света при выборе местоположения дома.

Север. Северная сторона построенных здесь домов прогревается летом, но сильно охлаждается зимой. В соответствии с местными верованиями, север ассоциируется со злом и темнотой.

Восток (страна восходящего Солнца). У людей, живущих в странах Юго-Восточной Азии, в частности, во Вьетнаме, восток считается страной духов. Эта ориентация благоприятна.

Запад считается одним из двух главных направлений в традиционной культовой архитектуре, местом расположения алтаря в жилых домах. Запад, в соответствии с принципом инь-ян, является гарантом урожая. Если алтарь обращен на запад, то священные духи, которые бессмертны в понимании вьетнамцев, собирают живую духовную энергию с четырех сторон. Западная сторона территории близ поселения отводится для могил и строительства мемориалов, связанных с символикой вечности и святости.

Юг. Эта сторона больше ценится в домах, расположенных на севере Вьетнама. С юга дом хорошо прогревается зимой. Южная сторона отождествляется с душой и умом, а также с «красным направлением», где находится вселенная жизненных сил. Если общинный дом развернут главным фасадом на юг, то дух-покровитель в алтаре также сидит лицом на юг, к входу; для жителей деревни удобно, чтобы дух их видел и слышал их просьбы. Жители Вьетнама определяют локализацию своих архитектурных сооружений в зависимости от их функций, однако в традиционной архитектурной практике не соблюдаются абсолютной точности направления и допускаются нюансы в ориентации, например, юго-запад, юго-восток. Эта вариативность приводит к пространственному равновесию и достижению гармонии архитектуры и ландшафта. В каждой деревне размещение павильона динь координируется с концепциями фэн-шуй. Считают, что ориентация его фасада во многом влияет на жизнь деревенского населения. [3, с. 43]. Крестьяне, живущие на севере Вьетнама, не только весьма практичные люди, но и большие

традиционисты, поэтому динь лишь обобщенно символизирует священные догматы и условия традиции. И деревенский общинный дом, с зеленым пространством, деревьями и прудами, не производит давящего впечатления, а наоборот, выразительностью своего силуэта он очень близок визуальной открытости сельского пейзажа, его непосредственности. Под строительство павильона динь выбирают свободное пространство,

где можно реализовать систему последовательных дворов, разделенных крытыми переходами. В торцах переходов — свободное пространство, за которым обычно открывается живописный вид на водоем [4, с. 118]. Павильон динь с широкой деревянной крышей двух- или четырехскатной конструкции становится самым заметным сооружением в деревнях Вьетнама. Если во Вьетнаме современную архитектуру представляет дом из кирпича, то павильон динь олицетворяет собой сельский деревянный дом каркасной конструкции, в котором соединяются архитектурные особенности традиции и современных приемов.

Четырехскатная вальмовая крыша с открытыми торцовыми фронтонами дает небольшое добавление к естественному освещению из-под карниза крыши по фронту периметра галереи. Двухъярусные крыши редки, их базиликальная часть практически не дает верхнего света. Если на крыше павильона динь помещаются керамические изображения двух драконов, обращенных головами к солнцу, то один из драконов — мужского рода, а другой — женского (рис. 5).

При этом пол дракона трудно определить, так как они очень похожи друг на друга, но женский дракон меньше по размеру. Эта тенденция универсальна: все пары, участвующие в ритуальных изображениях, немного отличаются друг от друга. Например: пара аистов, стоящих на спине черепахи; пара крокодилов; пара мечей, на одном из которых изображен дракон, а на другом — птица феникс. Дуализм Вселенной по-своему синтезируется во вьетнамском искусстве, где все отношения в мире, в



Рис. 5. Изображение двух драконов, обращенных головами к солнцу. Динь Фулао (провинция Бакзянг). XVII в. Дерево, резьба

том числе и отношения мужчины и женщины, должны быть гармоничны. Гармония мужского «ян» и женского «инь» начал является основой жизни и эволюции, диалектической парой сопоставляемых объектов.

Заключение

Целостность внутреннего пространства павильонов со временем утрачивается за счет пристроек дополнительных нефов, закрытых сакральных ячеек, устройства стен, но ценность вентилируемого интерьера все же останавливает попытки закрыть динь со всех сторон, чтобы защитить ритуальный инвентарь от расхищения. Промежуточный вариант подобной изоляции сакрального пространства — это решетчатые ограждения по периметру [7, с. 619]. Реставрационные работы могут выявить особенности каждого павильона динь, эпоху их возведения и устраниТЬ современные наслонения, делающие их образы обезличенными и однообразными. Для этого необходимо провести работу по картографированию соотнесенных с каждой эпохой пространственно-конструктивных решений павильонов, жанровой стилистики декора, предметной насыщенности интерьеров, с включением этой информации в архитектурный паспорт каждого павильона. Средовые параметры диней в настоящее время не отличаются большим разнообразием градостроительных композиций, в состав которых включены пруд с лотосами или кувшинками, стелы входных ворот с порталами и сложными декоративными навершиями оград участка. Место входа в павильон обозначено установкой против него вазы-курильницы и фланкировано керамическими вазонами с деревьями-бонсай. Площадь перед павильоном в качестве мероприятия ландшафтного благоустройства мостилась обожженным кирпичом. Само здание поднималось на невысокий стилобат. Иногда условия рельефа диктовали необходимость устройства многоступенчатой платформы. Размеры площадки, отводимой под сакральный ансамбль, определяются территориальными ресурсами поселения; для города они значительно меньше, чем для деревни. Так сегодня выглядит большинство павильонов динь в городе и селе, претендующим на разной степени на мероприятие в обширном диапазоне средств охраны памятников культуры. В целом в процессе создания павильонов динь соблюдалась координация пространственного решения и декора на основе следующих принципов:

1. Самостоятельного существования декоративных композиций (на памятных стелах, каменных изваяниях, алтарном реквизите).

2. Наложения на архитектурные детали декоративных элементов в различной технике исполнения.

3. Соблюдения в структуре сооружения и декора стилистического единства или, по меньшей мере, эстетической согласованности.

Примечания:

1. Династия Цинь — китайская династия, существовавшая с 221 по 206 г. до н. э.

2. Династия Хань — китайская династия, существовавшая с 206 г. до н. э. по 220 г. н. э.

3. Ли — название китайской единицы измерения расстояния. В китайской древности ли составляла 300 или 360 шагов, около 200 м.

4. Династия Тан — китайская династия, существовавшая с 618 по 907 г.

5. Династия Ли — вьетнамская династия, существовавшая с 1009 по 1225 г.

6. Династия Чан — вьетнамская династия, существовавшая с 1226 по 1440 г.

7. Фикус священный — долгоживущее дерево, специально высаживаемое у буддийских храмов, пагод, общинных домов.

Список литературы:

1. Зыонг Куок Тиен, Нгуен Куанг Зиен (2003). Общинный дом динь Буйса, провинция Бакнинь // Новые археологические открытия — 2003. — Ханой: Общественные науки, 2003. — С. 52–53.

2. Китайское искусство. Принципы. Школы. Мастера / составление, перевод с китайского и английского В.В. Малевина. — Москва: ОАО «Люкс»; Астрель; АСТ, 2004. — 432 с.

3. Лам Куан (1989). Памятники изобразительного искусства в провинции Хашонбинь // Культура и искусство (Ханой). — 1989. — № 5. — С. 16.

4. Ле Тхань Дык. Сельский общинный дом динь в северных районах Вьетнама. — Ханой: Изобразительное искусство, 2001.

5. Соловьев Н.К. История интерьера. Древний мир. Средние века: Учебник / Н.К. Соловьев. — 3-е изд., исп. — Москва: В. Шевчук, 2007. — 384 с.

6. Фам Хоанг Ван. Синтез архитектуры и монументально-декоративной пластики в храмах и общинных домах Вьетнама ХХI–ХVIII вв. / диссертация кандидата иск., 2009. — С. 8.

7. Чу Куанг Чы. Общинный дом Комэ // Вьетнамская культура с точки зрения изобразительного искусства. Институт изобразительного искусства. — Ханой: Изобразительное искусство, 2002. Выпуск I. — С. 619.

8. Jean Claeys. Les etudes de la region Annam. — Hanoi, 1979.

Д.Д. ПЛАТОНОВ

Аспирант кафедры «История искусств и гуманитарные науки»
МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: ddplaton95@mail.ru

D.D. PLATONOV

Graduate student of the department «History of Arts and Humanities» Stroganov Moscow State Academy of Arts and Industry
e-mail: ddplaton95@mail.ru

DOI: 10.37485/1997-4663_2022_1_1_95_105

ТРАНСФОРМАЦИЯ АРХИТЕКТУРНОГО ДЕКОРА В ВИТРАЖНЫХ КОМПОЗИЦИЯХ ШВЕЙЦАРСКОГО СОЮЗА XIV–XVII ВЕКОВ

TRANSFORMATION OF ARCHITECTURAL DECORATION IN STAINED GLASS COMPOSITIONS OF THE SWISS UNION OF THE XIV–XVII CENTURIES

В данной статье рассматривается проблема исследования витражей Швейцарского союза XIV–XVII веков с точки зрения их взаимосвязи с архитектурным пространством и изображением архитектурных элементов в витражных композициях. Хронологические рамки исследования позволяют рассмотреть сразу несколько основных этапов становления и развития витражного искусства Старой Конфедерации. Настоящее исследование рассматривает трансформацию архитектурного декора как одного из главных структурных элементов витражных композиций XIV–XVII вв. При этом особое внимание в работе уделено типологии витража, анализу композиционных и технико-технологических особенностей, установлению взаимосвязи с архитектурой и интерьером. Предпринимается попытка внести уточнения в действующую типологию витражных композиций Швейцарского союза, что позволит обновить проблематику и способствует дальнейшему изучению данной темы.

This article discusses the problem of studying stained glass windows of the Swiss Union of the 14th-17th centuries from the point of view of their relationship with the architectural space and the depiction of architectural elements in stained glass compositions. The chronological framework of the study will allow us to consider several main stages in the formation and development of the stained glass art of the Old Confederation at once. This study considers the transformation of architectural decoration as one of the main structural elements of stained glass compositions of the 14th-17th centuries. At the same time, special attention is paid to the typology of stained-glass windows, analysis of compositional and technical and technological features, establishing a relationship with architecture and interior. An attempt is made to clarify the current typology of stained glass compositions of the Swiss Union, which will update the problematics and contribute to further study of this topic.

Ключевые слова: Швейцарский союз, Старая Конфедерация, монументальный витраж, камерный витраж, малоформатный витраж, кабинетный витраж, архитектурный декор, семья фон Дисбах.

Keywords: Swiss Union, Old Confederation, monumental stained glass, chamber stained glass, small-format stained-glass, cabinet stained glass, architectural decor, von Disbach family.

Витражное искусство развивается на территории Швейцарского союза в едином русле стилевого развития с другими странами Западной Европы. Однако из-за общественно-политических, социально-экономических и историко-культурных особенностей этого государства искусство витражного также испытывало на себе влияние этих факторов. И хотя в романский период на территории Швейцарского союза некоторые соборы были украшены витражами, но расцвет витражного искусства так же, как и в других странах Западной Европы, приходится на готику.

Ярким примером готического витража являются монументальные витражные окна из собора Святого Стефана в Вене, Австрия. Важно подчеркнуть, что в этот период Австрия и Швейцарский союз входили в состав Римской Священной Империи, и большая часть территорий Швейцарского союза и Австрии, в частности, город Вена, находились под

покровительством династии Габсбургов. Окна датируются 1380 годом, высотой достигают 5 м и находятся на сегодняшний день в Историческом музее Вены, Австрия. Витражная композиция размещена в шести окнах (рис. 1).

В первом ряду окон (нижнем) центром композиции является фигура императора Альбрехта I, слева от него фигура Рудольфа I, а справа — Фридриха I. Образы правителей величественны и репрезентативны. Это подчеркивает и пышный орнаментальный декор [1, с. 50].

Каждая фигура императора изображена в архитектурном обрамлении, украшенном колоннами с капителями с растительным декором. Над каждым порталом есть надпись, в которой указано имя правителя. Императоры представлены восседающими на троне. На головах — императорская корона, в правой руке — скипетр, левой рукой они придерживают геральдические щиты, где на золотом фоне изображен герб Священной Римской империи в виде черного орла с распростертыми крыльями. Можно сказать, что данный витраж является первым примером, где геральдический щит включен в композицию витража и является важной смысловой и символической деталью.

Во втором ряду окон (верхнем) мастер продолжает архитектурное убранство витражной композиции и «выстраивает» целый готический замок. При этом мы можем наблюдать продуманную готическую конструкцию с системой контрфорсов и аркбутанов. Мастер подбирает правильные пропорции, подчеркивает сомасштабность фигур императоров и архитектуры. Витраж создавался как единый цикл и разбивался на шесть панелей, а архитектурный фон в нем играет важную структурную, композиционную и объединяющую роль.

Витражи из собора представляют родовую линию династии Габсбургов. Важно отметить, что Собор Святого Стефана является местом, где Габсбурги хотят продемонстрировать свой суверенный статус после обретения власти в Австрии. Для этого им нужно было сделать город Вену столицей Австрии. Однако, чтобы выполнять роль столицы в средние века, Вене не хватало одного фундаментального атрибу-

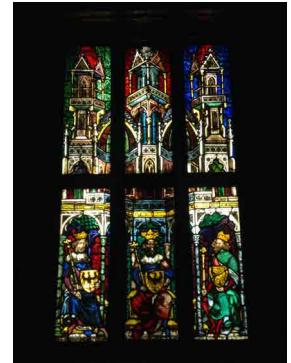


Рис. 1. Монументальный витраж из собора Св. Стефана, Вена, 1380 год. Исторический музей, Вена, Австрия

та: несмотря на свой масштаб, она не была резиденцией епископства, поскольку находилась в церковной юрисдикции принца-архиепископа Пассау. Несмотря на то, что Церковь Святого Стефана была главной церковью города, она считалась приходской. В связи с этим Альбрехт I в 1304 году начал строительство нового алтаря и хор [2]. Можно предположить, что именно по этой причине центральная башня Альбрехта I является доминантой относительно башен Рудольфа I и Фридриха I и композиционно находится выше.

В конце XV — начале XVI века на территории Швейцарского союза происходит рассвет витражного искусства. Все чаще витражами стали украшать не только церковные интерьеры, но и общественные, светские и домашние. За этот период витражи отличает высокое художественное и техническое исполнение. Следует особо подчеркнуть, что на территории Швейцарского союза в связи с идеальными установками Реформации в XVI—XVII вв. в украшении церквей монументальные виды искусства не применяли. Возвведение крупных соборов едва ли не прекратилось вовсе, вследствие чего снизился спрос и на монументальные витражные композиции, ранее украшавшие церкви. Однако искусство витража не исчезло, а продолжило свое развитие в виде камерных витражей небольших молелень, по заказу частных лиц. Создавать циклы витражных композиций в фамильных церквях в память о своих выдающихся родственниках для прославления себя и своей семьи становится традицией в Швейцарском союзе.

Малоформатный камерный витраж представляет собой трансформацию средневекового монументального витража. Главным отличием от монументальных витражей готического периода является размер, а также композиционные особенности. Готические витражи — произведения монументального искусства, непосредственно связанные с архитектурой собора, расположение которых определялось сложившейся иконографией, а композиция и масштаб — особенностями восприятия в архитектурном пространстве. В таких витражах композиция, как правило, занимала всю площадь окна, а иногда разбивалась сразу на несколько оконных проемов, образуя при этом единую систему повествования, тогда как малоформатные витражи находились в небольших фамильных церквях, оконные проемы которых были намного меньше [3]. В них форма, рисунок и размер витражных композиций строго не подчинялись архитектуре и были меньше самого оконного проема. Так размеры ви-

тражи обычно не превышали 80 сантиметров в высоту и 60 сантиметров в ширину, кроме того, они занимали не всю «смысловую» площадь стекла, а сверху и снизу обрамлялись простым геометрическим рисунком, который выполнял функцию каркаса и одновременно был своеобразным обрамлением, наподобие рамы в станковой живописи.

Подобным примером может служить парный витраж из Реформаторской церкви, бывшей Св. Мартина, Утценсторф, кантона Берн (1522 г.). Заказчиком витража являлся Никлаус III фон Дисбах, епископ церкви. В правом окне находится «Геральдический витраж епископа Базеля Никлауса III фон Дисбаха», где в центральной части располагается его личный герб. В левом окне находится «Фигуративный витраж Базельского епископа Никлауса III фон Дисбаха со Св. Варварой» (рис. 2), где центром композиции является фигура Св. Варвары. Для исследования трансформации архитектурного декора в малоформатных витражах наиболее интересна композиция с фигурой Св. Варвары.

Исследователи считают, что епископ Никлаус III фон Дисбах поместил изображение Св. Варвары напротив своего геральдического витража, так как она могла являться небесной покровительницей церкви в Утценсторф [4]. Витражная композиция состоит из двух панелей, располагающихся друг над другом. Нижняя панель представляет прямоугольный витраж, размером 76,5 x 52 см в свету, где на фиолетовом орнаментальном фоне изображена фигура Св. Варвары в зеленом одеянии с нижнем синим платьем и белой рубашкой с развевающимися длинными рукавами. На голове — белый чепец с драгоценными золотыми украшениями, в руках Св. Варвара держит золотой кубок и зеленую ветвь. Центральная композиция включена в архитектурное обрамление: справа расположена башня, которая олицетворяет собой тюрьму, в нее, по преданию, отец заточил Св. Варвару. Слева изображена колонна, декорированная



Рис. 2. Фигуративный витраж Базельского епископа Никлауса III фон Дисбаха со Св. Варварой, 1522 год. Реформаторская церковь, бывшая Св. Мартина, Утценсторф, кантона Берн

золотыми деталями и с базой, выделяющейся синим цветом; венчает колонну коринфская капитель. Верхняя панель является реконструкцией утраченного витража и представляет собой архитектурное завершение всей витражной композиции, с золотыми элементами декора. Стоит отметить, что композиционно архитектурному убранству не отведено значительное место: элементы архитектуры показаны фрагментарно, они «срезаны» рамой, и поэтому композиция открыта, создается эффект движения фигуры святой. Архитектурный декор, по сравнению с монументальной композицией в рассмотренных ранее готических витражах, не является структурной основой, удерживая всю композицию в целом. Здесь можно наблюдать развитие архитектурного убранства как некоторого декоративного обрамления, наподобие рамы, которое помогает одновременно вербализировать сюжет и внести в него движение, эффект соприсутствия святой в молельне. Этот новый композиционный прием подчеркивает и решение верхней панели с архитектурным обрамлением в виде арки с пышным декором и круглыми вставками так называемого «бычьего глаза» или, как его еще называли, «лунного стекла». Такое название пошло от способа производства оконного стекла, где в центре листа оставался след от понтии с центрическими разводами. Таким образом, для заполнения оконного проема использовали традиционный прием утилитарной конструкции, ставшей характерной для малоформатных витражей Швейцарского союза, когда витражная композиция занимает не всю видимую площадь стекла, а только ее часть. При этом в стилевом развитии переход от эпохи готики к эпохе возрождения выражается в смещении акцентов со структурной архитектурной композиции к пространственному решению, когда архитектурное обрамление не является жестким каркасом, а уже создает некую пространственную среду для фигур. Но одновременно происходит и обособление витража от самой архитектуры.

В своем дальнейшем развитии искусство витража Швейцарского союза трансформируется в еще более миниатюрный кабинетный витраж, который мастера также выполняли по заказу частных лиц. Такие витражи имели совсем небольшие размеры — примерно до 40 см в высоту и 30 см в ширину. За счет детализации и расчета на близкое восприятие такие витражи все более приобретают качества станковой живописи. Кабинетные витражи широко использовались в светских постройках: городских ратушах, дворцах правосудия, госпиталях, гости-

ницах, ремесленных мастерских и домах богатых горожан [5, с. 7]. Технология производства витражей не изменилась, однако большинство кабинетных витражей сохранились до наших дней не на своих исторических местах. С течением времени они по разным причинам демонтировались из оконных проемов. До наших дней такие витражи, как правило, сохраняются в музеиных собраниях, пережив несколько реставраций. А в ходе реставрационных работ для укрепления их вставляли в тонкие деревянные рамы, поэтому сегодня нет возможности полноценно судить о способе закрепления кабинетных витражей в оконных проемах.

Анализируя особенности архитектурных элементов в кабинетных витражах Швейцарского союза, следует отметить нарастание интереса к включению в композиции архитектурных деталей, что является следствием трансформации витражной композиции от монументального витража к малоформатному и кабинетному витражу. Таким образом, отход от синтеза с архитектурой привел к желанию изображать саму архитектуру в витражах. Это видно на примере творчества таких швейцарских художников по росписи витражных стекол, как Д. Линдтмайер, Т. Штиммер, К. Мурер, Х. Дюнц, Х. Плепп, Х. Фиш и других [6, с. 8].

Процесс трансформации монументального витража в малоформатный и кабинетный связан с повышением таких качеств, как живописность и светоносность, что, в свою очередь усиливало эффект пространственности. Изображение архитектуры играло здесь немаловажную роль. И хотя каждая местная витражная школа, да и мастера, могли по-своему трактовать иконографические источники, однако именно архитектурный декор и его оформление имели в швейцарских витражах общие принципы. Как правило, это уходящие в световое пространство арки, переходящие в перспективы аркад и колоннад. В течение времени архитектурные мотивы, в том числе и изображение арки на швейцарских витражах, переживают стилевые изменения, но они всегда сохраняют также и декоративную функцию. При этом арки часто объединяют ряд самостоятельных сюжетов внутри единой витражной

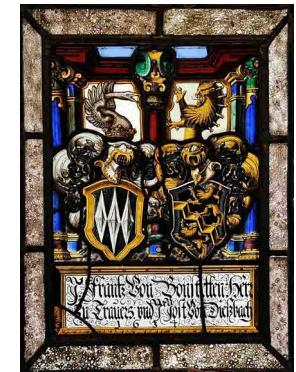


Рис. 3. Геральдический витраж Франца фон Бонштетена и Йоста фон Дисбаха, 1634 год. Замок Холлиген в кантоне Берн

композиции за счет нескольких изобразительных плоскостей, объединенных единым архитектурным декором.

Примером служит «геральдический витраж Франца фон Бонштеттена и Йоста фон Дисбаха» из замка Холлиген в кантоне Берн (рис. 3). Витраж прямоугольной формы, размером 28,7 x 20,2 см в свету, с изображением в центральной части геральдической композиции из двух гербов. Слева (геральдически правый) — герб Франца фон Бонштеттена, справа (геральдически левый) — герб Йоста фон Дисбаха. Вся композиция располагается на архитектурном золотом постаменте, в него включена надпись: «J. Frantz Von Bonstetten Herr / Zu Trauers vnd Jr Jost Von Dießbach/1634» (Перевод: «Й. Франц фон Бонштеттен господин / В(?) трауре и младший Йост фон Дисбах/1634»). Она указывает имена владельцев гербов и дату создания витража 1634 год.

Центральная часть с гербами взята в архитектурное обрамление, состоящее из расположенных по принципу прямой линейной перспективы колонн и пилястр. По такому же принципу изображено плоское перекрытие и карниз с фигурным медальоном, в центре колонна разделяет два герба. Следуя законам прямой линейной перспективы, мастер создает неглубокое архитектурное пространство, в котором располагаются геральдические гербы. Колористическое решение витража подчиняется технологическим возможностям витражного искусства. Первый ряд колонн с пурпурно золотой базой, декорированной фризом из ионика, лазурным стволом и зеленой капителью, украшенной растительным декором и золотой волютой, не имеет раскрытия ни сверху, ни снизу; второй ряд опор с лазурными базами, декорированных золотом, с синими капителями, золотой абакой и маленькой волютой, имеет раскрытие, показывающее, что опора объемная, при этом она в сечении имеет квадрат, и мастер показывает, что передняя грань находится в тени, таким образом демонстрируя, что источник света находится в глубине композиции. Стоит подчеркнуть, что геральдические щиты изображены на переднем плане, в который включена и центральная колonna. Такое построение пространства необходимо для расположения геральдической композиции и всех элементов витража, объединяя их в единую композицию по принципу станковой картины.

Стоит подчеркнуть, что мастер для создания витражной композиции использует только три вида стекла: бесцветное, красное и голубое. Голубым стеклом обозначены вставки в балки перекрытия, выпол-

ненные красным цветом, создавая впечатление открытого небесного свода, что еще более усиливает эффект выстроенного архитектурного пространства. Все остальные элементы витража выполнены на бесцветном стекле, что, в свою очередь, позволило сократить количество свинцовых прутов, оставив их только в роли каркаса витража, и увеличить долю кистевой росписи эмалевыми красками. Эмаль — мелкодисперсное, легкоплавкое цветное стекло. Эти технические новации, занявшие к началу XVII века в арсенале швейцарских мастеров ведущее место, способствовали тому, что на одном фрагменте бесцветного стекла можно сразу использовать несколько цветов, увеличивая детализацию и живописный качества витража, также приближая его к станковой живописи. В рассматриваемом витраже на одном фрагменте бесцветного стекла мастер сразу изображает нашлемник Йоста фон Дисбаха в виде золотого «вооруженного» льва, с гребнем вместо гривы, лазурный и зеленый ствол колонн, зеленую лазурную капитель с золотым декором в виде волют. Такая детализация и проработка каждой детали рассчитана на близкое восприятие всей витражной композиции, что характерно для кабинетного витража.

Подводя итог, можно сделать вывод о том, что развитие витражной композиции в целом во многом было обусловлено способом изображения архитектурных элементов в витражах и особенностями их восприятия в архитектуре. В период готики монументальный витраж, непосредственно связанные с архитектурным пространством собора: иконографически, конструктивно и масштабно, из-за чего был неотделим от всей стилевой системы. Изображение архитектуры в этих витражах четко следует морфологии готического стиля. Социальная и политическая ситуация, а также Реформация церкви скорректировали вектор развития витражного искусства в Швейцарском союзе. Появление нового социального класса, бургерства, стремившегося укрепить свое положение, новые акценты в религиозно-философских идеях, вызвало необходимость для новой аристократии демонстрировать свой статус в обществе, и витражи стали тем видом искусства, которое наиболее отвечало этим задачам, что, в свою очередь, явилось толчком к развитию своеобразной типологии швейцарских витражей, ведь такие витражи располагались в маленьких фамильных церквях. Именно поэтому наблюдалась их трансформация от монументальных к малоформатным и кабинетным. Однако и стилевые изменения в искусстве также затронули

принципы композиционно-пространственного построения в движении от плоскостного декоративного решения к построению пространства в витражных композициях по принципу прямой линейной перспективы.

Важно подчеркнуть, что кабинетные витражи изначально на-чали создаваться как убранство интерьеров нового социального класса — бюргерства. При этом сами витражи все больше тяготеют к станко-вой картине, они рассчитаны на близкое восприятие за счет детализации рисунка, более сложных живописных эффектов. Витраж становится предметом украшения, которое хочется рассмотреть с близкого рассто-яния. Стоит отметить, что архитектурный декор в композициях каби-нетных витражей не исчезает, а наоборот, усиливает свои позиции. В витражах швейцарских мастеров стоит отметить многообразие мини-атюрных композиций в верхних и реже — нижних частях витража. Это свидетельствует о необычайном сюжетно-живописном богатстве швей-царской художественной школы. Однако не всегда композиции верхней части витража были связаны с главным сюжетом основного изображе-ния. В ряде случаев на верхних панелях отводилось место не только ми-фологическим или религиозным сюжетам, но и бытовым, что отражало индивидуальный вкус и образ жизни заказчика. Как правило, в каждом камерном витраже можно увидеть и герб владельца. При этом именно изображение архитектуры и архитектурных элементов в кабинетных витражах объединяло все отдельные сюжеты и геральдику в единую композицию часто за счет выстроенного по законам прямой линейной перспективы пространства.

Примечания:

1. Уили Э., Чик Ш. Искусство цветного и декоративного стекла. — Минск: Белфаксиздатгрупп, 1997. — С. 50.
2. Mutschlechner M. A cathedral without a bishop: St Stephen's in Vienna. — URL: <https://www.habsburger.net/en/chapter/cathedral-without-bishop-st-stephens-vienna> (дата обращения: 03.02.2020).
3. Bergmann U. Glasmalerei in der Schweiz, 1500–1800. The Swiss Institute for Art Research. — URL: <http://www.sikart.ch/content.aspx?sid=14954387> (дата обра-щения: 03.02.2020).
4. Фигуративный витраж Базельского епископа Никлауса III фон Дис-баха со Св. Варварой. — URL: <https://vitrosearch.ch/de/objects/2467352#> (дата обра-щения: 03.02.2022).

5. Шликеевич Е.А. Швейцарские витражи XVI–XVIII веков из собрания Эрмитажа. Каталог выставки. — СПб.: Государственный Эрмитаж, 2010. — С. 7.
6. Там же. — С. 8.

Список литературы:

1. Елисеева Е. «Свет веков». Частная коллекция западноевропейских ви-тражей XIII–XIX веков. Вступительная статья. — Москва, 2008.
2. Муратова К.М. Мастера французской готики XII–XIII веков. Пробле-мы теории и практики художественного творчества. — Москва, 1988. — 450 с.
3. Рагин В.Ч., Хиггинс М.К. Искусство витража от истоков к современности. — Москва: Белый Город, 2004. — 287 с.
4. Уили Э., Чик Ш. Искусство цветного и декоративного стекла. — Минск: Белфаксиздатгрупп, 1997. — 128 с.
5. Шишкин И.В. История листового стекла. — Москва: Книжный дом ЛИ-БРОКОМ, 2014. — 389 с
6. Шликеевич Е.А. Швейцарские витражи XVI–XVIII веков из собрания Эрмитажа. Каталог выставки. — Санкт-Петербург: Государственный Эрмитаж, 2010. — 184 с.

C.Н. СОЛОВЬЕВА

Художник-реставратор отдела Реставрации мебели ВХРНЦ им. И.Э. Грабаря, преподаватель кафедры Художественная реставрация мебели МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: sonchik-13@mail.ru

Н.Н. ГАНЦЕВА

Кандидат философских наук, доцент кафедры Художественная реставрация мебели МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: gantsevan@yandex.ru

S.N. SOLOVEVA

Restorer of the Department of Furniture Restoration of The Grabar Art Conservation Center, instructor of the Department of Art Restoration of Furniture, Moscow State Stroganov Academy of Design and Applied Arts.
e-mail: sonchik-13@mail.ru

N.N. GANTSEVA

PhD (Philosophy), Associate Professor of the Department of Art Restoration of Furniture, Moscow State Stroganov Academy of Design and Applied Arts
e-mail: gantsevan@yandex.ru

DOI: 10.37485/1997-4663_2022_1_1_106_113

ПАРАДНАЯ ГАЛЕРА САВОЙСКИЙ БУЧИНТОРО В КОНТЕКСТЕ ПРАЗДНИЧНОЙ КУЛЬТУРЫ ИТАЛИИ XVIII ВЕКА

PARADE BOAT BUCINTORO DEI SAVOIA IN THE CONTEXT OF THE ITALIAN CULTURE OF CELEBRATIONS OF THE 18TH CENTURY

В 2012 году впервые за долгое время перед публикой предстал крайне необычный и редкий музейный экспонат — Савойский Бучинторо (Bucintoro dei Savoia) — единственный сохранившийся образец венецианского парадного кораблестроения

XVIII века. Его презентации предшествовали одиннадцать лет реставрационно-консервационных и исследовательских работ, благодаря которым стали известны подробности истории создания и бытования лодки, ее художественно-образное решение и роскошное декоративное убранство. Она заняла свое место в постоянной экспозиции дворца Венария Реале La Venaria Reale (г. Турин), в зале «Конюшни Юварра», где выставлена коллекция парадных экипажей, конской упряжи и ливрейных одежд лакеев, использовавшихся для парадных выездов Савойских королей.

In 2012 an extremely unusual and rare museum exhibit was appeared to the public — the Savoia Bucintoro — a preserved example of Venetian parade shipbuilding of the 18th century. Its presentations were preceded by 11 years of restoration, conservation and research works. The research provided information of the history of the creation and existence of the boat, its artistic and imaginative solution were discovered. The boat took its place in the exposition of the Castle Venaria Reale (Turin), the hall «Stables of Yuvvarra», where exhibited a collection of ceremonial carriages of Sabaud's family, a collection of horse harness and ceremonial livery clothes of lackeys.

Ключевые слова: Бучинторо, Савойский Бучинторо, церемониальная галера, Венеция, Турин, Венария Реале, праздничная культура, светский праздник, декор, декорация, атрибут, галера, барокко.

Keywords: Bucintoro, Bucintoro dei Savoia, barca sublime, ceremonial galley, Venice, Turin, Venaria Reale, festive culture, secular holiday, decor, scenery, attribute, galley, baroque.

Праздничные катания на лодках, плавучие сцены, разыгрывание водных баталий были частью светских европейских праздников XVII–XVIII веков. Ранее в Древнем Риме времен империи водные торжества и шуточные баталии — навмакии — были очень популярным публичным развлечением. В Национальном музее Рима хранятся бронзовые детали плавучего дворца, курсировавшего когда-то по озеру Неми. Дворец-корабль принадлежал императору Гаю Цезарю Августу Германнику, вошедшему в историю как Калигула. Водные церемонии присутствовали в византийской культуре.



Рис. 1. Савойский Бучинторо. 1731 г. Дизайнер Ф. Юварра, скульптор М. Кальдерони. Из коллекции Венария Реале, Туриз.



Рис. 2. Савойский Бучинторо. 1731 г. Дизайнер Ф. Юварра, скульптор М. Кальдерони. Из коллекции Венария Реале, Туриз.

Для Венецианской республики торжества на воде являлись исторически сложившейся традицией, что было связано с особенностями ее географического положения. Венеция стала законодательницей моды водных праздников XVIII века. Развитию торжеств и представлений на плавучих сценах немало способствовали формирование и популяризация французского садово-паркового ансамбля по образцу Версаля, в обязательном порядке включающего водные элементы - разделение парка каналами, каскадами и фонтанами.

В 1729 году в Венеции во время праздника Вознесения была представлена обновленная церемониальная галера дожа Бучинторо, поразившая современников своей пышностью и великолепием. Прекрасное яркое праздничное событие неоднократно изображалось на картинах художников. Одно из полотен Каналетто «Возвращение Бучинторо к молу Дворца дожей» выставлено в залах ГМИИ им. Пушкина в Москве. Успех Бучинторо привел к тому, что многие монархи захотели иметь золотой парадный корабль.

Il Bucintoro dei Savoia — галера, которая имеет множество имен: Bucintoro Dei Savoia (Бучинторо Савойский), Peota dei Savoia (Савойская пеота), Peota dei Torino (Туринская пеота), Bucintoro dei Sabaudo (Бучинторо Сабаудов). Савойский Бучинторо является единственным полно-

стью сохранившимся венецианским праздничным судном XVIII века, предназначенный исключительно для церемоний и торжеств на воде.

Два грандиозных кораблестроительных проекта XVIII века — Золотая галера дожа Бучинторо (1729) и Савойский Бучинторо (1731) — были выполнены на верфях Венеции. Огромная золотая галера дожа погибла в результате пожара и разграбления солдатами Наполеона I в 1798 году во время оккупации и падения Венецианской республики. Из подлинных вещей с последнего Бучинторо сохранились лишь фрагменты позолоченных резных декоративных украшений. Корабль запечатлен во всем своем праздничном величии на полотнах художников. Однако сохранились чертежи и уменьшенные модели судна, по которым можно судить о былом великолепии роскошной церемониальной золотой галеры, выполненной лучшими мастерами и художниками Венеции XVIII века.

В отличие от своего старшего утраченного собрата Бучинторо Савойский полностью сохранился. Он гораздо скромнее в размерах и не предназначен для выхода в лагуны и открытое море, а для речных прогулок, небольших регат и праздников. Единственная каюта (*tiemo*) предназначена для очень ограниченного количества гостей и их развлечений в приватной обстановке.

Учитывая небольшие размеры Савойского Бучинторо, уместнее будет назвать его лодкой, на итальянском — *reota*. С точки зрения морской археологии, *reota* «пеота» — венецианская просторечие, имеющее и другиеозвучные формы: *reata*, *piatta* (итал. — «плоская») — это плоскодонная итальянская лодка, типа баржи, использовавшаяся для перевозки крупногабаритных грузов [1, р. 58–65].

Процесс изготовления лодок в городе лагун, независимо от их назначения, был четко отлаженным производством, в этапах которого участвовали практически все мастерские Венеции. Корпус Савойского Бучинторо был изготовлен на одной из многочисленных судостроительных верфей на острове Бурано. Конопатка была сделана в мастерских венецианского Арсенала, который, кроме того, обслуживал и Бучинторо Дожа. Другая мастерская была ответственна за то, чтобы сделать его прогулочным судном, предназначенным для развлечений и удовольствий. Художники и ремесленники украшали его резьбой и позолотой, картинами и gobelenами, следуя моде того времени.

Заказ на создание королевской галеры для дома Сабаудов был сделан еще в 1729 году, но его исполнение затягивалось. В это момент в Са-

войском герцогстве происходил династический кризис, в результате которого у власти оказались сразу два короля: Витторио Амедея II и его сын Карл Эммануил III. Учитывая сложную политическую обстановку при Туринском дворе, о чем были осведомлены венецианцы, они не спешили завершать работы. Роскошная лодка была закончена между мартом и июнем 1731 года уже для нового короля Карла Эммануила III Савойского.

Проект пеоты был разработан придворным архитектором короля Витторио Амедео II Филиппом Юваррой (Filippo Juvarra). Из венецианских скульпторов проект Савойского Бучинторо возглавил Матео Кальдерони (Matteo Calderoni) [3]. На тот момент Кальдерони занял высокое положение в гильдии резчиков и среди венецианских скульпторов, особенно после того, как главный скульптор Бучинторо дожа Антонио Коррадини (Antonio Corradini) уехал работать в Вену. Кальдерони, как и Коррадини, работал в свое время на Бучинторо, благодаря чему оба скульптора сделали себе репутацию и имя. По результатам исследований стало известно имя и другого скульптора, принимавшего участие в работе над Савойским Бучинторо. Шток штурвала в форме дракона — работа скульптора Эджидио Гоэля (Egidio Goyel).

Буксировка галеры в глубь страны от Венеции до замка Валентино в Турине заняла один месяц. С тех пор пеота стала участвовать в королевских речных прогулках, торжественных регатах и праздниках. Подниматься на борт Бучинторо стало праздничной традицией дома Сабаудов. Например, пеота принимала участие в свадьбах Витторио Амедея III и Марии Антонии Фердинанды ди Бурбон Испанской в 1750 году, затем в туринских торжествах церемонии бракосочетания между Карлом Эмануэлем IV и Марией Клотильдой Бурбонской в 1775 году, Витторио Эмануэлем II с Марией Аделаидой в 1842 году, Амедел д'Аоста с Марией дель Поззо делла Чистема в 1867 году [5].

В 1869 году король Италии Витторио Эмануэль II пожертвовал Бучинторо городу Турину. В 1873 году был организован городской музей



Рис. 3. Деталь резного декора кормы Савойского Бучинторо

Museo Civico, в состав коллекции которого попала и королевская пеота. Далее корабль хранился в Палаццо Мадама до начала большого реставрационного проекта в 2000 году. Экспонат был передан в реставрационные мастерские Laboratorio Nicola Restauri и Центра реставрации и консервации Венария Реале. В 2011 году парадная лодка была возвращена во дворец Венария Реале, чтобы занять место в постоянной экспозиции.

Общие габариты савойской галеры — 16 м длинна и 2,6 м ширина. Двенадцатиметровая мачта предназначена под один парус «латинского типа». При простоте конструкции лодка богато украшена великолепной сложной декорацией. Как в архитектурных проектах Филиппо Юварры, в художественном образе лодки читаются черты позднего «пьемонтского» барокко. Нос украшает скульптурная группа, в центре которой располагается фигура Нарцисса. Юный прекрасный Нарцисс слегка наклонен к воде, что воплощает, разыгрывает сюжета древнегреческого мифа вживую. По двум сторонам у ног Нарцисса расположены две лежащие мужские фигуры — это символы рек По и Аидже, разливающие воду из амфор. Аналогичные скульптуры аллегории рек По и Аидже, присутствовали на носу Бучинторо дожа, но центральной фигурой на носу корабля была Юстиция, с поднятым мечом и весами, как символ справедливости и государственности Венецианской Республики. Выбор сюжета мифа о Нарциссе для скульптурной группы более театрален, чувственен, характерен для искусства рококо, в отличие от помпезной парадной официальности скульптур на галере дожа. Вдоль бортов лодки в резном рельфе выполнены фризы с тритонами, морскими нимфами, водорослями, среди которых проплывают черепахи, рыбы и раки. Лодка выполнена в контрастной парадной барочной цветовой гамме. Золоченая резьба контрастирует с ярко-красным фоном в рельфе на бортах и каюте. Резные борта соединяются в задней части лодки и завершаются скульптурной группой в виде резвящихся путти верхом на морских коньках.

На палубе располагается полуоткрытая прямоугольная пятиметровая каюта (*tiemo*). Ее конструкция состоит из 6 пар деревянных стоек, накрытых невысоким сводом. Сложная деревянная золоченая резьба плавно переходит со стоек каюты на крышу, благодаря чему создается впечатление единой конструкции, в виде естественного природного грота. Спереди каюта увенчана королевской короной, под которой изображены львы, несущие герб Савойского герцогства. На ленте начертан девиз Савойской династии, аббревиатура FERT, которая читается как «Foedere

et Religione Tenemur» (лат. — «Мы связаны договором и религией»).

Интерьер каюты сохранился лишь частично. Внутри вдоль стоек расположены две длинные встроенные скамьи. Стойки и потолок каюты позолочены. Поверх позолоты на потолке нанесена полихромная живопись. Боковые части свода расписаны голубыми фигурами играющих и танцующих нимф и путти, несущих цветочные гирлянды и рога изобилия. Интересна и необычна центральная сюжетная композиция. «Примирение папы Николо V и антипапы Амадея VIII» — важный эпизод из истории династии Сабаудов, произошедший в середине XV века. Амадей VIII герцог Савойский был избран папой на Базельском соборе 1439 года под именем Феликса V, в противовес римскому папе Евгению IV. Церковный раскол продолжался вплоть до 1449 года, когда антипапа Амадей VIII добровольно примирился и принял авторитет папы римского Николая V, а Базельский собор был распущен.

При изучении каюты специалисты выдвинули предположение о ее внутреннем устройстве и меблировке. По итогам исследования была выполнена 3d модель реконструкции каюты, представленная в фильме о реставрации пеоты [6]. Стойки были задрапированы тканями, защищающими от солнца, ветра и брызг воды, так что каюта представляла собой уютное пространство, наподобие шатра. На скамьях были закреплены подушки. Король восседал на тронном кресле, стоящем во главе длинного стола, расположенного в центре каюты. Стол использовался для праздничной трапезы прямо во время водной прогулки.

Благодаря химическому анализу и экспертизам, проведенным в процессе реставрации, стал известен способ золочения деревянной скуль-



Рис. 4. Герб Савойской династии на крыше каюты

Рис. 5. Расписной потолок каюты с центральной композицией «Примирение папы римского Николо V и антипапы Амадея VIII»

птуры и рельефов на бортах галеры [2]. Фризы и статуи выполнены из сосны и липы, переклеенной в блоки. Мастера в качестве грунта использовали слой из свинцового сурика, который надежно защищал древесину от воды. Поверх сурика на масляный лак нанесено сусальное золото. Красный свинцовый сурик выступает как фон для золоченой резьбы. Дополнительно фон покрыт «красным лаком» — разновидностью шеллака, получаемого из насекомых (*Coccus Lacca*).

Великолепный Савойский Бучинторо является уникальным историческим объектом. Образец венецианской парадной лодки максимально сохранил свой первоначальный вид. Пышная резная декорация выполнена в барочно-рокальном вкусе и поражает виртуозностью исполнения, превращающего небольшую галеру в плавучую золотую скульптуру. Стоит представить, насколько впечатляющим было ее появление во время плавания, когда каждая золотая деталь отражалась в воде. В современной экспозиции пеота располагается на зеркальном подиуме в отдельном большом зале. На потолок выведена проекция звездного неба, сопровождаемая барочной музыкой, что создает атмосферу ночной торжественной прогулки по каналу.

Список литературы:

1. Griva L. La barca sublime un Bucintoro per i Savoia // Archeologia Viva n. 158 – marzo/aprile. – Florence, 2013. – P. 58–65.
2. Blasi S. Il Bucintoro dei Savoia. Contributi per la conoscenza e per il restauro. – Editris 2000, Torino, 2012.
3. La barca sublime: palcoscenico regale sull’acqua. Catalogo della Mostra novembre-31 dicembre 2012 / E. Ballaira, S. Ghisotti, A. Griseri. – Cinisello Balsamo (Milano): Silvana, 2012.
4. Marinello G. Il Bucintoro di Vittorio Amedeo II. Comittenza, costruzione e costo. – Editris 2000, Torino, 2013.
5. La Barca Sublime / Официальный сайт Venaria Reale Torino. – URL: <http://www.lavenaria.it/it/mostre/barca-sublime> (дата обращения: 14.02.2022).
6. La Peota dei Savoia. – URL: <https://www.youtube.com/watch?v=a0wMFrlp1pM> (дата обращения: 14.02.2022).



Рис. 6. Резная золоченая деталь каюты

В.Н. ГУСЕЙНОВ

Кандидат филологических наук, доцент МГХПА им. С.Г. Странова. Кафедра истории искусства и гуманитарных наук
e-mail: vagifng2007@yandex.ru

V.N. GUSEYNOV

Candidate of philology, associate professor of the Stroganov Moscow State Academy of Design and Applied Arts. Department of History of Art and Humanities
e-mail: vagifng2007@yandex.ru

DOI: 10.37485/1997-4663_2022_1_1_114_122

Н.П. АНЦИФЕРОВ О ЦВЕТОВОЙ ПАЛИТРЕ ПЕТЕРБУРГА В РУССКОЙ КЛАССИКЕ

N.P. ANTSIFEROV ABOUT THE COLOR PALETTE OF ST. PETERSBURG IN RUSSIAN CLASSICS

В настоящей статье представлены наблюдения историка-петербурговеда, искусствоведа и литературоведа Н. Анциферова (1889–1958) над цветовой палитрой образа северной столицы в творчестве русских классиков: Н. Гоголя, Ф. Достоевского, А. Блока. В их произведениях Анциферов обнаруживает не столько эстетическую, сколько эмоциональную нагруженность цветовой гаммы Петербурга и объясняет ее авторским переживанием исторических судеб города. Интерес Анциферова к поэтике цвета, внимание к качеству и насыщенности тона проявляется из его познаний в области естественных наук (И. Гёте, В. Оствальд) и знакомства с философско-эстетическими теориями модернизма: А. Бергсона, Вл. Соловьева, П. Флоренского, А. Белого, А. Кандинского. Закономерно, что наблюдения Анциферова нашли живой отклик в среде художников Серебряного века: А. Остроумовой-Лебедевой, М. Добужинского, В. Конашевича, которые охотно иллюстрировали его книги.

This article presents the observations of the Petersburg historian, art, and literary critic N. Antsiferov (1889–1958) on the color palette of the image of the northern capital in the works of Russian classics: N. Gogol, F. Dostoevsky, A. Blok. In their heritage, Antsiferov discovers not so much the aesthetic as the emotional burden of the color scheme of St. Petersburg and explains it by the author's perception of the historical destinies of the city. Antsiferov's interest in the poetics of color, attention to the quality and saturation of tone grows from his knowledge in the field of natural sciences (I. Goethe, V. Ostwald) and acquaintance with the philosophical and aesthetic theories of modernism: A. Bergson, V. Solovyov, P. Florensky, A. Bely, A. Kandinsky. Naturally, Antsiferov's observations found a lively response among the artists of the Silver Age: A. Ostromova-Lebedeva, M. Dobuzhinsky, V. Konashevich, who willingly illustrated his books.

Ключевые слова: цвет, цветоведение, модернизм, символизм, эмоция, литературный образ Петербурга.

Keywords: color, chromatics, modernism, symbolism, emotion, literary image of St. Petersburg.

21 июля 1944 года в Москве, на заседании Ученого совета Института мировой литературы им. А.М. Горького Академии наук СССР состоялась защита кандидатской диссертации Н.П. Анциферова «Проблемы урбанизма в русской художественной литературе. Опыт построения образа города — Петербурга Достоевского — на основе анализа литературных традиций». В ней Анциферов рассматривал Петербург как историческое пространство, обладающее способностью к историческому смыслообразованию и художественному иносказанию, указывал, что в творческом воображении писателя или художника это становится средством выражения авторского отношения к городу и его истории, отражением социально-психологического состояния общества — средоточием социально значимой информации и духовных ценностей. Иначе говоря, образ Петербурга, предстающий читателю на страницах русской классики, оказывался не собственно образом города, а социально-историческим его переживанием. Для трактовки оттенков этого переживания, как отметил выступивший на защите историк литературы, выдающийся пушкинист Б.В. Томашевский, «недостаточно быть литературоведом. Тут нужна специальность и литературоведа, и историка» [8].

Выпускник историко-филологического факультета Петербургского университета, Анциферов обладал познаниями не только историка и литературоведа, но и искусствоведа: шесть университетских лет (1909–1915) он обучался в градоведческом семинарии специалиста по культуре европейского Средневековья и Ренессанса Ивана Михайловича Грэвса, особо отмечавшего успехи любимого ученика при изучении им духовной и материальной культуры городов поздней Римской империи. Полученные теоретические знания углублялись в искусствоведческой практике в Италии — во время поездки с Грэвсом по следам Данте, в студенческом кружке по изучению Эрмитажа — с целью создания кадров для экскурсионной работы с рабочими, при подготовке лекций по истории искусства, которые он читал на Обуховском заводе.

После революции Анциферов вел практические петербурговедческие семинары на изобразительном и литературном отделениях Российского Института Истории искусств, стоял у истоков собирательской и охранительной музейно-научной деятельности, развернувшейся в обществе «Старый Петербург». Член Центрального бюро Всероссийской организации краеведения, он пропагандировал и защищал культурные ценности старинных городов русского севера, Оптиной пустыни и Ферапонтова монастыря [4]. В последние годы жизни Анциферов, сотрудник Государственного Литературного музея, привлекался в качестве эксперта на конкурсах проектов памятников Н.В. Гоголю (скульптор Н. Томский) в Москве и А.С. Пушкину (скульптор М. Аникушин) в Ленинграде.

Высокая искусствоведческая культура Анциферова обусловила его внимание к цветовой гамме образа Петербурга в произведениях русских классиков. Еще в ранней своей работе 1921 года — «Непостижимый город (Петербург в поэзии А. Блока)» — Анциферов предпринял исследование истории петербургской литературной палитры, проследив ее развитие от Гоголя к Блоку.

«...когда открылась передо мною Нева, когда розовый цвет неба дымился с Выборгской стороны голубым туманом, — цитировал он гоголевские «Петербургские записки 1836 года», — строения стороны Петербургской оделись почти лиловым цветом, скрывшим их неказистую наружность, когда церкви, у которых туман одноцветным покровом своим скрыл все выпуклости, казались нарисованными или наклеенными на розовой материи, и в этой лилово-голубой мгле блестел один только шпиц Петропавловской крепости, отражаясь в бесконечном зеркале Невы, — мне казалось, будто я

был не в Петербурге. Мне казалось, будто я переехал в какой-нибудь другой город, где уже я бывал, где всё знаю и где то, чего нет в Петербурге...» [1].

В переливах розовых и голубых тонов петербургского тумана, комментировал Анциферов, создается подобие миража, будящего далекие воспоминания и уводящего далеко от подлинного города Петра. Обращаясь в той же работе к Достоевскому, Анциферов отмечает не столько цвет, сколько свет, состав атмосферы, определенной петербургским влажным климатом и природой, как будто бы чреватой болезнью и преступлением, которые доминируют в видении города: «хаос бури», «быль ненастной петербургской ночи», «склизкий и гнилой город, возникший над финским болотом», «сотканный из мглы туманов».

Вновь, спустя годы, обратившись к наследию Достоевского в своей диссертации, Анциферов отмечает небогатую, но эмоционально нагруженную цветовую гамму Петербурга Достоевского. Капитальный дом на Гороховой, где совершил свое постыдное преступление Николай Ставрогин, Достоевский, который редко указывал на окраску этих больших домов — они у него обыкновенно просто «почернелые», описывает как «светло-голубой» и в виде исключения сообщает о дальнейшей судьбе дома: «Теперь по справке знаю, что старый дом сломан и на месте двух или трех прежних домов стоит новый, очень большой» [2]. Дом Рогожина — страшный, «большой, мрачный, в три этажа, без всякой архитектуры» имеет цвет грязно-зеленый. Тот же цвет — преступления и болезни, зеленый — имеет дом, где в квартире портного Капернаума проживала Соня Мармеладова.

Анциферов видел прямым наследником в изображении Петербурга Гоголя и Достоевского поэта-символиста Александра Блока. Краской, дающей определяющее выражение лицу города, Блок считал черный цвет. Анциферов цитирует строки из стихотворения «Ты проходишь без улыбки...»:

...Богоматерь!
Для чего в мой черный город
Ты Младенца принесла?..

Однако, по мнению Анциферова, чернота Петербурга многомерна. Как в белом цвете слита вся гамма солнечного спектра, так и здесь, в этом черном, пишет он, заключены многие тона, в том числе таятся два цветовых оттенка, которые Анциферов ассоциирует с блоковским пониманием «души города».

Первый – синий всех оттенков, переходящий в серый. Он создает основной эмоциональный фон Петербурга в переживании Блока: «...где почивает синий мрак»; «Помнишь ли город тревожный, синюю дымку вдали»; «И только в душе колыхнулась синяя города мгла»; «Дымно-сизый туман»; «Серо-каменное тело»; «Прекрасно серое небо»; «безнадежная серая даль»; «На мосту, вблизи дремлющие голубые корабли». В голубых снегах является Блоку Незнакомка – Снежная Дева, Прекрасная Дама. С ее явлением Петербург превращается в призрак, колеблющийся тихим синим пламенем. Переливы серого и синего, от светлых тонов до переходящих во мрак – вот основной фон Петербурга у Блока, заключает Анциферов. Эти блоковские ощущения, подмеченные Анциферовым, перекликаются с восприятием синего цвета у Гёте, который характеризует синий цвет как «волнующее ничто» [5, с. 12].

Однако эти цвета – не только способ передачи туманов северной столицы и ее долгих зимних ночей. Согласно Анциферову, Блок видит цвет не «плотским очами»:

Город в красные пределы
Мертвый лик свой обратил,
Серо-каменное тело
Кровью солнца окатил.
<...>
Красный дворник плещет ведра
С пьяно-алою водой,
Пляшут огненные бедра
Проститутки площадной...

Символика цвета у Блока как способ передачи переживания поэтом исторического пространства предреволюционного, обреченного города святого Петра включает яркий, кровавый или огненный красный цвет. Красным пьяным карликом мелькает он в сумраке умирающего дня среди образов смерти в стихотворении Блока «Обман»:

Пьяный красный карлик не дает проходу,
Пляшет, брызжет воду, платье мочит.

Странным образом красный помпейский, катастрофический, если говорить об исторических ассоциациях, цвет заката рассеян по блоковскому Петербургу, словно это Неаполь. По улицам ставят «красные ро-

гатки», в окнах цветы пунцовые: «А она лежала на спине, раскинув руки, / В грязно-красном платье, на кровавой мостовой», – цитирует Анциферов стихотворную «Повесть» А. Блока. В блоковском городе вечерних ветров и зимних метелей, заключает Анциферов, красный цвет окрашивает воображенное пространство предчувствием великих потрясений.

Интерес Анциферова к поэтике цвета, качеству и насыщенности тона, определяющих особенности художественного видения города в произведениях Гоголя, Достоевского, Блока, обусловлен знаниями ученого в области естественных наук, а также знакомством с философско-эстетическими теориями, которыми столь богат был рубеж XIX–XX веков. В психологической интерпретации литературных мыслеобразов Анциферов опирался на А. Бергсона, это имя неоднократно появляется в его работах 1920-х гг. В знаменитой «Творческой эволюции» Бергсона, с которой Анциферов мог быть знаком по изданиям в русском переводе 1910-х гг. [3], различаются два типа познания – механическое (геометрическое), слагающее новый предмет из частей материи, настроенное на обнаружение лишь сходств и повторений, и интуитивное, творческое познание, для которого необходимо предельно малое количество «материи», «точка роста», наделенная потенциалом «самопроизвольности» в обнаружении и осмысливании цветов, линий и звуков мира, через которые постигаются новые оттенки и смыслы жизни.

В анализе цвета у Анциферова очевидна созвучность теориям символистов, А. Белого, Вяч. Иванова, И. Анненского, М. Волошина, самого Блока, которые связывали цвет с глубинными смыслами национальной культуры и истории. Пристрастие русских символистов к узкому цветовому спектру – от лазури к голубому и синему, зеленому и, редко, коричневому и фиолетовому, к оттенкам от жемчужно-серого и белого до цвета серебра (вода, роса, дождь) и к всевозможным переходам красного, от цвета золота до цвета солнца и крови – было пояснено П. Флоренским и Вл. Соловьевым, нашедшими их смысловое соответствие в канонизированной цветовой символике мозаик, фресок, икон раннего христианства. В работах А. Белого «Глоссолалия» и «Священные цвета» было разобрано Священное Писание и выявлены цвета для содержательных категорий Творения: «Любовь на этой стадии окрашена огненным всепожирающим светом... <...> Бесконечное может быть символизировано бесконечностью цветов, заключающихся в луче белого света. Вот почему “Бог есть свет, и нет в Нем никакой тьмы”» [7]. Твор-

чество Блока, наполненное переживанием сакральности цвета, своей эстетике и поэтике символистов, вбирает в себя опыт предшествовавших писателей-классиков, но Блок и здесь индивидуален и не подражателен: Анциферов устанавливает новые оттенки цветовых соответствий, замеченных им в блоковском Петербурге и не доступных его предшественникам.

Цветовая символика литературного образа Петербурга в интерпретации Анциферова не могла не отразить и опыт современных ему художников-авангардистов, прежде всего, В. Кандинского [6], в своих творениях осваивавших эмоционально-выразительные возможности влияния цвета на эмоции зрителя. В 1910 г. Кандинский, переходивший от фигуративной живописи к чистой абстракции, опубликовал манифест «О духовном в искусстве», где очертил свои представления о тактильных аналогах цвета. Желтый он определил как острое, резкое, нападающее, как насилие, взрыв; синий, рожденный из желтого, как дающий ощущение холода, покоя, вечера, лунного света, свежести моря, льда; красный интерпретируется как сильный, горячий, раздражающий — цвет огня и крови. Формальной аналогией синему, содержательно являющемуся в религиозной символике знаком вечности, был круг. Белое и черное означали или все цвета сразу, или уничтожение всех цветов — молчащие цвета, где белое — постоянная возможность рождения нового цвета, а черное — пассивное сопротивление, поглощение, покинутость, дыра без дна, смерть, тишина.

Интерпретация символики цвета, предложенная Кандинским, позволяет увидеть цветовую гамму блоковского непостижимого города — его глубокий синий мрак, всполохи безумного красного, неземной белый и тревожный, заводской, желтый — как знаки достигнутого Россией исторического предела и ее предстояния мистическим силам, управляющим ее судьбой. Внутренней сущности Петрополя, живущей в исторической памяти страны с момента явления его на карте России, более не соответствовало ничто внешнее. Город умирал, а с ним — мечта о возвращении России в европейскую семью народов, в общее лоно европейской культуры и цивилизации.

Наконец, Анциферов безусловно был осведомлен в цветоведении В.Ф. Оствальда, утверждавшего, что «словом «цвет» обозначается лишь определенный класс психических переживаний, именно те переживания, которые возникают у нас обычно, благодаря раздражению

глаза лучистой энергией или светом [9]. Подобно Оствальду, Анциферов не ищет в цвете законов красоты, ему важны те душевые переживания, которые обостряются, в зависимости от глубины и чистоты цвета [10]. Глубинная связь анциферовского цветоведения Петербурга с философскими воззрениями его современника Оствальда определена тем, что она не ограничивается натурфилософией и стирает границы между естественными и гуманитарными науками, переходя к идеям красоты, добра — всего бесконечно богатого спектра человеческих эмоций, возышаясь до энергетического мироотношения в самом широком смысле.

В своих научно-теоретических исследованиях Анциферов был глубоко укоренен в философские и эстетические поиски модернизма. Закономерно, что его труды находили живой отклик среди художников Серебряного века, охотно иллюстрировавших его градоведческие, в том числе петербурговедческие труды.

Так, «Душа Петербурга» Анциферова была иллюстрирована созданными специально для этой книги гравюрами А.П. Остроумовой-Лебедевой: «В 1920 году сделала восемь гравюр в черном для книги Н.П. Анциферова «Душа Петербурга», — писала в своих воспоминаниях художник. — Они следующие: «Левый пролет Казанского собора», «Екатерининский канал в дождь», «Вид на Биржу», «Ледоход и крепость», «Прачечный мост и дворец Петра I», «Марсово поле», «Горный институт», «Новая Голландия»» [11].

Вышедший в 1923 году в издательстве «Брокгауз и Ефрон» «Петербург Достоевского» был сопровожден иллюстрациями М.В. Добужинского.

Три тома издания «Книга о городе», подготовленного Н.П. Анциферовым и Т.Н. Анциферовой, — «Книга о городе. Город как выразитель сменяющихся культур» (Л.: Брокгауз и Эфрон, 1926); «Книга о городе. Современные города» (Л.: Брокгауз и Эфрон, 1926); «Книга о городе. Жизнь города» (Л.: Брокгауз и Эфрон, 1927) — оформил В.М. Конашевич.

Примечания:

1. Анциферов Н.П. Непостижимый город (Петербург в поэзии А. Блока) // Об Александре Блоке: [сборник статей]. — Пг., 1921. — С. 285–325, 301.
2. Анциферов Н.П. Проблемы урбанизма в русской художественной литературе. Опыт построения образа города — Петербурга Достоевского — на основе анализа литературных традиций. — М.: ИМЛИ им. А.М. Горького РАН, 2009. — С. 353.

3. Бергсон А. Собрание сочинений: Т. 1–5 / Анри Бергсон. Собрание сочинений.— СПб.: М.И. Семенов, 1913–1914.

4. Гусейнов В.Н. Н.П. Анциферов как искусствовед и художественный критик // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. — 2020. — № 4. — Часть 1. — С. 282–293.

5. Иоган Вольфганг Гёте и его учение о цвете (часть первая) / С.В. Месяц. — М.: Кругль, 2012. — С. 355.

6. Кандинский В. О духовном в искусстве. — М.: Архимед, 1992.

7. Критика русского символизма. Том 2. — М.: Олимп, 2002. — С. 120.

8. Московская Д.С. Диссертация Н.П. Анциферова «Проблемы урбанизма в русской художественной литературе». Стенограмма защиты / Публикация, подготовка текстов, вступительная статья и комментарии Д.С. Московской // Анциферов и петербургское краеведение: к 130-летию со дня рождения Н.П. Анциферова / сост. В.В. Яковлев, А.В. Кобак; главный редактор В.В. Яковлев; ответственный редактор Т.В. Вольская. — СПб.: Скрипториум, 2019. — С. 113–179, 130.

9. Оствалльд В.Ф. Искусство цвета. Цветоведение: теория цветового пространства. — М.: ACT, 2021. — С. 9.

10. Оствалльд В.Ф. Искусство цвета. Цветоведение: теория цветового пространства. — М.: ACT, 2021. — С. 344.

11. Остроумова-Лебедева А.П. Автобиографические записки / составитель, автор вступительной статьи и примечаний Н.Л. Приймак. — М.: Центрполиграф, 2003. Т. III. — С. 38–39.

12. Пахомова А.В. Синий цвет в дизайне: актуальность, наиболее распространенные области применения, воздействие на человека // Сфера дизайна XXI века. Эргономика как научная составляющая дизайн-проектирования — материалы V Всероссийской студенческой научно-практической конференции (23 марта 2016 г.) в рамках Международного проекта перспективных научно-практических исследований в сфере дизайна «DESIGN AREA». — М.: МГХПА им. С.Г. Строганова, 2016. — С. 121–126.

Е.Б. СОЛОДОВНИКОВА

Соискатель Сектора древнерусского искусства Отдела изобразительного искусства и архитектуры Государственного института искусствознания
e-mail: cathyester@gmail.com

E.B. SOLODOVNIKOVA

Art researcher, Sector of Medieval Russian Art, Department of Fine Art and Architecture of the State Institute for Art Studies.
e-mail: cathyester@gmail.com

DOI: 10.37485/1997-4663_2022_1_1_123_134

ИКОНА «БОГОМАТЕРЬ БОГОЛЮБСКАЯ» ИЗ РИЗНИЦЫ ТРОИЦЕ-СЕРГИЕВОЙ ЛАВРЫ. К ВОПРОСУ О ДАТИРОВКЕ И АТРИБУЦИИ (1)

AN ICON «VIRGIN BOGOLUBSKAYA» FROM THE SACRISTY OF THE HOLY-TRINITY LAVRA. ON THE DATE AND ATTRIBUTION

Статья посвящена датировке и атрибуции пядничной иконы «Богоматерь Боголюбская» (собрание Сергиево-Посадского музея-заповедника). На ней представлено изображение Богоматери в молении в полный рост, без Младенца на руках, которое соответствует иконографическому типу, который в византийском искусстве получил название Параклисис (Меситрия, Агиосоритисса). Интерпретация этого сюжета на иконе позволяет отнести ее к искусству 1430 – начала 1440-х гг., а колорит – включить ее в круг произведений тверской школы.

An article is devoted to the problem of date and attribution of a small-size icon «Virgin Bogolubskaya» (Sergiev-Posad Art and Historical Museum). Its composition, which represents full-lenth Virgin in prayer without a Child on her arms, corresponds to the Byzantine iconography of Panagia Paraclisis (Παράκλησις), Mesitria or Agiosoritissa. The interpretation of the main subject makes it possible to

attribute the icon to the art of the 1430–1440s, and the color – to include it in the circle of the Tver artistic school.

Ключевые слова: иконография, Богоматерь Боголюбская, Богоматерь Параклисис, Меситрия, Агиосоритисса, позднепалеологовское искусство, искусство Твери, русская живопись 15 века.
Keywords: Iconography, Virgin Bogolubskaya, Paraclysis, Mesitia, Agiosoritissa, Late-Palaeologan Art, art of Tver, Russian painting in the 15 c.

Икона «Богоматерь Боголюбская» из ризницы Троице-Сергиева монастыря (инв. № 4947) относится к числу небольших по размеру «пядниц», которые поступали в обитель, чаще всего, в числе поминальных вкладов (ил. 1). По монастырским описям это произведение не прослеживается, и имя вкладчика остается неизвестным [7].

Икона написана на узкой вытянутой липовой доске с ковчегом (ее размер 19 x 13 x 1,3 см). Древняя живопись, раскрыта в 1967 г. Н.А. Барановым, имеет хорошую сохранность. Существует небольшая утрата красочного слоя на поземе, вертикальная трещина в центре; не полностью «выбранная» старая олифа слегка меняет колорит, придавая ему коричневатый оттенок. Серебряный басменный золоченый оклад, вероятно, созданный одновременно с живописью, свидетельствует, что икона принадлежит к числу родовых святынь русской знати.

Это произведение издавна привлекало к себе внимание специалистов, было многократно опубликовано, хотя ему не было посвящено отдельного исследования (3). В каталогах и путеводителях Сергиево-Посадского музея-заповедника икона датировалась XV веком, без уточнения художественного центра [7].

В.И. Антонова связывала икону с художественной культурой Северо-Восточной Руси. Она отмечала в ней иной, нежели в московском искусстве, подход к византийской традиции (4). На этом основании памятник был представлен на выставке «Иконы ростово-суздальской школы», проходившей в ГТГ в 1966–1967 гг. Ориентацию на произведения ростовского и суздальского происхождения 14 века также отмечал Г.В. Попов. По его мнению, памятнику присущи архаические черты, к которым он относил обостренный психологизм и крупный, активный «изломанный» ассист [11].

Позднее особенности, отличающие икону «Богоматерь Боголюбская» от московских произведений и вместе с тем высокое художественное исполнение, дали основание В.М. Сорокатому отнести ее к тверской школе. Предложенная им датировка (вторая четверть XV века) фигурирует в недавно появившихся статьях, посвященных иконографии Боголюбской иконы и ее более позднему варианту – «Моление о народе», в частности, в статье А.С. Преображенского, где предложена датировка 1430–1440-е гг. [12; 6], а также в альбоме, изданном Троице-Сергиевой лаврой в честь 700-летия рождества Преподобного Сергия [13]. В кратких тезисах доклада, прочитанного В.М. Сорокатым на конференции в Сергиево-Посадском Музее, в большей степени уделено внимание проблеме атрибуции [16]. При этом памятник сопоставляется с произведениями достаточно широкого временного этапа – второй-третьей четверти 15 века, что дало нам основание вновь обратиться к его изучению.

На иконе Богоматерь изображена в рост, в трехчетвертном развороте, в молении к Христу, в руках она держит свиток. На нем прочитывается большая часть авторской надписи «[Бо]ж[е]...помил...о хрестьянски молящихся образу твоему су».



Рис. 1. Богоматерь Боголюбская. 1430–1440-е гг. Тверь. Сергиево-Посадский государственный историко-художественный музей-заповедник

Данный иконографический тип в русской традиции получил название «Богоматерь Боголюбская», в честь иконы, написанной в XII веке по повелению князя Андрея Боголюбского. В византийском искусстве для его обозначения используется несколько разных эпитетов — Параклисис (Заступница, Утешительница), Меситрия (Посредница) и Агиосоритисса (Святорачица, т. е. Стоящая у святой раки/гроба, — подобный образ находился в Халкопратейском храме в Константинополе, у раки с поясом Богоматери). Изредка третьей в композицию с Богоматерью и Христом могла включаться фигура донатора.

Самые древние примеры подобной иконографии известны с 7–8 вв. (в частности, мозаика в базилике Св. Димитрия Солунского в Фессалониках) [20]. Широкое распространение данный извод получает с 11–12 веков, особенно, в монументальной живописи (например, в церкви Св. Георгия в Старо-Нагоричено 1317–1318 гг.).

В храмовом пространстве фигуру Богоматери с покорным склонением головы обычно представляют на грани пилона, слева от алтарной апсиды, напротив фигуры Христа, которая располагает справа. Между ними находится пространство центрального нефа наоса или алтарной апсиды). Спаситель изображается полнофигурно, фронтально, сидящим на троне или стоящим, с раскрытым Евангелием, благословляющим правой рукой. Одно из надписаний, сопровождающих этот образ, — «Иисус Христос Страшный Судия».

В русском искусстве самым древним известным примером данной иконографии является фреска из Спасо-Преображенского собора Мирожского монастыря 30–40-х гг. XII века [15]. Разделяющее фигуры Богоматери и Христа пространство алтаря семантически включается в общую композицию, благодаря чему моление становится не отделимым от таинства Евхаристии и приобретает всеобъемлющий характер, как моление Церкви не только о живых, но и о умерших, в котором она испрашивает им добный ответ на Страшном Суде.

В росписях жест левой руки Богоматери, прижатой к груди, и деисусное склонение головы передают интонацию покорной и одновременно глубокой, сердечной молитвы. Таковы, например, два образа из Лесново ок. 1347 г. [19] в центральном нефе и на столбах в нартексе; в церкви св. Георгия в Курбиново ок. 1191 г. [21].

В иконописи, где действие разворачивается в рамках композиции, расположенной на одной доске, в легко обозримом пространстве,

а не в литургическом пространстве храма, все внимание переносится на фигуру Богоматери, которая становится воплощением «формулы молитвы», при этом образ Христа может отсутствовать.

Различаются два основных типа — Богоматерь представляется либо со склоненной, либо с поднятой вверх головой. В последнем случае Христос может быть представлен в виде небольшой полуфигуры, расположенной в верхнем правом углу средника в сегменте неба, с благославляющей десницей. Дистанция между Богоматерью и Христом сокращается. Так изображена Богоматерь на иконе, написанной около 1158 г. по велению князя Андрея Боголюбского [3]. Деисусное предстояние заменяется темой обращения или даже личного собеседования с Христом. Изображенная с высоко поднятыми руками Пресвятая Дева отчасти напоминает Оранту, в композиции «Нерушимая стена».

Подобная интерпретация моления представлена в клейме на Суздальских золотых вратах конца XII — первой трети XIII века, где идея защиты передана дополнительно введенным в композицию изображением покрова. Аналогичную композицию можно видеть на двусторонней рельефной иконе «Св. Георгий со сценами жития» и «Свв. Марина и Ирина» из Византийского и Христианского музея в Афинах ок. середины XIII века [18], где святой предстает как скоропослушник, то есть тот, чья молитва быстро доходит до Бога. Изображенный в сегменте неба Христос словно с высоты быстро устремляется выполнить просьбу св. Георгия, за стопой которого, как за щитом, прячется крошечная женская фигурка ктитора.

Обращаясь к рассматриваемой иконе, можно заметить, что тема моления Богоматери здесь получает несколько иную интерпретацию. Пространство средника композиции делается очень узким, оно как бы изначально предназначено для созерцания очень немногих людей. Напротив, достаточно широкие поля, что акцентируют достаточно сравнительно крупные раппорты орнамента покрывающей их басмы, воспринимаются как кулисы или пилястры приоткрытых дверей. Фигура Богоматери оказывается смещенной влево от центра композиции, она занимает более скромное положение и как бы издалека обращается к благословляющему ее Христу. Тонкая и вытянутая, с узкими плечами, она кажется хрупкой и словно «утопающей» в длинных и широких одеждах.

Композиционное значение образа Христа возрастает. Ему принадлежит не только крупный сегмент неба, но и остальное пространство

фона, которое воспринимается как внешний круг его славы, в которую входит и фигура Богоматери. Изображенная на нижней кромке позема, ее фигура представлена вплотную к воображаемой границе, отделяющей иконное пространство от мира зрителя. Вместе с тем, она словно уже перешагнула через порог, вступила в Божественную сферу, обращаясь к Христу.

Традиционно акцентированный в иконографии «Богоматерь Параклисис» жест руки, поднятой в молении Богоматери, здесь не вторгается в пространство фона, в нем нет никакой демонстративной значительности или весомости. Интонация ее моления очень просительная, по-человечески простая, почти робкая. Тоненькие, как будто чуть дрожащие, пальцы передают трепетный характер ее обращения, но лик расположенный прямо напротив лика Спасителя, поэтому их общение приобретает доверительный личный характер. Несколько замедленный, плавный трехчетвертной разворот полуфигуры Христа, жест Его благословляющей десницы, не выходящий за пределы небесной сферы, чье движение находится отзыва в жесте Богоматери, свидетельствуют, что Христос продолжает ей внимать, их диалог не прерывается. Образ выражает надежду на то, что сердечное моление получит милостивый ответ. Характерно, что Богоматерь протягивает свиток со словами молитвы не столько к Христу, сколько к незримо присутствующему здесь молящемуся. Необычно развернутая тыльной стороной кисть левой руки показывает, что она прикрывает свиток рукой и даже прячет под краем рукава. Очертание диагонально расположенного свитка напоминает очертания «лествицы спасения», дающей человеку надежду подняться от земли к небу.

Предпочтение робких, «неловких», как будто случайных жестов выверенным и «формульным» делают образ Богоматери человечным, камерным, приближенным к молящемуся. Одновременно такой характер жеста вносит в композицию момент спонтанности, непроизвольности, создавая образ суда, происходящего всего лишь над одним молящимся, и трогательного прошения Богоматери лично за него, а не за всю Церковь.

Это столь уместное для келейной пядничной иконы решение, как представляется, было определено не только предназначением памятника. Выделенные признаки, по нашему мнению, являются характерными для определенного стилистического этапа.

Столь же камерное пространство, соизмеряемое с личным пространством, где происходит частная молитва, облегченность смыслового значения жеста, замедленность движения, происходящего на глазах

молящегося, но не нарушающего незримой границы передней плоскости, появляются в искусстве 1430 – начала 1440-х гг. Произведений этого времени мало, но среди них есть достаточно хорошо изученные, прежде всего, фрески церкви Рождества Богородицы в с. Городня, представляющие собой образец работы столичной тверской артели [17].

Среди сохранившихся фрагментов росписи есть изображение Святого Иоанна Предтечи, молящегося в пустыне (5) (Ил. 2). Как и в иконе «Богоматери Боголюбской», в молении Иоанна Предтечи много трогательного, просительного и смиренного. Здесь нет решительного обращения к Господу и уверенной позы, которые нередко и в более ранних, и в более поздних изображениях бывают выражены в том шаге, который Иоанн делает в сторону Христа. Здесь же его тонкая, тянущаяся вверх фигура подчеркнуто вытянута, стопы длинных ног поставлены вместе, он слегка приседает в коленях и неуверенно простирает руку к Спасителю, который склоняется к нему с небес. Судя по расположению Его благословляющей десницы, как и в иконе «Богоматерь Боголюбская», Христос был развернут влево. Круглый и крупный ореол славы занимает значительную часть «неба» и почти касается поверхности горы. Очертания горы, неба и славы сходны между собой, они воспринимаются как чередующиеся, удаленные друг от друга, но взаимосвязанные пространственные планы, тогда как границы воображаемой передней плоскости, отделяющей пространство изображения от зрителя, определяет фигура Предтечи. В композиционном отношении, в образном строе она подобна фигуре Богоматери в рассматриваемой иконе из Троице-Сергиевой

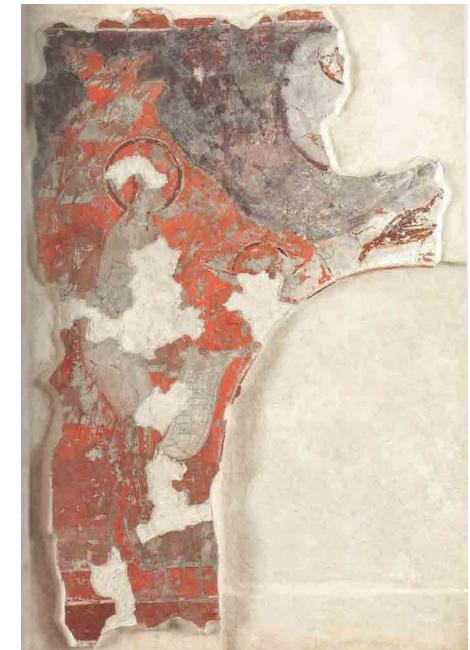


Рис. 2. Святой Иоанн Предтеча в пустыне, в молении Спасу Вседержителю. Фреска из церкви Рождества Богородицы в Городне. 1430–1440-е гг. Тверская областная картинная галерея

лавры. Движения рук образуют такую же, как и в ней, диагональ, направленную вглубь композиции. Между фигурами Христа и Иоанна Предтечи словно возникает «поле» молитвенного диалога, выраженного в точно ритмически рассчитанных пространственных цезурах и во взаимодополняющих жестах.

Близкой аналогией фресок церкви Рождества Богородицы с. Городня, по мнению Е.Я. Осташенко, являются гравированные изображения на Рогатине тверского князя Бориса Александровича (ГОП) [10, с. 117]. Фигурки с покатыми плечами не выглядят внушительно, нигде не принимают классических поз. Многие сцены изображают диалог, беседу, которые, благодаря «упрощенным» жестам, приобретают оттенок жанровости, выражают реакции участников друг на друга. Рогатина, датированная Л.И. Лифшицем 1431–1442 гг. [5], наряду с фресками Городни, позволяет отнести икону «Богоматерь Боголюбская» к тому же периоду.

Сравнение фресок Городни, иконы «Боголюбской Богоматери», Рогатины Бориса Александровича с тверскими иконами Кашинского чина (ГТГ, ГРМ) помогает увидеть, в каком направлении изменялся стиль искусства этого времени [10]. В иконе «Рождество Христово» (Кащинский чин) можно отметить тот же оттенок «будничности», «жанровости» сцены, что и в изображениях на Рогатине, но в движениях, замедляющихся и приобретающих камерный характер, нет трепетности. Пространство остается обширным, хотя и менее глубоким, композиционные связи между фигурами заметно растягиваются. Эти признаки характерны для памятников, таких, например, как «Деисус с кн. Владимиром» (ГТГ) [8], «Деисус» из с. Ободово (ЦМиАР) [4, с. 55–59], созданных, возможно, чуть ранее. Различия можно увидеть при сравнении иконы «Богоматерь Боголюбская» с еще одним тверским памятником — иконой-таблеткой «Рождество Христово» (из серии двусторонних икон-святцев из Сергиево-Посадского музея), которая справедливо была отнесена Е.Г. Новосельской первой трети XV века [9].

Видимо, созданная немногим ранее, чем «Богоматерь Боголюбская», она содержит более близкий ему образ иконного пространства, нежели Кашинские иконы (ему свойственна камерность, так как фигуры сближены; их движения, развороты свободны и, в то же время, неторопливы).

Замедленная ритмика, пластичность и наполненность формы, смягченный эмоциональный строй, сближенность фигур, размещенных

в узких композиционных рамках, напоминают также утраченную икону «Рождество Богоматери» из с. Васильевское Старицкого района Тверской области (ЦМиАР) [4, с. 52–55].

«Суммарность объемов, и сильное насыщение светом» [4, с. 54] в иконе из с. Васильевское исследователи относят к числу признаков тверской живописи. Сходные им черты присутствуют на иконе «Рождество Богоматери» из Покровского монастыря в Суздале, датируемой первой третью XV века, ГРМ [14]. Отметим также одинаковый прием изображения складок на иконе из с. Васильевское и на иконе «Богоматерь Боголюбская»: их глубину выявляют тонкие черные линии, а выступающие части обозначены широкими, длинными белильными или ассистными линиями-лучами. Но в рассматриваемом произведении нет обилия света. Он проникает в композицию не извне, а изнутри формы, прступая на ее поверхность в виде тонких лучей золотого ассиста, а в личном — небольшими пятнами белил, вступающих в резкий контраст с широкой зоной теней.

По способу изображения и тонкости приемов оно напоминает иконы Кашинского чина. Вокрение мелкими штрихами разбеленной охры насыщает светом оливковый тон санкиря (сильнее — в «Боголюбской иконе»), не перекрывая его по краям лица, образуя там широкие тени. Белильные движки, завершающие моделировку, живописно «вплавлены» в вокрение (в «Боголюбской иконе»), но резко, графично выделяются в Кашинском чине.

Также традиционно «тверским» признаком в иконе из ризницы Троице-Сергиевой лавры следует считать почти полное отсутствие красного цвета (им выполнены титлы по сторонам от лика Спасителя), и преобладание в палитре сине-зеленых, оливковых и коричнево-охристых тонов.

Не только в тверских памятниках можно найти аналогии рассматриваемой иконе. Сходное композиционное построение можно увидеть в еще одном памятнике конца 1430-х гг. — Софийском Деисусе (1438 г.) [2]. Здесь также нет большого, открытого иллюзионистически переживаемого пространства, характерного для искусства первой трети XV века. Композиции плотно заполнены: фигуры, стоящие на высоком поземе, почти точно вписаны по ширине и высоте в поле средника, но не могут быть передвинуты в глубину пространства. Формы выводятся на плоскость. Как плоскость воспринимается и фон композиции.

Однако Софийский «Деисус» и рассматриваемая икона относятся к разным художественным традициям. Прежде всего, как и другим произведениям тверской школы, иконе «Богоматерь Боголюбская» присущ особый тональный принцип построения красочной гаммы, в которой предпочтение оказывается ограниченному числу доминирующих цветов.

Движение трактуется не столько как организация пространственного взаимодействия объемных форм, но в большей мере как ритмическое чередование цветовых плоскостей и цезур фона, работающих как динамические просветы. Отсюда — особое внимание к организации таких цезур фона. Личное письмо, всегда тонально сбалансированное, не противопоставляется фону. Если в новгородской живописи этого времени санкири прозрачные, здесь же они насыщенные, зеленоватые. Свет очень сильно акцентируется и противопоставляется цвету.

Полученные выводы подтверждают атрибуцию и датировку иконы, предложенную В.М. Сорокатым, — Тверь, вторая четверть XV века. Можно предполагать, что икона «Богоматерь Боголюбская» из собрания ризницы Троице-Сергиевой лавры была создана не позднее конца 1430-х или начала 1440-х гг. Эта датировка не противоречит палеографии надписи на свитке Богоматери, анализ которой был проведен А.Л. Лифшицем (6).

Таким образом, рассмотренное нами миниатюрное по размерам, но продуманное во всех деталях произведение, принадлежавшее мастеру из аристократической художественной среды, выразившему духовные устремления своей эпохи, может считаться одним из эталонных для искусства второй четверти XV века.

Примечания:

1. Статья была написана как часть работы, ведущейся в Секторе древнерусского искусства Государственного института искусствознания под руководством доктора искусствоведения Л.И. Лифшица.

2. По крайней мере, об этом отсутствуют сведения в каталоге музея.

3. За исключения кратких тезисов доклада В.М. Сорокатого. См.: Сорокатый В.М. Икона «Богоматерь Боголюбская» из собрания Сергиево-Посадского музея-заповедника. Вопросы датировки и атрибуции / В.М. Сорокатый // Троице-Сергиева лавра в истории, культуре и духовной жизни России: Тезисы докладов II Международной конференции 4–6 октября 2000 г. — Сергиев Посад, 2000. — С. 69–71.

4. Антонова В.И. Ростово-суздальская школа живописи. Каталог выставки 1966–1967 / В.И. Антонова. — М.: Советский художник, 1967. Впоследствии «суздальская» теория была опровергнута, и зависимость ростовской школы XV века от столичного московского искусства стала очевидной.

5. К сожалению, цвета на ней сильно изменились после пожара. Цвет фона был синий, а краснокирпичный горок — охристым. См.: Стенное письмо строения великих князей тверских. Фрески церкви Рождества Богородицы в Городне / И.А. Шалина. — М., 2015. — Кат. 13.

6. Выражаем искреннюю благодарность А.Л. Лифшицу за консультацию по этому вопросу.

Список литературы:

1. Антонова В.И. Ростово-суздальская школа живописи. Каталог выставки 1966–1967 / В.И. Антонова. — Москва: Советский художник, 1967.
2. Иконы Великого Новгорода XI — начала XVI века / Л.В. Нерсесян, С.В. Обух. — Москва: Северный паломник, 2008. — Кат. № 23–27. — С. 258–264.
3. Иконы Владимира и Суздаля. — Москва: Северный паломник, 2006. — Кат. № 1. — С. 44–49.
4. Иконы Твери, Новгорода и Пскова XV–XVI вв. Каталог собрания ЦМиАР. Выпуск I. / Л.М. Евсеева, В.М. Сорокатый. — Москва: Индрик, 2000.
5. Лифшиц Л.И. Рогатина великого князя Тверского Бориса Александровича / Л.И. Лифшиц // Древнерусское искусство: Проблемы, атрибуции. — Москва, 1993. — С. 110–144.
6. Маханько М.А. «Богоматерь Боголюбская». Об использовании древних иконографических изводов в иконописи XVI в. / М.А. Маханько // Искусствознание. Журнал по истории и теории искусства. — Москва, 1998. — Выпуск 2. — С. 240–261.
7. Николаева Т.В. Древнерусская живопись Загорского музея / Т.В. Николаева. — Москва: Искусство, 1977. — С. 83. — Кат. 110.
8. Новые открытия русской иконописи. К 10-летию основания музея русской иконы. Каталог выставки / И.А. Шалина. — М., 2016. — Кат. № 2. — С. 47–49.
9. Новосельская Е.Г. Иконы Загорского музея-заповедника: новые раскрытия и поступления // Древнерусское и народное искусство. СЗМ. — Москва, 1990. — С. 50–74.
10. Осташенко Е.Я. Фрески Городни: их место в русской живописи XV века / Е.Я. Осташенко // Стенное письмо строения великих князей тверских. Фрески церкви Рождества Богородицы в Городне / И.А. Шалина. — Москва, 2015. — С. 96–119.

11. Попов Г.В. Живопись и миниатюра Москвы XV – начала XVI века / Г.В. Попов. – Москва: Искусство, 1975. – С. 58–59.

12. Преображенский А.С. Образ Богоматери «Моление о народе» в русском искусстве позднего Средневековья / А.С. Преображенский // Иконографические новации и традиция в русском искусстве XVI века: сборник статей памяти Виктора Михайловича Сорокатого / Труды ЦМИАР. – Москва, 2008. – Том III. – С. 51–88.

13. Ризница Свято-Троицкой Сергиевой Лавры: в 2 томах / И.А. Стерлигова. – Свято-Троицкая Сергиева Лавра. – 2014. – Том 1. – С. 57–60. – Ил. 23.

14. Ростово-суздальская живопись XII–XVI веков. – Москва: Изобразительное искусство, 1970. – Кат. № 48.

15. Сарабъянов В.Д. Спасо-Преображенский собор Мирожского монастыря / В.Д. Сарабъянов. – Москва: Северный Паломник, 2002.

16. Сорокатый В.М. Икона «Богоматерь Боголюбская» из собрания Сергиево-Посадского музея-заповедника. Вопросы датировки и атрибуции / В.М. Сорокатый // Троице-Сергиева лавра в истории, культуре и духовной жизни России: Тезисы докладов II Международной конференции 4–6 октября 2000 г. – Сергиев Посад, 2000. – С. 69–71.

17. Стенное письмо строения великих князей тверских. Фрески церкви Рождества Богородицы в Городне / И.А. Шалина. – Москва, 2015.

18. Шедевры Византии / Гос. Третьяковская галерея. – Москва, 2017. – Кат. № 3.

19. Габелић С. Манастир Лесног. Историја и сликарство / С. Габелић. – Београд, 1998.

20. Djordjević I.M., Marković M. On the dialogue relationship between the Virgin and the Christ in the East Christian art / I.M. Djordjević, M. Marković. – URL: https://www.academia.edu/3423471/On_the_Dialogue_Relationship_Between_the_Virgin_and_Christ_in_East_Christian_Art (дата обращения: 21.01.2018).

21. Hadermann-Misguich L. Kurbinovo. Les fresques de Saint-Georges et la peinture Byzantine du XIIe siècle / L. Hadermann-Misguich. – Bruxelles, 1975.

Л.С. ФАДЕЕВА

Аспирант факультета искусств Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова (МГУ)
e-mail: fadeeva.art75@gmail.com

L.S. FADEEVA

Postgraduate student of the Faculty of Arts, Lomonosov Moscow State University (MSU)
e-mail: fadeeva.art75@gmail.com

DOI: 10.37485/1997-4663_2022_1_1_135_141

О СТИЛИСТИЧЕСКИХ ОСОБЕННОСТЯХ, ОНТОСИМВОЛИЗМЕ И ДАТИРОВКЕ ОБРАЗА «СПАС ЗЛАТЫЕ ВЛАСЫ» ИЗ УСПЕНСКОГО СОБОРА МОСКОВСКОГО КРЕМЛЯ

ON STYLISTIC PECULIARITIES, ONTOSYMBOLISM AND DATING OF THE IMAGE OF SAVING THE GOLDEN VLASS FROM THE ASSUMPTION CATHEDRAL OF THE MOSCOW KREMLIN

В искусстве иконы в последние десятилетия наметилась тенденция к реалистической форме изображения святых образов, интересу иконописцев к индивидуальной достоверности, что отличается от художественно-пластических традиций греко-византийско-русской традиции. В связи с этим важно припомнить о критериях и правилах, столетиями питавших иконопись в раскрытии ее высокого духовного понимания, которое может быть охарактеризовано понятием онтосимволического венца, образного апогея, когда изобразительная достоверность присутствует, но не носит определяющего характера образности. Этот аспект рассматривается в статье на основе знаменитого образа Иисуса Христа из Успенского собора Московского Кремля, именуемого «Спас златые власы».

In the art of icons in recent decades, there has been a trend towards a realistic form of depicting holy images, the interest of icon painters in

individual authenticity, which differs from the artistic and plastic traditions of the Greek-Byzantine-Russian tradition. In this regard, it is important to recall the criteria and rules that have nourished iconography for centuries in revealing its high spiritual understanding, which can be characterized by the concept of an ontosymbolic apogee, a crown, when figurative authenticity is present, but does not have the defining nature of imagery. This aspect is considered in the article on the basis of the famous image of Jesus Christ from the Assumption Cathedral of the Moscow Kremlin, called «The Savior of the Golden Glass».

Ключевые слова: икона, Спас, иконография, древнерусское искусство, символизм в иконописи, онтология искусства.

Keywords: icon, Spas, iconography, ancient Russian art, symbolism in icon painting, ontology of art.

Феномен нерукотворных икон, к специфической графике и иконографическому изводу которых принадлежит «Спас златые власы», восходит к прижизненным событиям Иисуса Христа с изображением Его лика. Собственно возможность изображения святых образов долго дискутировалась, и потребовалось более семи столетий, чтобы окончательно решить вопросы богословской догматики в пользу изобразимости святых образов на VII Вселенском Соборе 24 сентября 787 г. Сегодня огромный изобразительный потенциал в христианстве хорошо освоен в теоретическом отношении, также практическом исполнении и визуальном восприятии, а понимание того, как «сам человек выступает неотъемлемой и, вероятно, важнейшей духовной частью Мироздания, Единосущего — Бога» [1, с. 180] имеет в истории невероятное высочайшее апофатическое выражение как познание непознаваемого и выражение невыразимого.

Образ «Спас Златые власы» относят к домонгольской религиозной живописи. Это одна из древнейших икон, которая находится в Успенском соборе Московского Кремля (ил. 1). О появлении иконы в Успенском соборе Кремля говорят соборные описи. Первое упоминание датируется началом XVIII века [3]. Однако, несмотря на подробное описание, существуют расхождения в датировке и стилистическом определении региона написания.

Фактическая сторона предмета прекрасно описана А.И. Яковлевой, которая, в частности, фиксирует: «Живописную систему лика

удается воссоздать по отдельным сохранившимся фрагментам. Внутренний рисунок нанесен на белый левкас кистью черной краской. На фотографии в инфракрасных лучах отчетливо видна линия рисунка, отличающаяся в абрисе ноздрей, кончика носа и губ прихотливым и экспрессивным характером. Поверх рисунка нанесена прокладка — тонкий и однородный слой, представляющий собой яркую золотистую охру в смеси с мелкими и редкими частицами киновари, зелени (медной?) и небольшим количеством белил. Из-под слоя прокладки хорошо различимы линии внутреннего рисунка, кажущиеся зеленоватыми. В дальнейшей моделировке они усиливались двумя типами описей: коричневыми (веки) и черными (ноздри), а овал лица и складки на щеках оттенялись мягкими зелеными растушевками. В глазницах и на бороде тени, выполненные зеленой краской, лежат поверх покрывочной охры большими красочными пятнами. Правда, в глазницах под слоем зеленой краски типа глауконита виден еще один слой — темно-коричневой охры [см. подробно: 6, с. 31–39].

Важно учесть, что в искусстве XI–XIII веков сильно влияние византийской традиции, но уже появляется свой, особенный русский стиль. В связи с этим вопрос трактовки иконы, изображение которой «реферирует» недосягаемый для бытового сознания Горний Мир с помощью особых пластических средств искусства, — это центральная тема храмового искусства. О. Павел (Флоренский) в работах «Иконостас», «Троице-Сергиева Лавра и Россия», «Моленные иконы Преподобного Сергия» и др. отмечал, что икона есть реальность внеиконной поверхности и красок. То есть подчеркнем, что икона как символ характеризует бытийность в ее онтологической характеристики, или того, что имеет метафизическую природу Благодати Первообраза.

Еще один момент, важный для понимания онтосимволического значения иконы, заключен в идее невозможности, апофатичности иконографии лица Иисуса, и преодоление невозможности невозможным построением изображения способствуют достижению сакральных ощущений иконической структуры, поэтому вопрос онтологии иконы важно рассматривать в трансформации физической реальности под действием ирреальных ощущений, имеющих художественную природу.

Еще один аспект проблемы состоит в том, что онтосимволическая особенность иконы обусловлена чудотворением в прижизненной истории Иисуса Христа, продолженным впоследствии и вплоть до настоя-

щего дня через духовное почитание священных реликвий Церкви, также и иконы. Устойчивым «физическим» обстоятельством самих знамений, подтверждаемых в обстоятельствах веры («По Вере дается»), является таинство Крещения и Евхаристии как своего рода метафизического гнонисса Бытия через Сопричастие. При этом художественная структура нерукотворных образов связана с образами своих прототипов изначально вне световоздушных эффектов и светотеневой моделировки, и «характеризуется фронтальным «освещением», минимальным светлотным контрастом с утеснением участков абриса, укрупненностью самой головы

Спасителя. Это технически весьма сложно для исполнения. Укрупненный формат требует очень тщательной и точной телесной эстетики, которая, кроме сдержанности и благородства, должна отвечать идеи непостижимости Того, кто больше изображения, но должен быть представлен в изображении. Эта метаморфическая в полной мере особенность реализуется в каноне Спаса Нерукотворного и многочисленных вариантах его интерпретации в русском искусстве» [2, с. 107].

Этим обстоятельствам и отвечает икона «Спас златые власы» (рис. 1), небольшая по размеру (57,8 x 41 см), представляющая собой оплечное (оглавное) изображение Иисуса Христа без нимба. Она создана, как полагают большинство исследователей, приблизительно в 1-й четверти XIII века. При этом Н.П. Кондаков [4] и Д.В. Айналов [7] предлагают более позднюю датировку — конец XIII–XV веков.

В пользу домонгольского происхождения образа говорит стиль письма, его линейность, тонкость и изысканность линий, типичных именно для Комниновского периода. Однако богатое узорочье, подражание палеологовским византийским окладам характерно для более поздних икон.

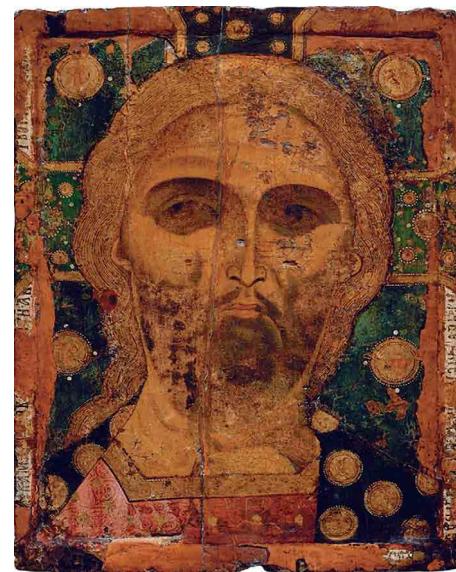


Рис. 1. Икона «Спас златые власы»

О точном происхождении иконы говорить сложно, так как никаких письменных подтверждений этому нет. Дискуссия в профессиональном сообществе продолжается до сих пор. В.Н. Лазарев относил икону к Ярославлю [5, с. 181]. Ряд исследователей склонны полагать, что икона является ярким образцом Ростово-Сузdalской иконописной традиции. Д.В. Айналов высказывал мнение в пользу Новгорода [4, с. 80]. Но в этом случае встает вопрос о природе стилистических особенностей образа.

Наиболее близкой аналогией «Спас Златые власы» отмечают изображение Христа среди владимирских икон XII–XIII веков на иконе «Деисус: Богоматерь, Спас, Иоанн Предтеча», где усматривают сходство с лицом патрона «великого Всеволода» — Дмитрия Солунского, в котором подмечают «зеркальность» в отношении лица Христа с иконой «Деисус».

Иисус Христос, как упоминалось выше, представлен оплечно или оглавно без нимба (что встречается крайне редко). За главой крест — изумрудно-зеленого цвета, богато украшенный детально прорисованными жемчугом и драгоценными камнями.

Плечи практически полностью ограничены полями. Лик занимает большую часть поверхности иконы и отличается многосложностью выражения, что производит впечатление Его укрупнения и придает особую значительность и величие образу. Голова Спасителя изображена не статично и имеет небольшой поворот. Глаза, излучающие свет и спокойствие, обращены вверх и в сторону. При этом, открываются белки глаз, придающие необычайную мощь и силу взгляду, который как бы щадит нас. Черты лица тонкие, аристократичные, что имеет сходство с памятниками Константинополя. Волосы разделены на пробор по центру и волнами тонких светлотемных изящно струящихся линий, похожих на струи потоков дождя в ливень, ниспадают на плечи. Необычен и их божественный свет и цвет. Светящийся эффект достигнут, благодаря золотому ассисту, которым они выполнены — от этого позднее и получила свое название икона.

Особое значение имеет могутный лоб с легким утеснением надбровных дуг и лобных долей к височной зоне и краешку клиновидной кости. Фантастически величавы глаза и глазницы, которые едва заметным смещением в направлении взгляда создают ощущение живого царственного движения век, и в тональности глазного пятна читается сложная светотеневая и колористическая гамма, а рисунок их дан в очень убедительной пластической манере, когда свободный и изыскан-

ный абрис от переносья до височной кости и от слезных до скуловых костей сообщает широкое движение, которое соотносится с верхней скуловой зоной, как будто фиксирующей могучее превосходящее земное выражение лика. Общее выражение обликадержано красиво, и тончайшие телесные эффекты контура губ и носогубных складок на месте резцовой ямки верхней челюсти и одновременно фиксация направлениями плоскостей от носа к ветви нижней челюсти создают особый аристократический эффект царственности.

Стремясь подать икону как великую драгоценность и святыню, помимо Лика, необычных волос, иконописец придал особое значение декору и богатству цвета одеждам Христа. Хитон имеет сочный бордово-малиновый цвет с затемненными драпировками складок, по краям украшен золотыми каймой и ромбами. Также стоит обратить внимание на прекрасный и изысканный орнамент ткани. Яркость хитона подчеркивает темно-синий гиматий. Он также богато декорирован золотыми медальонами с тонко прописанной жемчужной россыпью по окружности.

Большое впечатление производит контраст силуэта с фоном иконы. Образ, благодаря такому приему, обретает особую сакральную таинственность, величие и значимость. Золоченая, светящаяся фигура Спасителя и иссия-темный фон, орнаментированный медальонами-дробницами, имеющими надписи: «IC [ХС] ЦРЬ [С]ЛВЫ». На полях также имеются надписи из Евангелия от Иоанна (8: 12): «АЗЬ ЕСМЬ СВЕТ МИРУ: ХОДЯЙ ПО МНЕ НЕ ИМАТЬ ХОД] ИТИ ВО ТМЕ Н [О И] МАТЕ [СВЕТ ЖИВОТНЫЙ]» («Я свет миру; кто последует за Мною, тот не будетходить во тьме, но будет иметь свет жизни»). Часть надписей утрачена, что и понятно, учитывая не очень хорошую сохранность иконы.

Памятник имеет многочисленные утраты, вставки нового левкаса, поновления. Лучше всего сохранился красочный слой фона и одежд, частично Лика.

Таким образом, онтосимволический характер образа как уникальной иконы и традиций ее неземного понимания раскрывается с помощью найденных в изобразительной апофатической инверсии к Первообразу средств иконического строя композиции, цвета золота, «космографии» Мироздания в соединении земного бытия — текстура символов небесных светил на Кресте — и дыхания темно-синего пространства Космоса — звезд за Крестом. Блестящи по цветовому благодатству эффектов парных элементов в цветовом строем, гармония кото-

рого удивительна архетипической соотносимостью в композиционной структуре синефиолетового царственного гиматия и красного хитона жизни и страданий, также удивительно красивых парных цветовых эффектов — охристофиолетового, охристоизумрудного и контрастирующего с ними зерн белил, что создает в небольшом формате иконы ощущение Макрокосма и Микрокосма.

Укрупненный формат лица и обнаженной по ключицы груди и шеи Иисуса, кажется, не вмещается в поле иконы, и мастер блестяще расширяет этот формат едва ли не до границ Ойкумены — заиконного пространства, что наполняет образ абсолютом Красоты истины, воплощенной в благородстве телесной эстетики.

Список литературы:

1. Кошаев В.Б. ОНТО. Искусство христианского мира I — начало II тыс. н.э. Часть 1. Теория и дидактика предмета. — Москва, 2017. — 208 с.
2. Кошаев В.Б. ОНТО. Искусство христианского мира I — начало II тыс. н.э. Часть 2. Этапы формирования образной системы. — Москва, 2017. — 292 с.
3. Описи Успенского собора 1701 и 1771 гг. / РИБ. — Санкт-Петербург, 1876. Том III. — Стб. 435, 515, 687.
4. Кондаков Н.П. Лицевой иконописный подлинник: Ист. и иконограф. очерк. Том 1. Иконография Господа Бога и Спаса нашего Иисуса Христа, табл. VI. — Санкт-Петербург, 1905.
5. Лазарев В.Н. История византийской живописи. Том 1. — Москва: Искусство, 1986.
6. Яковлева А.И. Художественное наследие. Хранение. Исследование. Реставрация. ВНИИР. Том 6. — Москва, 1980.
7. Ainalov D. Geschichte der russischen Monumentalmalerei zur Zeit des Grossfürstentums Moskau. — Berlin-Leipzig, 1933. — S. 67–68.

Е.Е. ДОКУЧАЕВА

Кандидат искусствоведения, профессор кафедры «История искусства и гуманитарные науки» МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: dokuchaevaee@yandex.ru

E.E. DOKUCHAEVA

Candidate of Art History, Professor of the Department of Arts History and Humanities of the Stroganov Moscow State Academy of Design and Applied Arts

e-mail: dokuchaevaee@yandex.ru

DOI: 10.37485/1997-4663_2022_1_1_142_153

ЦЕРКОВНЫЙ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МЕТАЛЛ МОСКОВСКОЙ ФАБРИКИ НИКОЛАЯ ДАНИЛОВИЧА ПОЛТАВЦЕВА (1799–1865)

CHURCH ART METAL OF THE MOSCOW FACTORY OF NIKOLAY DANILOVICH POLTAVTSEV (1799–1865)

В статье рассматривается деятельность одной из старейших московских фабрик церковного художественного металла — Николая Даниловича Полтавцева. Приводятся архивные материалы, уточняются даты его жизни, приведены сведения из периодических изданий середины XIX века и важные факты из истории фабрики, приводится описание произведений церковного художественного металла, отмечаются технико-технологические особенности изделий, определяется место и роль этой фабрики в художественном церковном металле Москвы середины XIX века.

The paper concentrates on the activities of one of the oldest Moscow factories of church art metal, that is, the factory of Nikolai Daniilovich Poltavtsev. Archival materials are given, the dates of his life are specified, information from periodicals of the mid-XIX century and important facts from the history of the factory are given, a description of the works of church art metal is given, technical and technological features of the products are noted, the place and role

of this factory in the artistic church metal of Moscow of the mid-XIX century is determined.

Ключевые слова: церковный металл XIX века, накладное серебро, фабрика Н.Д. Полтавцева, церковный художественный металл Москвы, художественная промышленность Москвы.

Keywords: church metal of the XIX century, Sheffield plate, factory of N.D. Poltavtsev, church art metal of Moscow, art industry of Moscow.

Полтавцев Николай Данилович переехал в Москву из «Малосийско-Черниговской губернии города Нежина» (возможно, фамилия его свидетельствовала о его исконных корнях). Происходил он из мещан, был женат на Марье Ивановне [1, с. 251]. Когда Николай Данилович в 1824 году основал в Москве мастерскую накладного серебра, ему было двадцать пять лет. Позже, в 1850 году, в Москве проходила регистрация ремесленных заведений, Н.Д. Полтавцев подает прошение, в котором пишет: «... имею честь объяснить, что фабрика моя серебряных, накладного серебра и медных посеребренных церковных утварей и риз для икон, состоящая 3 квартала под №313 устроена мною в 1824 году в апреле месяце. Разрешение на устройство оной я ни от кого не получал» [2, с. 5]. В это время Н.Д. Полтавцев числился купцом 3-й гильдии. 11 июня 1850 года он получил свидетельство на владение фабрикой, на которой числилось 85 рабочих. Оборудование состояло из 2 машин для плющения серебра, 1 для чистки чугунных плющильных валов, 2 штамповальных машин, 1 пресса, 4 токарных станков, 3 горнов и одного конного привода [2, с. 7]. Технология накладного серебра заключалась в следующем: куски красной меди сначала подвергались тщательной проковке, отчего металл становился плотнее и вместе с тем, однороднее; после чего чистое серебро (на 1 фунт меди брали 5–6 и более золотников) припаивали к меди особым составом. Полученную заготовку расковывали до известной толщины и уже после этого пропускали через плющильные валы. Таким образом, получали листы различной толщины, обложенные серебром либо с двух, либо с одной стороны. Таким же способом делали и накладное золото [3, с. 485–486]. В 30–50-е годы техника накладного серебра широко использовалась для изготовления таких произведений церковного искусства, как кивории над престолами и гробницами святых, водосвятные чаши, светильники. В технике накладного серебра и в

середине XIX века продолжали изготавливать разнообразную культовую утварь [4]. Особенности техники накладного серебра определили возможности формообразования и декорирования изделий. Из листовых заготовок формы выдавливали, а декор выполняли штампованием, создавая невысокие рельефные орнаменты. Техника многоуровневой чеканки с поперечным вытягиванием металлического листа для этого не подходила. Несмотря на унифицированность технико-технологических приемов в накладном серебре, изделия часто не отличались от литых, серебряных и характеризовались высоким художественным уровнем. Это демонстрировала церковная утварь, выходившая из мастерской Н.Д. Полтавцева.

Николай Данилович Полтавцев с самого начала своей деятельности выбирает для себя главную сферу – производство церковной утвари. Уже на первых Всероссийских мануфактурных выставках 1831, 1835 и 1843 годов он демонстрирует различные произведения церковного металла, в основном, выполненные, в технике накладного серебра. На третьей выставке мануфактурных изделий была экспонирована икона Христа Спасителя в посеребренной ризе с золочеными украшениями, медные посеребренные подсвечники к местным образам, подсвечники к престолу и водосвятная чаша. Все эти изделия были выполнены из меди с последующим серебрением и золочением [5, № 783]. В это время заведение Полтавцева еще значилось как мастерская накладного серебра, медного золочения и серебрения. Уже на этих первых выставках Н.Д. Полтавцев обратил на себя внимание экспертов, и фирма стала привлекаться к различным масштабным работам.

В 20–30-е годы XIX века в связи с открытием мощей святых и канонизацией необходимость в возведении новых рак для поклонения мощам святых значительно возрастает. Первым значительным произведением, заказанным Н.Д. Полтавцеву, стала медная посеребренная сень над гробницей благоверного князя Фёдора и его сыновей Давида и Константина Ярославских в церкви Святых Чудотворцев в Спасском монастыре города Ярославля. Серебряная рака была выполнена Полтавцевым в 1833 году по заказу архиепископа Авраама. Следует отметить, что данная рака в соборе была третья по счету. Первая рака была сделана из камня в 1463 году, когда мощи чудотворцев были обретены. Вторая, из кипариса, была сделана по заказу Святителя Дмитрия Ростовского в 1704 году. Деревянная кипарисовая рака была дополнительно украшена

«серебряным художеством» в 1763 году. Третью раку, полностью серебряную, выполнил на своей фабрике Н.Д. Полтавцев [6, с. 13]. В последующие годы он часто получал подобные большие заказы.

Уже к началу 30-х годов Николай Данилович стал ведущим мастером в производстве бронзовой утвари, а также изделий из драгоценных металлов, позиционируя себя, в первую очередь, как мастер церковной утвари.

В 1833 году в статье газеты «Московский телеграф» Н.Д. Полтавцеву дана такая характеристика: «Г. Полтавцев принадлежит к людям, которые сами себе составили всё, что делает им честь в глазах сограждан. Бедный мальчик, сиделец в Колокольном ряду, г. Полтавцев чувствовал не-преодолимое стремление к образованию себя, весьма порядочно выучился рисовать и лет 10 тому назад занялся производством медных церковных и других вещей, а потом весьма недавно присовокупил к ним серебряное производство. Нужно дарование и постоянство воли, чтобы самоучкой приобрести умение исполнять такую работу» [7, с. 691]. Николай Данилович был не только мастером, но и талантливым художником, правда он не получил специального образования и освоил рисунок и живопись самостоятельно. Эксперты писали, что в его доме в Уланском переулке на стенах висели картины, написанные самим мастером, среди которых были копии известных живописных произведений, в частности, Корреджо, поэтому даже такие сложные и многодельные произведения церковного искусства, как раки святых, Полтавцев иногда проектировал и исполнял собственно-ручно: «Беседуя с сим почтеннейшим художником, мы не могли не отдать полной справедливости его дарованию, знанию дела и притом, его скромности» [8, с. 590]. В статье, публикованной в «Московском телеграфе» в 1833 году, говорится, что работы Полтавцева свидетельствуют о том, что: «... произведения русских художников начинают ныне обращать на себя полное внимание публики; что в самих художниках является похвальное честолюбие, заставляющее их думать не о одних только барышах при работе, но и чести художнической, которая дорожит всего паче похвалою знатока и одобрением публики; наконец, что произведения наших художников начинают принимать формы истинно изящные, и вкус кладет постепенно более и более печать свою на все, что прежде отличалось только тяжелым великколепием» [8, с. 587]. Таким образом, изделия фабрики Н.Д. Полтавцева отличались широкой типологией выпускавшейся церковной утвари, высоким уровнем технического исполнения и тонким художественным вкусом.

Настоящую известность фирме принесла работа для Благовещенского собора города Воронежа. Здесь 11 декабря 1831 года, во время переложения пола, были обретены нетленные мощи архиепископа Митрофана, а 6 августа 1832 года мощи были выставлены для всеобщего поклонения в теплом Архангельском соборе, так как восстановительные работы в Благовещенском соборе еще не были закончены. Но к 1833 году по рисунку О. Бове уже были выполнены росписи, имитирующие рельефы с арабесковым декором, внутри храм был отдан под мрамор серого цвета, пол замощен чугунными квадратными плитами. На чудотворную икону Богоматери Смоленской в московской мастерской Н.Д. Полтавцева была сделана серебряная по золоченной чеканной работы риза стоимостью 17158 руб. Полтавцев изготовил и драгоценный серебряный прибор для освящения хлебов на Всенощном бдении [9, 27–28]. Но самым выдающимся произведением Николая Даниловича Полтавцева была рака для мощей святителя Митрофана. Как сообщалось в периодических изданиях, это была одна из первых значительных работ Полтавцева, выполненная на средства воронежского купечества [10, с. 753]. Рака находилась на деревянном возвышении, на мраморной доске, и была окружена бронзовой вызолоченной решеткой (ил. 1). Мощи святителя почивали в кипарисовом гробе, который был вложен в серебряную раку. Для своего времени это сооружение было уникальным. Подробное ее описание было опубликовано в «Московском телеграфе». Николай Данилович Полтавцев пригласил всех желающих осмотреть раку в собственном доме, расположенному в Уланском переулке в доме Боченина, до ее отправки в



Рис. 1. Тимм В. Рисунок Благовещенского собора в Воронеже и раки святителя Митрофана (Московский художественный листок. – 1853. – № 10)

Воронеж. Рака была выполнена по проекту самого Н.Д. Полтавцева. Современники писали, что раньше произведения такого рода характеризовались обычно только тяжелым великолепием, рака же Полтавцева, как отмечалось в статье, отличалась и великолепием, и вкусом. Рака была вся отлита из серебра (вес серебра более 7 пудов). На крышке, по традиции располагалась фигура святителя в полный рост: «...чрезвычайно сходное с св. мощами его; он изображен лежащим, с благославляющей рукой и с посохом в другой руке. По краям видны внизу и вверху, арабески, херувимы в звездах; на углах четыре ангела поддерживает крышку, в виде кариатид, как будто напоминая зрителю слова Св. Писания “На руках возьму тя, да некогда преткнеши о камень ногу твою!”. По бокам в головах виден барельеф, символ архиепископства: митра, дикирий и трикирий; в ногах также принадлежность архиерейского служения: блюдо и сосуд, употребляемые для умовения рук, обвитые лавровым венком» [8, с. 588]. Особое внимание привлекал барельеф на четвертой стороне раки. Здесь была изображена многофигурная композиция погребения епископа Митрофана. Петр I со многими сановниками несет гроб епископа, известно, что он присутствовал при погребении: «...и подняв на рамена свои гроб его со всеми сановниками, несть до самой могилы, сказав: “Стыдно нам будет, если мы не засвидетельствуем нашей благодарности отданием последнего долга”» [8, с. 589]. Эти слова размещены вокруг барельефа. Рельеф уникален и с точки зрения художественного исполнения и исторической достоверности: фигуры выполнены с хорошим знанием рисунка, правильно переданы костюмы петровской эпохи. Н.Д. Полтавцев был ведущим мастером в Москве, который владел всеми приемами обработки бронзы и драгоценных металлов. На светлом серебряном фоне выделяются золоченые рельефы орнаментальных украшений, архиерейские регалии, фигура святителя Митрофана, причем позолота матовая, и только на границах рельефов она отшлифована; благодаря этому контрасту, гладкий золотой рисунок выделяется на матовом фоне, который, в свою очередь, контрастно смотрится на «ослепительном серебряном поле всей раки». Рака покоятся на отлитых из бронзы позолоченных фигурах орлов, «являющих собой символ архиерейства» [8, с. 589]. Над ракой возвышалась сень, которая завершалась яблоком с вызолоченным прорезным крестом. Судя по сохранившимся изображениям и данному описанию, можно сказать, что форма этой раки, отражая стилистику позднего классицизма, была конструктивна, а декор четок и строг (ил. 2).

40–50-е годы XIX века были временем расцвета фабрики. Здесь выполняются крупные церковные заказы. В 1846 г. на фабрике Полтавцева по проекту М.Д. Быковского была изготовлена серебряная рака в Георгиевский собор Юрьева монастыря Новгорода для мощей св. Феоктиста архиепископа Новгородского, которые лежали под спудом под аркой, ближайшей к алтарю, в Георгиевском соборе Юрьева монастыря [11, с. 266–278].

В связи с реставрационными работами, которые проводились в 40-е годы XIX века в Саввино-Сторожевском монастыре, Полтавцеву было поручено сделать новую сень над гробницей преподобного Саввы. 17 июня 1847 года сень была установлена на восьми колоннах с куполообразным завершением в виде выгнутых металлических полос и увенчанных крестом (ил. 3). Капители колонок были украшены чеканным орнаментом. Вверху сени располагались круглые медальоны с живописными образами преподобного Саввы и Спасителя в обрамлении виноградной лозы.

В 1850 году в храм Святой Софии в Новгороде на престол из дуба Полтавцев исполнил серебряные одежды, который были похоронены в 1831 году императором Николаем I. Выполнены они были по проекту академика В.К. Шебуева (1777–1855). На четырех сторонах



Рис. 2. Император Николай I перед ракой святителя Митрофана Воронежского. Лубок

Рис. 3. Рака и сень над гробницей св. Саввы Сторожевского в Саввино-Сторожевском монастыре. Фото начала XX века

престола были вычеканены образы евангелистов, апостолов, Богоматери, а также символы и орудия страстей Христовых. За эту работу Полтавцев был награжден золотой медалью на Анненской ленте [10, с. 753].

В 1852 году Н.Д. Полтавцев демонстрировал московской публике одно из самых выдающихся произведений — бронзовый позолоченный иконостас с серебряными Царскими вратами в Кяхтинскую церковь, который торгующее в Кяхте московское купечество заказало Полтавцеву для храма Воскресения Христова. Иконостас он выставил во дворе собственного дома в специально выстроенного павильоне. Очевидцы писали: «Первые минуты мы предавались впечатлению, производимому видом целого, потом уже занялись рассмотрением некоторых подробностей работы. Не говоря уже о том эффекте, который необходимо должна произвести на каждого целая стена из драгоценного металла, иконостас очень замечателен по самому исполнению своему. Особенно хороша нижняя часть его, против которой самые записные критики из предстоящих не нашли ничего сказать» [12, с. 114]. Серебряные Царские двери изящной работы обрамляли 26 колонн из хрусталя, исполненные на петербургской фабрике Мальцева. Колонны по связям перевиты золотыми листьями. На остальных частях иконостаса фон гладкий, вызолоченный «через огонь», также украшен аналогичными листьями. Очевидцы отмечали, что иконостас более эффектно выглядит при искусственном освещении, для чего Полтавцев приглашал желающих посетить павильон вечером. Рисунок иконостаса был представлен московскими купцами, но Полтавцев значительно переработал его, именно он предложил включить в композицию хрустальные колонны. Работа над иконостасом велась более четырех лет. В павильоне, где демонстрировался иконостас, также находились серебряные элементы декора, которые должны были украшать его верхний ярус, но из-за небольшой высоты помещения они не были размещены на своих местах и были выставлены отдельно. Кроме иконостаса, Полтавцев изготовил для Кяхтинской церкви два клироса, «замечательных по изяществу и тонкости отделки». Другие вещи, выполненные на фабрике Полтавцева, можно было увидеть в его доме. Это плащаница из накладного серебра, аналой, оклады икон и другая церковная утварь. Стены, лестницу и зал дома Николая Даниловича украшали картины художника Чернова, который числился при фабрике. Здесь были виды окрестностей Москвы, а также несколько работ, изображавших

внешний вид и интерьер дома Полтавцева. Для кяхтинского иконостаса, специально для его демонстрации москвичам, художник Чернов написал «временные иконы» [12, с. 115].

Автор статьи в «Московском телеграфе» отмечал, что Н.Д. Полтавцев уже не раз показывал московской публике наиболее значимые и удавшиеся вещи. Ранее он демонстрировал серебряную сень к раке преподобного Саввы в Саввино-Сторожевском монастыре, а также серебряное надгробие Тихону Задонскому. Видимо, Николай Данилович Полтавцев сделал для мощей Тихона задонского первую раку, так как в 1860 году произошло второе обретение мощей, и их перенесли из Рождественской Богородичной церкви во Владимирский собор. Для этого в 1862 году была сооружена вторая рака, уже выполненная в Санкт-Петербурге Ф.А. Верховцевым.

В Московском Кремле в 40–50-е годы XIX века в связи со строительством Большого Кремлевского Дворца проводились масштабные реставрационные работы. Полтавцев участвовал в реставрации Царь-колокола, реставрации серебряной мебели аugsбургской работы и изготовлении различных предметов интерьера для оформления строящегося нового Большого Кремлевского дворца [13]. Важным этапом в деятельности фирмы стало выполнение иконостаса церкви Рождества Богоматери и св. Лазаря в Большом Кремлевском дворце. Проект нового пятиярусного иконостаса был составлен архитектором Н.И. Чичаговым, орнаментальный декор – известным исследователем древнерусской археологии Ф.Г. Солнцевым [14, с. 30–31]. Пластины орнаментированного серебра в чеканно-басменной технике были покрыты деревянные конструкции иконостаса: колонки, карнизы, фронтоны верхнего яруса. Необходимо было украсить ризами сами иконы, причем чеканные одежды святых должны были точно соответствовать живописным. Вся указанная работа была выполнена Полтавцевым точно по рисункам «самым лучшим мастерством в течение двадцати месяцев от начала работы и притом с позолотою всего серебряного иконостаса червонным золотом через огонь, исключая небольшие части, которые оставались в серебре» [14, с. 23, 26]. Иконостас церкви Рождества Богородицы отличался от барочных и классицистических иконостасов 40–50-х годов. Его стиль уже отражал представление исследователей этого времени о древнерусском искусстве: «Но красота стиля, рисунка и всех подробностей еще ярче поражает превосходным исполнением иконного дела, которое произве-

дено московским художником церковной утвари Полтавцевым и на которое было употреблено 30 пудов серебра и слишком 20 фунтов золота» [14, с. 31]. Когда работа над иконостасом подходила к концу, архитектор Н.И. Чичагов создал проекты больших подсвечников к местным образам, которые были выполнены Полтавцевым из меди и накладного серебра. Николай Данилович также отреставрировал и покрыл серебрением паникадила и цепи в трапезной и в самом храме. За все работы в церкви Рождества Богородицы Н.Д. Полтавцев был награжден золотой медалью «За Усердие» на Владимирской ленте для ношения на шее.

За свои работы Н.Д. Полтавцев также был награжден правом клеймить изделия Государственным гербом [15, с. 4]. В ведомостях, которые подавались торговыми старостами в Московскую торговую депутацию с целью учета лиц, производящих золотосеребряные изделия за 1856 год, Николай Данилович Полтавцев записан купцом 2-й гильдии [16, с. 24]. Свидетельством того, что фабрика Н.Д. Полтавцева была одной из ведущих в Москве, является упоминание ее в «Обзоре различных отраслей мануфактурной промышленности в России» 1863 года, где она названа вместе с заведениями Сазикова, Губкина, Иванова [17, с. 208].

Николай Данилович Полтавцев скончался 1 декабря 1865 года на 66 году жизни и был похоронен на кладбище Алексеевского монастыря [18, с. 441]. Какое-то время после его кончины фабрику возглавляла супруга. В «Справочной книге о лицах, получивших купеческие свидетельства по 1 и 2 гильдиям за 1869 год», значится вдова Мария Ивановна, возрастом 57 лет. Сообщается также, что происходит она из старинного купеческого рода, торгует бронзовым и канительным товаром в Золотопрудном ряду, имеет фабрику серебряных и бронзовых изделий. В семье в это время было четыре сына: Виктор – 34 года, Михаил – 24 года, Валериан – 22 года и Иван – 17 лет [19, с. 81].

После смерти родителей фабрику возглавил Виктор Николаевич Полтавцев, 19 января 1873 г. он подает прошение о дозволении ему содержать «...фабрику серебряных, накладного серебра и медных посеребренных церковных утварей и риз для святых икон, перешедшую к нему после смерти отца его, купца Николая Полтавцева» [20, с. 28]. Потомственный почетный гражданин, Виктор Николаевич Полтавцев упоминается в Справочной книге о лицах, получивших на 1873 год купеческие свидетельства по 1 и 2 гильдиям. В это время ему было 38 лет, а в его семье родился сын Виктор (3 года). Серебряная фабрика находилась в

собственном доме Басманной части 3 квартала в Токмаковом переулке [21, с. 214]. Но расцвет фабрики и ее известность пришли на середину XIX века и целиком были связаны с замечательным мастером и художником Николаем Даниловичем Полтавцевым.

Примечания:

1. Материалы для истории московского купечества. Том 7. — М., 1885.
2. ГИА Москвы. Ф. 46. Оп. 2. Д. 921.
3. Обозрение главнейших отраслей мануфактурной промышленности. Сборник статей. — М., 1845.
4. Например, варшавский фабрикант Фраже в 1854 году для Успенского храма Почаевской лавры сделал из накладного серебра напрестольный ковчег в виде Исаакиевского собора, напрестольный семисвечник и ризу на икону Божией Матери со св. Елизаветой.
5. Указатель третьей в Москве Выставки российских мануфактурных изделий 1843 года. — М., 1843.
6. Ярославский Спасо-Преображенский монастырь, что ныне Архиепископский дом, с присовокуплением Жития Св. Благоверных Князей Федора, Давида и Константина Ярославских чудотворцев, и хронологического указателя иерархов Ростовских и Ярославских паствы. Составил А. Нил. — Ярославль, 1862.
7. Московский городской листок (перепечатано из «Московского телеграфа». — № 16). — 1847. — № 173.
8. Московский телеграф. — 1833. — Ч. 52. — № 16.
9. Поликарпов Н.И. Воронежский Благовещенский Митрофанов кафедральный монастырь. Историческое описание. — Воронеж, 1905.
10. Рака св. Митрофана Воронежского представляла гробницу длиной 3, шириной 1,25, высотой 1,5 аршина. вес составлял 7 пудов. См.: Даушов В. Рака св. Феоктиста // Московский городской листок. — 1847. — № 188.
11. См.: Докучаева Е.Е. Раки над гробницами святых в российских храмах 40-х годов XIX века // Сборник по итогам международной конференции XXIX Рождественские чтения. — М., 2021.
12. Москвитянин. — 1852. — Том 5.
13. Работы Н.Д. Полтавцева в Московском Кремле подробно описаны С.Я. Коварской в единственной статье, посвященной этой фабрике, «Придворный фабрикант Н.Д. Полтавцев и его работы в Московском Кремле» // Федеральное государственное учреждение культуры Государственный историко-культурный музей-заповедник «Московский Кремль». Материалы и исследования XX. — М., 2010.
14. Извеков Н. Церкви во имя Рождества Пресвятая Богородицы и Праведного Лазаря в Большом Кремлевском Дворце в Москве. — М., 1912.
15. РГАДА. Ф. 1239. Оп. 3. Д. 18504.
16. ГИА Москвы. Ф. 14. Оп. 3. Д. 801.
17. Арсеньев И. Обзор различных отраслей мануфактурной промышленности в России. — СПб., 1863.
18. Саитов В.И. Московский некрополь. Том 2. — М., 1908.
19. Справочная книга о лицах, получивших по 1896 году купеческие свидетельства по 1 и 2 гильдиям. — М., 1869.
20. ГИА Москвы. Ф. 46. Оп. 2. Д. 365.
21. Справочная книга о лицах, получивших по 1875 году купеческие свидетельства по 1 и 2 гильдиям. — М., 1875.

Н.Ю. КРАСНОСЕЛЬСКАЯ

Канд. искусствоведения, профессор каф. РХМ, МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: BARS2024@yandex.ru

N.Y. KRASNOSELSKAYA

Candidate of art history, professor of the department of restoration of artistic metal (RHM) of the Stroganov Academy (MGHPA)
e-mail: BARS2024@yandex.ru

DOI: 10.37485/1997-4663_2022_1_1_154_163

СВОЕОБРАЗИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО МЕТАЛЛА В ОСОБНИКАХ КУПЦА А.К. УШКОВА, ПОСТРОЕННЫХ К.Л. МЮФКЕ

THE ORIGINALITY OF ARTISTIC METAL IN THE MANSIONS OF THE MERCHANT A.K. USHKOV, BUILT BY K.L. MUFKE

В настоящей статье рассматривается художественный металл в постройках архитектора К.Л. Мюфке в Казани и Москве. Приводятся сведения о владельце особняков — казанском купце А.К. Ушкове. Подробно разбираются технические и художественные особенности кованых ограждений дома Ушковых в Казани, выполненных кузнецами села Чебакса. Также приводятся сведения о педагогической деятельности Мюфке в Казани.

This article examines the artistic metal in the buildings of architect K.L. Mufke in Kazan and Moscow. Information is given about the owner of the mansions — the Kazan merchant A.K. Ushkov. The technical and artistic features of the forged fences of the Ushkov house in Kazan, made by the blacksmiths of the village of Chebaksa, are analyzed in detail. The information about the pedagogical activity of the Mufke in Kazan is also provided.

Ключевые слова: техника ковки, кузнец, Чебакса, купец, особняк, балкон.

Keywords: forging technique, blacksmith, Chebaksa, merchant, mansion, balcony.

Рассматривая художественный металл Поволжья в постройках конца XIX — начала XX века, невозможно не обратить внимание на роскошные особняки, которые можно поставить в один ряд с лучшими столичными и европейскими образцами и чей художественный облик поражает воображение многообразием художественных впечатлений. Это архитектура Карла Людвиговича Мюфке в Казани, уникальный металлокерамик которой являлся важной частью в решении художественного образа здания.

Творчество этого замечательного зодчего многократно освещалось в различных публикациях, но отдельно о декоративной отделке, в частности, архитектурно-декоративном металле его архитектурных проектов никто не писал. В изданиях начала XX века можно встретить публикации о его постройках. Так, в журнале «Зодчий» за 1902 г. было сказано о строительстве Художественного училища. В журнале «Казань» за 1996 г. была опубликована работа С.П. Саначина «Карл Мюфке, его жизнь и архитектура». Автор освещает преимущественно постройки архитектора в Казани. Об архитектурных шедеврах К.Л. Мюфке в Саратове в 1984 г. была выпущена монография профессора А.П. Осятинского «Архитектурный ансамбль К.Л. Мюфке в Саратове».

Хочется отметить две полные современные монографии, посвященные его творческому пути и основным архитектурным шедеврам. З.И. Бичанина интересно изложила творческую биографию К.Л. Мюфке в своей работе «Созидатель: очерк жизни и творчества К.Л. Мюфке». Ю.И. Глазырина в своей монографии «Зодчий Карл Мюфке. Жизнь во имя архитектуры» представила знаковые постройки К.Л. Мюфке в Казани и Саратове. Нужно подчеркнуть богатый архивный материал, собранный в этих изданиях, открывающий многие неизвестные страницы работы зодчего в провинциальной архитектуре.

Карл Людвигович учился в Петербургской академии художеств на архитектурном отделении. В «Юбилейном справочнике Академии Художеств» С.Н. Кондакова имеются сведения, что К. Мюфке получил во время обучения две серебряные медали. Закончив академию с отличием, он был отправлен в числе лучших выпускников за границу для осмотра, изучения и зарисовок архитектурных памятников. «По итогам

поездки “пансионеры” должны были представить в Академию свои рисунки, чертежи, проекты реставраций и другие работы для размещения их в академическом музее и рассылки по филиалам Академии» [2, с. 23].

Первые постройки в должности городского архитектора были созданы в Казани. Именно эти 1897–1910 годы были важным этапом в его жизни, тогда после поездки в Европу началась его карьера как архитектора.

В 1897 году Карл Мюфке как выпускник получает назначение на государственную службу в Казанскую художественную школу, где возглавляет только что открывшееся архитектурное отделение. «В Художественной Школе Мюфке с головой бросается в работу: организует архитектурное отделение и становится его руководителем, преподает историю архитектуры, теорию перспективы и теней, строительное искусство, ведет занятия по архитектурному проектированию, черчению, рисованию и живописи. Среди первых его учеников были М.С. Григорьев, будущий строитель многоклассных городских училищ и многих других зданий, и П.И. Абрамычев, ставший в 1914–1917 годах губернским архитектором» [6, с. 93].

Карл Людвигович Мюфке прививал своим ученикам интерес к различным материалам в архитектуре, в частности, к художественному металлу. Например, ученики художественной школы выполняли проекты колоколов по заказу местного литейного завода, возможно, это был завод братьев Астраханцевых. Учащиеся много рисовали, знакомились со строительными материалами на производстве, проектировали изделия архитектурно-декоративного металла. «Ученики Мюфке участвовали в возведении здания школы (В.Д. Карапулов, С.Ф. Рагозин и другие). Латышев и Э.Е. Штальберг проектировали кованую решетку лестницы с 35 геральдическими зилантами, ведущую на второй этаж» [2, с. 23] (рис. 1).

Здание казанской художественной школы, расположенной сегодня по адресу ул. Карла



Рис. 1. Решетка кованой лестницы в здании казанской художественной школы (Казань, ул. Карла Маркса, д. 70), созданная учениками К.Л. Мюфке

Маркса, д. 70, было построено в «русском стиле». Выразительная парадная лестница с объемными металлическими формами балясин соединила три этажа. «Она богато украшена декоративными элементами — ограждениями в виде крупных балясин с металлическим растительным декором» [2, с. 54].

Как пишет историк и архитектор С.П. Саначин, «и в художественном отношении его эклектика — модернирующая, а “русский стиль” — переходный к “неорусскому”, для которого, по точной характеристики А.В. Иконникова, важно не “имитация старины, а импровизация на старинные темы, не скрывающая принадлежности к своему собственному времени”. Мюфке свободно использует элементы древнерусской архитектуры, не заботясь о верности воспроизведения прообразов» [6, с. 94].

Нужно заметить, что при создании проекта Мюфке сразу обдумывал не только функциональную составляющую в планах, но и эстетическую — зачастую на чертежах сразу изображались декоративные колонны, лестницы, различные декоративные элементы. «Рисунок фрагмента парадной лестницы можно видеть на проекте здания Казанского университета. Этот рисунок опубликован в монографии Ю.И. Глазыриной.

Обращение архитектора к национальным татарским традициям чебаксинских кузнецов было представлено в проекте дома З.Н. Ушковой в Казани. Это здание относят к жемчужинам архитектуры Казани. Алексей Константинович Ушков, сын владельца «Товарищества химических заводов Петра Ушкова и Ко» и внук чайного магната Алексея Губкина, заказал проект роскошного особняка для своей невесты Зинаиды Высоцкой, которая была дочерью профессора казанского университета Н.Ф. Высоцкого. А.К. Ушков сделал заказ на строительство дома своему хорошо знакомому К.Л. Мюфке, с которым работал по поставкам материалов во время строительства казанского университета и художественной школы.

Архитектор в этом проекте дома Ушковой объединил несколько зданий и создал особняк дворцового типа, который включал в себя и части доходного дома. Здесь все эклектично, как в интерьере, так и в экsterьере, также присутствуют и элементы модерна.

Особняк поражает вариативностью декоративной отделке. Кованые решетки балконов стали в этом здании самыми красивыми акцентами на фасадах. Главный фасад по ул. Кремлевской украшен таким балконом. «Центральная часть объема в три окна выделена ризалитом с

кованным балконом, полукруглыми колоннами на втором этаже, карниз украшен модульонами, над ризалитом размещен аттик» [2, с. 97].

Третий, самый крупный объем здания имеет два входа, справа расположен главный вход для хозяев, который также выделен кованым балконом с полуколоннами, его венчает разорванный фронтон с картушем с инициалами хозяйки — «ЗУ». В решетке использованы рокайльные мотивы — стилизованные раковины, свободно изгибающиеся как будто под дуновением ветра листья и ленты, небольшие объемные бутоны роз, выполненные в технике ковки максимально натуралистично. Интересно, что цветы розы в решетках этого дома демонстрируются по-разному — от тугого, еще нераспустившегося бутона, до отцветающей розы с широко раскрытыми лепестками. Здесь проявляются черты модерна, подчеркивающие идею мимолетности жизни (рис. 2).

Фасад здания акцентирован круговым эркером с башенкой с круглым ажурным балконом и окнами-витринами. Венчает ее маленький изящный купол, украшенный декоративным шпилем в виде вазы с цветами. По форме вазы проходит полоса меандра, из этой вазы выступает шпиль, на который крепится четыре дугообразных кронштейна с изящными бутонами, свисающими головками вниз, а в центре каждого бутона помещена объемная кованая спираль. Вверху шпиль украшен пятью дугами с железными шариками на концах (рис. 3, 4).



Рис. 2. Фрагмент кованого балкона дома купцов Ушковых. Казань, ул. Ленина, д. 33



Рис. 3. Купол с декоративным шпилем в виде вазы с цветами дома купцов Ушковых

Рис. 4. Фрагмент декоративного шпиля

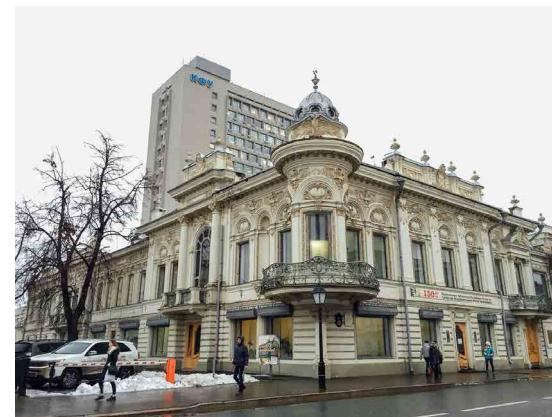


Рис. 5. Полукруглый угловой балкон дома купцов Ушковых



Рис. 6. Фрагмент кованой решетки углового балкона

Кованый балкон этого эркера поддерживает декоративная колонна. Полукруглый пластически выразительно разработанный балкон с обилием лепных деталей украшен не менее красивой кованой решеткой. Волнообразный край балконной решетки, завитки, листья и картуши выполнены во вкусе утонченного рококо (рис. 5). Да и сам кованый декор создан с большим изяществом и чувством формы. Отдельные накладные или пересекающиеся элементы, загнутые края кованых листьев выступают из плоскости звена, обогащая объемно-пластическое решение решетки и впечатление зрителя от художественного образа этого ограждения. Еще одной находкой кузнецов стало умелое варьирование толщины металла в отдельных элементах ограждения, что добавляет утонченности узору в композиционно-конструктивном решении решетки. Нижняя часть решетки решена в виде полосы меандра с объемными накладками (рис. 6).

На восточном фасаде особняка Ушковой по ул. Лобачевского также размещен балкон с рокайльной кованой решеткой. «Еще один балкон с каменными колоннами и кованой решеткой между ними поддержан на фасаде небольшим ризалитом в три окна, здесь располагалось крайнее торговое помещение» [2, с. 99]. В декоре кованых звеньев решетки использованы картуши, заполненные трельяжной сеткой — излюбленным мотивом стиля рококо, а сам картуш оформлен по периметру симметричной каймой орнамента из пышных листьев и завитков изящных побегов (рис. 7).

Интересно и декоративное решение водосточных труб этого дома, где использованы мотивы гирлянд, разные объемные фактуры на металле (рис. 8).

Все металлические кованые детали этого дома согласуются по пластике и пропорциям с лепными деталями — это балконные решетки, воронки водосточных труб, стальные чехлы для металлических жалюзи, выполнившие функцию рекламы, представленные в виде картушей, дымники и кованые ограждения крыши, утраченные со временем. Необыкновенно искусными в исполнении кузнецами с. Чебакса были ворота дома Ушковой, украшенные вензелем владельцев.

Чебаксинские мастера украсили выразительными коваными решетками бывший особняк промышленников Ушковых, сделав его единственным в своем роде в Казани. Хотя интересна и история подобного особняка Ушковых в Москве. Оно расположено на ул. Пречистенке, дом № 20, а его хозяином А.К. Ушков стал в 1900 г. Фасад дома — практическая копия казанского, интерьеры здания тоже напоминают казанские. В 1873 г. особняк был перестроен архитектором А.С. Каминским, а при А.К. Ушкове была произведена реконструкция дома по проекту К.Л. Мюфке. Ушков с Зинаидой прожил в Казани очень недолго. Вскоре он уехал в Москву, где поселился с новой женой, балериной Большого театра, Александрой Балашовой в новом доме. В 1920-е годы купец Ушков с женой эмигрировал в Европу.



Рис. 7. Балкон дома Ушковых
по ул. Лобачевского



Рис. 8. Водосточные трубы дома Ушковых

Московский особняк был украшен выразительным балконом на фасаде (рис. 9). Однако при общих схожих с казанским балконом чертах, здесь есть и ряд отличий. Нужно отдать должное мастерству, с которым выполнены кузнецкие работы, но такой характерной чебаксинским мастерам тонкости проработки отдельных объемных деталей, обилия накладных объемных деталей в виде листьев, гирлянд, лент и разнообразных цветов в московском балконе больше изогнутых в виде завитков элементов, больше гибких элементов. Например, нижний декоративный фриз балкона казанского дома украшен полосой меандра и объемными накладными элементами в виде накладных цветов василька и расположенных между ними гирлянд, перевитых лентами. Напротив, решение этой фризовой части в московском балконе упрощено и состоит из ряда одинаковых колец.

Вот как описывал В.С. Ледзинский балкон московского дома купца А.К. Ушкова: «Главный фасад имеет единственный, но характерный для стиля барокко прихотливо изогнутый балкон. Кованое металлическое ограждение бочкообразно выгнуто в нижней части наружу, а верхняя стяжка — перила — описывает плавную волнообразную кривую. Сложный рисунок ограждения традиционно включает изображение герба, овальный медальонов и разнообразных переплетений S и C-образных элементов. Особенностью ковки можно считать полное отсутствие хомутов. Все соединения выполнены клепкой через промежуточные вставки — металлические шарики или кольца» [5, с. 116–117]. Кроме него, в ансамбле этой городской усадьбы была еще и чугунная ограда, которую В.С. Ледзинский по праву называет выразительным произведением художественного литья.

Краевед М.С. Глухов в своей статье «Чебаксинские кузнецы» [3] подчеркивает, что художественный металл казанского особняка Ушковых сделан мастерами с. Чебакса. В других источниках есть сведения о



Рис. 9. Балкон московского дома купца А.К. Ушкова (ул. Пречистенка, д. 20)

том, что это работа петербургских мастеров. Возможно, именно кузнецы с. Чекбакса, виртуозно копируя петербургские образцы, хотели приблизиться к столичному шику и роскоши в декоре балконов. Конечно, орнамент кованых балконов этого здания выполнен с безуказанными пропорциями и изящной ковкой. Первый этаж исследователи казанской архитектуры относят к более тяжелому стилю барокко, второй этаж с обилием лепнины выполнен в стиле рококо. М.С. Глухов описывал в своих работах уникальный художественный мотив чебаксинских кузнецов — это прием «закамаривания», когда кусок железного прутка превращается в уходящую на нет спираль. Эта спираль как обязательный элемент присутствует почти на всех поделках чебаксинских умельцев.

Известная чебакинская ковка славилась на всю Россию. Сначала это было кустарное производство, использовавшее в качестве сырья нижнетагильскую сталь заводов Демидовых. Большая конкуренция в конце XIX — начале XX века заставляла кузнецов постоянно совершенствовать свое мастерство. Они активно изучали образцы художественных кованых решеток Западной Европы, Санкт-Петербурга, Москвы, Екатеринбурга, постепенно выработали свой узнаваемый художественный почерк в кованых изделиях, выставляя их на крупных художественно-промышленных выставках в России и за рубежом. «Самобытными мотивами чебаксинской ковки являются стилизованные изображения листьев клена, цветы ромашки и василька с просечными краями, удивительной красоты розы... Важная особенность чебаксинской ковки — применение объемных штампованных накладных деталей в виде растительных мотивов, причем эти детали крепились на решетки без помощи сварки» [7, с. 539].

Казанский дом Ушковых рассматривал Н.Х. Халитов в своем альбоме «Металлическое кружево Казани», он писал: «Архитектура здания отличается безупречной композицией, богатой пластикой стены, насыщенностью и гармонией стилевого и декоративного решения фасада. Металлические детали органично вписываются в эклектичную декорировку дома» (Халитов Н.Х. Металлическое кружево Казани: альбом-путеводитель. Казань: Татарское книжное издательство, 1988. С. 26).

Нияз Халитов выполнил большую работу по поиску сохранившихся в Казани образцов чебаксинской ковки, лучшие образцы которой собраны в его альбоме-путеводителе.

Уникальность особняка Ушковых в Казани — в его стилевом разнообразии как в интерьере, так и в отделке фасадов. Это было жела-

нием заказчика, который пожелал, чтобы этот дом включил в себя весь мир. И именно благодаря чудесным образцам кованого металла с пышной и богатой орнаментикой в экsterьере этого дома-дворца мы можем увидеть шедевры работы чебаксинских кузнецов.

Примечания:

1. Бичанина З.И. Создатель: очерк жизни и творчества К.Л. Миофке. — Москва, 2008.
2. Глазырина Ю.И. Зодчий Карл Миофке. Жизнь во имя архитектуры. — Казань, 2019.
3. Глухов М.С. Чебакинские кузнецы // Не молот железо кует. — Казань: Татарское книжное издательство, 1969.
4. Зодчий. Архитектурный и художественно-технический журнал. — Санкт-Петербург: С.-Петербургское Общество Архитекторов, 1902.
5. Ледзинский В.С., Теличко А.А., Зверев А.В. Ковка и литье Москвы. — Москва: Машиностроение, 1989.
6. Саначин С.П. Карл Миофке, его жизнь и архитектура // Журнал «Казань». — 1996. — № 9–12.
7. Хайрутдинова А.И., Газизова О.В., Рогожина Л.В. Уникальный ремесленный промысел Казанской губернии: Чебакинская ковка // Сборник научных трудов VIII Международной научно-практической конференции: в 2 частях. Часть 2. — Казань, 2020.
8. Халитов Н.Х. Металлическое кружево Казани: альбом-путеводитель. — Казань: Татарское книжное издательство, 1988.

М.М. ЗИНОВЕЕВА

Кандидат искусствоведения, директор музея МГХПА им. С.Г. Строганова, доцент кафедры художественной реставрации мебели МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: zinoveeva.marina@yandex.ru

МЭН СЮЛАНЬ

Аспирант МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: 2200509689@qq.com

М.М. ZINOVEEVA

*Candidate of art history, the Director of the Museum of the Moscow State Stroganov Academy, associate professor of the department of RHM of the Moscow State Stroganov Academy.
e-mail: zinoveeva.marina@yandex.ru*

MEN SULAN

*Post-graduate student of the Moscow State Stroganov Academy of Industrial and Applied Arts
e-mail: 2200509689@qq.com*

DOI: 10.37485/1997-4663_2022_1_1_164_176

СУЧЖУССКИЙ ПАРК ЧЖОЧЖЭН КАК ОБРАЗЕЦ ПАРКОВОГО ПРОЕКТИРОВАНИЯ ДРЕВНЕГО КИТАЯ

SUZHOU ZHOZHENGYUAN GARDEN AS AN EXAMPLE OF PARK DESIGN OF ANCIENT CHINA

Статья посвящена рассмотрению особенностей концепции создания традиционных китайских парков, которая соответствует канонам, отображенными в известном трактате по созданию парков «Юань е» (дословно — «Мастер садов»), написанным выдающимся теоретиком и практиком садово-паркового искусства Цзи Чэн в 1631-1634 годах. Это первый систематический труд по созданию садов, в котором были обозначены основные принципы проектирования парков: выбор места с разнообразием рельефа (точка пересечения между «местом творения» и «местом, подходящим

для парковой среды»); создание функциональных архитектурных построек — павильонов, террас, беседок с живописными видами; декорирования их внешнего вида и внутреннего пространства, где особое внимание уделялось входным группам, дверным и оконным проемам, сквозь которые можно ощутить единение и гармонию с природой. В тоже время, естественный ландшафт, с обязательным наличием пруда или озера, дополнялся мостами и мостиками, многочисленными насаждениями дорогих цветов и растений, насыпями и композициями из камней разнообразной формы, что подчеркивало связь живой и неживой природы. Тем самым доказывается эталонность древнего, традиционного китайского парка Чжочжэн в городе Сучжоу (провинция Цзянсу), в котором достигнута гармония между красотой естественной природы и рукотворно созданым ландшафтом.

The article is devoted to the consideration of the features of the concept of creating traditional Chinese parks, which corresponds to the canons reflected in the famous treatise on the creation of parks «Yuan Ye» (literally — «Master of Gardens»), written by the outstanding theorist and practitioner of gardening art Ji Cheng in 1631-1634. This is the first systematic work on the creation of gardens, which outlined the basic principles of park design: the choice of a site with a variety of relief (the intersection point between the «place of creation» and «a place suitable for the park environment»); creation of functional architectural buildings — pavilions, terraces, pavilions with picturesque views; decorating their appearance and interior space, where special attention was paid to entrance groups, door and window openings, through which one can feel unity and harmony with nature. At the same time, the natural landscape, with the obligatory presence of a pond or lake, was supplemented by bridges and bridges, numerous plantations of expensive flowers and plants, embankments and compositions of stones of various shapes, which emphasized the connection between living and inanimate nature. This is a testament to the standard of the Humble Administrator's Garden, an ancient Chinese traditional park in Suzhou City (Jiangsu Province), where harmony is achieved between natural beauty and man-made landscapes.

Ключевые слова: парк Чжочжэн, ландшафтное проектирова-

ние, парковая скульптура, объемно-пространственная композиция, скульптурно-декоративные элементы, функциональные архитектурные постройки.

Keywords: Zhzheng Park, landscape design, park sculpture, spatial composition, sculptural and decorative elements, functional architectural buildings.

Быстро развивающаяся экономика Сучжоу в середине минской эпохи (1368–1644 гг.) сделала город политическим, культурным и экономическим центром Китая. Его уникальная природная среда привлекала большое количество аристократов (чиновников и знать) и интеллигенцию, которые, приехав и осев в Сучжоу, положили начало буму паркового строительства в этом городе. Именно в этот период и появился парк Чжочжэн (Парк Чжочжэн расположен в городском округе Сучжоу по адресу: Северо-восточная ул. (Дунбэйцзе), 178, общая площадь — около 83,5 му (1 му = 7 соток), т. е. почти 6 Га).

Парк Чжочжэн был личной собственностью, владением главного минского ревизора Ван Сяньчэня. В 1509 году Ван Сяньчэн уполномочил своего друга, выдающегося художника Вэн Чжэнмина, сделать парковый дизайн в своем владении, и нанял артель мастеров «Сяншаньбан» [1, с. 2] для строительных работ, которые были закончены в 1535 году [2, с. 313].

В процессе развития паркового дизайна стали появляться знаменитые на сегодняшний день решения паркового проектирования, что свидетельствует о зрелости создания парковой среды уже на тот, минский этап.

В минскую эпоху под руководством Цзи Чэна было создано три известных парка: Восточный императорский сад У Сюаня в Чанчжоу, парк У в городском уезде Ичжэне мастера Ван Шихэна, парк теней Чжэн Юаньсюя в городском округе Янчжоу. Цзи Чэн упорядочил часть чертежей семейных парков У и Ван, и под девизом последнего императора династии Мин Чунчжэня (1628–1644 гг.) за 4 года осуществил проект парков, а в дальнейшем, к 1634 году (7 год «Чжунчжэня», 1628–1644 гг.), им была издана самая ранняя и системная монография, не только в Китае, но и в мире, — «Парковое строительство “Юань е”» [3, с. 17].

Надо отметить, что монография «Юань е» состоит из двух частей, а именно — из практической теории создания парков и части о том, чем эти парки должны наполняться, в плане творческой составляю-

щей, которая объясняет такие вещи, как: «пусть парк делается людьми, но вдохновителем этого действия выступает Небо», «техники исполнения заимствованы, но отточены до нового, оригинального продукта» [4, с. 31]. Практическая часть описывала, как выбрать правильное место для парка, заложить основу, сделать строения, подготовить и замостить землю, сделать правильное ландшафтное проектирование. Чжочжэн был создан на 100 лет раньше, чем вышла эта монография, и являлся на то время самым знаменитым парком, то есть прототип Чжочжэн лег в основу книги «Юань е».

Надо отметить, что парк Чжочжэн — это место силы владельца того поместья, включавшего частные строения, жилище и сад. Сегодня, видя красоты Чжочжэн, мы можем ощутить идеологические взгляды владельца сада, осознать принципы садовой эстетики китайских садов, основанные на слиянии конфуцианских, даосских и буддийских постулатов.

У парка Чжочжэн было много владельцев, и каждый из них был очень образованным, высококультурным человеком, что находило отражение в тех новшествах, которые они внедряли в свой сад. В условиях ограниченности пространства Чжочжэн они дублировали горы и водоемы, насаждали растения, делали новые парковые постройки, использовали таблички с названием объектов, к которым они относились, а также картины, скульптуры, стелы, мебель и прочие предметы, чтобы показать внутренний мир, духовное наполнение, философские воззрения, понятия о прекрасном. Таким образом, создавалось общее, композитное пространство ландшафтного парка в классическом китайском стиле с вкраплением традиционных ноток «смыслописания», заимствованного из гохуа. Здесь истинно гуманитарный, человеколюбивый подтекст — «найти оазис природного отдыха в кипучей суете будничного города», достигая той самой идеи: «пусть парк делается людьми, но вдохновителем этого действия выступает Небо». [3, с. 51]

Чтобы проанализировать композиционную планировку паркового комплекса, следует начать со входа в парк Чжочжэн. Изначально вход был через южные ворота в центральной части парка. Вход был достаточно простым и маленьким, но изысканным. Пройдя через узкую галерею, посетитель попадал в более объемное парковое пространство с зелеными насаждениями, включающими бамбук. Дальше шли насыпи из земли и камня в виде гор, на которых также росли растения и деревья, образуя заслон от ветра для тех строений, которые шли дальше, —

Юаньсянтана (беседка), а еще дальше можно было отдохнуть у водоема. Это все вместе давало посетителям парка радостные, положительные эмоции. Войдя в парк, легко можно было заметить, что все здесь сделано в китайской традиционной паркостроительной манере, главный лейтмотив которой — «чтобы распространить, нужно сначала сковать» [6, с. 11], за счет которой и был достигнут художественный эффект «открытого неба в условиях сжатого, ограниченного пространства» [7, с. 37].

В части выбора места для парка в монографии «Юань е» Цзи Чэн говорит о том, что выбор места для будущего парка является крайне важным делом, и при этом нужно учитывать рельеф, а также положение тех точек, с которых открываются виды. По мнению Цзи Чэна, на 1/3 из 0,7 га следует сделать водоем, а на 40 %, 1/7 территории, должны быть горы, которые своим рельефом должны подходить под нужды парка. В «Парковых записках Чжочжэн семьи Ван» сказано, что когда Ван Сянъчэн купил эту землю, то она была очень рыхлой, заводненной, то есть не пригодной для возведения на ней сооружений, при этом в центре Чжочжэн находились главные достопримечательности и живописные виды. И сейчас площадь этой центральной части составляет 18,5 му (1 му = 7 соток), из которых на водную гладь приходится 1/3.

С самого начала масштаб строительства Чжочжэн был огромным, в саду было множество разнообразных деревьев, кустарников и цветов, предусмотрены места для фруктового сада, пруда с рыбами и переброшенными мостиками, галереями, идущими вдоль воды, также там были беседки для путешественников, башни, здания и живописные павильоны.

И сегодня, по истечении 500 лет, в Чжочжэн по-прежнему много воды, которой уделяется первостепенная важность, водные глади просторны, они наполнены простым и насыщенным цветом, все это погружает горожанина из будничной сути в оазис природной сказки. Пруд, находящийся в центре парка, вдоль воды опоясан павильонами и галереями, со сквозными окнами, через которые можно любоваться окружающей природой; все это является образцом паркового стиля династии Мин, находящегося в гармонии с водой, камнем, растениями и архитектурными постройками.

В практической части «Юань е», где речь идет о закладке фундамента («лицзи»), описаны залы, палаты, павильоны (беседки), бельведеры, галереи, фальш-горы и прочие места на выбор. При этом, создавая парк, отталкиваться нужно от места, где будет главное строение, при-

существенный зал, который должен смотреть на Юг, а прочие постройки: беседки, павильоны, галереи — должны располагаться от него в произвольном порядке, в зависимости от рельефа. Так, зал-беседка «Юань Сян Тан» в Чжочжэн является главным сооружением, и направлена на Юг, находясь у южного берега пруда. Прочие строения распределены в произвольном порядке, в зависимости от рельефа, причем некоторые из них находятся на воде, символизируя местность, богатую водоемами в Цзяннань (заречье, правобережье р. Янцзы).

В части «Помещения» монографии «Юань е» повествуется об особенностях садовых построек и архитектуре отдельно стоящих сооружений. Акцент делается на принципе «принимать строительные решения, исходя из особенностей местности», ведь все содержание паркового комплекса должно быть устремлено к одной общей идеи, устранив на своем пути все мешающее достижению этой цели. В центре Чжочжэн находится четырехсторонняя беседка «Юаньсянтан», упирающаяся в воду, с однокозырьковой крышей — сесань (крыша с поднятыми углами), внутри которой три комнаты. Сянчжу парка Чжочжэн имеет форму большой двуярусной лодки, олицетворяя жизнь на воде древних китайцев из Цзяннана, которая всегда была богата водоемами. В Чжочжэн много павильонов, беседок, флигельков, бельведеров. В однокозырьковых четырехугольных беседках крыши выполнены с эффектом водной ряби. Встречаются беседки, которые принято называть «цзяшитин», «фаняньтин», «сунфэнтин», а также флигельки из бамбука для уединения «учжу юцю». Из числа построек, веранд, где используется крыша сесань со сходящими коньками, можно назвать «сюэсян юнь вэйтин», «сюцитин». Из однокозырьковых с шестигранными крышами есть четырехсторонняя «хэфэн», «дай шуан тин». Из однокозырьковых восьмигранных беседок есть «илянтин», «таинтин»; коническая — однокозырьковая Юаньтин (с плавной и пологой крышей). Также беседка с двукозырьковой крышей, беседка «тяньцюань» (восьмиугольная крыша с громоздким козырьком). Фигурная беседка, в которой можно посидеть с визави на равных, друг напротив друга (беседка с веерными дверьми). Полубеседки «ихунтин», «ханьцинтин» — т-образной формы.

Строение флигеля из бамбука для уединения «учжу юцю» отличается аутентичным характером, сзади него расположен длинный коридор, спереди от него — большой водоем. Флигель (беседка) имеет четыре стены, в белой стене есть четыре круглых входа, через которые проходит

свет, смотрится это изыскано и выглядит, как одна прекрасная картина (рис. 1). Находящаяся на западной стороне сада Чжэнюань фигурная беседка, в которой можно посидеть с визави на равных, друг напротив друга (беседка с деревянными дверьми), благодаря удачному расположению у воды, имеет характерный именно для Сучжоу древнекитайский стиль сада.

В части «Декорирование» книги «Юань е» (украшение садово-пространства) даются пояснения о том, как следует подходить к ландшафтному проектированию и декоративному оформлению архитектурных построек. Все элементы декора должны дополнять друг друга, создавая общее, целостное парковое пространство, стремясь обеспечить порядок и гармонию, совместить красоту естественной природы и работу художника и архитектора.

Следует отметить, что между парковой скульптурой Чжочжэн и западной скульптурой, используемой в садах и парках, есть различия. Если смотреть на парк Чжочжэн глазами современного человека, то мы не обнаружим в нем избытка скульптуры, и в этом его очередная особенность. Скульптурно-декоративные элементы и объемно-пространственные композиции Чжочжэн наполняют пространство парка, они повсюду, в каждом его уголке, в архитектурных постройках, на кончиках крыш, но при этом не чувствуется переизбытка, они органичны с парком и организуют одну целую композицию со строениями, водой, растениями, землей парка. Колористическое решение скульптурных элементов обычно достаточнодержанно, выдержано в одной цветовой гамме с окружающими поверхностями: на крышах зданий — серая, под цвет крыш, на белых стенах — белая. Деревянные рельефы и резьба на дверях и окнах, также одного цвета с основной поверхностью, не контрастирует с натуральным цветом дерева.

При наполнении китайского сада скульптурой и декоративными элементами его создатели особое внимание уделяли тому, как они будут вписываться во внешнее пространство: объемные скульптуры и декоративные композиции есть на коньках крыш, на поверхности пру-



Рис. 1. «Маленькая летящая радуга». Чжочжэн, династии Мин

да, у входа, у разъезжающихся дверей и на земле. Декоративные скульптуры в саду включены в ландшафт, образуя одно целостное восприятие прекрасного сада у его владельца. Парковая и интерьерная скульптура, рельефы, резьба в Чжочжэн различны, многообразны, выполнены на разные исторические и мифологические сюжеты, но всегда гармонично вписаны в природу; здесь и птицы, и звери, человеческие силуэты, письменные знаки, предметы древней утвари. А также множество китайских национальных символов «счастливых, благоприятных» знаков судьбы, что имеет подтекст фольклора, народности, изящество древней китайской традиции. К тому же декоративное убранство Чжочжэн выражает внутренний мир, мировоззрение хозяина парка, который соответствовал философским представлениям о мире всего китайского народа.

Среди видов скульптурных, декоративных и объемно-пространственных композиций парка Чжочжэн можно выделить деревянную, кирпичную, мергельную, каменную — всего четыре вида. Скульптура и рельефы Чжочжэн, где за образ взято человеческое тело, в основном, выполнена из дерева, это литературные персонажи или персонажи из китайской оперы, сказок и легенд. Например, внизу под рамой в зале Сяншугуань есть рельефная композиция по мотивам легенды о «Восьми даосских святых», при этом принято считать, что те даосские святые, которые, приходят в мир людей, призваны спасать их мир. Созданные рельефы на основе текстов «Западного флигеля», «Троещарствия» и других литературных произведений, сочетают в себе не только пластическое искусство, но и литературу, стирая грани между двумя этими сферами, образуя некое новое художественное пространство, определенную атмосферу, погружающую в дух Китая.

В зале «Шусянгуань» вдоль длинных оконных проемов расположены 48 рельефных панно, выполненных из самшита из «Западного флигеля». Филигранно исполненные фигуры высокого и низкого рельефа наполнены динамикой, заряжены положительной энергетикой и «духом добра». В Чжочжэн есть деревянные рельефы, выполненные из серии «Троещарствии». «Троещарствие», — одно из четырех сокровищ китайской классической литературы, автора Ло Гуаньчжун (XIV в.), который описывал боевые действия между тремя военными объединениями: Вэй, Шу, и У, а также исторический обзор тех событий. Ло Гуаньчжун показал в своей книге все трудности, тяготы народа, которые были в течение многолетней междуусобицы, свидетельствуя о том, что просвещенное, гуманное

правление в рамках объединенного, единого Китая — главная мечта китайского народа. Скульптор выбрал наиболее интересные сюжеты для деревянных рельефов и гармонично вписал их в оконные рамы одного из строений Чжочжэн. Особенно привлекает внимание рельеф с сюжетной композицией «Беседка феникса, которого раззадорил мастер Дунтайши».

Материалы, сюжетные линии, используемые в декоративных композициях, отображают образ жизни, который любят китайским народом, и содержат символические атрибуты. При этом часто используются «благоприятные», то есть «счастливые» материальные образы: ползучие растения, цветы сливы, бамбук, лотос, орхидея, пион, овощи и фрукты, драконы и фениксы, единороги, львы и проч. (рис. 2). Следует отметить, что лотос очень часто используется в Чжочжэн, ведь в теме буддизма этот цветок символизирует духовную свободу, в народе лотос ценится как знак удачи. Сосна, бамбук, дикая слива, сорока также часто изображаются в китайском искусстве, их называют «спутниками зимы», «тремя друзьями зимы», ведь зима над ними не властна, как не должна быть властна и над духом человека. В Лютингэ Чжочжэна есть рельефная композиция, включающая изображения сосны, бамбука, сливы, сорок из уникального ископаемого дерева — гинкго двулопастного, датируемая ранней Цин.

В буддизме «лев» стал важным символом Будды, его верным служителем, защитником человека, его образ часто используется как элемент декора, который также встречается в парке Чжочжэн. Лев — страж, в народных поверьях еще обезьяна ассоциируется с тем существом, которое приносит людям красоту, а императору — легитимность; также с помощью льва изгояют злых духов.

Если говорить об интерьере, то на деревянных ручках перил есть орнаменты с изображением львов, которые выполнены очень жизненно и филигранно, и если смотреть вблизи, то кажется будто маленькие львы прыгают по перилам. Есть и квадратные перила, но качество и ощущение правдоподобности в изображении животного от этого не страдает, не подпадает



Рис. 2. Деревянный резной рельеф в Саду скромного управляющего. Династия Цин

под пространственные ограничения, чувствуется дыхание силы, исходящей от сказочного образа льва. Коньки крыш украшены скульптурами единорогов (рис. 3), львов, перекатывающих шары, феникса, обращенного к солнцу, что символизирует плодовитость, большое потомство и новый прекрасный век.

Во многих деревянных резных рельефах Чжочжэн использованы принципы китайской классической живописи, которая является не буквальной имитацией природного ландшафта, а квинтэссенцией сути и духа. Главный зал Чжочжэн «Ланьсютан» разделен на две части, южную украшает рельеф с панорамой всего парка Чжочжэн, а северную — рельеф «Изумрудный бамбук». По две стороны от дверного портала стоят объемные деревянные скульптуры людей. В рельефах присутствуют сюжетные композиции, изображающие народные гуляния, затеи, характерные китайские пейзажи с крутыми горами, многочисленными равнинами, лесами, озерами и водопадами, создающие атмосферу единения и гармонии природы, искусства и человека.

В Чжочжэн есть орнаменты тотемных животных, ассоциирующиеся у китайцев с общественным благом, оберегом и защитой человека, через образы которых возносится хвала природе. Иерографические орнаменты, как агенты, переносящие счастливые культурные знаки между людьми и поколениями в Китае, еще называют «увзньхуа». Например, китайский иероглиф «сердце будды» (ван), а еще счастливый образ черепахи, благодатные облака, морозные узоры, символ солнца — все это можно увидеть в Чжочжэн, и все это свидетельствует о миролюбивых воззрениях китайского народа и надежде на гармоничную, спокойную, оседлую жизнь. На кирпичах в парке есть много письменности, при этом иероглифика идет, главным образом, в цинском написании и официальном написании «лишу», а иногда используется вид написания под названием «учун» (рис. 4).



Рис. 3. Сказочный зверь цилинъ на крыше зала Юаньсянтан. Сюя Фусинъ. Мергель

В третьем томе «Юань е», где речь идет об оконных и дверных проемах, говорится, что они должны быть «свежими по форме», с отточенной техникой исполнения, чтобы связывать внутренний «вымышенный» и реальный мир парка в один, давать воздушное, прозрачное ощущение пространства. Бэй Юймин, американский архитектор китайского происхождения (величайший из представителей модернистской архитектуры XXI века, мастер ландшафтного дизайна), говорил, что на Западе, окна — это окна, они пропускают свет, через них проходит свежий воздух, но для китайца, окно — это рама, и то, что внутри окна — картина, а внутри окна в Чжочжэн — сад, который всегда снаружи. В парке Чжочжэн более 260 декоративных окон, разнообразных по рисунку, формам и размерам, изогнутых и прямолинейных, с использованием различных орнаментов: диншэнвэнь, шестиугранники, морозные узоры, рыбья чешуя, продырявленные древние деньги, морские узоры и облака.

В части «Юань е», где речь идет о напольном покрытии и мощении земли, говорится, что в помещениях нужно использовать полированный кирпич, а для извилистых дорожек — рваный бордюрный камень. В парке Чжочжэн для мозаичных дорожек, в основном, используются мелкий камень или галька, а орнаменты выкладки насчитывают несколько десятков видов. В основном, это «благоприятные» и «счастливые» знаки с цветовой гаммой, близкой к окружающей поверхности.

В третьем томе «Юань е», посвященном горам и подбору камней для сада, по мнению Цзи Чэна [3, с. 208] говорится, что каменные элементы ландшафтного дизайна должны быть наполнены особым смыслом. Для правильного подбора камней при создании и компоновки горок и объемных композиций нужно учитывать вид и тип породы, форму, цвет, текстуру и устанавливать их в строго определенных «подобающих» местах. Парковые композиции из оригинального камня «тайху» придают всему садово-парковому ансамблю Чжочжэн чувство погружения в первозданную природу, свидетельствуют об умении мастера максимально использовать природный материал, заимствовать



Рис. 4. Надписи на кирпичах коньков крыш.
Резьба по кирпичу. Чжочжэн

его внешний вид и привычную форму и воплощать его в совершенно другом качестве.

Камень «тайху» берут с берега озера Дунтин Шаньтай в городе Сучжоу. Камень, который подвергался воздействию воды на протяжении долгого времени, отличался причудливой формой и был очень излюблен строителями, которые облагораживали Чжочжэн. Здесь видно их стремление не только к достижению эстетических целей, но и выражению религиозных традиций, основанных на слиянии конфуцианства, даосизма и буддизма, поскольку камни в китайских садах наделены особым философским смыслом — олицетворять прочность и устойчивость, оказывать благотворное и облагораживающее влияние, укреплять дух.

В соответствии с различными размерами и формами камня, владельцы парка подбирали их на свой вкус, придавая Чжочжэню за конченность, с точки зрения идеи единства природы и человека. В маленьком саду «Хай Тан Чу У» один длинный и большой камень тайхуши помещен у белой стены, недалеко от зеленого бамбука, а чуть поодаль растут две размером почти одинаковые яблони хайтан, вместе образуя живописный умиротворяющий пейзаж.

В озере отражаются облака, по центру парка Чжочжэн вздымаются каменные горы, идущие лесенкой вверх, как нагромождение облаков, с величественным независимым видом, с чередующейся окраской и стелящимися по поверхности растениями. Горы, включающие причудливый камень хуши с надписью «лянь би», состоят из двух частей, между которыми проложена мощеная каменная дорожка с геометрическим орнаментом. Вся композиция наполнена смыслами, символизирующими земную твердыню, стремящуюся к небесам (рис. 5).

В части «заимствования видов» книги «Юань е» дается теоретическое пояснение тому, как следует сочетать между собой виды парка. По мнению Цзи Чэна, несмотря на то, что у парка есть определенная композиция, необходимо использовать художественный метод и за счет таких четырех понятий, как «расстояние, соседство, вид снизу вверх, виду сверху вниз» [3, с. 247], не отделяя четыре времени года друг от друга, раскрыть свое видение парка вширь и ввысь, услышать, почувствовать его дыхание, ощутить всю скрытую в парке философию и красоту. Достичь этого эффекта, когда «техники исполнения заимствованы, но отточены до нового, оригинального продукта» [7, с. 33], чтобы все наполнение парка органично вписывалось в его особый художественный мир. Самая из-

вестная «заимствованная техника исполнения» в Чжочжэн — это Северная пагода, насчитывающая уже более 1700 лет, которая поистине наполняет весь парк особым глубоким содержанием.

Парк Чжочжэн — это образец древнего китайского парка, при создании которого были воплощены эстетические и художественные принципы, описанные в самом древнем теоретическом руководстве Цзи Чэна «Юань е». Через садово-парковое искусство

Чжочжэн будущие поколения могут понять социальные явления, культуру и идеологию с уникальными национальными особенностями, своих предков, которые при создании парков выявляли, усиливали и изменяли природные свойства, создавали гармонию между пейзажем и рукотворной творческой деятельностью человека.

Список литературы:

1. Лю То, Ма Цюаньбао, Фэн Сюодун — Цюяньбао, Фэн Сюодун. Архитектурное мастерство парковой среды артели «Сяншаньбан». — Хэфэй: Издательство научной литературы пров. Аньхой. — Июль 2013. — Выпуск 2.
2. Ван Гопин. История Сучжоу. — Гу У Сюань, 2009.
3. Цзи Чэн. Эпоха Мин, пояснения Чэн Чжи к «Юань Е». — Пекин: Индустримальное строительство Китая, 1981.
4. Технология паркового возведения Сучжоу / под редакцией компании «Развитие паркового хозяйства Сучжоу». — Пекин: Промышленно-строительное издательство Китая, 2012.
5. Чжу Цзин. «Юань Е» — содержание и развитие», применение идей по созданию парков по прототипу парка Чжочжэн в Сучжоу // Зеленые технологии. — Июнь 2013. — Выпуск 6.
6. Го Си. Линь Цюань Гаочжи. — Шанхай: Книжная компания Чжунхуа, 2010.
7. Цзи Чэн. Юань е (Устроение садов). Предисл. и ком. Ху Тяньшоу. Чунцин, 2009.



Рис. 5. Цинский сад «Замечательной яблони Чунь У». Резьба по кирпичу и камень «тайху». Династия Цин, Чжочжэн

Т.С. ГАМИДОВ

Кандидат искусствоведения, научный сотрудник Института языка, литературы и искусства им. Г. Цадасы ДФИЦ РАН. Старший преподаватель Архитектурно-строительного факультета ДГТУ
e-mail: gamidow.timur@yandex.ru

T.S. GAMIDOV

Candidate of Art, research worker, the G. Tsadasa Institute of Language and Art, DFRC of RAS. Senior lecturer at the Faculty of Architecture and Civil Engineering, DSTU
e-mail: gamidow.timur@yandex.ru

DOI: 10.37485/1997-4663_2022_1_1_177_185

ОТ ЭСПРЕССИИ К АБСТРАКЦИОНИЗМУ. ИЗ ТВОРЧЕСКОГО ОПЫТА ЮРИЯ АВГУСТОВИЧА 1970-Х ГОДОВ

FROM EXPRESSION TO ABSTRACTIONISM. FROM THE CREATIVE EXPERIENCE OF YURI AVGUSTOVICH IN THE 1970s

Данная статья посвящена исследованию творчества современного дагестанского художника Ю. Августовича. В круг изучаемых работ вошли произведения 1970-х гг., ознаменовавшие становление и развитие нонконформистских элементов в изобразительном искусстве республики. Рассматривается влияние творчества мастеров старшего поколения — А. Августовича и Г. Конопатской, предвосхитивших эстетические искания Августовича-младшего и других художников авангардистского звена.

This article is devoted to the study of the work of the contemporary Dagestan artist Y. Avgustovich. The range of works studied included works of the 1970s, which marked the formation and development of nonconformist elements in the fine arts of the republic. The influence of the work of the masters of the older generations — A. Avgustovich and G. Konopatskaya, who anticipated the aesthetic searches of the younger Avgustovich and other avant-garde artists, is considered.

Ключевые слова: Юрий Августович, Дагестан, живопись, авангард, андеграунд, экспрессия, абстракция, фигуративный.

Keywords: Yuri Avgustovich, Dagestan, painting, avant-garde, underground, expression, abstraction, figurative.

Изобразительное искусство Дагестана 1970-х гг. (как и Советского союза в целом) отличается, прежде всего, нарастающей силой антитономичных тенденций, где мощной силе социалистического реализма начинает противостоять неофициальное искусство, обозначаемое в отечественном искусствоведении как андеграунд. Наблюдая за новаторскимиисканиями дагестанских художников реалистического звена 1970-х гг., можно констатировать, что ими уже закладывались основы, послужившие отправной точкой для формалистических изысканий молодых художников-авангардистов, продолживших и углубивших их начинания. Свободолюбивые и неординарные художники, среди которых Э. Путерброт (1940–1993), М. Кажлаев (1946), Ю. Августович (1951), О. Пирбудагов (1946), И. Супьяннов (1951), формировали авангардистское (нонконформистское) изобразительное искусство Дагестана. Кроме Э. Путерброта, они и сегодня продолжают активную творческую деятельность. Для новейшего времени эти художники являются классиками дагестанского авангарда и абстракционизма. При советской власти им так же, как и другим советским художникам-формалистам, запрещали выставляться, не разрешали вступать в союзы художников. Экспонировать свои оригинальные идеи они могли только как театральные художники (не без помощи Э. Путерброта), либо уйти в андеграунд и трудиться в укор официально принятым нормам и идеалам. Авангардистские художники 1970-х гг., экспериментировавшие с формой и содержанием своих работ, по существу, продолжали и трансформировали смелые начинания старших коллег, которые оставались лояльными системе официальной художественной культуры. К этим ярким и неординарным мастерам, предвосхитившим дальнейший путь развития дагестанского изобразительного искусства, следует отнести супружескую чету Алексея Августовича (1914–1995) и Галины Конопацкой (1911–1989). Усиливая по формалистической линии их наработки и достижения, молодые мастера искусства сделали следующий и решительный шаг на пути к нетрадиционным формам изобразительности, а в итоге — к полному отказу от классической эстетики прекрасного и реалистического воспроизведения форм. К словам искусствоведа Т. Петениной

можно добавить, что не только Г. Конопацкая, но и А. Августович, явились предтечами дагестанского авангарда [2, с. 3]. В наше время семья Августовичей, Конопацких, Колесниковых, Мурзабековых — эта огромная, связанная брачными узами династия художников, составляющих третье, а быть может, уже и четвертое поколение.

В связи с ограниченным форматом, данная статья охватывает лишь самые знаковые (по мнению автора) произведения Юрия Августовича, продолжившего начинания своих родителей и отразившего тенденции развития дагестанского авангардизма 1970-х годов в целом. Кратко напоминая о живописных новациях старшего поколения династии, следует вспомнить о раскованной, даже эксцентричной манере письма А. Августовича, о его отступлениях от строгих правил академического рисунка (хотя он свободно владел им) в пользу усиления эмоционально-психологического звучания образа. Алексей Августович накладывал краски на холст густо и развязно, экспрессивно и импрессивно, что находило в его живописи своеобразный отклик на западноевропейские художественные традиции рубежа XIX–XX веков. Что касаемо творчества матери художника Г. Конопацкой, то здесь, напротив, отмечалось преобладание в ее полотнах дагестанского национально-самобытного компонента. Это выражалось в тяготении к стилизациям рисунка под узор и примитив, плоскостности пространства, использовании широких цветовых пятен, в глубоком интересе к фольклору, к сюжетам народного быта и т. д. На почве достижений современного западноевропейского искусства и преломления национальных традиций на фоне русской художественной культуры дагестанские мастера авангарда 1970-х гг. приходят к формированию в своих работах своеобразного синтетически целостного изобразительного языка.

Юрий Августович окончил в 1974 г. Дагестанское художественное училище им. М.А. Джемала; участник многих республиканских,



Рис. 1. Ю. Августович. Автопортрет с Жанной. Холст, масло. 1976

зональных, всероссийских и зарубежных выставок [1, с. 18]. Он — один из ярких и загадочных дагестанских живописцев-авангардистов, чьи работы озадачивают зрителя, приводят его в недоумение своими призрачными ирреальными образами. С начала творческого пути художник активно ищет свой путь, свой оригинальный почерк и субъективное видение. Перенимая в полную силу свободолюбивый дух своих родителей, он усилил и обострил их начинания. Гетерогенность стилистических исканий на полотнах Ю. Августовича с середины 1970-х годов, как по линии психологизма и экспрессивности работ (идущих от отца), так и примитива и декоративности (от матери), особенно сильно заметно ввиду того, что он, только окончивший учебное заведение, еще не выработал своего отличительного, синтетически целостного художественного языка. Однако стилистическая раздробленность работ не лишает их глубокой содержательности, тонких намёков и иносказаний.

В триптихе «Времена года» (1978) и в ряде других композиций — «Полдень» (1977–1978), «Весенний день» (1978), органично слились приемы декоративизма и экспрессии при заметно выраженном примитивизме изображаемых форм. Эти светлые жанровые сценки трудовых будней села экспонировались в 1981 г. на республиканской художественной выставке, посвященной 60-летию Советского Дагестана. Но проторенные сюжеты программного характера не интересовали автора, не составляли накала его эстетических исканий. То, что Ю. Августович выполнил чуть ранее в портретной композиции «Автопортрет с Жанной» (1976), недвусмысленно говорит о нем как об экстравагантной личности, продолжившей и по-своему обострившей экспрессионистские начинания Августовича-старшего. Очевидно, что только при высоком стремлении к свободовыражению художника, могли возникнуть настолько искажённые фигуры изображений. Здесь явно чувствуется всплеск творческой энергии автора. Удлиненные всплохи мазков спонтанными движениями тянутся на всю высоту портретируемых и вырываются вверх



Рис. 2. Ю. Августович. Рабочий и Икар. Фанера, темпера, масло. 1978

за границы формы, подобно языкам пламени извергающегося вулкана. Деформированное лицо автопортрета выглядит гротескным. Причудливую диспропорциональную форму он придал руке своей жены — художнику Ж. Колесниковой, стоящей у мольберта. Краски теплого спектра с яркими бликами желтого цвета, сверкающие на фигуре мужчины, оттеняют импульсивный характер исполнения всей концепции произведения. Не обремененный требованиями заказчика, автопортрет с супругой открывает Ю. Августовичу широкий простор для фантазий и экспериментов с формой.

Другая стилистика нонконформистских работ художника 1970-х гг. представляет интерес как начало становления отличительного, ярко выраженного почерка автора, по которому его не спутаешь ни с кем другим. Об этой стороне живописных начинаний Ю. Августовича, проявившейся в будущем в полную силу, нас знакомит вступительная статья к каталогу выставки в Бланкенхайме (Германия, 1991) ведущего дагестанского художника-авангардиста и духовного наставника своих последователей Эдуарда Путерброта, трагически погибшего в 1993 году. Автор пишет: «Юрий Августович здесь выступает как ироничный, порой даже язвительный бытописатель и хроникёр. Он строит мир своей живописи и графики на границе приёмов заинтересованного описания реализма и фотометодов. Пародирование тех и других, ирония спасает от анекдотичности первого и бессердечия второго. Колючие прориси по цветным фонам, избранные Юрием в качестве языка живописи, придают отстранение, дают ключ к построению образа в совокупности видимого и подразумеваемого» [3, с. 22]. Реальность изображений в таких композициях, как «Утро» (1976), «Рабочий и Икар» (1978) сочетается с отвлечённостью и иносказательностью, предметная точность — с элементами парадоксальности.

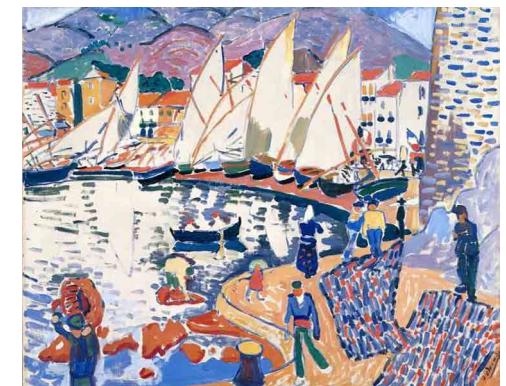


Рис. 3. А. Дерен. Просушка парусов. Холст, масло, 1905. Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина

Небезынтересные наблюдения вытекают из техники письма отмеченных работ. В них нельзя не заметить трансформацию приемов пуантилизма, восходящего к западноевропейской живописи последней трети XIX — нач. XX века. Средства выразительности, к которым пришли постимпрессионисты в виде наполненных напряжением коротких, отрывчатых или «перекрученных» цветовых линий (В. Ван Гог), или раздельного точечного письма (Ж. Сёра, Р. Делоне, А. Дерен, отчасти и А. Матисс), в своеобразной рафинированной форме претворяются дагестанским художником в картинах «Утро», «Рабочий и Икар». Мазки точек и полосок, раскинутые на плоскости изображений, проявляются эксплицитно, задают условные формы изобразительного языка. Еще больше разграниченные друг от друга, они действуют суггестивно по другим законам визуального построения, отличного от исконного научно-осмысленного принципа оптических иллюзий пуантилизма. Юрий Августович использует точечные мазки отвлеченно и в известной степени навязчиво, в сочетании с резкими контурными линиями изображений, абстрактностью цветовых плоскостей, что в совокупности рождают амбивалентные чувства от его работ. Элементы бытовой конкретики изобразительного ряда кажутся симуляками реальности, в них натуралистическое и чувственное сопрягаются с условно-символическим, иррациональным.

В произведении «Рабочий и Икар» невозможно не заметить ироничной взаимосвязи между древнегреческим мифологическим персонажем — с одной стороны, и образами улыбчивой старушки и заводского рабочего, с другой. Неожиданные сочетания и диссонансы, алогизмы и курьезы завлекают зрителя, втягивают его в игру странных загадок и таинства. Быть может в такой, гротесковой, форме автор произведения намекает о сидящем в нас (или в самом художнике) неукротимом Икаре, жаждущем искушений и запредельных полетов, вопреки правилам и предубеждениям. Профильное изображение лица рабочего выглядит портретным, а его ослепительно оранжевый цвет «режет» глаза. Композиция «Утро» метафорическими ухищрениями не заполнена. Худож-



Рис. 4. Ю. Августович. Утро. Холст, масло, 1976

ник представил образы двух мальчишек, отличающихся прозаичностью форм и пребыванием в состояние лёгкой грусти. Они сложны своим внутренним духовно-психологическим строем. Натурализм в выражении лиц и характера фигур оттеняется настолько, насколько заострены в них условные средства выразительности. Раздробленными пятнами — красными на поверхности тел и белыми (несколько свободной конфигураций) на фоне — заполнено все пространство светло-голубого цвета холста. Навязчивость раздельных точек и мазков действует несколько угнетающее.

Гротесковый характер портретируемых вытекает из утрирования прозаичных деталей рисунка, и отвлечённых приёмов пространственно-пластического насыщения форм. В итоге, сложно сопрягаясь между собой, полярные средства изобразительности оттеняют друг друга, усиливают эмоционально-эстетическое звучание каждого, порождающие новые нестандартные средства художественной выразительности.

Беспрерывные поиски стиля приводят Ю. Августовича и к более радикальным формам отхода от натуры, где, впрочем, сильнее чувствуется влияние декоративных приемов живописи Г. Конопацкой. Постановочный характер живописных работ «Фокусник» (1978), «Вечер в цирке» (1978) свидетельствует о размышлениях художника — в области театрального искусства, которому он посвящает себя в течение долгих лет трудовой деятельности, начиная с 1975 по 2008 год. Августович-младший — участник многих выставок театральных художников в России и за рубежом. Темы игры и вымысла, чародейства и притворства дают художнику пищу для фантазий и рефлексии, открывают ему простор для новых воплощений.

Диагональная линия в композиции «Фокусник» делит пространство на две части, символизируя тем самым дуалистические явления жизни: возвышенное — низменное, реальное — абстрактное. Объекты изображений трактуются в широком стилистическом диапазоне — от фигутивных (в современном понимании слова) до абстрактных, что в целом обогащает идеино-содержательное поле композиции. Фигуры трех изображенных людей условны, они переданы плоскостно, общим очертанием; равномерно закрашены одним или несколькими соседствующими цветами.

Дерево, как символ жизни и мироздания занимает центр композиции. Точка пересечения диагональной линии и ствола дерева пе-

рекрыта красным пятном неопределенной формы, что придаёт загадочность всему содержанию произведения. Что-то таинственное, скрытое от глаз происходит в этой «узловой точке», делящей картину на две части — верхнюю и нижнюю. Она ассоциируется с миром горним и дольним. Образ фокусника также находится в центре этого пересечения, знаменуя тем самым его срединное положение между двумя мирами. Верхнее поле с цветущими ветвями — это сфера гармонии, процветания, путь к духовному просветлению. Нижняя половина холста — это земной мир. В силуэтах фигур на этой части нет той определенности и стройности, что выше разделительной. Миличен коричневый прямоугольник внизу холста, ассоциирующийся с почвой, с подземным миром, в него уходят корни дерева. На поверхности этой последней, абстрактной самой по себе, формы стоит какой-то диковинный предмет конической формы с округленным завершением. Ниже — изображения (или фигурки) архаических знаков-символов в виде креста, спиралей и т. д.

Кроме дерева все остальные изображения переданы схематично, абстрактно. В них исключена пластичность, они закрашены одним цветом. Тональная палитра — мягкая и воздушная, с преобладанием теплых оттенков, излучающих «тайное» сияние. В этой симфонии декоративных построений, стилизаций и условностей, как уже отмечалось, проявляется влияние живописи Г. Конопацкой, матери художника. Несмотря на то, что композиция «Фокусник» стилистически получился несколько раздробленным, и декоративно-стилизаторские элементы не нашли ярко выраженного продолжения в будущих творениях мастера, темнее менее, в нем отчетливо сказалась тенденция к формализму, к абстрактным формам изобразительности. При этом тяготение к условности и интенсификации цвета, использованию широких тональных плоскостей сохранилось и в последующих изысканиях Ю. Августовича, но уже в другом стилистическом измерении.



Рис.5. Ю. Августович. Фокусник. Холст, масло, 1978

Из всего сказанного о творчестве Ю. Августовича вытекают следующие выводы. Живопись художника второй половины 1970-х гг. стилистически неоднородна и отчасти антитрадиционна в сравнении с официально притыми эстетическими нормами этого времени. Автор пребывает в поисках своей индивидуальности, своего неординарного эксцентричного почерка. Он перенял и дальше развил модернистские начинания своих родителей, придав им статус нонконформистского искусства. Симультанные смешения различных стилей и приёмов изобразительности послужили ему почвой для экспериментов с формой и содержанием, прихода к неожиданным и даже причудливым воплощением, иногда синтетически бессвязным, дробным. Художественный язык экспрессии и пантили, особенности примитива и декоративистских стилизаций Юрий Августович творчески дополнил языком метафор и гиперболы, символики и ироничного натурализма. В дальнейшем эта клокочущая смесь стилей и направлений станет более (но не абсолютно) цельной, однородной и непременно сложной формой выражения творческих интенций художника.

Список литературы:

1. Дагирова Д.А. Художники Дагестана. Изобразительное искусство 1917–2007. — Махачкала, 2007. — 416 с.
2. Династия. (А. И. Августович, Г. П. Конопацкая, В. А. Колесников, Н. А. Мурзабекова, Ю. А. Августович, Ж. В. Колесникова, А. Ю. Августович, А. Ю. Мусликова) — составитель З. Дадаева. Махачкала, 2008. — 64 с., илл.
3. Круг. Современные художники Дагестана. — Москва, 2001. — 111 с., илл.

N.B. ШТОЛЬДЕР

*Кандидат искусствоведения, профессор кафедры изобразительного искусства и народной художественной культуры Гжельского государственного университета
e-mail: n.shtolder@mail.ru*

N.V. SHTOLDER

*Candidate of Art Criticism, professor of the department of Fine Arts and Folk Artistic Culture of Gzhel State University
e-mail: n.shtolder@mail.ru*

DOI: 10.37485/1997-4663_2022_1_1_186_196

МОНУМЕНТАЛЬНО-ДЕКОРАТИВНАЯ ЖИВОПИСЬ РУБЕЖА XIX-XX ВЕКОВ: ФЕРДИНАНД ХОДЛЕР И ГУСТАВ КЛИМТ

MONUMENTAL AND DECORATIVE PAINTING AT THE TURN OF THE 19th AND 20th CENTURIES: FERDINAND HODLER AND GUSTAV KLIMT

В данной статье в сопоставительном анализе рассмотрены особенности монументально-декоративной живописи ведущих европейских художников рубежа XIX–XX веков Фердинанда Ходлера и Густава Климта в контексте идей европейского символизма и модерна. Выявлены общее и индивидуальное в тематическом и композиционном аспектах, пересечения и параллели в подходе к форме с целью изучения особенностей их художественного языка и выяснения значения произведений этих художников для развития монументально-декоративной живописи.

Abstract. In this article, in a comparative analysis, the features of the monumental and decorative painting of the leading European artists of the turn of the 19th–20th centuries Ferdinand Hodler and Gustav Klimt are considered in the context of the ideas of European symbolism and modern style. The general and individual in the thematic and compositional aspects, the intersections, and the parallels in the approach to form are revealed to study the features of their artistic

language and clarify the significance of the works of these artists for the development of monumental and decorative painting.

Ключевые слова: Фердинанд Ходлер, Густав Климт, монументально-декоративная живопись, европейский модерн и символизм.

Keywords: Ferdinand Hodler, Gustav Klimt, monumental and decorative painting, European symbolism, modern style.

Вопросы поливариантности поиска современности и движения художников к модернизму на рубеже XIX–XX веков находятся в перманентном поле зрения теоретиков и практиков изобразительного искусства, в том числе, в ракурсе оригинального художественного оформления среди. В этой связи опыт европейских мастеров монументально-декоративной живописи является актуальным с точки зрения новизны идеистического наполнения их произведений, новаторской художественной формы и новых решений в области синтеза искусств. На рубеже веков творчество художников было сопряжено с потребностью общества в обновлении архитектурного и стилевого облика европейских городов в новых типологических формах (вокзалы, банки, кинотеатры, театры и другие общественные сооружения), а также запросами нового заказчика — национальной буржуазии, в том числе, в оформлении экстерьеров и интерьеров частных домов. В данной области проявили себя такие выдающиеся мастера, как Фердинанд Ходлер и Густав Климт, Морис Дени и Михаил Врубель, Эдвард Мунк и Юзеф Мехоффер и некоторые другие художники [2, с. 223–241]. На развитие их индивидуального стиля повлияли символизм — ведущее европейское направление этого времени — и стиль модерн, охвативший все области изобразительного и декоративно-прикладного искусства, музыку, театр, моду. В этих условиях в европейском искусстве сформировался новый тип живописного произведения — картина-панно, стилистические особенности которого были обусловлены национальным романтизмом и желанием обновления, разновариантным синтезом решения пространства, а также свободой в композиции и духом современного видения, что давало возможность их успешного размещения в новых архитектурных проектах в качестве оформления интерьеров. На этом пути монументально-декоративная живопись обогатилась разноликими чертами и вариантами, а станковая живопись обрела тенденцию к главенству выражения идеи, символичности, декоративности, синтезу и стилевой эклектичности.

Настоящая статья обращена к монументально-декоративной живописи швейцарца Фердинанда Ходлера (1853–1918) и австрийца Густава Климта (1862–1918). Эти художники создали знаменитые маркеры эпохи в изучаемой области. Фердинанд Ходлер — такие работы, как «Отступление при Мариньяно» (1896–1900), «Выступление юнкеров на войну против наполеоновских войск в 1813 году» (1908–1909), «Единодушие» (1912), «Взгляд в бесконечность» (1915–1916). Густав Климт — «Бетховенский фриз» (1902), росписи «Философия» (1899–1907), «Медицина» (1900–1907), «Юриспруденция» (1903–1907), мозаичные композиции во дворце Стокле (1911). Главным образом на примере этих работ проведен сопоставительный анализ иконографии и композиционных приемов в монументально-декоративном творчестве Ходлера и Климта, рассмотрены пересечения и параллели в подходе к форме.

Формирование стиля и монументально-декоративные работы Ходлера

В своей статье на смерть Ходлера известный бельгийский художник и архитектор Анри Ван де Вельде отмечал, что швейцарцу первому из художников своего времени удалось сформулировать стиль декоративной живописи нашей эпохи [6, с. 448]. Под этим подразумевалось его умение обобщать и возвышенно упрощать форму в монументальных росписях и станковых работах, которые оказались неразрывно связанными с будущим новой архитектуры и новым стилем и могли оказать решающее влияние на ориентацию и развитие современной декоративной живописи. Этот стиль, как считал Ван де Вельде, был обусловлен природным даром, интеллектуальностью и смелостью художника [6, с. 448–454].

Важную композиционную роль в ходлеровской живописи играли ритм, повтор, чередование, симметрия. Художник назвал этот подход параллелизмом. Свои теоретические эстетические взгляды он зафиксировал во Фрибурской лекции (1897), многочисленных блокнотных записях, а также он нередко высказывал и повторял их в беседах с друзьями и коллегами [8, р. 166–187].

В 1895–1896 годах достигший зрелости художник создал двадцать шесть декоративных панелей для Дворца изящных искусств — свое первое монументально-декоративное оформление, приуроченное к Национальной выставке в Женеве [9, т. 1, с. 246–255]. Впервые в швейцарской живописи Ходлер применил в качестве декорирования обще-

ственno-значимого сооружения не альпийские пейзажи, не массовые исторические сцены, не аллегорические фигуры, а образы человека-труженика, человека-защитника как символ швейцарской идентичности. Эти изображения отличались естественностью без стремления к передаче красоты поз персонажей, обобщенностью и живой, несколько эскизной формой. Ходлер использовал в работе красивую, сильную линию и выразительные силуэты фигур на очищенном от всего лишнего фоне. Мужественность и одновременно нежность, выраженная в тонких деталях, прочитывались в этих декоративных панелях. Эти качества будут присущи художественному языку Ходлера и в последующих монументальных и станковых произведениях с тенденцией к еще большему упрощению, обобщению и ясности выражения идеи.

Разрабатывая следующую монументально-декоративную работу «Отступление при Мариньяно» (1896–1900) на тему из швейцарской истории для Национального музея в Цюрихе, он предложил оригинальное композиционное решение в форме триptyха, которое также было построено на ритмичном изображении фигур [9, т. 1, с. 262–279]. В центральной части художник изобразил шествие полных достоинства воинов в средневековых костюмах. На боковых люнетах он разместил фигуры старого и молодого воинов, выражающих, соответственно, символы несгибаемости и решительности. В стилистике этой работы прочитывались аллюзии на египетское искусство и росписи итальянского кватрочento, а также влияние творчества Дюрера.

Принципы своей теории параллелизма художник также успешно применил в другом оформлении — рекреации университета в Йене, выполнив роспись «Выступление юнкеров на войну против наполеоновских войск в 1813 году» (1908–1909) [9, т. 2, с. 367–370]. В композиционном плане Ходлер использовал здесь двухъярусное построение пространства, соединив в несколько эпизодов в единое смысловое целое. Известно, что это произведение своим строем повлияло на работу А. Дейнеки «Оборона Петрограда» (1928) [4].

В 1912–1913 годах Ходлер разработал проект под названием «Единодушие» для Ганноверской ратуши, инспирированный важным историческим моментом в жизни города периода Реформации [9, т. 2, с. 431–436]. В этой росписи художник представил символ соединения людей, характеризующий их причастность к единой вере и морали, применив повтор в движении фигур с «лесом» поднятых рук. В каждом слу-

чае Ходлер находил особый монументальный образ, в котором вечное и ситуационное, всеобщее и национальное соединялось в единое целое. Зрелый стиль Ходлера сочетал в себе реализм и символизм, в позднем периоде содержал черты абстракции и в духе времени был направлен на выражение Идеи, которая была философской основой для создания художественного образа.

В последние годы жизни художник работал над картинами-панно «Взгляд в бесконечность» и эскизами к росписи «Цветение» для Цюрихского университета, которые были построены на изображении ритмических движений величественных женских фигур. К первой работе художник создал пять холстов и многочисленное количество вариантов с изображениями отдельных монументальных фигур [9, т. 2, с. 474–511]. Здесь он также исходил из символической сущности идеи единства и синтетических критерии организации формы и цвета, сочетающая объемные и декоративно-плоскостные структуры, применяя принципы симметрии, ритмического повтора, обобщения. Главным элементом почерка художника была сильная линия, возводившая его работы в особую музыкальную сферу. Важно, что сегодня параллелистский подход Ходлера в композиции и его опыт в плане работы в архитектурном пространстве остаются во многом актуальным.

Декоративный стиль Густава Климта

Живопись этого австрийского художника привлекала и привлекает немало исследователей [1; 3; 5]. И если для современного поколения он загадочный и восхитительный мастер, то в свое время для русских символистов его творчество «пришлось не ко двору», прежде всего из-за орнаментального упрощения формы, а также из-за натуралистично выраженного эротизма. Вышедший из Венской Академии, признанный мастер академической аллегорической живописи, в конце 1890-х годов Климт сделал прыжок в современность, обратившись к символу и орнаменту. Интерпретируя античные символы и вдохновляясь сакральной силой орнамента, художник постепенно нашел свой неповторимый декоративный стиль, в котором в ритмическом сопряжении соединились крепкий силуэт, чистое пятно, натуралистические и орнаментальные элементы, приемы коллажа. Стиль Климта сочетал в себе одновременно черты натурализма, символизма и модерна, а в позднем периоде — элементы абстракции. Климт не был склонен к теоретизированию. В

одной из своих редких статей он писал: «Кто хочет что-нибудь узнать обо мне как о художнике (единственная моя сторона, которую стоит узнат), должен внимательно смотреть на мои картины и пытаться узнать из них, кто я и чего я хочу» [5, с. 7–8].

Первой экспериментальной работой Климта в области монументальной живописи стали несохранившиеся, но известные по эскизам и фотографиям росписи «Философия», «Медицина» и «Юриспруденция», которые он разрабатывал для оформления Венского университета и которые стали общественно обсуждаемым скандалом [3, с. 32–34]. В философском аспекте и композиционном плане в первых двух работах Климт очевидно вдохновлялся «Страшным судом» Микеланджело, изобразив гирлянды из переплетенных в разных ракурсах, обнаженных человеческих тел. Однако в композиции венца прочитывались совсем иные смыслы. У Микеланджело судьбы человечества решал божественный, всемогущий, строгий судья. У Климта человечество было показано бессильной, болезненной массой, а его судьба представлялась неясной и тревожной перед тайной мироздания и космоса. Образы высших сил в «факультетских» росписях были выведены на зримом стилистическом контрасте с изображением человечества: в «Философии» — в виде загадочной головы Сфинкса, излюбленного мотива в символистском словаре, в «Медицине» — в образе бесстрастной орнаментальной Гигиени [11, с. 12–81].

Монументальную композицию «Юриспруденция» художник построил на двухярусном принципе, включающем элементы коллажа, на сочетании разных масштабов и ракурсов, декоративного и натуралистического. Применяя индивидуальную поэтику и свободный ритм, он соединил образы правосудия и наказания в виде аллегорических фигур, осьминога, фурий и обвивающих их фигуры волос в композицию, близкую к абстракции с неоднозначными смыслами. В этой росписи современниками отмечалось влияние голландца Яна Тооропа, что в определенной степени справедливо в плане стилизации и текучести форм. Не оцененные современниками, эти уничтоженные роковым случаем «факультетские» росписи (сгорели в замке Иммендорф в 1945 году) представляли собой новаторское размыщение о тайнах бытия человеческого рода, вершину его художественного осмыслиения мироздания.

Знаменитый «Бетховенский фриз» (1902), созданный на гипсовых панелях для программной XIV выставки художников Венского сецессиона, стал другой монументально-декоративной работой Климта [11, с.

83–170]. В ней нашли совершенно уникальное отражение эстетические и этические идеи венского художника и в целом венского символистского видения. В поисках опоры для духовного развития человечества они были обращены на свободное демократическое развитие искусства, на синтез искусств и, в частности, на сакрализацию возвышенной силы музыки. В борьбе с темными силами и человеческими пороками в изображении Климта человечество обращалось с мольбой к рыцарю, символизирующему чистоту, защиту и ведущему к всеобщей любви и красоте. Сцена «Поцелуй всему миру» этой росписи в трактовке Климта воплощала идею радости любви и единения человечества и была связана с посвящением всей выставки Венского сецессиона — Девятой симфонии Бетховена с ее грандиозным финалом с «Одой к радости» Шиллера. Художественный язык «Бетховенского фриза» представлял собой синтез живописи, графики, декоративно-прикладного искусства.

Оформление обеденного зала дворца Адольфа Стокле (1911) в Брюсселе стало завершающим моментом в монументально-декоративных исканиях Климта [5, с. 116–120]. В мозаичном фризе и других композициях для этого дворца художник сочетал геометрический орнамент, мотив спирали, элементы из египетского искусства, символистские мотивы древа жизни, почти абстрактные фигуры, олицетворяющие понятия «ожидание» и «упование». В этих работах он передал идею света, радости и непрерывности человеческого бытия. Здесь Климт творчески разработал фактуру фриза, сочетая мрамор майолику, инкрустацию из золота, эмаль и керамику. Дворец Стокле, в оформлении которого приняли участие архитектор Йозеф Хоффманн и художник Коломан Мозер, явился великолепным воплощением синтеза символистских поэтики, архитектуры, монументальной живописи и декоративно-прикладного искусства.

Ходлер и Климт: пересечения и параллели

Эти художники, несмотря на некоторую разницу в возрасте (девять лет), были друзьями и восхищались работами друг друга. Апогеем их творческого и дружеского общения стало приглашение Ходлера в качестве почетного гостя для показа более тридцати работ в персональном зале на XIX-й выставке Венского Сецессиона в начале 1904 года, для которой швейцарец создал оригинальный плакат [10, с. 10–34]. В свою очередь Ходлер, строгий на похвалы, в своих заметках дал чрезвычайно высокую оценку творчеству Климта. «Среди современников я чрез-

вычайно ценю Климта. У него все уравновешено и отличается текучестью, и ему также (как и мне) нравится применять повторения, которые создают в его картинах великолепный декоративный эффект. Часто он использует этот прием, если так можно выражаться, в группах заднего плана. Например, в изображении «Поцелуй всему миру» стоящие стилизованные юные девушки одна повторяет другую или растущие в поле цветы также повторяют друг друга. Или другой пример: рядом с ними мужчина сплетается с женщиной; рисуночные части тел этих персонажей находятся в параллели. То, что восхищает в Климте, эта свобода, с которой он относится ко всему. Это индивидуальное качество, которое эволюционирует в его манере; но венце этого также изящество и элегантность» [8, р. 204].

Творчество обоих художников развивалось в контексте передового символистского направления и стиля модерн конца XIX — начала XX веков, который в Германии и Австрии получил название Югендштиль, в русле движения Гезамткунстверк, — совместного труда в стремлении к красоте в содружестве архитектуры, скульптуры, живописи, прикладного искусства, музыки, театра. В этом плане интересны фактические творческие связи художников с музыкой и танцем. Например, Ходлер поддержал женевского музыканта и композитора Жака-Далькроза в его усилиях по организации курсов, а затем — Института ритмопластического танца. Климт вместе с его другом Альфредом Роллером способствовали продвижению свободного танца в Вене, покровительствуя творчеству сестер Визенталь.

Оба художника любили театр и музыку, изучали движение, в связи с этими явлениями человеческого творчества. В изощренных, эстетских работах Климта очевидно влияние венского архитектурного барокко и музыки. Его возбуждающие театральным разнообразием орнаменты, его сплетенные в изысканные арабески тела придают особый аромат его монументально-декоративным работам и символистским композициям. В свою очередь Ходлер в своих росписях и картинах-панно возвел ритмопластические движения женских фигур в орнаментальную магию.

В этот период выдвижение «идеи» в качестве основы для декоративной живописи было и для Ходлера, и для Климта плодотворным моментом. Первый открыл и применил на практике «орнаментальный параллелизм», совпадающий с «психологическим параллелизмом» [7],

второй раскрыл систему индивидуальной свободы художника в организации пространства на плоскости с помощью орнаментального принципа. Это дало возможность по-новому размышлять о всеобщих законах искусства и бытия.

Оба художника были незаурядными композиторами в живописи. Ими владела идея синтеза, идея единства в разнообразии гармоний, ритмов, акцентов. Их главный интерес лежал в изображении человеческого тела как идеи и формы, владеющей повышенным символическим значением. У обоих наблюдается новое видение тела; связанные с человеческим телом образы стремятся к символу.

Следует отметить, что в своих монументально-декоративных работах эти художники уверенно, ментально и чувственно понимали архитектурные ситуации, в которые они должны были входить своим творчеством. Такие понятия, как ритм, орнамент, гармония объединяют этих мастеров в плане работы с пространством. Они обладали острым чувством современности и сильной художественной волей.

В начале творческого пути оба художника получили классическое художественное образование. В ранних исторических и жанровых полотнах Ходлера очевидна приверженность реалистической школе, например, в «Банкете гимнастов» (1887–1878) или «Молитве» (1882). У Климта в первоначальных работах наблюдается академизм с точными натуралистическими деталями, достаточно вспомнить украшение Венского городского театра (1886–1888) в традициях историзма. С течением времени в творчестве Ходлера развились элементы мистицизма, символизма, экспрессионизма. В зрелых произведениях Климт в разной степени соотношений начал применять элементы импрессионизма, постимпрессионизма, модерна. Однако ни тот, ни другой полностью не отказались от наблюдения и восхищения натурой, что особенно заметно в их поздних портретах и пейзажах. Они не отвергали в том или ином виде стилизацию, но обоим был чужд принцип экспрессионистической деформации в изображении человека.

Глубокие, возвышенные, таинственные идеи о человеческом существовании, о которых размышляли Фердинанд Ходлер и Густав Климт в своих монументальных работах, были перенесены ими в символистские картины-панно. Популярные символистские темы и иконографические мотивы встречаются в творчестве обоих художников, в частности, связанные с такими понятиями, как истина, жизнь и смерть, темные силы,

вечно женственное. Интерес к обновленному образу женщины, важному для символистов, доминировал у обоих художников. Однако их подходы к решению этих тем были различны в силу географического аспекта (имеется в виду венский изысканный вкус и швейцарская протестантская строгость) и также определялись личным темпераментом.

В области формы у Климта и Ходлера можно видеть новое решение живописного пространства — совмещение натурного и сочиненного, плоскостного и объемного принципов, применение условного колорита, упрощение. У обоих наблюдается приоритет рисунка, декоративность и орнаментальное начало, в котором важную роль играют линия и цветовое пятно как ведущие средства выражения эмоции и идеи. Тем не менее, Ходлер в своих работах неизменно придерживался своей теории параллелизма, в которой ритм форм был упорядочен повтором и симметрией [12, p. 155–176]. Климт уже в «факультетских» росписях (и дальше в большей степени) отходил от строгой геометрии в сторону свободного перцептивно упорядоченного ритма или подчиняясь музыкальности орнаментальной ритмики [11].

Ходлера и Климта сближало желание соединить мир абстрактных идей и визионерство, красоту и философию. Оба искали красоту в современности и одновременно в опоре на искусство прошлого — в Египте и античности, в итальянском Возрождении, в европейском академизме и реализме. На творчество Климта повлияли византийское искусство и японская гравюра, смелые искания художников Берлинского и Венского сецессионов, в частности, работы Франца Штука и Макса Клингера. Ходлер восхищался творчеством Пюви де Шаванна, его вдохновляли произведения Веласкеса, Хольбейна, Дюрера и художников кватрочento. В эволюционном процессе оба нашли свой индивидуальный, синтетический, склонный к декоративности, стиль. Подводя итоги, можно сказать, что художественный стиль Ходлера — преимущественно сильный, мужественный, интеллектуальный, тогда как декоративный стиль Климта в большей степени элегантный, чувственный, эротичный.

Оба художника покинули этот мир в один год, в реальности завершив эпоху модерна, а символически своим наследием составили почву для модернизма. Фердинанд Ходлер и Густав Климт внесли существенный вклад в развитие европейской монументально-декоративной живописи. Современный монументальный и декоративный стиль многих успешных художников зиждется на философском видении мироздания и процессов

современной жизни, на приоритете линейного начала и локального пятна, применении принципов симметрии, повтора, свободного ритма, цветовых и фактурных гармоний, соответствующих идеи и образу.

Список литературы:

1. Киселев М.Ф. Густав Климт и русское искусство «серебряного века» // Две империи – три столицы. Культурно-исторические параллели и взаимодействия в конце XIX – начале XX вв. / редактор Д. Свак. – Будапешт, 2006. – С. 98–108.
2. Карабьяннов Д.В. Модерн. История стиля. – Москва: Галарт, 2001.
3. Светлов И. Густав Климт. – Москва: Белый город, 2004.
4. Лазарев К. Фердинанд Ходлер и русские художники // Фердинанд Ходлер. Каталог выставки / редактор-составитель Ф. Кэнель. – Цюрих: Швейцарский фонд культуры ПРО ГЕЛЬВЕЦИЯ, 1988. – С. 96–100.
5. Чини М. Климт. Сокровищница мировых шедевров / перевод с итальянского В. Степанова. – Белгород: Книжный клуб, 2010.
6. Штольдер Н.В. Фердинанд Ходлер. Взгляд из России, Научное издание. – Москва: ООО БуксМАрт, 2017.
7. Bätschmann O. Realismus im Ornament. Ferdinand Hodlers Prinzip der Einheit // Ferdinand Hodler. Eine symbolistische Vision. Kunstmuseum Bern 9.04–10.08.2008, Szépmüvészeti Múzeum, Budapest 7.09–14.12.2008. – Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2008. – S. 19–33.
8. Blome D. & Güdel N.M. Ferdinand Hodler. Écrits esthétiques. Collection Hodleriana. Volume II / Archives Jura Brüschiweiler. – Genève: Édition Notari, 2017.
9. Ferdinand Hodler. Catalogue raisonné der Gemälde / Band 3 / Die Figurenbilder/Teilband 1 und 2 // Hrsg. von O. Bätschmann und P. Müller mit R. Bolleter, M. Brunner, S. Hügli-Vass, M. Oehly. Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft. – Zürich: Scheidegger und Spiess, 2017.
10. Ferdinand Hodler und Wien. Ausstellung-Katalog. 21.10.1992–6.01.1993. Österreichische Galerie, Oberes Belvedere. – Wien: Eigentümer, Verleger, Herausgeber, Österreichische Galerie, 1992.
11. Gustav Klimt. Der Beethoven-Fries und Kontroverse um die Freiheit der Kunst / Hrsg. Stephan Koja. – München, Berlin, London, New York: PRESTEL, 2006.
12. Hodler // Parallélisme. Un exposition co-produite par le Kunstmuseum Bern et les Musées d'art et d'histoire de la Ville de Genève. – Zürich: Verlag Scheidegger & Spiess AG, 2018.

ВАН ЦЗИТАЙ

Преподаватель Художественного колледжа Хучжоуского педагогического университета, провинция Чжэцзян, Китай
e-mail: wangjitai@mail.ru

JITAI WANG

Lecturer, School of Fine Arts, Huzhou Normal University, Huzhou, Zhejiang, China
e-mail: wangjitai@mail.ru

DOI: 10.37485/1997-4663_2022_1_1_197_210

АБСТРАКТНЫЙ ЭКСПРЕССИОНИЗМ В ЕВРОПЕЙСКОЙ И КИТАЙСКОЙ ЖИВОПИСИ С НАЧАЛА ХХ ВЕКА ДО НАЧАЛА ХХI ВЕКА

ABSTRACT EXPRESSIONISM IN EUROPEAN AND CHINESE PAINTING FROM THE BEGINNING OF THE 20TH CENTURY TO THE BEGINNING OF THE 21st CENTURY

В статье анализируются специфика зарождения и стилевые особенности западноевропейской абстрактной экспрессионистской живописи с позиции взаимодействия китайской и западной живописи и роли эстетических и формальных факторов китайской каллиграфии, которые способствовали ее становлению и развитию. Впоследствии западноевропейская абстрактная экспрессионистская живопись оказала обратное влияние на формирование китайской абстрактной живописи тушью и абстрактной масляной живописи. Ориентируясь на стимулирующую роль китайской живописи и каллиграфии в зарождении западной модернистской живописи, автор показывает, что китайская живопись и каллиграфия по-прежнему имеют положительное влияние на возникновение западного абстрактного экспрессионизма. Автором проводится сравнительный анализ схожих черт «абстрактности» в духовной природе китайской и западной эстетики, чтобы показать, что стремление человечества к духовной природе «абстрактной эстетики» взаимосвязано, что станет теоретическим

обоснованием для взаимодействия при таком подходе. Цикличность взаимовлияний между китайской и западной культурами способствует развитию человеческой цивилизации.

The article analyzes the specifics of the origin and stylistic features of Western European abstract expressionist painting from the standpoint of the interaction of Chinese and Western painting and the role of aesthetic and formal factors of Chinese calligraphy, which contributed to its formation and development. Subsequently, Western European abstract expressionist painting had a reverse influence on the formation of Chinese abstract ink painting and abstract oil painting. Focusing on the stimulating role of Chinese painting and calligraphy in the emergence of Western modernist painting, the author shows that Chinese painting and calligraphy still have a positive impact on the emergence of Western abstract expressionism. The author conducts a comparative analysis of similar features of «abstractness» in the spiritual nature of Chinese and Western aesthetics in order to show that the aspirations of mankind for the spiritual nature of «abstract aesthetics» are interconnected, which will become a theoretical justification for interaction with this approach. The cyclicity of mutual influences between Chinese and Western cultures contributes to the development of human civilization.

Ключевые слова: традиционная китайская живопись, китайская каллиграфия, абстрактность, духовные факторы, формальные факторы, модернистская живопись, постмодернизм, онтологический язык, абстрактная живопись тушью, абстрактный экспрессионизм, китайская абстрактная живопись.

Keywords: Chinese traditional painting, Chinese calligraphy, abstractness, spiritual factors, formal factors, modernist painting, postmodern painting, ontological language, abstract ink painting, abstract expressionism, Chinese abstract painting.

В период западного модернизма взаимодействие между китайской и западной художественной культурой стало еще более динамичным, западные и китайские традиционные живописные концепции и формы выражения развивались в сторону сближения. В середине

двадцатого века сформировалось направление абстрактной экспрессионистской живописи, главным образом представленное в США, которое является продолжением европейской экспрессионистской живописи и по-прежнему неуклонно придерживается абстрактной концепции основателя абстрактной формы выражения живописи Василия Кандинского (1866–1944) о том, что «искусство — это внутренняя духовная потребность, а не воспроизведение объективных вещей» [11, с. 154].

Начиная с постимпрессионизма, западноевропейская живопись вступила в новый период модернизма, который также можно назвать периодом «ориентализации» [12, с. 281]. В XX веке британский историк искусства Майкл Салливан отметил: «Главный вектор развития современного западного искусства имеет четкую связь с развитием восточной живописи... Революционные сдвиги в современном искусстве в большей или меньшей степени были обусловлены влиянием восточной идеологии и искусства» [12, с. 281]. «Если говорить, что на художников-импрессионистов сильное влияние оказала восточная идеология, то у нас также есть основания полагать, что влияние восточного искусства на развитие современного искусства на Западе было еще интенсивнее, не только техника, но и философское мировоззрение, явно испытывали на себе влияние Востока» [12, с. 282].

Что касается В. Кандинского, то происхождение и развитие его абстрактного искусства тесно связаны с импрессионизмом, постимпрессионизмом, фовизмом, кубизмом, супрематизмом и т. д. В ранний период творчества он создал «лирическую абстракцию», в позднем периоде под влиянием русского конструктивизма — «геометрическую абстракцию», и в последние годы, находясь под влиянием Пауля Клее (1879–1940), создал наивно романтическую «интуитивную абстракцию» с элементами сюрреализма [15, с. 84–86]. В. Кандинский как один из самых первых идеологов абстрактной живописи превратил «звуковую абстракцию» музыки в «визуальную звуковую абстракцию» [15, с. 85–86], улавливая выражение духовной природы человека; он «онтологизирует» язык живописи, используя точки, линии на плоскости для создания «образа» духовной сущности [15, с. 86]. Дух «нематериален» и невидим, а «абстрактная сущность» и есть «высокая одухотворенность», которая, в свою очередь, поднимается до философского познания и выражения объективного мира.

Истоки концепции абстракционизма происходят из книги немецкого философа и историка искусств Вильгельма Воррингера (1881–

1965) «Абстракция и вчувствование», в которой он говорит: «Только объективированные предметы и эмоции, с помощью абстрактной формы, могут иметь вечную ценность [14, с. 91]. Абстрактная теория В. Воррингера оказала влияние на В. Кандинского и других художников [14, с. 91]. Термин «абстрактный экспрессионизм» впервые появился в Германии в 1919 году в журнале *Der Sturm* (выходил в Берлине с 1910 по 1932 год). В 1929 году Альфред Барр впервые использовал название «абстрактный экспрессионизм», комментируя картины В. Кандинского 1911 года. В США искусствовед Роберт Коут впервые использовал термин «абстрактный экспрессионизм» на выставке в 1946 году. Абстрактный экспрессионизм не только обращается к первобытному искусству, религиозному искусству средних веков, африканскому искусству, но также черпает жизненные силы из искусства восточной каллиграфии и живописи, китайской философии Лао-цзы и Чжуан-цзы, дзен-буддизма [14, с. 91].

Относительно концепции абстракции Лао Цзы (老子 имя: 李耳 Ли Эр, родившийся около 571 г. до н. э.) отмечал: «大音希声 Dà yīn xī shēng, 大象无形 Dà xiàng wúxíng» [5] («Самый прекрасный звук — это беззвучие, а самый предельный и красивый образ — невидимый» — из 41 главы трактата Лао-цзы его философского произведения «Даодэцзин» 《道德经》). Эта концепция невидимого образа получила воплощение в выразительных формах абстрактной живописи, для которой характерно отсутствие узнаваемых визуальных знаков. Лао-цзы также сказал: «天下万物生于有 Tiānxìà wànwù shēng yú yǒu, 有生于无 Yǒu shēng yú wú» [6] («Все вещи в поднебесной рождаются из бытия, бытие рождается из небытия» — из 40 главы трактата Лао-цзы его философского произведения «Даодэцзин» 《道德经》). С точки зрения изобразительного искусства понимание «материального» и «нематериального» и есть отношение предметного и абстрактного (беспредметного). Работа Казимира Севериновича Малевича (1879–1935) «Чёрный квадрат» (1915) раскрывает эту философию, в чёрном квадрате выражается невидимая абстракция, но это невидимое содержит бесконечное. В предметной живописи с помощью визуальных свойств вещей передается невидимая духовная энергия, в этом заключается идея абстракции, затрагивающая духовную природу человека. Под влиянием идей Лао-цзы, изложенных в трактате «Даодэцзин» (《道德经》), в конце китайской династии Тан поэт Сыкун Ту (司空图 Sīkōng tú 837–908) в истории китайской письменности обозначил такие понятия, как «смысл» («意» Yì), «образ» («象» Xiàng), «об-

раз идеи» («意象» Yìxiàng) и «сверх образ» («超象» Chāo xiàng) — выход за пределы образа, то есть невидимое изображение [4, с. 167–168]. Понятие «сверх образ» наиболее близко к западной концепции абстракции, это означает, что форма художественного выражения не ограничивается образами объективных вещей и стремится к «образу вне образа» («象外之象» Xiàng wài zhī xiàng) [4, с. 168]. По аналогии с концепцией художественного выражения в западной абстрактной живописи, она также не отражает объективные признаки предметов. Изобразительная концепция «образ идеи» в китайской живописи содержит абстрактное сознание, так как метод создания художественной формы совпадает с концепцией формы в китайской пиктографической иероглифической письменности; оба метода существуют между двух категорий абстрактного и предметного, а это именно и есть изображение образа.

Абстрактная живопись отражает способ познания природы мира людьми и возникла во времена первобытного общества. В древней китайской и западной живописи духовная сущность живописи заключалась в том, чтобы посредством изображения на картине показать ощущение невидимой абстракции. Как считает Пикассо, «абстрактного искусства не существует, всего лишь некоторые люди подчеркивают стиль, некоторые люди подчеркивают жизнь» [1]. Очевидно, что «подчеркивать жизнь», о чем говорил Пикассо, подразумевает собой предметную живопись, а «подчеркивать стиль» — относится к абстрактной живописи, что нет существенной разницы между предметной живописью и абстрактной живописью в плане духовной сущности: хорошая продуктивная живопись, с помощью объективных образов выражает невидимый дух, а не стремится к материализованному описанию, например, живописные произведения Леонардо да Винчи (1452–1519), Жана Огюста Доминика Энгра (Jean Auguste Dominique Ingres, 1780–1867), Эжена Делакруа (Eugène Delacroix 1798–1863). Но абстрактная живопись ближе к прямому отображению духовных чувств человека, и ей не мешают остальные объективные факторы, но она тесно связана с жизненной средой человека и является источником вдохновения для творчества художника. Что касается форм выразительности, абстрактная живопись — это концентрированное воплощение онтологического языка живописи — «линии и цвета»; в широком смысле — разные стили живописи имеют свой собственный онтологический язык, и только абстрактная живопись более полно отражает значение самого языка живописи.

Китайская каллиграфия и живопись в этот период оказала значительное влияние на формирование западной абстрактной экспрессионистской живописи. Например, Энтони Тапиес (1923–2012) считал: «Человек, не имеющий представления о каллиграфии Востока, не может понять абстрактный экспрессионизм» [8, с. 9]. Китайская каллиграфия и живопись имеют общее происхождение. Известный эксперт Дж.Дж.М. Амио (1718–1793) в 1776 году определил китайские иероглифы как «изображения и символы, которые говорят с разумом через глаза, изображения показывают видимые явления и вещи, символы означают духовные объекты — они не связаны со звуком и могут быть прочитаны на разных языках [3, с. 137]». Это, несомненно, раскрывает образные и абстрактные черты, присущие китайским иероглифам, согласно основной идее китайской эстетики, ориентированной на духовное «единство человека и природы» («*天人合一*» Tiān rén hé yī) [17, с. 89–91] — каждый китайский иероглиф наделяется самостоятельным жизненным смыслом для достижения единства духа и формы.

Китайская живопись и каллиграфия отображают образ мышления китайцев и их понимание красоты формы: «Утверждение единства субъективного и объективного, баланса инь и ян (阴阳平衡 Yínyáng pínghéng), в качестве духовного ориентира провозглашает “единство человека и природы”, в качестве кодекса поведения — “Учение о среднем” (“中庸之道” Zhōngyōng zhī dào)» [20, с. 9–16]. Плоскость, образное пространство, условность форм, дух символичности, абстрактность и экспрессивность линий и цвета и другие факторы в китайской каллиграфии и живописи в значительной степени стимулируют формирование абстрактного экспрессионизма. Очевидно, что китайская каллиграфия и живопись являются плоскостным визуальным искусством, естественно, это было воспринято и осмыслено западными художниками. Таким образом, абстрактную экспрессионистскую живопись, с точки зрения выразительных средств, можно в целом разделить на комбинацию линий и цвета и использование цветовых пятен для достижения выразительности на философском уровне. Способы художественной выразительности, основанные на линиях и цвете, зачастую обусловлены темпераментом художника, и еще больше раскрывают «живописные свойства» произведения. Однако использование цветных блоков в качестве выразительных средств в большей степени доказывает диалектичность и философский характер живописи, как, например, в картине Малевича «Чёрный квадрат» (1915); это имеет сходство с изображением «великого начала инь и

ян» («Тайцзи ту» «太极图» ☰ [22, с. 2]) китайского даосизма. И там, и там делается упор на диалектическом единстве противоположностей, бытие рождается из небытия и наоборот, из покоя рождается движение, в движении есть неподвижность и так далее [22, с. 7]. Действительно, воплощение — исключительно с помощью комбинаций линий и цвета или исключительно с помощью линий — это в конечном итоге является отражением философии эстетики. Абстрактная живопись — это прямое воплощение различных духовных чувств человека с помощью абстрактных визуальных символов, и пространство для его развития бесконечно, оно может отражать различные духовные убеждения разных национальностей, все это облекается в «манипуляции кисти и туши (цветы)» художника [13, с. 172–175], то есть в интеллектуальную композицию, созданную мазками художника на картине. Эта структура предоставляет основу для визуального и чувственного психоанализа для китайских и западных художников с целью их взаимного познания и взаимодействия друг с другом, а также является ключом к установлению подлинности работы художника.

Эстетические аспекты, получившие всестороннее реализацию в китайской живописи, такие как «символизм», «образность», «занимательность», «изящество и тонкость», «неуловимость» и «художественная концепция», повлияли на эстетическое содержание западной модернистской живописи в плане художественной формы, способствуя ее развитию в сторону субъективного выражения. В плане выразительной формы «плоскость», «декоративность», «калиграфичность», «условность в создании форм», «композиционные свойства», «рассеянная перспектива», «пустота» и др. повлияли на формирование системы выразительных средств западной модернистской живописи. Таким образом, китайская каллиграфия и живопись продолжали влиять на формирование западной абстрактной экспрессионистской живописи.

Онтологическим языком китайской живописи являются линия и цвет, и отсутствуют факторы цвето-теневой моделировки, принятые в западной науке. Подобная условность основана на формировании образов, сочетании рассеянной перспективы, точек, линий и плоскости изображения. Такая субъективность в создании образов, по сравнению с западной традиционной репродуктивной живописью, еще более субъективна, отражает сознание субъекта и для формирования абстрактной живописи сыграла роль переходного элемента. Это означает, что символические цвета и линии возвышенного стиля, выработанные китай-

скими художниками благодаря ведению высокодуховного образа жизни, под влиянием социальной реальности трансформируются в сформированные западными художниками духовно-выразительные цвета и линии. В период абстрактной экспрессионистской живописи цвета и линии больше не восприимчивы к влиянию объективных факторов, а напрямую отражают внутренний мир и видение художника, что приводит к тому, что существенный язык живописи достигает своего абсолюта, и наблюдается идеальное сочетание эстетического темперамента и философского настроя художника. В этом также заключается основное содержание структуры мазка кисти художника.

Например, картины Ван Гога (1853–1890) создавались под влиянием японских гравюр «укиё-э» и формировались в парадигме «двумерного и полупространственного», это породило основной духовный элемент западной экспрессионистской живописи «искреннее духовное выражение». Этот фактор стал основным критерием оценки того, является ли живопись экспрессионистской. Используя в качестве основы японский стиль живописи «укиё-э», Ван Гог интегрировал в него концепции западной живописи. Ван Гог закрепил за собой право считаться основателем западной экспрессионистской живописи.

Поскольку на формирование японских картин «укиё-э» повлияли традиционные китайские картины, китайская живопись способствовала формированию западной живописи постимпрессионизма, повлияла на формирование западного экспрессионизма и абстрактного экспрессионизма.

Линейный способ изображения в китайской живописи и каллиграфии через японские гравюры «укиё-э» и надписи на картинах еще больше повлиял на работы художников Мане, Моне, Гогена, Матисса и других [8, с. 8]. Конечно, прямо или косвенно также повлиял на В. Кандинского, способствуя формированию его лирического абстрактного экспрессионистского стиля живописи: форма имеет определенную об разность, а относительно независимые линии и цветовые блоки также отражают объективные черты образа. В «Композиции № 4», которая была создана в 1911 году, еще можно увидеть некоторые образы, такие как красный блок, символизирующий шляпу рыцаря, маленькие желтые блоки, означающие лицо и руки рыцаря, различные формы линий, воссоздающие рыцарей, едущих на лошадях, горные цепи и другие объекты, демонстрирующие сцену сражения русских рыцарей. Подобная линейная

форма В. Кандинского очень похожа на концепцию создания образной формы в китайской живописи, которая находится на грани «сходства и не-сходства» («似与不似之间» «Shì yǔ bù shì zhī jiān») [7, с. 62–63]: кажется, что для дальнейшего усиления плоскостности изображения линии непосредственно принимают внешние черты объектов, отказавшись от объемного восприятия с помощью светлых и темных форм, чтобы сохранить однородность плоскости изображения и двумерного пространства картины. Плоскость есть выражение пространства в китайской живописи, и уже в период постимпрессионистской живописи получила воплощение на Западе, трансформировавшись в двумерное полуплоскостное пространство, что означает интеграцию «символичности» природы китайской живописи. Впоследствии художник-импрессионист Сезанн (1839–1906) использовал духовную идею рациональности, присущую западной науке репродуктивной живописи, считая, что все объекты в природе могут состоять из комбинаций цилиндров, сфер, конусов и других геометрических тел [21, с. 82]. Исходя из этого, его живописная концепция формы и цвета способствовала формированию фовизма и кубизма [21, с. 82], а впоследствии способствовала созданию геометрического абстракционизма Мондриана (1872–1944), также известной как «холодная абстракция», Малевича (супрематизм), Кандинского и др.

Формальные и духовные элементы раннего абстракционизма, перемежаясь между собой, воплощаются в абстрактной экспрессионистской живописи, основанной в США в 1950-х годах XX века. Абстрактная экспрессионистская живопись была создана представителями направления «живопись действия»: Джексоном Поллоком (1912–1956), Робертом Мотэрэуллом (1915–1991), Францем Юзефом Клайном (1910–1962), В. де Куниг (1904–1997), Марком Тоби (1890–1976) и др. и представителями направления «цветочная абстракция» Марком Ротко (1903–1970) и Барни Барнетт Ньюман (1905–1970) и Ад Рейнхардтом (1913–1967). В 1952 году критик Гарольд Розенберг (Harold Rosenberg) изобрел понятие «живопись действия» (Action painting), описав ее характеристики, — не имеющая формы, импровизированная, динамичная. Цветовая абстракция появилась в США в 1948 года, она вызывает возвышенные медитативные и трансцендентные чувства, заставляя зрителя погрузиться в созерцание.

Когда китайские художники создают картины, в сознании художника созревают образы и ощущения, «картины создаются одним духом», субъект и объект достигают высшего единства. Такой «каллиграфический прием выразительности» повлиял на формирование «жи-

вописи действия». «Каллиграфичность» помогала западным художникам непрерывно развиваться, заменяя традиционную светотеневую моделировку линиями [8, с. 8]. В период абстрактного экспрессионизма вследствие нарастания внутренних чувств художников произошел прорыв сквозь традиционный китайский стиль письма.

Примерами являются работы Джексона Поллока. Чтобы полностью выплыснуть свои эмоции, он предпочитает, расположив холст на земле, рисовать под разным углом зрения и в разных направлениях, и в то же время он нарушает традиционное китайский способ изображения — ручного рисования. Способ художественного самовыражения Джексона Поллока более похож на исполнительское искусство, чем на живопись в традиционном ее понимании. В плане выразительных форм картины Поллока визуально выглядят как скоропись китайской каллиграфии, где еще более усилено пространственное восприятие линий, образующих сложное и многослойное плоскостное пространство из линии и цвета, раскрывающее страстные эмоции художника.

Второй пример — живопись Виллема де Кунинга (1904–1997), которая выражает его сущностное освобождение путем «письма» (выразительного метода китайской каллиграфии), в этом процессе задействуется концепция «поведенческой живописи» [2].

Де Кунинг смешал и объединил западный экспрессионизм, кубизм, сюрреализм и другие стили, чтобы сформировать свой уникальный стиль живописи. В некоторых его картинах сохранились определенные образные символы [18, с. 15], что хорошо отвечает на взаимосвязь между конкретными и абстрактными визуальными символами и их сущностным выражением.

Роберт Мазервелл (1915–1991) и Франц Йозеф Клейн (1910–1962), считающиеся представителями живописи движения в США, заимствуют идеи китайской живописи и каллиграфии, что больше всего воплощается в интерпретации их композиционных свойств.

В китайской каллиграфии Марк Тобиобрел внутренний дух «дзен» («禅宗» Chánzōng), свое познание смысла дзен, он интегрировал в свои собственные картины [9] и изобретенную им технику, назвал «белым письмом» [19, с. 184–186].

Имя французского художника, выходца из Германии, Ганса Хартунга (1904–1989) стало почти синонимом выражения «каллиграфическая живопись» [10, с. 23; 16]. Он отказался от абстракции геометрических форм, предпочитая свободное изображение линий под воздействи-

ем бессознательного, при этом, соблюдая строгость каллиграфического языка. Его живопись импульсивна и обладает эстетическими характеристиками китайской живописи, такими как неуловимая, туманная и спокойная красота. Естественно, все это основано на «внутренних потребностях» западного стиля живописи.

Испанский художник Энтони Тапиес (1923–2012) удачно интегрировал различные духовные элементы и выразительные формы китайской живописи в собственную художественную практику. Благодаря изучению образа жизни китайских литераторов и ученых и постижению образной сущности китайской живописи, в его картинах часто появляются образные формы в виде линий или цветовых блоков.

В работах русского художника Юрия Витальевича Калюты (1957–) также присутствуют визуальные эффекты, характерные для китайской живописи, — «вольный и непринужденный» и «свободный и плавный» стиль. Живописец использует «письменную» манеру китайской живописи «идеи» в реализации западных научных и строгих подходов к созданию формы.

Появление западного абстрактного экспрессионизма способствовало рождению китайской абстрактной живописи тушью, экспериментальной живописи тушью и абстрактной масляной живописи. Концептуальные формы западной абстрактной экспрессионистской живописи базируются на реально существующих внутренних психологических и духовных потребностях людей, они более способны укрепить субъективное сознание человека и одновременно развить до крайности духовные чувства человека. Западная абстрактная экспрессионистская живопись дает китайской живописи более расширенный угол зрения для осуществления восприятия и отображения, в частности, она отражает природу человеческих инстинктов, заставляя китайских художников изумляться глубине проникновения выразительной силы западного абстрактного экспрессионизма. По сравнению с китайской живописью, ее экспрессия еще более откровенна, более воплощает естественную природу человека.

Влияние западной абстрактной экспрессионистской живописи на китайскую в целом проявляется в двух аспектах. Во-первых, в образных абстракциях, появляющихся в результате интеграции духа и выразительных форм традиционной китайской живописи, то есть интеграции духовной силы и форм абстрактной экспрессионистской живописи с образностью и выражением замысла традиционной китайской живописи, что проявилось в абстрактных картинах Чжан Дацяня (张大千 1899–1983), У Гуаньчжуна

(吴冠中1919–2010), Чжу Дацюня (朱德群1920–2014) и др. Кроме того, этот аспект также включает слияние с китайской концепцией «сверх образа» (заключающейся в представлении о том, что чем большее образ, тем более бесформенным он является), получающей дальнейшее развитие, в результате чего сложилась абстрактная живопись «вселенского потока», представителями которой были Чжао Уцзи (赵无极1921–2013) и Лю Госун (刘国松1932 г.р.). Во-вторых, можно отметить влияние на китайских художников западных постмодернистских творческих концепций, сопровождаемых абстрактной экспрессионистской живописью, которое привело к появлению многозначных форм художественного выражения, допускающих множественную интерпретацию и характерных, к примеру, творческим произведениям Тань Пина (谭平1960 г.р.) и Мэн Лудина (孟禄丁1962 г.р.).

Таким образом, мы приходим к следующим выводам. Формы выражения китайской и западной живописи основаны на принципе единства естественных законов и закономерностей художественного выражения, при этом осуществляются взаимопревращения формы и языка, в результате чего рождаются новые выразительные формы. Основываясь на выразительности и абстракции, китайские и западные художники, согласно собственным эмоциональным потребностям, естественным способом интегрируют в произведения новые элементы культуры, тем самым обогащая дух и формы выразительности своих картин. Для Китая и Запада это является формированием различных парадигм на основе «абстрактной сути живописи и абстрактных форм выразительности» и возвещает о наступлении эпохи глобализации. Это также основная причина того, что китайская и западная живопись могут влиять друг на друга; такой вид культурного цикла способствует формированию новых феноменов в Китае и странах Запада.

Список литературы:

1. 抽象”艺术不“抽象”抽象艺术的前世今生。《Абстрактное》 искусство не является «абстрактным» абстрактным искусством прошлой жизни. — URL: <https://zhuanlan.zhihu.com/p/76237874> (дата обращения: 25.08.2021).

2. 德•库宁：艺术从未使我心如止水，在精神上我总是随心所欲、任其所为。
来源：中外绘画艺术. Виллем де Кунинг. «Искусство никогда не даёт мне успокоиться, я всегда делаю все, что хочу, и обладаю полной свободой действий». Источник: «Китайская и зарубежная живопись», 14.09.2020. — URL: <https://www.163.com/dv/article/FMEOMPDE0514CN4V.html> (дата обращения: 20.08.2021).

12. 苏立文著, Салливан М., 《东西方美术的交流》 Обмен между восточным и западным искусством, 江苏美术出版社. — Цзянсу: Изобразительное искусство, 1998. — С. 281–282.

13. 熊红钢, Сюн Хунган, 笔墨结构分析。Анализ структуры пера и чернил // Журнал: 收藏, сборник, 01.12.2017. — 2017. — № 12. — С. 172–175+2.

14. 唐双宁, Тан Шуаннин, 抽象艺术浅见。Абстрактное искусство поверхностное // Журнал: 金融博览, Financial Expo, 10.08.2018. — 2018. — № 10. — С. 90–93.

15. 吴卫伟, 赖诗卿, Лай Шицин.抽象主义艺术奠基人康定斯基作品探析。Анализ произведений Кандинского, основоположника абстрактного искусства // Журнал: 美与时代(中), Красота и время (средний), 15.07.2016. — 2016. — № 7. — С. 84–86.

16. 汉斯·哈同: Ханс Хартон:德裔法籍欧洲抽象表现主义创始人 основатель европейского абстрактного экспрессионизма немецко-французского происхождения. 来源: 99艺术网. Источник: Artnet-99, 05.02.2015. — URL: <http://collection.sina.com.cn/cjrw/20150205/1642178814.shtml> (дата обращения: 28.07.2021).

17. 黄毓任, Хуан Юйжэнь, 中国古典艺术意境的宇宙精神—庄子“天人合一”观的美学性质及其影响。Космический дух классического китайской художественной мысли — эстетическая природа концепции. Чжуанцы «небесное единство» и ее влияние. 淮北煤炭师范学院学报(哲学社会科学版)》 // Журнал хуайбэйского угольного педагогического института (издание философских социальных наук), опубликовано: 25.12.2002. — 2002. — № 6. — С. 89–91.

18. 蔡欣鹏, Цай Синьпэн, 威廉·德·库宁绘画中的具象与抽象艺术语言。 Конкретный и абстрактный художественный язык в картинах Виллема де Кунинга // Журнал: 艺术家, Художник, 01.03.2021. — 2021. — № 03. — С. 15.

19. 曹晓寰, Цао Сяохуань, 从东方文化视角解读马克·托比的抽象表现主义绘画。Интерпретация абстрактных экспрессионистских картин Марка Тоби с точки зрения восточной культуры. 期刊: 宁夏大学学报(人文社会科学版) // Журнал Университета Нинся (Издание по гуманитарным и социальным наукам), 30.07.2020. — 2020. — № 4. — С. 182–187.

20. 常会营, Чан Хуэйин, 中庸之道、忠恕之道与絜矩之道——儒家“三道”内涵研究。 Учение о Среднем, путь верности и конфуцианство, «три пути» коннотации исследования // Журнал: 《齐鲁文化研究》 Культурология Цилу, 30.11.2010. — 2010. — № 09. — С. 9–16.

21. 史峰、李媛, 解析现代主义之父——保罗·塞尚。Ши Фэн, Ли Юань Анализ творчества корифея модернизма-Поля Сезанна. 期刊: 艺术评鉴 // Журнал: Художественная критика, 15.02.2020. — 2020. — № 3. — С. 81–82.

22. 束景南, Шу Цзиннань, 太极图——人类文化之谜的破译。Диаграмма Тайцзи-раскрытие тайн человеческой культуры 期刊: 苏州大学学报 // Журнал: Академический журнал университета Сучжоу, 21.03.1992. — 1992. — № 2. — С. 01–10, 16.

Ю.С. СМИРНОВА

Соискатель МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: juliya.simpl@gmail.com

Y.S. SMIRNOVA

Candidate for a degree of candidate of sciences at the Stroganov Academy (MGHPA)
e-mail: juliya.simpl@gmail.com

DOI: 10.37485/1997-4663_2022_1_1_211_215

ИЛЛЮСТРАЦИИ АЛЬФРЕДА КУБИНА В ЖУРНАЛЕ SIMPLICISSIMUS

ILLUSTRATIONS BY ALFRED KUBIN IN SIMPLICISSIMUS MAGAZINE

В статье впервые сделана попытка анализа графики Альфреда Кубина, опубликованной в сатирическом журнале Simplicissimus в 1912–1944 годах. Через обращение к роману «Другая сторона» проводится исследование иллюстраций, а именно авторского художественного метода и особенностей изобразительного языка.

The article is devoted to the analysis of illustrations by Alfred Kubin in magazine Simplicissimus. Some biographical facts become a base for consideration of defining characteristics of his works within co-operation with the well-known weekly magazine.

Ключевые слова: графический дизайн, визуальный графический язык, коммуникация, символ, карикатура, графика, сатира, иллюстрированный журнал, комикс, Simplicissimus, искусство, иллюстрация.

Keywords: graphic design, visual graphic language, communication, symbol, caricature, drawing, satire, illustrated magazine, cartoon, Simplicissimus, art, illustration.

В XXI в., при всем многообразии научных и научно-популярных исследований, с точки зрения масштаба культурно-художественных

процессов, дающих оценку межвоенному времени в Германии 1920–30-х гг., данный период оставляет много вопросов.

Во многом сатирический еженедельник *Simplicissimus* в наше время воспринимается хронографом немецкой действительности тех лет. В нем нашли отражение многие культурные и социально-политические парадигмы времени.

Именно изобразительная сатира на животрепещущие темы и актуальный проблемы общества, принесшая *Simplicissimus* известность, дает сегодня возможность оценивать издания с таких позиций. Название еженедельника, карикатуры и имена их создателей на протяжении первой половины XX в. были на слуху, а цитирование колкостей мюнхенского ревю с определенного времени являлось хорошим тоном. К постоянному кругу иллюстраторов, сделавших имя журнала, принадлежали Т.Т. Гейне, О. Гульбрансон, В. Шульц, Э. Тёни, Ф. фон Резничек, Б. Пауль, Р. Вильке, Дж.-Б. Энгл, А. Кубин, К. Арнольд.

Альфред Кубин к еженедельнику присоединился достаточно зрелым художником в 1912 г. К тому времени он был участником «Нового объединения художников Мюнхена» (NKVM), выставки группы «Новое искусство» и входил в круг представителей «Синего всадника» (1).

В *Simplicissimus* Кубин относился к представителям молодого поколения. Свои иллюстрации в издании график публиковал на протяжении длительного времени. Всего было напечатано 237 карикатур. Последняя работа Кубина в издании датируется 1944 годом. Большинство иллюстраций размещены в блоке и оформляют печатный разворот, как правило, занимая $\frac{1}{2}$ страницы.

Графика Кубина в *Simplicissimus* имеет свой неповторимый стиль. Художник часто обращается к религиозно-мифологическим и философским темам «Потерянный рай» [14], «Древо жизни» [10], «Пропавший волшебник» [13], «В сумасшедшем доме» [15], «Страх мира» [16], активно использует метафору, широкий спектр культурных кодов, символов и сюжетов. В листе «Страх мира» звучит тема средневековых бестиарий, в работе «Смерть и девушка» [12] — макабрический сюжет, в иллюстрации «Воскресная прогулка чучел» [11] — отголоски народных кукольных театров и комедии дель-арте.

Изобразительный язык графики Кубина основан, главным образом, на выразительных возможностях линии. При сравнительном анализе карикатуры Кубина «Азиатская холера» [9] и близкой по теме иллюстрации Гейне «Холера на Балканах» [8], опубликованной в *Simlicissimus*

годом ранее, обращают на себя внимание различия в принципе отношения художников к изобразительности. Гейне использует плавные контурные линии и выразительные цветовые пятна. Его образ емок и лаконичен. Рисунок Кубина монохромен. Образ словно вырастает из сгустка вибрирующих «напряженных» линий. Активно используя фон бумаги, график ограничивается намеком, условным обозначением. Словно обращаясь к воображению зрителя, Кубин создает своеобразное «колебание» между реальным образом и знаком.

В качестве основного средства художественной выразительности график использует гротеск, посредством которого передает зрителю заряд абсурдности самой жизни, ее бесконечных противоречий. Мир иллюстраций Кубина — это всегда зыбкая, пугающая действительность. При этом гротеск, которым пользуется иллюстратор, — прием, представленный в проекциях подсознания как образ «отчужденного мира» [4], чтоозвучено неоклассической методологии модернизма и авангардизма.

Во многом понять художественный метод Кубина помогает автобиографический роман «Другая сторона» (2), написанный в 1909 году. Важное место в своем произведение график отводит 52 иллюстрациями, его дополнившим.

Повествование в романе идет от первого лица. Кубин рисует иллюзорный «пугающий» мир страны под названием «Царство грез». В загадочном крае, куда главный герой-художник вместе с супружкой попадает по приглашению друга юности (3), все жители, как выясняется, маргинальные личности (художники, бандиты, женщины легкого поведения, убийцы и т. п.), живущие под властью невидимого демиурга. По мере развития сюжета читатель вместе с героем романа становится свидетелем жутких метаморфоз и апокалиптического разрушения таинственной страны. Ссылаясь на статью Кайзера, можно предположить, что автор реализует понятие «нечеловеческой силы, управляющей миром, людьми, их жизнью и их поступками» [5]. Неслучайно устами главного героя Кубин говорит: «...ужас и откровенно юмористическое начало в нашей жизни были неразрывны...» [4, с. 59]. Именно гротеск как художественный прием дает возможность реализации подобного восприятия реальности в изображении.

Таким образом, в начале XX в. Кубин был одним из художников, которые находились в поисках новых выразительных возможностей графики. Художник в самобытных проекциях развивал темы фантастического искусства И. Босха, А. Дюрера и Г. Гольбейна, Ф. Гойи, А.

Ретеля, Ж. Калло и т. п. В его работах можно проследить и близость, так называемой, метафизической живописи, сформировавшейся как художественное направление в 1911–1915 гг., и влияние идей З. Фрейда [6], К.Г. Юнга [7], нашедших реализацию в том числе в языке сюрреалистического автоматизма (4).

Обращаясь к большему спектру сюжетов, выбрав в качестве основного средства изобразительного языка линию и используя гротеск в качестве главного художественного приема, Кубин создал собственный стиль. В романе «Другая сторона» устами главного героя-художника автор пишет о собственном художественном методе «психографики». При этом, обращает на себя внимание факт того, что толчком к творческому пробуждению главного героя в романе становится психологическое переживание потери близкого человека: «...меня охватила лихорадка работы: за следующие полгода я под действием скорби создал свои лучшие вещи. Я усыплял себя творчеством. Мои рисунки, выдержаные в мрачной и блеклой гамме страны грез, скрытым образом выражали мое горе. Я добросовестно штудировал поэзию серых дворов, заброшенных чердаков, пыльных винтовых лестниц... Я постоянно варьировал меланхоличный основной тон, способ передачи ощущения заброшенности и бесплодной борьбы с непостижимым... я писал еще и другие картины — небольшие циклы, предназначенные для избранных. В них я пытался создать новые формы, следуя таинственным, осознанным мною ритмам, — они велись, переплетались и отскакивали друг от друга... Я назвал этот метод “психографикой” ... Вообще в творчестве я нашел облегчение, в котором так нуждался... Искусство — это предохранительный клапан» [4, с. 111].

Примечания:

1. Карьера художника для А. Кубина началась с обучения рисунку и живописи в частной школе Людвига Шмитт-Ройтте в Мюнхене. Среди знакомых художника были Э. Мунк, Л. Фейнингер, Ф. Марк, П. Клее, В. Кандинский, Г. Майринк, Ф. Кафка, М. Клингер, О. Редон, М. Даутендеем.

2. Главный герой романа, как и автор, работал иллюстратором в сатирическом еженедельнике.

3. Во время учебы в школе А. Кубина был друг, трагически погибший в юном возрасте.

4. В начале XX-го в. дадаисты т.к. Ханс Арп, использовали метод случайных операций. Художники-сюрреалисты, в первую очередь Андре Массон, адаптировали к искусству автоматический метод письма Андре Бретона и Фи-

липпа Супо. Одной из значительных теоретических работ об автоматизме стало исследование А. Бретона «Автоматическое сообщение».

Список литературы:

1. Гугнин А.А. Магический реализм в контексте литературы и искусства XX века: феномен и некоторые пути его осмыслиения. — Москва: Институт славяноведения РАН, 1998. — 120 С.
2. Жердев Е.В., Рыжкина Е.Н. Эстетика стиля «Модерн» в карикатурах «Симплициссимуса» и «Крокодила» // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА / Московская государственная художественно-промышленная академия имени С.Г. Строганова. — МГХПА, 2016. — № 2. — Часть 1. — С. 17–35.
3. Жукова М.В. Роман А. Кубина «Другая сторона» и немецкоязычная гротескно-фантастическая литература на рубеже XIX–XX веков: автореферат диссертации кандидата филологических наук: 10.01.03 / Жукова Мария Владимировна; [Место защиты: Санкт-Петербургский государственный университет]. — Санкт-Петербург, 2015. — 23 С.
4. Кубин А. Другая сторона / редактор Е.И. Маркина; перевод К.К. Белоцуркова; ред. перевода О.Б. Мичковский. — Екатеринбург: Издательство Уральского Университета, 2000. — 292 С.
5. Невярович Н. Гротеск в структуре научного и художественного сознания: доксы и парадоксы. Статья вторая / Херсонский национальный университет. Сборник. В. 32. [Херсон], 2014. — URL:https://www.studylib.ru/doc/131596/udk-821.161.2-o-novik---hersons_kij-derzhavnij-un%D1%96versitet (дата обращения: 20.01.2022).
6. Фрейд З. Толкование сновидений / редактор В. Иванова — М.: Эксмо-Пресс, 2017 — 560 С.
7. Юнг К. Архетипы и коллективное бессознательное / редактор: Е.Н. Даньшина; перевод А.А. Чечина — М.: ACT, 2020 — 224 С.
8. Simplicissimus — Jg. 17. — Heft. 1–57. Munchen, 1912–1913.
9. Simplicissimus — Jg. 18. — Heft. 1–55. Munchen, 1913–1914.
10. Simplicissimus — Jg. 23. — Heft. 1–52. Munchen, 1918–1919.
11. Simplicissimus — Jg. 24. — Heft. 1–52. Munchen, 1919–1920.
12. Simplicissimus — Jg. 27. — Heft. 1–52. Munchen, 1922–1923.
13. Simplicissimus — Jg. 28. — Heft. 1–53. Munchen, 1923–1924.
14. Simplicissimus — Jg. 31. — Heft. 1–52. Munchen, 1927–1928.
15. Simplicissimus — Jg. 35. — Heft. 1–53. Munchen, 1930–1931.
16. Simplicissimus — Jg. 39. — Heft. 1–52. Munchen, 1934–1935.

И.Э. МОНАШЕРОВА

*Кандидат искусствоведения, Помощник вице-президента Российской Академии Художеств
e-mail: innamonasherova@gmail.com*

I.E. MONASHEROVA

*Candidate of Art History, Assistant Vice President (Russian Academy of Arts)
e-mail: innamonasherova@gmail.com*

DOI: 10.37485/1997-4663_2022_1_1_216_221

АНГЛИЙСКАЯ АФИША СКВОЗЬ ПРИЗМУ ВЛИЯНИЯ ФРАНЦУЗСКОГО АР-НУВО

THE ENGLISH POSTER THROUGH THE PRISM OF FRENCH ART NOUVEAU INFLUENCE

Эта статья посвящена исследованию зарождения и развития искусства афиши в Англии. Автор рассматривает творчество ключевых художников этого жанра, а также влияние, оказанное на них французской афишой.

This article is dedicated to the survey of the poster art evolution in England. The author considers the work of the key poster artists and also the impact of the French poster.

Ключевые слова: афиша, художник, искусство, образ, рисунок, линия, изображение, колорит, композиция.

Keywords: poster, artist, art, form, pattern, line, image, color, composition.

В Англии зарождение и развитие искусства афиши пришлось на 1890-е годы. Этот процесс, безусловно, не был столь динамичен, как во Франции, и афиша, в основном, получала поддержку от коллекционеров, журналов и диссидентов академизма. Равеска афиш не была строго ограничена до выхода закона 1881 года, и городские стены были

заполнены небрежно развешанными непривлекательными образцами — продуктами массовой типографской деятельности. Еще в 1862 году была создана ассоциация художников афиши, а через год организовано «Национальное сообщество по контролю за рекламными злоупотреблениями», позже, в 1888 и 1889 годах вышли два закона регулирования рекламы, пытавшиеся организовать хаос, но так и не повлиявшие на качество.

Уже в 1890-е годы у английской публики появилась возможность оценить привлекательность и актуальность нового художественного жанра. В 1894 году состоялась первая выставка афиш в Королевском Аквариуме Лондона, позднее — в Лидсе. В 1898 году в Лондоне было запущено первое периодическое издание, посвященное афишам, — журнал *The Poster*, выходивший вплоть до 1900 года. Преимущественно, подавляющая часть афиш в Англии этого периода была посвящена книжным и литературным новинкам.

Одна из первых английских художественных афиш — созданная по рисунку почетного члена Королевской Академии Художеств Фредерика Уолкера (1840–1875) ксилография к постановке романа Уилки Коллинза «Женщина в белом» в Олимпик Театре в Лондоне в 1871 году. Исполненная в натуральную величину, афиша поражает емкостью и лаконичностью изображения. Художнику удается передать загадочность произведения одним изображением фигуры главной героини, представленной в пол-оборота, приоткрывшей дверь. Тонкость рисунка ее драпировки придает изображению глубину и объем. Тем не менее, столь отвечающее задачам афиши изображение не пришлось по душе современникам художника — считалось, что для создания доступной рекламы необходимо воспроизводить картины из Королевской Академии. Художник-академик Уолтер Крейн полагал, что «есть нечто вульгарное в идее афиши пока она заключена в рамки простого объявления или указаний, или становится видом геральдики или вывески. Сам факт необходимости кричать громко и связь с вульгарной коммерческой крикливостью идут против природы художника и лежат мертвым грузом» [3, с. 184]. Несмотря на то, что сам художник не преуспел в сфере афиши, он смог оказать благотворное влияние как теоретик на творчество своих последователей. Исследователь искусства афиши Чарльз Хайатт полагал, что «английские художники с устоявшейся репутацией были так озабочены привлечением в свои афиши эстетических качеств, что по большей ча-

сти они не замечали тот факт, что их старания тщетны, потому что не выполняют первую и основную цель рекламы» [3, с. 186].

В особенности интересно рассмотреть творчество афиши художника-революционера на английской сцене — Обри Бердслея (1872–1898). Его чувственные, порой несколько откровенные рисунки возмущали пуританское английское общество. Так, и его афиша для «Театра Авеню», будучи только развшенной, вызвала бурю дискуссий. В 1894 году Бердслей получает заказ на изготовление театральной афиши и живо заинтересовывается новым для себя жанром: афиши Шере и других французских художников выставлялись в галерее Гутиль годом ранее, и Бердслей имел возможность воочию лицезреть новый вид произведений искусства. Несмотря на основное условие афиши — его красочность, Бердслей предполил черно-белую гамму, тем не менее в композиции и выборе образа он проявил смелость, изобразив сладострастную даму с глубоким декольте, выглядывающую из-за прозрачной занавеси. В результате рисунок был воспроизведен в гамме голубого, зеленого и светло-желтого, что сделало его крайне притягательным для взгляда. Защитники Бердслея видели в этой афише современное изображение, японское по духу, а противники называли его ужасным и скандальным, в особенности из-за несколько откровенного женского образа — японизированной девушки Россетти [1, с. 204]. Г. Спилнер в статье 1895 года описал его как рисовальщика исключительной силы, привнесшего в искусство элементы китайского и чувствительности Россетти (увиденного косым взглядом, придуманного умом Мefистофеля и выполненного вампирской рукой), проявившего инстинкт к красоте линии, балансу къяроскуро и декоративному эффекту [2, с. 87]. Его творчество в жанре афиши не было обширным, он создал несколько работ для журнала «The Studio» (1893), библиотеки «Pseudonym And Autonym Libraries» (1895), «Savoy» того же года, каждую из которых отличал изящный, тонкий рисунок, причудливая прихотливость линий, контраст черного и белого цветов, временами разбавленный ярким цветом, а также безошибочное чувство композиции, в дальнейшем повлиявшее, в частности, на американского художника афиши Уилла Брэдли [4, с. 42].

Прожив недолгую жизнь, он смог выработать собственный художественный стиль и в значительной степени повлиять на английское искусство афиши.

Озорные образы «Yellow Girl» (ок. 1895) Дадли Харди (1867–1922) для журнала «Today» и «Gaiety Girl» (1896) были очевидно вдох-

новлены парящими веселящимися девушками с афиш Шере (возможно, повлияло его двухлетнее обучение в Париже и Антверпене). Художник умело приспособил работы к английскому серому климату: он использовал более яркие, кричащие цвета и менее нежные контуры, чем французские художники. Художник и автор Джозеф Пеннел (1857–1926) писал о его «Yellow Girl»: «Спокойные очертания, переданные немного угловато, создание эффекта светящейся фигуры, достигнутого на белой бумаге в отличие от хромолитографий, нагруженных цветами-полутонами» [3, с. 98]. В дальнейшем он также создавал афиши для английских театральных постановок и иллюстрации, в частности, для издателей Waterlow & sons. Его последующие работы — реклама обуви «Abbotts phit-eesi» 1896–1900, афиши к опере Гилberta и Салливана «Йомены гвардии» (1897) и другие, созданные для рекламы театральных постановок, — отличаются лаконичностью рисунка, выверенной композицией и умеренным гармоничным сочетанием ярких цветов теплой гаммы, а также доходчивым юмором.

Художник и иллюстратор Джон Хассал (1868–1948), друг Дадли Харди, тоже учился несколько лет в Антверпене и Париже, где испытал влияние творчества Альфонса Мухи. Работал для издательства «David Allen & Sons», для которого с 1896 по 1899 год создал около 600 театральных афиш. В его работах сочетаются тонкий линеарный рисунок японского эстампа с красочностью афиш, более близкой живописной. Он создает полноценное изображение для каждого рекламного объекта: греющийся странник в горах для рекламы горчицы «Горчица Колмана» (1899), гейша, вписанная в идеально воспроизведенный пейзаж для «Daily's theatre» Лондона, величественная женская фигура в интерьере на афише «Греческий раб» также для «Daily's theatre» (ок. 1900), «Дочери Вавилона» для «Lyric Theatre» Лондона (1898) и многие другие работы, зачастую не лишенные юмора (реклама для вакуумного очистителя «Friends» 1906 года и др.). Его афиша «Skegness is so bracing» 1908 года, заказанная железнодорожной компанией North Eastern Railway, изображает рыбака, буквально парящего над курортом, и является, возможно, самой атмосферной графической работой художника — настолько незатейливо и красочно передано чувство, которое должен испытать посетитель курорта. Исследователь Аллан Вейл называет ее моделью визуального послания, классической для английской афиши, и воплощением принципа «идеи, идеи, идеи» [5, с. 42].

Харди и Хассал, формируя свое видение афиши на основе вдохновения работ французских художников, тем не менее, создавали изображения, стилистически типично английский: рисунок с четким контуром, яркие цвета, а также надписи, не имеющие ничего общего с утонченностью и нежностью афиш Шере или Мухи. Возможно, свою роль сыграл суровый климат Лондона, чьи серость и туман требовали живых красок, но и английские типографы сыграли в этом немалую роль. Афиши для сферы развлечений, преимущественно театральные, по свидетельству исследователя Роджерса, создавались такими художниками, как Моснар Эндис, Алберт Морро, Вуил Тру, Стюарт Браун и Алик Ритчи для одной литографской фирмы Дэвида Аллена и сыновья [5, с. 42]. И в действительности, театр и пресса предлагали большой пласт работы художникам афиши, в то время как промышленники прибегали к их труду с робостью.

Особняком стоит творчество сводных братьев Беггерстафф (Джеймс Прайд и Уильям Николсон), которые для выставки афиш в Аквариуме Вестминстера 1894 года выбрали четыре проекта, используя вымышленные торговые марки: «Ничьи свечи», «Ничья стиральная синька», «Ничье фортепиано» и «Ничьи чернокожие певцы». Прайд пояснил: «Мы решили, что силуэтная обработка лучше – у нее свои преимущества, и раньше ею не занимались. Более того, это очень экономичный способ создания афиши... для создания плоскостного эффекта мы вырезали изображения из цветной бумаги и наклеивали на плоские доску или бумагу. Наши работы не выглядят так, как будто было потрачено много времени на их создание, но я могу вас уверить, что это потребовало всех художественных знаний: которыми мы обладаем, чтобы привести их к тому простому состоянию, которое вы видите» [5, с. 43]. Ориентируясь на эксперименты Лотрека, которым они вдохновлялись, братья Беггерстафф смогли достигнуть абсолютной стилизации своих работ, при экономии художественных средств. Тем не менее, английские промышленники еще не были в силах оценить новую концепцию афиши, поэтому афиши создано ими не много: «Гамлет» (1894 года), «Путешествие в Чайнатаун» (1895), афиша для журнала «Харперс Базар» того же года, «Золушка» (1895), «Кукурузная мука «Кассама» (1900). Нанесение рисунка плоскими цветовыми пятнами, зачастую отсутствие контуров, сила и простота их композиции оказали влияние на театрального художника-декоратора Эдварда Гордона Крейга (1872–1966), но соз-

данные ими концепции распространились дальше и были подхвачены немецкими художниками Баухауза и целым поколением художников-авангардистов.

И только в годы, предшествующие Первой мировой войне, высшие ведомства заинтересовались в производстве качественных афиш. Под руководством Фрэнка Пика, отвечавшего за рекламу в лондонском метро, реклама лондонского транспорта стала иллюстративной при участии художников первого ряда, таких как Фрэнк Брэнгин, Спенсер Прайз, братья Джилл. Это дало импульс для развития английской афиши в сфере путешествий, который получил свое развитие после Первой мировой войны.

Список литературы:

1. Стэрджис М. Обри Бердслей. — Москва: Колибри, 2014. — 432 с.
2. Alexandre A. The modern poster. — New York: Charles Scribner's Sons, 1895. — 160 p.
3. Bauwens M.M., Hayashi T., La Forgue, Meyer-Graefe, Penel J. Les affiches étrangères illustrees. — Baris: G. Boudet, 1897. — 206 p.
4. Hiatt C. Picture posters. A short history of illustrated placard. — London: George Bell and sons, 1895. — 367 p.
5. Weill A., Hall G.K. The poster. A worldwide survey and history. — London, 1985. — 422 p.

Т.О. БЕРДНИК

Кандидат философских наук, профессор, зав. кафедрой «Дизайн»
ФГБОУ ВО Донской государственный технический университет
e-mail: tatiana@berdnik.me

М.М. ИСУПОВА

Магистрант ФГБОУ ВО Донской государственный технический университет
e-mail: mari_di_amsy@mail.ru

T.O. BERDNIK

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

М.М. ISUPOVA

Don State Technical University, graduate student
e-mail: mari_di_amsy@mail.ru

DOI: 10.37485/1997-4663_2022_1_1_222_227

КНИЖНАЯ ГРАФИКА В КОНТЕКСТЕ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ И КОММУНИКАТИВНОЙ ФУНКЦИИ

BOOK GRAPHICS IN THE CONTEXT OF AESTHETIC AND COMMUNICATIVE FUNCTION

В статье исследуется значение книжного дела в формировании культурного наследия общества. Книга рассматривается как важнейший фактор интеллектуального и духовно-эстетического развития человека. Приводится многообразие функций книги и детально анализируются две из них — коммуникативная и эстетическая. Обе функции рассматриваются в контексте их влияния на эффективность восприятия информации, носителем которой является книга. В реализации эстетической функции выделяется иллюстрация, являющаяся важнейшей составляющей книжного дизайна. Делается вывод о взаимосвязи и взаимообусловленности

сти смыслового содержания и формального композиционно-художественного оформления как основных компонентов книги.

The article examines the importance of book publishing in the formation of the cultural heritage of society. The book is considered as the most important factor in the intellectual and spiritual and aesthetic development of a person. The variety of functions of the book is given and two of them, communicative and aesthetic, are analyzed in detail. Both functions are considered in the context of their influence on the effectiveness of the perception of information, the carrier of which is a book. In the implementation of the aesthetic function, illustration stands out, which is the most important component of book design. The conclusion is made about the relationship and interdependence of the semantic content and formal compositional and artistic design as the main components of the book.

Ключевые слова: коммуникативная функция книги, эстетическая функция книги, иллюстрация, художественное оформление книжных изданий, единство формы и содержания компонентов книги.

Keywords: communicative function of the book, aesthetic function of the book, illustration, artistic design of book editions, unity of form and content of the book components.

В формировании культурного наследия огромное значение имело возникновение книжного дела. Книга во все времена являлась мощнейшим орудием воздействия на человечество, движущей силой его интеллектуального и духовно-эстетического развития. Разнообразие функциональных особенностей позволяло книге затронуть значительный спектр социокультурных проблем и способствовать их решению. Восприятие информации во многом зависит от формы ее подачи, стремление усилить эффективность этого процесса стало основным фактором эволюции внешнего облика книги.

Многообразие функций книги определяется характером ее взаимодействия с человеком, способом воздействия на его органы чувств. На сегодняшний день принято выделять несколько основных функций книги: этическую, познавательную, эстетическую, коммуникативную, информационную, идеологическую [1]. Важнейшей из них можно счи-

тать обеспечение коммуникации. Передаваемая посредством книжного издания информация на протяжении многих веков была способна влиять на мировоззрение человека, формируя в его голове различные образы, мысли и идеи. Книга напрямую могла взаимодействовать с сознанием читателя, направляя его в нужную сторону. Коммуникация представляла собой передачу информации от писателя к читателям через вербальные каналы посредством изложения текста и невербальные каналы через зрительные и тактильные образы, рождаемые материальными характеристиками книги — формой, конструкцией, художественным оформлением.

Само слово «книга» для многих является синонимом знания. В человеческом мышлении передача информации имеет форму изложенного на листе бумаги текста. Однако немало внимания в образе книги уделяется ее графическому оформлению, в частности, иллюстрированию.

Исследуя эволюцию книжных изданий, можно отметить изобилие присутствующих иллюстраций на ранних этапах развития, в сравнении с более поздними примерами. Этот феномен можно объяснить особой коммуникативной функцией графического оформления, свойственной той исторической эпохе. Иллюстрация представляет собой определенное изображение передаваемой информации. В представлении современного человека она является дополнением к тексту, передавая чувства и эмоции посредством стилистики и цветового исполнения. Однако первые примеры графического оформления книги значительного отличаются от известных сегодня.

Первые иллюстрации представляли собой полноценное художественное произведение, которому выделялась вся страница или даже целый разворот. Сюжет, как правило, полностью отражал текстовую часть, а техника исполнения была максимально реалистичной. Такие иллюстрации использовалась еще в свитках и папирусах Древнего Египта до изобретения самой формы книги. Этот подход к передаче информации можно объяснить тем, что изображение является средством художественного общения наравне с языком. Его коммуникативная функция заключается в передаче информации абсолютно всем слоям общества. Это напрямую связано с безграмотностью значительной части населения, что являлось объективной реальностью довольно продолжительное время истории цивилизации. Посредством увиденного изображения информацию могли усвоить даже не знающие языка или не умеющие читать люди.

Книжная графика является особым обусловленным кодом, понятным всем, независимо от уровня образованности или языковых различий. Возникающая коммуникация между изображением и человеком в значительной степени сильнее, в сравнении с текстовой частью. Художественное общение способствует лучшему пониманию мысли автора, повышая духовный потенциал общества [2]. Искусству присуща способность объединения и взаимопонимания народов. Благодаря графическим дополнениям, было расшифровано множество древних текстов, написанных уже исчезнувшими языками. Из этого следует, что иллюстративное оформление помогает осуществлять важную коммуникативную функцию книги, представляя своеобразный диалог между эпохами и расстоянием.

Современное оформление книги также влияет на ее коммуникативную функцию, даже несмотря на переход от сложной иллюстративности к простой графике. Грамотное расположение элементов, использование художественных приемов и цветовых теорий позволяют иллюстрации по-своему взаимодействовать с читателем.

В основе коммуникации современной графики лежит ее прямое воздействие на чувства человека, придавая написанному особый эмоциональный окрас. Графика все больше становится равнозначной тексту, его неотделимой частью. Иллюстратор наравне с автором создает свою историю, дополняет ее и передает зрителю. Так графика является основной составляющей в коммуникации современной литературы. Ярким примером взаимосвязи графики с текстом является произведение Владимира Маяковского «Для голоса». Книга, оформленная иллюстрациями Эль Лисицкого, представляет собой гармоничное единство стиха и графики как на смысловом, так и на формальном уровнях. Каждый разворот несет в себе определенную информацию и по-своему взаимодействует с читателем. Все элементы создают особую уникальную историю, которую хотел донести автор [3].

Психика человека устроена так, что информация усваивается гораздо лучше, если она подается в привлекательной форме. Это подчеркивает важность эстетической функции книжной графики. Визуальная составляющая книги определяется ее оформлением и является совокупностью различных элементов. Графика, используемая в художественном решении книги, может нести в себе двойственную эстетическую нагрузку. С одной стороны, книжную иллюстрацию можно прини-

мать как самостоятельное произведение искусства. Неслучайно многие великие художники-графики всецело посвящали свое творчество иллюстрации для различных печатных изданий. С другой стороны, графика входит в состав облика книги, формируя с остальными элементами общий эстетический образ. В данном смысле рассматривается прикладной контекст иллюстрации как элемента книжного дизайна.

Особым отличием книжной иллюстрации от других произведений искусства является ее прямая зависимость от текста. Ее полный потенциал раскрывается только при взаимодействии с содержанием произведения. Общая композиция позволяет читателю в нужной степени ощутить вложенную задумку автора. Связь с текстом — не единственное, что важно в формировании эстетического восприятия. Также учитываются идеинная направленность издания, формат подачи и аудитория читателей.

Основным критерием производства печатных изданий является их маркетинговая ценность. Продукт, способный привлечь читателя, несет в себе особую эстетическую функцию. Сознание человека работает таким образом, что привлекающий внешне объект будет интересен даже в том случае, если он не является необходимым. Из этого следует, что эстетика является одним из главных качеств хорошей книги. Еще в древности выделили особое влияние изображения на формирование художественного вкуса человека и удовлетворение его потребностей. Искусство позволяет в полной мере ощутить эстетическое богатство мира. Хорошее графическое оформление книги также пробуждает в человеке творческий дух. Оно способно вызвать определенные чувства и эмоции, сформировать творческую активность.

Назначение книжного издания определяет степень приоритетности эстетической функции. Древние рукописные тексты, как правило, были богато украшены различными иллюстрациями и узорами. Нередко использовались дорогие краски и позолота. Это обуславливалось престижной составляющей самой книги, которую в то время могли позволить себе только высшие слои общества. Такие книги были написаны с религиозным уклоном, а богатое иллюстративное оформление только подчеркивало величественность текстов. Одним из примеров эстетичности таких произведений является Евангелия из Келса. Книга, написанная ирландскими монахами в 800 году, является одним из самых щедро украшенных произведений, дошедших до наших дней. В ней

содержится огромное количество миниатюр и полноценных иллюстраций, с замысловатыми сложнейшими узорами. Изобилие цветов и виртуозность декорирования создают особый облик книги, который до сих пор способен восхищать и шокировать человека [4].

Эстетическая функция книги также оказывает большое влияние на ее коллекционное значение. Как правило, книга служит не только источником информации, но также ее хранителем. Хорошее оформление книги, к примеру, в коллекционных изданиях, добавляет ей особую ценность. Она способна воздействовать на читателя не только внутренней, но и внешней формой. Книга должна одинаково хорошо смотреться как в руках читателя, так и на полке. Эстетика оформления произведения также может влиять и на общий интерьер комнаты, в которой находится, составляя гармонию в книжном шкафу или полке.

Опираясь на многочисленные исследования, можно сделать вывод, что эстетическая и коммуникативная функции книги в равной степени влияют на ценность и эффективность восприятия книжного издания. В процессе анализа различных аспектов исторического развития книжного оформления были выявлены основные принципы графики и способы взаимодействия с читателем. Подводя итоги, стоит отметить, что коммуникативная функция книги больше обеспечивает социальное взаимодействие людей, в то время как эстетическая позволяет прочувствовать эмоциональный окрас произведения. Обе функции можно объединить между собой общей целью гармонизации чувств читателя.

Список литературы:

1. Архейм Р. Искусство и визуальное восприятие. — Москва: Прогресс, 1974.
2. Мигонь К. Наука о книге: Очерк проблематики. — Москва, 1991.
3. Владимир Маяковский. Для голоса / Конструктор книги Эль Лисицкий. — Берлин: Государственное издательство, 1923.
4. Dodwell Charles Reginald. The pictorial arts of the West, 800–1200 (англ.). — New Haven: Yale University Press, 1993.

М.В. ГОРЕЛОВ

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

M.V. GORELOV

Candidate of Art History, department of drawing of the Stroganov
Moscow State Academy of Design and Applied Arts
e-mail: MG-1968@yandex.ru

DOI: 10.37485/1997-4663_2022_1_1_228_244

ПОНИМАНИЕ ПОСТРОЕНИЯ И ФУНКЦИИ СТРУКТУРЫ ИЗОБРАЖЕНИЯ В УЧЕБНОМ РИСУНКЕ В ХУДОЖЕСТВЕННО-ПРОМЫШЛЕННОМ ОБРАЗОВАНИИ

UNDERSTANDING THE CONSTRUCTION AND FUNCTION OF THE IMAGE STRUCTURE IN EDUCATIONAL DRAWING IN ART AND INDUSTRIAL EDUCATION

В приведенной статье рассматриваются когнитивные, системные взаимосвязи процесса рисования в дизайн-образовании на основе структурирования и запоминания алгоритма профессиональных действий обучающихся. Даётся понимание термина «структура» в рамках изучения дисциплины «рисунок», выдвинутом кафедрой рисунка МГХПА в период становления метода конструктивного анализа изображения с трансляцией на современную систему обучения. Определяются такие важные аспекты, составляющие профессиональную основу конструктивного рисунка, как проектное и креативное мышление, творческое в совокупности с принципами и методами структурирования визуальной информации. Подчеркивается важность системы запоминания алгоритма действий студента в контексте процесса рисования со структурированием как процессом мышления. При этом отмечается вариативность композиционных решений на основе создания множества структурных замыслов.

The article discusses the cognitive, systemic interrelationships of the drawing process in design education based on structuring and memorizing the algorithm of professional actions of students. The understanding of the term «structure» is given within the framework of the study of the discipline of drawing, put forward by the Department of Drawing of the Moscow State Pedagogical University during the formation of the method of constructive image analysis with translation to the modern learning system. Such important aspects that form the professional basis of constructive drawing as project and creative thinking, creative in combination with the principles and methods of structuring visual information are determined. The importance of the system of memorizing the algorithm of the student's actions in the context of the process of drawing with structuring as a process of thinking is emphasized. At the same time, the variability of compositional solutions based on the creation of a variety of structural designs is noted.

Ключевые слова: структура, анализ и структурирование информации, проектное мышление, творческое мышление, рисунок.

Keywords: structure, analysis and structuring of information, project thinking, creative thinking, drawing.

В современной педагогической практике преподавания дисциплины «рисунок» в высшем художественно-промышленном образовании существует проблема восприятия, понимания и функционального применения такого термина, как «структура». Проблема эта не нова и весьма актуальна в контексте правильности определения задач в учебной рисовальной практике и методике выполнения всей системы заданий в программе обучения дисциплины «рисунок». Методические дискуссии, проводимые на ряде научно-педагогических конференций, посвященных практике рисунка в художественно-промышленных вузах страны, к сожалению, не вскрыли вопроса о взаимосвязи принципов композиционной организации графического изображения в учебном рисунке с самой системой подготовки будущих специалистов в области дизайна, архитектуры и декоративно-прикладного искусства. Речь идет о единстве законов гармонизации композиции с системой построения рисунка, универсальности этих законов для всей рисовальной практики дизайн-образования.

Причин, по которым эти вопросы не освящались на конференциях, несколько. Первая — отсутствие единого понимания термина «структура». Ряд педагогов трактует структуру рисунка как ряд переломов форм при построении конструкции изображения. Иные говорят о совокупности центрально-осевых линий, из которых состоит объект изображения. Третьи мыслят структуру как некую абстрактную систему координат, точек, по которым строится объемно-пространственная система изображения. Налицо ясность поставленной задачи — построить рисунок в пространстве, но в то же время — неясность самого пути выполнения задачи. Причина вторая — мышление многих педагогов находится под воздействием русской реалистической школы рисунка и неукоснительного соблюдения законов классического академического воспитания. Здесь сразу следует подчеркнуть, что материал, рассматриваемый в данной статье, не отрицает законов реалистического рисунка, но опыт преподавания этой дисциплины говорит о трансформации мышления восприятия и изображения действительности у современного универсального специалиста в контексте умения создать эффективное изображение в трехмерном пространстве. При этом многие графические законы, свойственные сугубо академическому образованию, никаким образом не могут быть допустимы в учебном рисунке дизайнера. Собственно, сами задачи, определяемые в учебном рисунке на современном этапе, требуют своего переосмыслинения. Отсюда — третья причина. Заключается она в следующем. Выработка новых принципов, методов графического решения картинной плоскости, построения объектов изображения, их практическая апробация требуют тесного взаимодействия педагогов не только с собственной практикой, но и с практикой дизайна, архитектуры, пониманием их проблематики в рамках научно-педагогических конференций, выставок и т. п. Конечная цель преподавания рисунка в высшей школе — научить строить изображение без опоры на зрительную модель, по воображению или памяти. Иными словами — более тесная взаимосвязь художника-педагога и проектировщика-практика. Но, как показывает опыт проведения отечественных научно-педагогических форумов, симпозиумов и выставок рисовальщиков и проектировщиков, они проходят обособленно друг от друга, без особого взаимного интереса к смежным профессиям. Не происходит вовлеченности студента в изучение рисунка как основы его композиционного, проектного мышления. Как итог, во многом теряется интерес к рисунку

как к дисциплине. Тем не менее, во многих европейских дизайн-вузы и учебных центрах уже давно присутствует мнение о единстве дизайн-образования и графических задач, ставящихся перед студентами. Более того — дизайн-образование там рассматривается как катализатор экономики государства и поэтому получает финансовую поддержку на государственном уровне. Казалось бы, а какое отношение имеет структура построения изображения к проектному мышлению?

В МГХПА им. С.Г. Строганова на кафедре рисунка в 1970-е гг. была переработана методика классического академического образования и предложена идея конструктивного построения рисунка. Ее авторы — профессора Ф.Ф. Волошко и В.И. Тумольский — обосновали наущность инновационного восприятия изображения объекта на основе конструктивного анализа формы, исходя из ее трехмерности. Идея была действительно революционной, поскольку отучала студента от «срисовывания» модели, изображения падающих теней и побуждала к анализу построения формы в пространстве. При этом объемы моделировались порой более жестко, пренебрегая пластикой и реальными тональными отношениями, активно работала линия, выражая пространственные планы и их глубины. Но самое главное — студенты учились графически мыслить в пространстве и «конструировать» рисунок, основываясь на определенной взаимосвязи не только значимых координат, но и множества переломов форм объемов, создающих единство тождественных пластических ритмов. Это в конечном итоге позволяло увидеть рисунок как целостную систему, выстроенную в двухмерной плоскости листа (рис. 1). Более того, познавая законы этой целостной системы, студент не только тренировал способы эффектного построения изображаемой модели, но транслировал свои графические навыки в проектную работу при создании поисковых эскизов в формообразовании.

Именно профессором В.И. Тумольским был введен в педагогическую практику термин «структура» рисунка. Под этим термином подразумевалась единая, целостная система взаимосвязей различных конструктивных переломов форм изображаемых объектов в их композиционно-пространственном развитии. А сам процесс создания подобной системы стали называть «структурированием». Функция структурирования как системных действий рисующего основывалась на аналитическом мышлении и способствовала развитию способностей к умственному восприятию и переработке визуальной информации. Как

следствие — к тренировке памяти, внимания и воображения. Студент учился не просто рисовать увиденную модель, объект. Он старался понять — как изобразить форму, найти способы графического выражения в различных техниках, он стремился исследовать принципы конструктивного и композиционного синтеза в рисунке. Рисунок, по определению авторов концепции, не есть копия с объекта, а структурный эквивалент этого объекта в изобразительных средствах.

При этом важное значение уделялось пониманию содержания рисунка, как совокупности информационных и абстрактно-логических элементов, которые составляют суть и смысл построения рисунка. Содержание воспринималось со стороны внешнего вида формы познавательного объекта и определялось в основе взаимосвязей между ее элементами, каждый из которых имел свое место в целостности. Содержание и сейчас понимается в зависимости от формы. Конструктивная организация единства содержания и формы в изображении выстраивается логически. Форма обладает делимостью на составляющие элементы, каждый из которых имеет свой смысл в целостности, что позволяет упорядочивать смысловое содержание конструируемого объекта.

Само создание структуры рисунка немыслимо без знаний элементарных законов гармонизации композиции — метра и ритма, статики и динамики, контраста и нюанса, масштаба и тектоники. Создание учебного рисунка как графической модели композиционных связей способствовало усвоению алгоритма построения любого объекта изображения. Достаточно было лишь визуального контакта с объектом графического исследования, чтобы постараться изобразить его наиболее

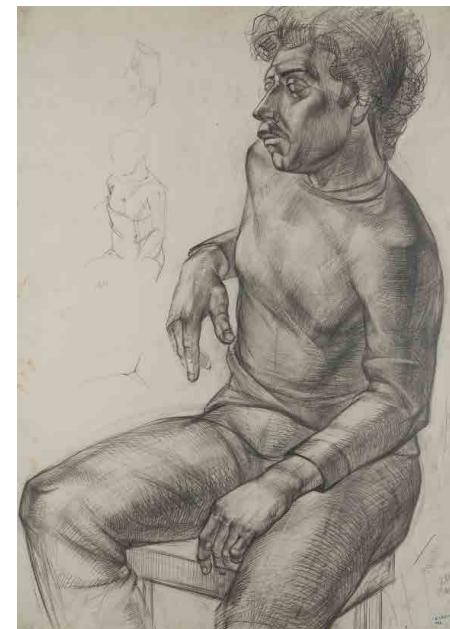


Рис. 1. Постановка 3 курса. Полуфигура с руками

эстетически привлекательно. Квинтэссенцией усвоения законов композиционного мышления графическими средствами был рисунок по памяти и представлению.

Процесс структурирования изображения был поставлен в основу методики преподавания рисунка в тесном понимании с проектным и творческим мышлением. Это также было новаторским в рассматриваемый период становления подобной педагогической практики.

Проектное мышление отличается способностью видеть образ будущего произведения или формы и находить к ним путь посредством определенного алгоритма действий. Управляя проектом, можно разделить свой алгоритм действий на части, обозначив последовательность действий, и подобрать подходящий набор инструментов (методов) для решения поставленной задачи. Проектное мышление — инновационный тип мышления. Это способность представлять себе не только, что и как должно быть сделано, но и каким образом это «что» и «как» будет развиваться во времени и пространстве. Другими словами, проектное мышление — умение «бросать» свою мысль вперед, хорошо чувствовать проблему и предугадывать оптимальные пути решения.

В проектном мышлении четыре основные особенности:

- проектное мышление позволяет учитывать ресурсы и время на реализацию задачи;
- напоминает творческое мышление, но исключает интуитивный поиск результата;
- позволяет находить связи между частями проблемы, выявлять противоречия;
- дает возможность подобрать необходимые инструменты для устранения трудностей.

Особенность его в том, что решение выбирается целенаправленно. Оно ограничено по времени, для достижения цели используются ограниченные ресурсы. В итоге получается уникальный и единовременный результат. Отличие проектного мышления от творческого заключается в том, что в первом случае вы не только ищете альтернативные пути, но и прогнозируете ход событий и связываете все задействованные в этой проблеме элементы.

Творческая деятельность — это то, что называют креатив, ее отличает новизна результата или методов. Она строится на репродуктивной основе, но, освоив профессиональные приемы, человек начинает

испытывать потребность сделать что-то свое, оригинальное, новое, так как ему скучно и неинтересно следовать только чужому образцу. Именно исходя из данной особенности творческого мышления, в 1970-е годы из программы обучения рисунку было исключено копирование рисунков мастеров прошедших эпох. Творчество недаром называют духовно-практической деятельностью. Потребность создать новое рождает у человека идею, замысел, проект. Возникновение новой, оригинальной идеи и осмысление способов ее воплощения и есть творческое мышление.

В целом сам процесс создания аналитического учебного рисунка был сопоставим с методологией творческого и проектного мышления. Рисунок обязательно начинался с серии эскизов, позволяющих определить наиболее оптимальное композиционное решение. Это сразу позволяло избежать случайного расположения объектов в листе, выявить характер их конструктивно-пластических взаимосвязей, найти соотношения масштабов. Далее следовал сам процесс построения изображения на основе найденной композиции, но с учетом конструкции и соподчинения планов объемов, что позволяло максимально активно выстроить пространственные глубины. Вполне очевидно, что процесс рисования, равно как и процесс проектирования, не может происходить без выявления недостатков и решения обозначающихся в процессе работы проблем. Этому способствует критический анализ выявляемых недостатков — графических, пространственных, конструктивных, композиционных. К примеру, не всегда получалось достаточно убедительно нарисовать какой-либо узел (плечевой или коленный сустав, найти конструктивно-пластические связи головы и плечевого пояса). Для решения проблемы педагогом предлагалось сделать несколько эскизов крупным планом с нескольких точек, ракурсов проблемного узла с целью наиболее максимального раскрытия его конструктивных характеристик. Студент тем самым запоминал «механику» изображаемого объекта, изучив его графически, и впоследствии ему не составляло особого труда отрисовать подобный объект с этого или другого ракурса. Таким образом развивалась когнитивная функция рисунка (рис. 2).

В течение продолжительного времени, вплоть до середины XX века, высшей формой мыслительной деятельности безоговорочно считалось абстрактно-логическое мышление. Его строгие законы, выведенные еще античными философами, изучались в школе, а к людям, не склонным к логическому мышлению, относились снисходительно. Даже тесты на уро-

вень интеллекта (IQ), разработанные еще в начале прошлого века, были ориентированы на проверку владения логикой и развитости абстрактно-логического мышления.

Но оказалось, что среди личностей с уровнем интеллекта выше 135 % почти не встречается выдающихся ученых, всемирно известных деятелей культуры, художников, писателей и тех, кто добился больших успехов в бизнесе. Люди, получившие высокие оценки по этим тестам, не способны решать нестандартные задачи, они не могут придумать ничего нового и оригинального. А динамично развивающаяся индустрия, появление новых отраслей промышленности и сферы услуг и возрастающая конкуренция требовали именно нестандартных решений. Люди с высоким IQ, ответственные, эрудированные, высокоинтеллектуальные профессионалы оказывались неспособными выйти за рамки строгих инструкций и придумать что-то свое. А вот успехов добивались середнячки, те, чей уровень интеллекта разве что чуть-чуть превышал допустимую границу нормы [6, с. 40]. Вот тогда-то и стало ясно, что логическое мышление — не панацея, и есть более продуктивное и эффективное мышление — творческое. Оно позволяет человеку:

- находить выход из безвыходных ситуаций;
- решать нестандартные задачи, не поддающиеся алгоритмическим методам;
- открывать новые научные законы;
- создавать новые вещи;
- видеть любую проблему под совершенно нестандартным углом зрения.

Творческое мышление по структуре напоминает разветвленную сеть, паутину, связывающую разные участки и отделы головного

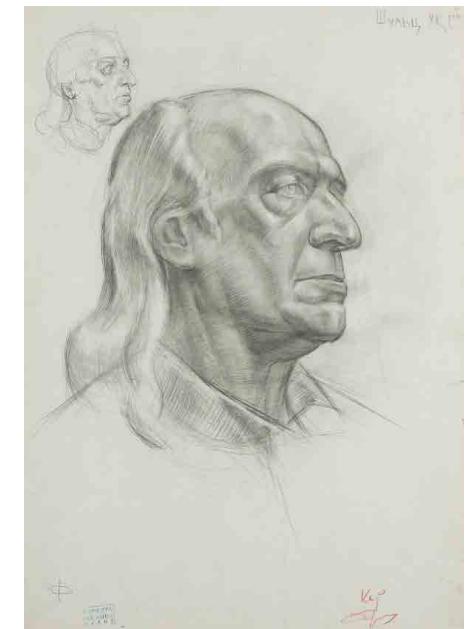


Рис. 2. Постановка 1 курса. Портрет

мозга. И в такую паутину не может не попасться гениальная идея, а то и не одна. Нелинейное мышление обеспечивает человеку возможность увидеть проблему с разных сторон, находить различные пути ее решения. Известный американский поэт и литературный критик Эзра Паунд писал: «Гений... это способность видеть десять вещей там, где обычный человек видит одну, а талантливый человек две или три, плюс способность отражать это множественное восприятие в материале своего искусства» [4, с. 59]. Нестандартность — одна из важнейших характеристик творческого мышления, которое избегает любых стандартов или шаблонов, не подчиняется строгим правилам и законам алгоритма. Человек, владеющий этим мышлением, способен найти нестандартное решение даже самой банальной, обыденной и скучной задачи.

Именно поэтому можно видеть факт того, что, когда студенты работают в группе, они способны найти разные композиционные решения одной и той же постановки. В самом деле — было бы неправильным создавать один и тот же жесткий алгоритм графического или композиционного решения структуры. Это означало бы привести творческое мышление в определенные рамки, ограничив тем самым поиск идеи создания графической композиции, ограничению техники использования тех или иных материалов. Оригинальные решения креативные студенты выдают даже тогда, когда в этом нет особой необходимости, потому что творческое мышление во многом спонтанно, так как оно связано с подсознанием, с областью интуиции.

Следуя данной мысли, структура изображения одной и той же модели или объекта обнаруживает способность к вариативности своего восприятия. Иными словами, нарисовать красиво можно не только разными графическими способами, но самое ценное — композиционных решений может быть несколько. И все они будут иметь свою собственную, авторскую убедительную логику. Это означает, что структура рисунка — не отдельно взятый неизменяемый алгоритм когнитивных и практических действий, а живая система, способная к вариативности, основанной на синтезе субъективного авторского восприятия и знании законов композиции и способов ее графического воспроизведения.

При исследовании аналитического конструктивного характера строгановского учебного рисунка возникает вопрос — каким образом метод структурирования визуального изображения способен быть спроектированным на бумагу. Достаточно взглянуть на любой класси-

ческий академический образец и увидеть совершенно иной метод передачи изображения — наглядно-действенный. В структурировании основополагающим методом графического изображения является синтез когнитивного процесса с аналитическим действием, побуждающим к систематизации поступающей наглядной информации (рис. 3).

Структурирование информации — это разделение ее по отдельным, схожим критериям на группы, а также выстраивание связей логических цепочек между полученными группами. Иными словами, структурировать информацию означает создать некий визуальный скелет, с помощью которого будет легко запомнить ту или иную информацию. Как нетрудно догадаться, нужно оно для того, чтобы проще, легче было ее запомнить. Любая информация нуждается в структурировании, если вы хотите быстро для себя ее зафиксировать. Когда студент изображает реальную модель, он руководствуется, прежде всего, пониманием пространства, глубины планов, затем уже собственно пластическими, конструктивными особенностями объекта. Конструкция в рисунке предполагает обобщение и стилизацию пластической информации, но одновременно позволяет осознать строение изображаемого объекта в разных ракурсах. В пространственной структуре такой модели легко выделяются геометрическая и логическая основы, что является благоприятным условием для предвосхищения скрытых взаимосвязей и понимания тех отношений, которые лежат на поверхности.

Кафедрой рисунка МГХПА в 70-е гг. было предложено два графических принципа структурирования информации, основанной на ее упрощении. Предполагалось, что целесообразно данный сложный мас-

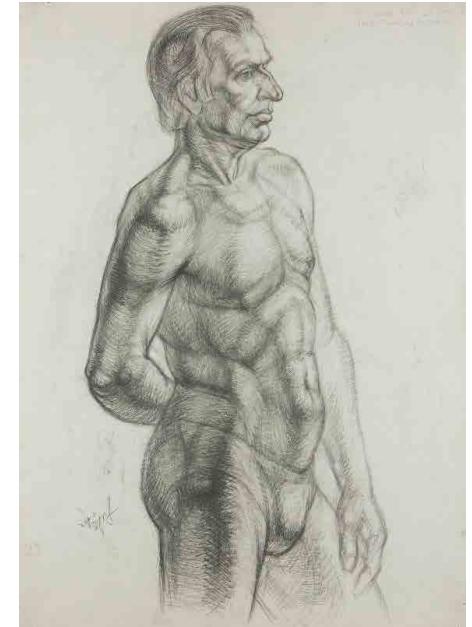


Рис. 3. Постановка 1 курса. Торс модели

сив логических связей, цепочек разобрать на простые элементы. В дизайне, формообразовании это называется «комбинаторика».

Принцип первый: всю имеющуюся информацию необходимо разделить на группы, подгруппы, в соответствии с отдельно взятыми критериями. Здесь все просто: берем какой-либо критерий, признак, на котором построена информация, например, плановость по глубинам. Полагалось, что чем ближе находится план по отношению к зрителю, к передней плоскости, то тем более активным будет соотношение линии и тона. По мере ухода в глубину изображения, контрастность тона и линии будет ослабевать. Принцип второй: группы и подгруппы должны быть тесно связаны логическими цепочками, ассоциативными рядами или же выстроены в соответствии с определенными правилами: по степени важности, по времени, форме. Те же конструктивные объемы можно «связать» похожим звучанием, правилами построения их форм. Основа такой связи — закон гармонизации композиции. Средства изображения направлены на выражение конструктивного смысла каждого из элементов в целостности пространственной формы, а средства выразительности — на художественный образ, смысловые значения которого строятся в единстве содержания и формы. Те и другие средства изображения строятся на взаимодействии формально-логических и пространственно-образных компонентов деятельности. Если определенное сочетание формальных абстрактно-логических средств в выражении действительности обретает смысл объемно-пространственной целостности и смысл художественности, то одной из основных задач в обучении рисунку является постоянное расширение представлений студентов о средствах изображения и средствах выразительности, а также развитие у них комбинаторных умений.

Структура любого метода складывается из определенных частей: с одной стороны, это правила деятельности, а с другой — приемы. Система правил определяет нормативно-описательную модель метода, которая выстраивается для решения определенного типа задач. Правило — нормативное предписание на то, как следует действовать оптимальным образом. Правило выступает описательной, нормативной моделью по выявлению определенного рода существенных признаков. Геометрическая форма строится по определенному плану выявления существенных отношений, жестко детерминированных объектом, поэтому метод геометрического обобщения рассматривается нами в качестве системы

правил, направленных на обработку перспективно-пространственной информации, что считается нормативно-описательной моделью когнитивной деятельности — обработка визуальной информации.

На протяжении более двух тысячелетий существует известный метод структурирования информации — метод «Римской комнаты Цицерона». Этот метод был разработан Цицероном в ходе его подготовок к своим публичным выступлениям [5, с. 72]. Суть метода в том, что материал разбивается на отдельные блоки, а затем мысленно расставляется в знакомой вам комнате — допустим, в вашей кухне. Как только вы «расставите» блоки по комнате, в вашей памяти зафиксируется простая цепочка информации, которую вы легко запомните. И теперь, чтобы обратиться к информации, вам достаточно будет вспомнить вашу кухню. Кстати, под кухней необязательно выбирать комнату: можно использовать улицу, парк, стадион и т. п. Главное, чтобы вы четко понимали, помнили структуру помещения, объекта. Подобная «кухня» студента — его рабочий лист бумаги, где он строит изображение. «Блоки» — части изображения, допустим, модели человека. Достаточно несколько раз отрисовать конструктивные схемы построения одного и того же объекта с разных ракурсов, запомнить принципы сочленений разных объектов в одну целостную систему, форму с помощью ритмических, масштабных (пропорциональных) взаимосвязей, и студент будет способен не только рисовать с представленной модели, но и строить его по воображению, используя собственную память, в которой будет содержаться этапность выполнения любого изображения, по определенным законам. Форма усвоения материала — понятия (гипотезы построения) усваиваются студентами от внешне заданной обобщенными алгоритмами деятельности к внутренним аналогиям и комбинаторной деятельности. Понятия (существенные признаки) закономерностей изучаются в моделировании системы однозначных геометрических знаково-символических средств. В усвоении содержания конструктов теория дает студентам системное геометризированное знание, которое позволяет им проявить контрольную функцию рефлексии. В построении объемно-пространственных форм посредством рефлексии знания систематизируются, в зависимости от перспективно-пространственной точки зрения на познавательный объект.

Другой метод структурирования информации — метод ментальных карт, или метод Бьюзена, — это простой способ графического изображения информации при помощи схем. Часто этот метод называ-

ют майндмэппинг, ввиду необходимости строить ассоциативные карты. Такой способ запоминания стал довольно популярным в последнее время. Подобные карты рекомендуют составлять психологи и различные тренеры для того, чтобы правильно ставить цели и понимать свои настоящие желания. Но первоначальная цель ментальных карт заключалась именно в том, чтобы быстрее запоминать и структурировать информацию [6, с. 167]. По этой причине педагог периодически рисует студенту на полях листа схематические пояснения, побуждая его запоминать систему построения того или иного объема. Этот метод также восходит к периоду 1970-х.

Анализ и структурирование визуальной информации в рисунке преследуют определенные цели, и на самом деле их довольно много. От правильной постановки цели во многом зависит конечный результат. Отметим главные классы целей:

- получение новых знаний по определенному процессу;
- необходимость систематизации и упорядочивания;
- акцентирование внимания на некоторых аспектах;
- сокращение информации для избавления от перенасыщения;
- представление информации в более наглядном и понятном виде;
- использование обобщений и стилизации при фиксации изображения.

Сбор и структурирование информации невозможны без понятия классификации. Классификация — это некая система информационных элементов, которая обозначает реальные объекты или процессы и упорядочивает их по определенным схожим или различным признакам. Чаще всего это процедура проводится для того, чтобы исследование было более удобным. Существуют два вида классификаций. Первая, искусственная, осуществляется по неким внешним чертам, которые не отражают настоящую сущность объекта, и позволяет упорядочить лишь поверхностные данные. Например, ритм каких-либо диагоналей в построении изображения. Второй вид — это натуральная, или естественная, классификация, которая проводится по существенным признакам, которые характеризуют сущность объектов и процессов. Именно натуральная классификация — это научный инструмент, который используют для изучения закономерностей объектов и процессов. По своей сути — это принципы построения композиции. При этом нельзя сказать, что искусственная классификация абсолютно бесполезна. Она позволяет

решать ряд прикладных задач, но сама по себе довольно ограничена. От того, насколько качественно была выполнена процедура классификации, во многом зависит дальнейший исход исследования. Это следует из того, что разграничение по признакам проводится на ранних этапах, а если на них допустить ошибку, то дальнейшие исследования пойдут некорректным путем [6, с. 144].

Допустим, студент изначально ошибся в масштабе. Вполне очевидно, что вся дальнейшая работа бессмысленна, как бы виртуозно не были отрисованы детали, объемы, графически совершенно не были изображены пластические особенности модели.

Анализ и структурирование визуальной информации очень выгодно рассматривать в разрезе семиотики. Это подход, который интерпретирует любые способы представления информации как одну из разновидностей текста. Использование знаковой системы позволяет максимально упростить и облегчить понимание информации. Так, при графическом представлении мы используем целый ряд методов, которые позволяют переходить от тональности к контрасту, от насыщенности к яркости и так далее. Все это позволяет упрощать распознавание данных и транслировать их для других знаковых систем. Но поскольку графические модели несколько ограничены, то извлечь из них информацию чаще всего проще с использованием модели интерпретации.

Одна из наиболее важных функций нашего мозга — запоминать. Мы помним очень многое, наш мозг обладает огромными возможностями, и до сих пор ученые признают тот факт, что он не исследован до конца. Но даже при наличии существующих данных можно говорить точно: память — тот компонент, который позволяет нам делать нашу работу, общаться с другими, учиться и т. д. Память нужно постоянно тренировать. Это позволяет хорошо воспринимать как новую информацию, так и извлекать изученную ранее. При запоминании мы также пользуемся приемами, которые позволяют структурировать информацию — тут вступают в силу ассоциации, и то, как мы соотносим информацию. Благодаря тому, что мы умеем быстро придумывать группы или находить какие-то общие параметры, характеристики, мы можем также быстро соотнести предмет с другими из той же группы или с теми же характеристиками. Это закладывается еще в детстве, когда нам начинают показывать предметы и рассказывать о них, начинается развитие памяти, появляется все больше слов и характеристик, по которым мы можем

сортировать объекты. Есть еще один важный элемент, который следует за всеми, — это повторение. Это процесс, который предназначен для того, чтобы стимулировать память на долгосрочное запоминание. Благодаря нему, можно усваивать информацию на более длительный срок, и упрощается его последующее воспроизведение. Часто повторение имеет неявный вид — это происходит само собой, например, во время работы над чем-то, над каким-то проектом, где есть набор однотипных процедур. Со временем, для любой работы, они начинают делаться автоматически. При этом, то, что давно не использовалось, имеет свойство забываться. Но оно не уходит из памяти, они все еще в нашем мозгу, но это нужно извлечь путем повтора или участия в деятельности, которая сама по себе путем использования механизмов ассоциаций и структуры знаний позволит вернуть память. Именно поэтому часто практика (и как можно больше ее) позволяет лучше запоминать и усваивать информацию, приобретая все новые знания и опыт. Запоминание — это процесс памяти, посредством которого происходит восприятие новой информации и запись этой информации в общую систему мышления и ассоциативных связей. Ключевой функцией запоминания является создание смысловых связей как результата работы нашего мышления и интеллекта над содержанием запоминаемого материала [1, с. 73].

Необходимо отметить — структурирование и запоминание алгоритма действий при графическом изображении любого объекта, по своей сути, — два неразрывных, взаимосвязанных фундаментальных процесса познавания сути процесса рисования на современном этапе. Анализ и синтез взаимосвязаны между собой. Студенты анализируют то, что синтетически целое, а синтезируют то, что аналитически расчленено. В единстве анализа и синтеза учащиеся получают полное и всестороннее знание действительности. Анализ дает знание отдельных элементов, а синтез, опираясь на результаты анализа, объединяет эти элементы, обеспечивая тем самым знание объекта в целом. В процессе конструирования знания связей опосредованно предвосхищаются — это знания теории «закон формы», которые изучаются в реальных ситуациях практики и подлежат анализу. При изучении знаний о взаимосвязях основным условием познавательной деятельности выступает метод «от абстрактного к конкретному». В применении данного метода значительно увеличиваются возможности оперирования обобщенными признаками (геометрическими), умственная деятельность студента становится

аналитико-синтетической. Организация объекта познания осуществляется в движении от внешнего к внутреннему, от восприятия целостного образа к анализу и преобразованию частей целого [2, с. 116]. Каждый из объектов познания изучается как система геометрических плоскостей, при этом более ярко выражаются в рисунке его существенные признаки. Существенные признаки модели — это основные характеристики структуры, того, каким образом она взаимосвязана. Эти признаки выявляются в рисунке в совокупности существенных точек и плоскостей, включенных в перспективно-пространственные взаимосвязи. В зависимости от положения в пространстве, светового луча и расстояния, существенные точки изменяют свои координационно-пространственные связи. Пространственные характеристики геометрических плоскостей анализируются и графически моделируются не так, как они видятся, а как мыслятся на основе композиционных понятий [3, с. 138].

Периодически студенты сталкиваются с проблемами, которые не могут решить. Это происходит из-за отсутствия необходимой информации, которая позволила бы им решить задачу или найти ответ на поставленный вопрос. Иногда, конечно, это происходит из-за того, что нет опыта. Но в большинстве своем проблемы связаны с незнанием чего-либо. Именно поэтому так важно обучение, причем непрерывное, когда накопление знаний происходит постоянно в течение всей жизни. Да, есть период, в который мы получаем формально образование, однако даже во время этого периода часто знаний недостаточно для решения возникающих проблем при попадании в разные профессиональные ситуации.

Конечно, существуют программа и нормативность учебного процесса. Тем не менее, в современном обучении очень важным аспектом является саморазвитие, дополнительная работа студента с целью упрочения полученных знаний, приобретения большего профессионального опыта. По этой причине структурирование как профессиональный процесс познания окружающей действительности в контексте рисунка невозможно без тренированной памяти, способной аккумулировать в себе все практические функции при изучении этой важной дисциплины в художественно-промышленном образовании. В процессе обучения и самообучения студенты осваивают графические стили, приемы выражения и самовыражения и параллельно с формированием конструктивной компетентности осуществляют ценностно-смысловое совершенствование своей личности.

Список литературы:

1. Выготский Л.С. Психология искусства. — Москва: АСТ-NEOCLASSIK, 2019.
2. Гальперин П.Я., Талызина Н.Ф. Управление познавательной дея-тельностью учащихся. — Москва: МГУ, 1972.
3. Калина Н.Д. КОНСТРУКТИВНЫЙ РИСУНОК. От понимания пространственных отношений к художественным интерпретациям. Учебное пособие. — Владивосток: ВГУЭС, 2015.
4. Паунд Э. Кантос / перевод, вступительная статья и комментарии А.В. Бронникова. — Санкт-Петербург: Наука, 2018.
5. Фоер Д. Эйнштейн гуляет по Луне: Наука и искусство запоминания = Moonwalking with Einstein. The Art and Science of Remembering Everything. — Москва: Альпина Паблишер, 2013.
6. Хуторской А.В. Дидактическая эвристика теория и технология креативного обучения. — Москва: МГУ, 2003.

А.А. ГАЛЯМОВ

Научный сотрудник отдела истории и этнологии.

Обско-угорский институт прикладных исследований и разработок

e-mail: galyamov-artur@mail.ru

A.A. GALYAMOV

Researcher of the Department of History and Ethnology.

Ob-Ugric Institute of Applied Researches and Development

e-mail: galyamov-artur@mail.ru

DOI: 10.37485/1997-4663_2022_1_1_245_251

К ВОПРОСУ ОБ УТОЧНЕНИИ НАЗВАНИЯ РАБОТЫ В.А. ИГОШЕВА «ОЛЕНЕВОД ЯКОВ РОЧЕВ» ИЗ СОБРАНИЯ МУЗЕЯ ПРИРОДЫ И ЧЕЛОВЕКА

ON THE QUESTION OF CLARIFYING THE TITLE OF V.A. IGOSHEV'S WORK «REINDEER HERDER YAKOV ROCHEV» FROM THE COLLECTION OF THE MUSEUM OF NATURE AND MAN

В настоящей статье на основании искусствоведческого сравнительного анализа и устных сообщений информанта рассматривается произведение народного художника СССР В.А. Игошева «Оленевод Яков Рочев» (1958). Автором статьи ставится задача доказать, что точным названием данной работы следует считать «Оленевод Василий Рочев».

In this article, based on the comparative analysis of art and oral reports of the informant, the work of the People's Artist of the USSR V.A. Igoshev «Reindeer Herder Yakov Rochev» (1958) is considered. The author of the article aims to prove that the exact title of this work should be considered «Reindeer Herder Vasily Rochev».

Ключевые слова: коренные северяне, В.А. Игошев, художественная форма, портрет, Я.И. Рочев, В.И. Рочев.

Keywords: indigenous northerners, V.A. Igoshev, art form, portrait, Y.I. Rochev, V.I. Rochev.

Среди целой галереи северных портретов народного художника СССР Владимира Александровича Игошева (1921–2007), созданной на протяжении второй половины столетия (с середины 1950-х до начала 2000-х годов), произведение «Оленевод Яков Рочев» (1958, Музей Природы и Человека) (рис. 1) без преувеличения можно назвать знаковым в творческой биографии известного мастера [7]. Здесь В.А. Игошеву удалось после сравнительно недолгого знакомства с натурой отойти от привычных и устаревших жанровых схем представления ранее неизвестной экзотической культуры (как, например, в работах 50-х годов «Приезд агитатора», «В родное стойбище», «Первая удача» и др.) и наметить те художественные задачи, последующее решение которых позволит наиболее полно отразить национальное своеобразие мира коренных народов Севера. «В портрете, кроме психологической, яставил сложную цветовую задачу. Я стремился передать колористическое благородство, которое приобретают все предметы при рассеянном северном освещении. Такой рассеянный свет даёт цельность картины, объединяя всё, что ты хочешь изобразить» [2, с. 8]. И если в первых работах «Северного цикла» колористический строй зачастую исчерпывался доминированием охристо-серых, темных и коричневатых тонов, существенно ограничивающих цветовые возможности изображаемого — трудно уловимую, но неповторимую мелодию реальных предметных форм, то уже в картине «Оленевод Яков Рочев» глаз зрителя питает, по словам художника, особая «молочность», равномерно и мягко разлитая по всему пространству полотна: «При ярком солнце появляются глубокие тени, и форма как бы «съедается». А рассеянный свет её мягко выявляет, объединяя детали, всё будто бы ... «молоком затянуто»» [2, с. 8].

Вместе с тем, несмотря на свою известность для широ-



Рис. 1. В.А. Игошев. Оленевод Яков Рочев. 1958. Х., м. 82 x 104. Музей Природы и Человека

кой публики и несомненную знаковость для творческого пути самого мастера (один из первых богато разработанных пленэрных портретов Игошева), данное произведение имеет неточное название: на картине изображен не Яков Иовлевич Рочев, как это транслировалось ранее, а его родной брат — Василий. В качестве доказательств нашей гипотезы следует считать устные свидетельства дочери Василия Иовлевича Рочева Клавдии Васильевны Койновой, а также сопоставление разбираемой работы с другими произведениями автора — «Деловой разговор» (1985) (рис. 2) и «Оленевод Яков Рочев» (1989) (рис. 3).

Основанием, как оказалось, для данной неточности в названии служит авторская надпись, сделанная сине-черным фломастером на оборотной стороне картины — «Игошев Вл. «Оленевод Яков Рочев». 58 г. 82 x 104» [3, с. 125]. Позднее, как бы подтверждая по факту изображенное не менее живописным слогом, В.А. Игошев приводит интересный рассказ о работах, посвященных главному герою — Якову Рочеву: «Портрет Рочева я писал в Няксимволе в течение четырёх-пяти сеансов. Он первый в серии портретов Якова Иовлевича, а всего их было написано три. Над вторым портретом я работал в 70-е годы, и назывался он «Деловой разговор». Там Яков изображен в профиль, в момент оживленного разговора — он словно что-то кому-то доказывает. Последний портрет, где Рочев уже умудренный жизнью, сдержаный, поседевший, был написан в 80-е годы» [2, с. 8].

Однако при сопоставлении интересующего нас произведения 1958 года с более поздними произведениями 1980-х годов легко обнаружить различия при передаче лиц портретируемых: в работах «Деловой разговор» (1985) [4] и «Оленевод Яков Рочев» (1989) [5] перед зрителем предстает другое лицо, но у которого сохраняются, при этом, некоторые черты сходства с более ранним портретом. Последнее обстоятельство логично объяснить родственной связью между Яковом и Василием Рочевыми, отразившейся и на физиognомических чертах портретируемых, удачно и правдоподобно переданных мастером: характерно-острый профиль лица, покатый и немного закругленный лоб, подчеркнутые надбровные дуги, густые брови и т.д.

Необходимо также привести и биографические сведения о Рочевых из описания самого художника, чтобы сопоставить их с более поздним свидетельством Клавдии Васильевны Койновой [1]. Так, по словам В.А. Игошева, Яков Иовлевич Рочев «был охотником и оленево-

дом. Очень добродушный человек, он внешне был представительным, статным, крепким. Был рачительным хозяином, имел большой двор, несколько упряжек оленей. Пока одни в поездке — другие отдыхают <...> Яков Иовлевич был очень разговорчив. О чём только мы с ним не беседовали. Он, как и я, воевал на фронте, но о войне мы, как ни странно, говорили мало. Мне хотелось побольше узнать о новой жизни северян» [2, с. 8]. Не оставил без своего внимания художник и Василия Рочева: «Вообще вся семья Рочевых была замечательная. Старший брат Якова, Василий, тоже мне позировал, его я писал ещё раньше Якова. Портрет, на котором Василий изображён с трубкой, находится в художественном музее в Нальчике» [2, с. 8].

В приведенном словесном портрете Якова Рочева есть несответствия, где отдельные черты будто «заимствованы» у другого лица. Так, по словам К.В. Койновой, именно ее отец Василий был оленеводом, тогда как Яков — охотником: «Они совершенно разные: один был — оленеводом, а другой был охотником. Дядя фронтовик бывший и вот они с Игошевым больше общего языка находили, а отец наш на фронте не был, но был тружеником тыла, так как в то время оленей некому было пасти — пастухов не было и вот он работал» [1].

Тем не менее, переданные художником обстоятельства создания картины «Оленевод Яков Рочев» (1958) совпадают с рассказом К.В. Койновой практически во всем, кроме такой важной и определяющей детали, как имя портретируемого: «Писал я Рочева на улице, рядом с домом, на фоне оленя, очень красивого. Но чтобы сосредоточить внимание на главном герое картины, я старался пригасить красоту животного, держать его вторым планом. Во время работы мы с Яковом периодически уходили в дом, пили чай, грелись. Погреемся — и опять работаем» [2, с. 8]; по словам же дочери В.И. Рочева, «на портрете, где отец нарисован — олени стоят, а он в малице стоит с открытой головой возле нашего дома, и мы сами выходили и любовались. Но он рисовал не один день. Было несколько сеансов» [1].

Следует учесть и то, что Василий Рочев ушел из жизни в 1970 году, тогда как упомянутые полотна «Деловой разговор» (1985) (рис. 2) и «Оленевод Яков Рочев» (1989) (рис. 3) были сравнительно поздними созданиями мастера. Здесь будут уместными слова В.А. Игошева: «Над вторым портретом я работал в 70-е годы, и назывался он “Деловой разговор”» [2, с. 8]. Что же касается третьей работы «Оленевод Яков Рочев»

(1989), то на это можно возразить тем аргументом, что многие за конченные произведения В.А. Игошев предварялись многочисленными набросками, эскизами, этюдами, и уже только затем «в мастерской на основе богатейшего рабочего материала он воплощал в картинах всё увиденное и пережитое» [6, с. 11], поэтому портрет «Оленевод Яков Рочев» мог быть создан на основе «золотого запаса», по любимому выражению В.А. Игошева, собранного на протяжении целых десятилетий. Не имея конкретных свидетельств, достоверных данных о всех обстоятельствах создания, как это было с работой «Оленевод Яков Рочев» 1958 года, можно лишь, исходя из самой живописной и композиционной структуры произведений, предполагать непосредственное общение с моделью. Если в «Деловом разговоре» от взгляда зрителя не утаены ни естественный и обращенный к собеседнику жест, ни горящие озорные искорки в глазах героя, будто выхваченного умелой кистью мастера в момент бодрого и свободного расположения человеческого духа, то на картине 1989 года богатая нюансировка и тщательная моделировка пастозными мазками лица была призвана, напротив, выразить все неуловимые оттенки «умудрённого жизнью, сдержанного и поседевшего» Якова Рочева. Внутреннее состо-

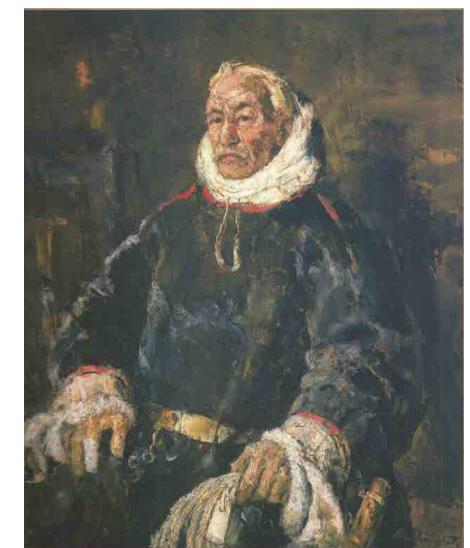


Рис. 2. В.А. Игошев. Деловой разговор. Яков Рочев. 1985. Х., м. 100 x 120 (собственность семьи художника)

Рис. 3. В.А. Игошев. Оленевод Яков Рочев. 1989. Х., м. 120 x 100 (собственность семьи художника)

жение и движение чувств портретируемого будто задают соответствующий колористический и композиционный строй полотен, что может подтверждать свежесть и конкретность наблюдений художника.

Еще одним немаловажным подтверждением нашей гипотезы является уже упомянутый Игошевым поколенный интерьерный портрет Василия Рочева с трубкой (1959), находящийся в Кабардино-Балкарском музее изобразительных искусств имени А.Л. Ткаченко (рис. 4): «Старший брат Якова, Василий, тоже мне позировал, его я писал ещё раньше Якова. Портрет, на котором Василий изображён с трубкой, находится в художественном музее в Нальчике» [2, с. 8]. Интересно, что художник в самом наименовании произведения верно идентифицировал как деятельность модели, так и ее имя — «Портрет оленевода В.И. Рочева». Обращенное к зрителю выразительное лицо Василия Рочева позволяет выявить, с одной стороны, наглядное сходство с портретируемым из рассматриваемого нами произведения 1958 года, а с другой — подчеркнуть имеющуюся разницу с лицом его брата Якова из работ «Деловой разговор» и «Оленевод Яков Рочев». Помимо этого, можно восстановить правильную хронологию создания всех четырех портретов братьев Рочевых, согласно словам самого художника: произведения с изображением Василия Иовлевича действительно были созданы значительно раньше (1958–1959 гг.), чем произведения с изображением его брата Якова (1985–1989 гг.).

Игошев для решения художественных задач глубокого погружения в духовный мир модели представил два различных варианта, связанных с личностью В.И. Рочева. Если репрезентативность, монументальность и «колористическое благородство» пленэрного портрета предоставили возможность познако-



Рис. 4. В.А. Игошев. Портрет оленевода В.И. Рочева. 1959. Х., м. 100 x 80. Кабардино-Балкарский музей изобразительных искусств имени А.Л. Ткаченко

миться с жизнью человека из далекого и сурового края, красноречиво выразить его духовную силу и достоинство, то камерность решения интерьера портрета и живой открытый взгляд оленевода, обращенный непосредственно к зрителю, свободное расположение крепко сложенной фигуры в момент редкой минуты отдыха позволили открыть более тонкие грани изображаемой личности.

Таким образом, после проведенного исследования есть основание утверждать, что корректным названием произведения 1958 года будет являться «Оленевод Василий Рочев». Дальнейшие научно-исследовательские поиски должны ставить своей задачей выяснение конкретных обстоятельств написания упомянутых четырех работ, связанных с Яковом и Василием Рочевыми, а также задачу проведения их подробного искусствоведческого анализа.

Список литературы:

1. Архив автора. Запись беседы с К.В. Койновой 11 августа 2021 г.
2. Дом-музей народного художника СССР В.А. Игошева. — Ханты-Мансийск: [б. и.], 2003. — 24 с.
3. Дом-музей Народного художника СССР В.А. Игошева. Каталог / редактор О. Костина; авторы статей С. Горяев, С. Скорикова, А. Филиппенко, Л. Ширяева. — Москва: ООО «Комментарий», 2002. — 136 с.
4. Народный художник СССР Владимир Александрович Игошев. Живопись. Каталог выставки к 70-летию со дня рождения / автор статьи Ю. Шесталов. — Москва: Галарт, 1993. [б. с.]
5. Мелентьев Ю.С. Владимир Игошев: Альбом. — Москва: Фонд поколений, 1997. — 240 с.
6. Ширяева Л. Север в творчестве В.А. Игошева // Дом-музей Народного художника СССР В. А. Игошева. Каталог. — Москва: ООО «Комментарий», 2002. — С. 9–20.
7. Сводная база музеев ХМАО. Информационно-справочная система по коллекциям (ИСС КАМИС). — URL: <http://hmao-museums.ru/agg/items?query=%D0%98%D0%B3%D0%BE%D1%88%D0%B5%D0%B2&info=120886> (дата обращения: 25.11.2021).

Т.Ю. БУРОВА

*Кандидат архитектуры, доцент кафедры Дизайна КазГАСУ
e-mail: tadrik@yandex.ru*

T.Y. BUROVA

*Candidate of architecture, associate professor department of Design
KSUAE
e-mail: tadrik@yandex.ru*

DOI: 10.37485/1997-4663_2022_1_1_252_262

ГРАФИЧЕСКОЕ ОФОРМЛЕНИЕ В ИНТЕРЬЕРАХ УЧЕБНЫХ ЗАВЕДЕНИЙ

GRAPHIC DESIGN IN THE INTERIORS OF EDUCATIONAL INSTITUTIONS

В статье рассматриваются особенности использования средств графического дизайна в реализации пространственных решений школ и вузов. На основе анализа проектных решений интерьеров учебных заведений выявлены современные тенденции графического оформления пространства, такие как использование контрастных цветовых сочетаний; выражение идей, смыслов и ценностей через шрифты, локальные образы и характерные изображения на основе принта и граффити. Показано, что наличие графического оформления обеспечивает целостное восприятие концепции пространства, создает наглядную систему ориентирования, способствует социальной и психо-эмоциональной адаптации студентов в учебном заведении.

The article discusses the features of the use of graphic design tools in the implementation of spatial solutions of schools and universities. Based on the analysis of design solutions for the interiors of educational institutions, modern trends in graphic design of the space are revealed, such as the use of contrasting color combinations; the expression of ideas, meanings and values through fonts, local images and characteristic images based on print and graffiti. It is shown that the presence of

graphic design provides a holistic perception of the concept of space, creates a visual orientation system, promotes social and psycho-emotional adaptation of students in an educational institution.

Ключевые слова: графический дизайн в интерьере, интерьер учебного заведения, креативная стена, графика на стене, дизайн стен, мотивирующее оформление.

Keywords: graphic design in the interior, interior of an educational institution, creative wall, graphics on the wall, wall design, motivating design.

Графическое оформление всегда присутствовало в интерьерах учебных заведений. На протяжении последних 5–6 лет (с 2015 г. по 2021 г.) происходит активное преобразование интерьерного пространства школ и вузов, в связи с чем меняется подход к использованию элементов графической культуры. Любая искусственная среда в целом, а учебное пространство в частности, всегда призвана нести людям некую полезную информацию. Такая среда, формирующаяся на рубеже начала 21 века, опирается именно на графический дизайн — как для общего восприятия и запоминания идеи места, так и для оживления и соответствия пространства высокой информативности учебной деятельности. Графическое оформление провоцирует и отражает суть современного информационного потока, обусловленного фрагментарностью восприятия молодежи; в контексте с элементами дизайна способствует активизации внимания обучающихся, развивает воображение и является концентрацией образов, заложенных в дизайн-концепции [1, с. 267].

Графическое оформление является объектом данного исследования как средство реализации концепции с учетом особенностей восприятия пространства современной молодежью. Такое оформление становится показательным атрибутом. Оно, в сочетании с элементами дизайна, встроенными в общую пространственную структуру, которая несет образное сообщение [2, с. 163], является собой концентрацию смыслового информационного идейного потока, оформленного посредством приемов графического дизайна.

Следует отметить, что в период с 2010 г. по 2021 г. есть ряд исследований, формирующих представление о графическом оформлении как о взаимодействии формы и содержания (Э.Ф. Балакина, Е.О. Филинко-



Рис. 1. Интерьер фойе Академии цифровых технологий. СПб., 2019. Дизайн-бюро DE-SENSE. URL:<http://www.interiorexplorer.ru/zone.php?zone=30795#101457> (дата обращения: 23.01.2022)



Рис. 2. Интерьер фойе Академии цифровых технологий. СПб., 2019. Дизайн-бюро DE-SENSE. URL:<http://www.interiorexplorer.ru/zone.php?zone=30795#101457> (дата обращения: 23.01.2022)



Рис. 3. Интерьер компьютерного класса, Академия цифровых технологий. СПб., 2019. Дизайн-бюро DE-SENSE. URL: <http://www.interiorexplorer.ru/zone.php?zone=30795#101457> (дата обращения: 23.01.2022).



Рис. 4. Интерьер класса журналистики, Академия цифровых технологий. СПб., 2019. Дизайн-бюро DE-SENSE. URL:<http://www.interiorexplorer.ru/zone.php?zone=30795#101457> (дата обращения: 23.01.2022).

ва, Л.П. Депсамес, С.И. Яковлева), как об элементе фирменного стиля (Н.В. Красновская, А.А. Усошина), как о смыслообразующих элементах текстовой культуры (И.В. Келейников, О.А. Алексютина), как о невербальной составляющей (О.Н. Ивус). Цель данной статьи — проанализировать графическое оформление пространства учебного заведения на примере интерьеров вузов и школ 2015–2021 гг. Задачи, составляющие базу исследования:

- определение тенденций использования приемов графического дизайна в графическом оформлении интерьеров;
- выявление средств реализации графического оформления.

Графическое оформление решает множество разных задач при помощи цвета, форм, изображений, композиций и типографики. Графическое оформление способствует принятию правильного решения аудиторией. В этом смысле такое оформление, как эффективный маркетинг, основывается на желаниях и потребностях аудитории. Это способ общения с ней, который несет непосредственную пользу, например, увлечение образовательным действием и процессом познания. Поскольку визуальный контент более привлекателен для зрителя, графический дизайн как средство графического оформления помогает решать коммуникационные задачи и создавать эффектную, привлекательную среду.

В самом общем виде графическое оформление имеет место быть на любой вертикальной и/или горизонтальной поверхности пространства. Как следствие, в интерьере мы имеем графическое оформление стен, перегородок, потолка, пола (рис.1, 2). При этом здесь присутствуют композиции на основе типографики, шрифтовые надписи, различные виды паттерна и цветового пятна, главной целью которых является формирование мотивации учащихся и влияние на полноценную «картину» пространства (рис. 3, 4).

Важно отметить, что графическое оформление является средством организации высоко мотивационной, информативной и эффективной визуально-коммуникационной обучающей среды. Ведущая деятельность учащегося — это «общение со сверстниками в контексте собственной деятельности» (Вахрушева Н.А., 2018), где доминантные интересы возрастной группы 14–19 лет — это:

- активизация осознания и необходимости самостоятельного выбора дальнейшей программы образования;
- направленность на будущее, на выбор образа жизни, профессии, референтных групп;
- доминанта романтики в виде стремления к неизвестному, к рискованному, к приключениям, героизму [3].

Учитывая приоритеты психологии данного возраста в сочетании с фрагментарностью восприятия и клиповым мышлением, получаем «руководство» к действию для дизайн-оформления, где в качестве определяющих элементов выступают:

- сокращение объема сообщения;
- разбивка объекта на несколько однотипных (паттерн);
- разнообразные графические форматы подачи материала для

формирования композиционной многозадачности с целью переключения между информационными блоками.

Данные средства для графического оформления выделены нами в качестве трендов графического дизайна интерьера 2015–2021 гг. Анализ графического оформления интерьеров учебных заведений на примерах кампуса Оњяти (Campus Reform in Oñati от nimba studio KREAN) в Испании, частной начальной школы «HELLO SCHOOL» в Украине, учебного кампуса «Б» в Шанхае, образовательного комплекса «Точка будущего» в Иркутске позволяет проиллюстрировать изложенные позиции; основной целью анализа является обзор трендов и средств реализации графического оформления учебных заведений.

Кампус Оњяти (Campus Reform in Oñati от nimba studio KREAN) в Испании представляет собой проект реконструкции интерьера факультета бизнес-наук Университета Мондрагона. Проектная концепция «Плетение сетей» реализует замысел взаимодействия и адаптации пространства к потребностям пользователей и современным образовательным методикам, опирающимся, в том числе, на положительные аспекты клипового мышления, такие как фрагментарность, быстрота адаптации, переключение внимания. Серия линий иллюстрирует идею сетей; линии задают направление восприятия и определяют абрис информационному полю графического оформления (рис. 5).

Для реализации графического оформления авторами был проведен не только анализ вывесок, необходимых для навигации, но и интерфейсов программ, которыми пользуются студенты. В результате было предложено решение, которое вводит элементы типографики на ступенях лестницы (рис. 6), на потолке (рис. 7), на элементах ограждения (рис. 8), – местах композиционного пространственного соединения



Рис. 5. Вестибюль, Кампус Оњяти. URL: <https://images.adsttc.com/media/images/6099/ef4c/c890/d701/642e/2661/slideshow/nimbastudio-mu-onati-f1-7.jpg?1620701028> (дата обращения: 23.01.2022).

металлических трубок и пространственных атрибутов. Графическое оформление в соединении с идеей «сетей» иллюстрирует и подчеркивает личное развитие каждого пользователя. Оно – в траектории обучения каждого человека, в разном возможности выбора, в точках соприкосновения с разными объектами [4].

Следует особо отметить, что в данном пространстве проиллюстрирован такой прием, как дифференциация информации и активное переключение внимания студентов с целью активизации вопросов многозадачности.

Частная начальная школа «HELLO SCHOOL» организует камерное пространство, включающее 4 классных комнаты, зону буфета-столовой и фойе-вестибюль. Вся навигация разработана студией «&МО» в 2021 году. Здесь дизайн интерьера активно взаимодействует с графическим оформлением, который «отражает стремительное развитие мира» [5], наполняя пространство линейным рисунком на основе правильных геометрических



Рис. 6. Вестибюль, Кампус Оњяти. URL: <https://images.adsttc.com/media/images/6099/ef4c/05a1/4d01/65c4/ab06/slideshow/nimbastudio-mu-onati-f1-8.jpg?1620701020> (дата обращения: 23.01.2022)



Рис. 7. Потолок вестибюля, Кампус Оњяти. URL: <https://images.adsttc.com/media/images/6099/ef53/b8ef/e801/64fd/5235/slideshow/nimbastudio-mu-onati-f1-16.jpg?1620701034> (дата обращения: 23.01.2022)



Рис. 8. Фойе, Кампус Оњяти. URL: <https://images.adsttc.com/media/images/6099/ef54/05a1/4d01/65c4/ab09/slideshow/nimbastudio-mu-onati-f1-3.jpg?1620701061> (дата обращения: 23.01.2022).

форм в зоне приема пищи (рис. 9); паттерном на основе математических знаков и хорошо читаемой локальной геометрии в классе и зоне коридора (рис. 10, 12) и доброжелательным приветствием в зоне фойе (рис. 11).

Структура данного графического оформления построена на локальной знаковой ассоциации, что способствует формированию среды с последовательной фокусировкой детского внимания в сочетании с системностью восприятия от частного к общему. Этот прием является основным для решения проблем клипового восприятия, поскольку позволяет, с одной стороны, быстро фокусироваться на разных элементах графики (знаках паттерна и т. д.), а с другой — провоцирует построение системы целостного мышления.

Учебный кампус «Б» //B Campus от AIM Architecture, реализованный в 2018 году в Шанхае, по замыслу дизайнеров — «не просто школа, а процветающая экосистема, в которой работа и образование переплетаются с разными этапами обучения и жизни» [6]. Sky Room — это общедоступ-



Рис. 9. Обеденный зал, «Hello school». URL: https://images.adsttc.com/media/images/617c/06f0/f91c/812c/f600/0007/slideshow/HELLO_SCHOOL_16.jpg?1635518152 (дата обращения: 23.01.2022).



Рис. 10. Коридор, «Hello school». URL: https://images.adsttc.com/media/images/617c/0b65/f91c/812c/f600/001d/slideshow/HELLO_SCHOOL_3.jpg?1635519272 (дата обращения: 23.01.2022).

Рис. 11. Фойе, «Hello school». URL: https://images.adsttc.com/media/images/617c/0666/f91c/812c/f600/0003/slideshow/HELLO_SCHOOL_11.jpg?1635517994 (дата обращения: 23.01.2022).

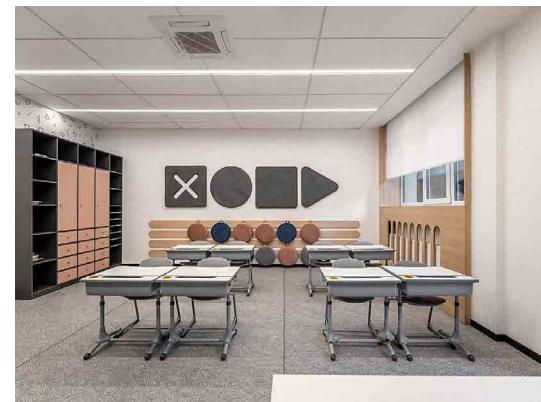


Рис. 12. Учебный класс, «Hello school». URL: https://images.adsttc.com/media/images/617c/0666/f91c/812c/f600/0003/slideshow/HELLO_SCHOOL_11.jpg?1635517994 (дата обращения: 23.01.2022)

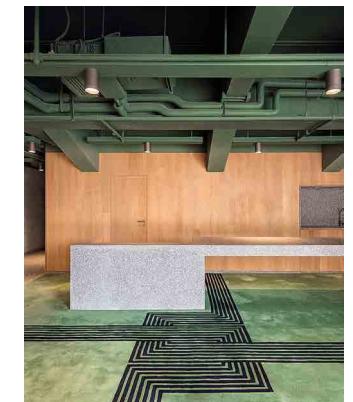


Рис. 13. Аудитория, Учебный кампус «Б», Шанхай. AIM Architecture. URL: <https://images.adsttc.com/media/images/5c05/4c5d/08a5/e5c7/1100/03f3/slideshow/BRIDGE-22-X.jpg?1543851047> (дата обращения: 23.01.2022)

ная открытая аудитория, являющаяся центром рабочего пространства. Именно она является характерной и показательной, с точки зрения использования графического оформления (рис. 13), которое олицетворяет процесс бесконечного обучения и всестороннего взаимодействия в виде линейной композиции, иллюстрирующей «переплетение», построенной на ортогональной основе. Студенты являются активными участниками событий в аудитории, а дизайн отражает органический поток между учеником и учеником.

Образовательный комплекс «Точка будущего» (г. Иркутск, 2015–2020 гг.) — адаптированный российскими специалистами UNK project проект датской компании Cebra. Дизайн-концепция объекта в том, что само здание и его вну-



Рис. 14. Коридор, школа «Точка будущего». UNK project & Cebra. URL: https://sia.ru/files/news/2020-09/401110/big_news_401110_id71278.jpg (дата обращения: 23.01.2022).



Рис. 15. Младшая школа, школа «Точка будущего». UNK project & Cebra. URL: <https://i.archi.ru/i/333232.jpg> (дата обращения: 23.01.2022).

Рис. 16. Фойе, школа «Точка будущего». UNK project & Cebra. URL: <https://i.archi.ru/i/333244.jpg> (дата обращения: 23.01.2022)

Рис. 17. Спортзал, школа «Точка будущего». UNK project & Cebra. URL: http://sia.ru/files/Image/news/2020-09/401110/thu_news_401110_id71269.jpg (дата обращения: 23.01.2022)

Рис. 18. Бассейн, школа «Точка будущего». UNK project & Cebra. URL: https://activityedu.ru/file_storage/download?entity=sxid75e8-321a-4c8d-9aaa-b74ecd4c13e2 (дата обращения: 23.01.2022)

Рис. 19. Спортзал, школа «Точка будущего». UNK project & Cebra. URL: http://sia.ru/files/Image/news/2020-09/401110/big_news_401110_id71277.jpg (дата обращения: 23.01.2022)

Рис. 20. Спортзал, школа «Точка будущего». UNK project & Cebra. URL: http://sia.ru/files/Image/news/2020-09/401110/big_news_401110_id71283.jpg (дата обращения: 23.01.2022)

треннее пространство должно быть образовательным инструментом. Архитектурно-пространственная реализации данной идеи шире, чем ее графическое исполнение в интерьере. Но вместе с этим лаконичность и читаемость графических образов (рис. 14) простыми средствами реализует идею «пространство, как образование» [7], помогает ребенку делать выбор, вдохновляет его на действия, отражает его взросление, учит ответственно распоряжаться пространством и своим образованием.

Предложенная интерьерная концепция, основанная на изменении восприятия образов, в соответствии с возрастом ученика, по задумке авторов должна «обучать сама по себе и стремиться следовать за энергетикой обучения как такового» [7]. Восприятие интерьера, масштаб, эмоциональное наполнение и его графическое оформление растут вместе с ребенком. Главная идея — гибкость и разнообразие, где между множеством разных функций возникает «гравитационное» притяжение, способствует росту и развитию. Строгость белого и монохромного оживлена образами городских и спортивных силуэтов с использованием салатового, оранжевого, насыщенного желтого (рис. 15–18). Графическое оформление, отражающее индивидуальность природной среды (рис. 19–20) и дающее простор воображению, является средством реализации концепции «взросления пространства».

В результате данного обзора можно сделать вывод, что графическое оформление является композиционной составляющей дизайна образовательного интерьера. Тренды оформления напрямую связаны с особенностями современной графической культуры и психологией восприятия пространственных образов поколениями «Z» и «Альфа», которые определяются клиповостью мышления и фрагментарностью; клиповое мышление — как реакция на мега информативное поле, плюсом которого является мгновенное вычленение главного из любого визуального, верbalного или эмоционального потока [8]. Для соответствия этому средствами реализации графического образа становятся:

- очень краткие мотивирующие фразы, цитаты;
- ключевые позиции бренда и ценностей учебного заведения;
- лаконичные, легко читаемые образы;
- простая сетка при построении фронтальной композиции;
- абстрактные композиции, провоцирующие воображение.

Таким образом, графическое оформление способствует стилизации окружения и элементов среды, в которой находится аудитория.

Оно объединяет людей с окружением, повышая степень их доверия, информативности и/или вовлеченности. Графическое оформление интерьера способствует организации учебного пространства, как арт-среды, где происходит не только процесс обучения-концентрации, но и процесс общения-самореализации, поэтому графическое оформление интерьера может выступать как инструмент мотивации, упрощать навигацию и/или удерживать внимание аудитории.

Примечания:

1. Бурова Т.Ю. Дизайн-концепция обучающего пространства // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. – 2021. – № 2. – Часть 2. – С. 265–275.
2. Бурова Т.Ю. Элементы дизайна в рекреациях общеобразовательных школ // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. – 2021. – № 3. – Часть 2. – С. 162–171.
3. Вахрушева Н.А. Возрастные особенности школьника // NSPORTAL образовательная социальная сеть. 2021. – URL: <https://nsportal.ru/nachalnaya-shkola/psikhologiya/2019/10/02/vozrastnye-osobennosti-shkolnika-konsultatsiya-psihologa> (дата обращения: 23.01.2022).
4. Кампус Оњяти (Campus Reform in Oñati от nimba studio KREAN) // Интернет-журнал о дизайне и архитектуре ARCHDAILY. 2020. – URL: https://www.archdaily.com.br/br/961654/reforma-campus-de-onati-nimba-studio-plus-krean?ad_source=search&ad_medium=projects_tab (дата обращения: 23.01.2022).
5. Интерьер школы «Hello»//Hello School Interiors / SVOYA Studio // Интернет-журнал о дизайне и архитектуре ARCHDAILY. 2020. – URL: https://www.archdaily.com/971088/hello-school-interiors-svoya-studio?ad_source=search&ad_medium=projects_tab (дата обращения: 23.01.2022).
6. В Campus / AIM Architecture // Интернет-журнал о дизайне и архитектуре ARCHDAILY. 2021. – URL: https://www.archdaily.com/907072/b-campus-aim-architecture?ad_source=search&ad_medium=projects_tab (дата обращения: 23.01.2022).
7. Тарабарина Ю. Архитектура как инструмент обучения // Российский интернет-портал в сфере архитектуры и дизайна Архи.ру 2020. – URL: <https://archi.ru/russia/86177/arkhitektura-kak-instrument-obucheniya> (дата обращения: 29.01.2022).
8. Мысник В. Клиповое мышление. Бороться нельзя, использовать// Информационное пространство: интернет изд. ОУМ. 2021. – URL: <https://www.oum.ru/yoga/samorazvitie-i-samosovershenstvovanie/klipovoe-myshlenie/> (дата обращения: 29.01.2022).

М.В. ВОРОНОВА

Кандидат искусствоведения, доцент кафедры социально-гуманитарных наук и истории искусств Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского
e-mail: Gloria-nikita@mail.ru

M.V. VORONOVA

Candidate of Art Criticism, associate professor of the Department of social and humanitarian disciplines and history of arts, Dmitri Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts
e-mail: Gloria-nikita@mail.ru

DOI: 10.37485/1997-4663_2022_1_1_263_270

ТРАНСФОРМАЦИЯ МОТИВОВ НАРОДНОГО ТВОРЧЕСТВА В СОВРЕМЕННОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КЕРАМИКЕ

TRANSFORMATION OF TRADITIONAL MOTIFS IN MODERN ARTISTIC CERAMICS

Цель исследования: выявление примеров интерпретации сюжетов и форм традиционных видов декоративно-прикладного искусства в творчестве современных отечественных художников керамики. Проанализированы основные мотивы формообразования и декора на примере работ нескольких авторов из различных регионов России (объединенных по принципу общности творческих интересов): Наталья Макарова (г. Самара), Галина Сметания (г. Рязань) и Марина Акилова (г. Нижний Новгород); обозначен интерес керамистов к трактовке различных видов традиционных ремесел через художественную керамику; приведены примеры выставочных и конкурсных проектов последних лет, свидетельствующие об интересе государства и частных организаций к развитию данного направления в искусстве. Важность уточнения элементов явления и персонажей, представляющих его, обусловлена необходимостью своевременной фиксации тенденций развития отечественного декоративно-прикладного искусства. Полученные данные позволяют уточнить и глубже понять происходящие процессы.

The purpose of the study is to identify examples of plots and forms of traditional crafts in the works of modern Russian ceramic artists. The main results of the study: there were indicated main tendencies in forms and decoration, they are analyzed on the example of the works of several authors from different regions of Russia. Natalia Makarova (Samara), Galina Smetanina (Ryazan) and Marina Akilova (Nizhny Novgorod); the interest of ceramists in variations of the traditional Russian folk art and crafts through professional ceramics is indicated; examples of exhibition and competition projects of recent years are given, indicating the interest of the state and private organizations in the development of this direction in art. The importance of clarifying the elements of the phenomenon and the personalities representing it is due to the need for timely fixation and characterization of the trend in the development of decorative art.

Ключевые слова: керамика, декоративно-прикладное искусство, народное искусство, традиционное искусство, техники декорирования керамических изделий.

Keywords: ceramics, decorative art, Russian folk art and crafts, traditional art, decoration of ceramics.

Керамика как важная и одна из древнейших составляющих традиционного искусства давно и прочно ассоциируется в сознании с определенными образами. Будь то народная игрушка — дымковская, каргопольская, филимоновская — либо посудный промысел Гжели и Скопина, они содержат в себе устойчивый визуальный и стилистический код, характерный для этих регионов. Основные сюжеты, композиционные схемы, колористические и формообразующие особенности традиционных видов керамики веками совершенствовались мастерами и фиксировались исследователями. И, конечно, мотивы традиционных орнаментов и цветовых сочетаний не раз вдохновляли живописцев и графиков, а позднее модельеров и кинематографистов на создание произведений искусства. Не только керамика, но русское народное искусство в целом не раз становилось тем источником, к которому припадали мастера ХХ в. Большое внимание этому феномену уделили такие исследователи, как Е.Н. Хохлова [11], Т.М. Ломанова [4], М.Ю. Спирина [9, с. 114–118], Н.В. Рябов [7] и другие.

В данном исследовании не ставится задача охватить все аспекты применения народных мотивов и приемов в декоративном искусстве. Особое внимание уделяется тому, как эти мотивы раскрываются в произведениях сегодняшних авторов, работающих с керамикой. На примере выставочных проектов последних лет можно отчетливо проследить тенденцию интереса к формам традиционного искусства у керамистов разных регионов России. Насколько актуальны эти интерпретации, жива ли традиция или превратилась в формальную схему? Художественная керамика неслучайно выбрана в качестве предмета исследования. Именно в керамике наиболее ярко проявляются особенности развития современного декоративного искусства, по мнению ведущих отечественных искусствоведов [6].

В последние годы актуальной формой взаимодействия художников керамики и зрителей стали симпозиумы и пленэры. Межрегиональные и международные, они предоставляют возможность для обмена опытом, развития и формируют информационный повод в медиа среде региона, что способствует не только интересу зрителей, но и помогает исследователям отслеживать особенности процесса. Спектр видов народного творчества, к которым обращаются керамисты, настолько широк, что возникает необходимость систематизации.

Механическое, эклектичное соединение образов массового искусства с объектами традиционных промыслов (например, эксперименты мастеров, воссоздававших героев фильма Ридли Скотта «Чужой», выполненных в стилистке Гжели [3]) также имеет место, однако художественная ценность подобных результатов весьма сомнительна. А потому не внедрение современных образов в традиционную форму, а, напротив, обратный процесс, привнесение в современные работы элементов традиционных промыслов, является более интересным направлением, судя по работам рассматриваемых художников. Соединение мотивов домовой резьбы по дереву и керамики, ткачества и керамики, вязания и керамики, элементы традиционного костюма и керамических объектов — все это представлено в творчестве современных керамистов.

Рассмотрим наиболее интересные, разные и в то же время близкие по духу грани явления.

Наталья Макарова (г. Самара) [5] создает сосуды и скульптурные объекты, имитирующие плетеные ковровые дорожки. Формообразование построено здесь на соединении отдельных элементов — жгутов глины,

которые, сочетаясь, формируют несколько аморфный, но выразительный объем. В структуре этих объектов нет четкой тектоники соединения объемных масс, но эта тектоническая «случайность» или кажущаяся «неоконченность» формы преднамеренна. Начиная в ранних произведениях разрабатывать форму плоского панно, автор в итоге приходит к объему с вышеозначенными характеристиками. Таким образом, можно с уверенностью утверждать, что этот рукотворный язык и есть творческий метод автора. Нарочито грубоватые, неровные объекты, словно аутентичные коврики, сотканные бабушкиными руками. Память о детстве в деревне воспроизводит фактуры ниток и пряжи, не напрямую цитируя их, а воссоздавая общее ощущение. Работы мастера пробуждают ассоциации с домашним уютом и заставляют испытывать ностальгию. Они показывают совсем иную, не парадную сторону народного искусства. Тактично работая с цветом — почти избегая ярких оттенков, Наталье удается воспроизвести ощущение пожившей, выцветшей поверхности, и это, вероятно, самая ценная ее эстетическая находка. Популярная сегодня философия ваби саби (красоты старины), столь любимая японской культурой, трансформировалась на российской почве в такие оригинальные работы, как серия «Воспоминания из моего детства» № 14 (2021 г., шамот, глазури, оксиды). Еще один важный элемент образа — цвет и фактура. Если бы объекты были выполнены с применением безупречного глазурного покрытия, в ярких цветах и глянцевых фактурах, демонстрируя техническое мастерство автора, то лишились бы изрядной доли своего очарования. Именно эта потерянная красота заставляет нас вспомнить, откуда мы родом. Наталья Макарова — еще молодой автор, ищащий свое лицо в керамике, но те источники, к которым она обращается, позволяют говорить о безусловной связи с традицией. Это связь с формами и приемами, которые создавались народом, непрофессиональными художниками, но с годами очистились от случайных деталей и превратились в символ, знак, узнаваемую деталь целого пласта культуры. Предметы декоративно-прикладного искусства (в данном случае домотканые или вязаные коврики) служили в деревнях для практических целей (для удобства хождения по деревянному полу и сидения на жестких скамьях), но эстетическое чувство народа на интуитивном уровне привело в итоге к созданию замечательных изделий. В рассмотренном примере они трансформировались совсем иными средствами в произведения керамического искусства уже совершенно не прикладного, но декоративного.

Работы художника из Рязани Галины Сметаниной, профессионала, члена Союза художников РФ, закончившей МГХПА им. С.Г. Строганова (г. Москва), участника многочисленных экспозиций, — всегда яркое явление в любом выставочном проекте. Они совершенно иначе раскрывают тему народного в керамике. Связи с русской культурой, с самыми глубокими ее слоями пронизывают все творчество автора. Здесь мы видим такие древние символы, как мировое древо, солярные, орнитоморфные и зооморфные знаки. Широко представлена палитра христианских образов. Но важнее даже не то, что, а то, как раскрывает эти образы Галина Александровна. Являясь безусловным профессионалом, она использует разнообразные и сложные техники. Ручная лепка и гончарное формообразование, покрытие ангобом и многослойные глазури, восстановительные и высокотемпературные обжиги. Легко и убедительно сочетаются у мастера эти выразительные средства и техники. Стилизованные птицы, львы, солярные знаки и другие распространенные в русской культуре образы не просто часто появляются в ее работах, но живут, взаимодействуют, не выглядят формальными цитатами. Орнаментальные мотивы переплетаются с фактами и гармоничными цветовыми сочетаниями, создавая уникальный авторский взгляд на мир.

Особенно хочется отметить серию работ (сосудов и скульптурных объектов), созданных по мотивам традиционной русской прядки с донцем. В этих сосудах, напоминающих по форме вертикально стоящую ручную прядку, в стилизованной форме нанесены геометрические орнаменты. Контрастные по цвету, квадраты, в свою очередь, складываются в рисунок, напоминающий лоскутное одеяло. На некоторых элементах серии они решены с имитацией фактуры дерева, на других — как тканые половики. Все это изготовлено в технике, сочетающей гончарку, ручную лепку, декор глазурями и цветными глиняными массами [8]. Такое напластование фактур и мотивов, словно русская матрешка, каждая из которых таит в себе следующую, заставляет нас рассматривать работы, находить в них новые смыслы.

Порой творческое начало и индивидуальный взгляд автора уходят в область ассоциаций, которые могут восприниматься весьма далекими от формальных признаков традиционного искусства. Однако подобные трактовки, с точки зрения важности для развития декоративного искусства, возможно, даже более значимы. Так, в работах художника-керамиста из Нижнего Новгорода Марины Акиловой [1] можно на-

блюдать целый сонм влияний и тенденций разновременных, но порой неожиданно близких культур. При этом, парадоксальным образом это истинно русский по духу художник. Эклектика как метод работы трансформируется у нее в самобытные и оригинальные образы. Активное фактурное начало и сдержанная цветовая палитра рождают произведения, поражающие своей мощью, буквально хтонической выразительностью. Автор часто берет за основу формы, характерные для русской крестьянской керамики, но меняет нюансы пропорций, увеличивает масштаб, усиливая тем самым выразительные свойства материала. В работах 2019–2021 годов используются высокотемпературные обжиги и зольные глазури, что порой придает работам сходство с традиционной японской керамикой.

Значение работ японских мастеров как законодателей важнейших направлений развития современной керамики во всем мире не может не влиять и на российских керамистов. Однако в данном случае мы имеем дело не с прямой цитатой, а с трансформацией мирового опыта через призму мировидения автора отечественного. Крестообразные декоративные элементы — словно строчка на крестьянском костюме, напоминающая вышивки русских мастерниц. Украшают монументальные сосуды из серии «Из земли» (2020 г. красная глина, шамот, ангоб, дровяной обжиг, 1080). Символическое наполнение пронизывает не только орнамент, но и фактурное решение. Вдавленный отпечаток штампа напоминает архаические формы декора, но масштаб и ритм его чередования, наполненность поверхности говорят о сознательном использовании приема с новыми целями и задачами. Поверхность сосудов и чаш Марины Акиловой имитирует то ржаной хлеб, то треснувшую поверхность замерзшего пруда, то кору дерева. Такие «цитаты» из природы в сочетании с орнаментами и мотивами лоскутного одеяла создают оригинальную, образную структуру. Философская наполненность работ последних лет отражена в их названиях — вазы «Сентябрь», «Нежный январь», «Сквозь снег», «Фазы луны» и другие ассоциируются с календарными обрядами, сигнализируют о потребности гармонии, равновесия между природой и человеком. Созданный им (человеком) объект выступает здесь как медиатор, проводник между миром биосфера и человечеством. Занятие керамикой как медитация, как поиск общего языка со своими художественными корнями — именно это, на мой взгляд, наиболее точно отражает смысл обращения к традиционным народным

мотивам в древнейшем искусстве керамики и характеризует перспективное направление в этой области декоративного искусства.

Интерес к народному творчеству, переосмысление русского искусства проявляются в выставочных и конкурсных проектах последнего времени, самыми громкими из которых можно назвать выставку «Трын-Трава. Современный Русский стиль» во Всероссийском музее декоративного искусства (Москва, ул. Делегатская, 3) [10] и Всероссийский конкурс предметного дизайна «Придумано и сделано в России». Он проводится в формате биеннале [2], и получил огромный отклик в среде дизайнеров и мастеров в различных сферах ДПИ. На конкурс 2020 г. поступило 1122 заявки из 96 регионов России. Упоминаемая выше Марина Акилова стала одним из победителей, что также свидетельствует о созвучии концепции и формы ее работ с вектором развития, транслируемым этим конкурсом. Цель конкурса — поддержка современного российского дизайна — обозначает интерес к нему общества и специалистов, желание развивать и совершенствовать его области (в том числе керамику) в связи с развитием именно отечественной интерпретации дизайнерских объектов. Такой практический, прикладной подход свидетельствует, в том числе, о желании ввести эти объекты в жизнь, улучшить эстетическую среду обитания человека, сохранив при этом его связь с аутентичностью, с культурными корнями.

Выставка «Трын-Трава. Современный русский стиль» говорит о том же, но уже языком более широкого диапазона видов искусства. В экспозиции представлены произведения живописные, графические, скульптурные и широкий спектр декоративно-прикладного искусства. Такое многообразие техник и многоголосие авторов еще раз свидетельствует об интересе художников к этой теме, о желании работать с ней, ощущении перспективы развития в современном искусстве.

Список литературы:

1. Акилова Марина. Сайт художника. — URL: <https://www.akilovamarina.com> (дата обращения: 15.12.21).
2. Всероссийский музей декоративного искусства. Официальный сайт. — URL: <https://contest.decorateartmuseum.ru> (дата обращения: 25.12.21).
3. Колесник Л. Фарфоровые ксеноморфы и другая нетипичная Гжель. — URL: <https://www.i-podmoskovie.ru/history/farforovye-ksenomorfy-i-drugaya-netipichnaya-gzhel/> (дата обращения: 18.12.21).

4. Ломанова Т.М. Мир, преобранный руками мастеров. Декоративно-прикладное искусство Красноярского края / Т.М. Ломанова. — Красноярск: Поникор, 2014. — 320 с.

5. Макарова Наталья. Профиль в соцсети Facebook. — URL: <https://www.facebook.com/profile.php?id=100010739654150> (дата обращения: 20.11.21).

6. Малолетков В.А. Современная керамика мира. Творческий опыт последней трети XX — начала XXI века. — Москва, 2014. — 208 с.

7. Рябов Н.В. Декоративно-прикладное искусство в сфере образования как фактор сохранения преемственности традиций // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. — 2015. — Том 17. — № 1.

8. Сметанина Галина. Профиль в соцсети ВКонтакте. — URL: https://vk.com/smetanina_galina?z=albums50695882 (дата обращения: 19.12.21).

9. Спирина М.Ю. Традиционное прикладное искусство: его место в истории искусств и проблемы изучения // В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии: сборник статей по материалам XX международной научно-практической конференции. — Новосибирск: СибАК, 2013. — С. 114–118.

10. Трын-трава. Современный русский стиль. Официальный сайт. — URL: <https://tryntrava.com> (дата обращения: 18.12.21).

11. Хохлова Е.Н. Как возрождалось народное искусство в СССР. — URL: <https://art-life.biz/rus/files/xoxlova.PDF> (дата обращения: 10.12.2021).

А.А. ДУДИНА

Аспирант МГХПА им. С.Г. Строганова

e-mail: ytkadydkaches2@mail.ru

A.A. DUDINA

Postgraduate student of Theory and History Art Department of the Stroganov Moscow State Academy of Design and Applied Arts

e-mail: ytkadydkaches2@mail.ru

DOI: 10.37485/1997-4663_2022_1_1_271_279

«ПРОИЗВЕДЕНИЕ-ОБЪЕКТ» В СОВРЕМЕННОЙ КЕРАМИКЕ: ОСОБЕННОСТИ БЫТОВАНИЯ И ПРОБЛЕМЫ ОПРЕДЕЛЕНИЯ

ARTWORK OBJECTS IN CONTEMPORARY CERAMICS: FEATURES OF EXISTENCE AND PROBLEM OF DEFINITION

Данная статья посвящена важному, но недостаточно исследованному явлению современного искусства керамики — «произведению-объекту», проблемам его определения и изучения. Определяются особенности и характерные черты керамического «произведения-объекта».

This paper focuses on the important but under-researched phenomenon of contemporary ceramic art — artwork objects, the problem of definition and research. The features and characteristics of the ceramic artwork object are defined.

Ключевые слова: искусство керамики, объект, «произведение-объект», ready-made, contemporary art, концепт.

Keywords: art of ceramics, object, artwork-object, ready-made, contemporary art, concept.

Отечественное керамическое искусство первых десятилетий XXI века характеризуется расширением масштабных экспериментов художников в поисках новой пластической, стилевой и смысловой вы-

разительности, которые в полной мере продемонстрировали его полиморфность, способность изменять свои внешние и внутренние границы. Трансформация образно-пластического языка, использование синтеза материалов, новых приемов и технических достижений обусловили не просто отход от утилитарных, но зачастую и от традиционных декоративных функций, отводимых художественной керамике. Эти новаторские практики обозначили проблему искусствоведческого изучения и описания результатов творческих поисков керамистов.

Специфика современного художественного процесса в целом, отличие создаваемых в ходе него артефактов от произведений классического искусства зачастую требуют расширения традиционного терминологического и понятийного аппарата искусствоведения. В настоящее время для обозначения произведений художников, формирующих новаторские направления в современном искусстве, чаще всего используется заимствованные из западного искусствоведческого дискурса термин «объект» («арт-объект»). В отечественном искусствоведении может употребляться в качестве синонима понятия «произведение искусства», но чаще применяется к произведениям художников, выходящим за границы устоявшейся структуры пластических искусств. В полной мере это относится и к искусству керамики.

В ходе научного осмысливания тенденций развития как мирового, так и отечественного керамического искусства современного периода русскоязычные исследователи, отмечая развитие керамики в русле синтеза традиций и новаций, ее синтетичность и открытость для эксперимента, обозначают результаты творческих поисков художников через два понятия: «произведение» (художественное произведение, произведение искусства) и «арт-объект» или «объект», которое применяют к обширному ряду работ художников. Вместе с тем исследователи, как правило, не выделяют такие произведения в отдельное направление. Исключениями могут служить диссертационное исследование А.А. Журавлевой, в котором прослеживается история развития «керамического объекта» в японской керамике во второй половине XX века [1], и диссертационное исследование Е.А. Юдиной новых тенденций художественной керамики Франции 1980–2000-х годов, в котором «объекты» рассматриваются отдельно, поскольку, как подчеркивает автор исследования, разнообразие экспериментов с образом и формой делает «невозможной типологию произведений». «Художники создают новые формы, непод-

ходящие под существующие типы керамических изделий; поэтому понятие “объекта” как изучаемого явления, не имеющего определения, наиболее полно выражает суть направления, способного объединить в контексте эксперимента все многообразие авторских поисков», — отмечает Юдина [2, с. 65].

Представляется, что предусматривающий такое разграничение подход является актуальным и значимым, требующим дальнейшей проработки и развития, в частности, поиска определения понятия произведения-объекта в керамике.

Чтобы определить особенности керамического объекта, необходимо обратиться к концептам практиков и теоретиков модернизма и постмодернизма, исследователей и арт-критиков, способствующих осмысливанию различных аспектов дефиниций «объект» и «арт-объект» в целом.

Формирование понятия «объект» в искусстве тесно связано с экспериментами авангарда во втором десятилетии XX века. Рассуждая о реди-мейдах (ready-made) Марселя Дюшана, готовых объектах, выбранных художником, помещенных в контекст искусства, наделенных новым именем (названием) и утративших первоначальную практическую функцию, став основой новой смысловой конструкции, бельгийско-канадский теоретик искусства Терри де Дюв в статье «Артефакт» обращает внимание на понятие «функция высказывания», рассматриваемое в работе Мишеля Фуко «Археология знания» в качестве единицы дискурса, отличной от буквального значения слова или знака. Эту теорию де Дюв расширяет до изображения и реди-мейда, подчеркивая, что «реди-мейды, как и все другие произведения искусства, существуют, показываются и высказываются в качестве искусства» [3, с. 26], вне зависимости от того, отдельный это объект или составной, модифицирован ли он автором или оставлен в первозданном виде. Позже представитель «Нового поколения скульптуры» (Великобритания) Уильям Такер прямо называет «реди-мейды», возможно, непреднамеренным, но вдохновенным расширением возможностей скульптуры.

Эксперименты Дюшана, безусловно, способствовали процессу десакрализации объекта искусства, но одновременно утверждали его как открытую многовариативную объектную форму, меняющую смысл по воле автора, а затем преображающуюся, в зависимости от зрительской интерпретации. В дальнейшем практика включения в поле ис-

кусства не свойственных ему ранее реди-мейдов, найденных объектов (*found object*), а также новых и ранее нехудожественных материалов, была развита представителями сюрреализма, поп-арта, минимализма, нового реализма, арте повера и других направлений.

Примечательной в контексте рассматриваемой проблематики является выставка «Машинное искусство», реализованная в 1934 году директором МоМА Альфредом Барром и руководителем отдела архитектуры и дизайна Филиппом Джонсоном. Предметы промышленного дизайна, части механизмов экспонировались в пространстве музея, на постаментах и в витринах, как выставляются произведения искусства. Безусловно, основной посыл Барра и Джонсона строился вокруг оригинальности, строгой красоты и чистоты форм дизайна как основах его качества (при саморазумеющейся функциональности), при этом выставка (и включение в дальнейшем ее экспонатов в коллекцию музея) во многом способствовала институализации качества дизайна как художественной ценности.

Параллельно с включением в поле искусства объектов и материалов из «нехудожественного мира» шли переосмысление старых и появление новых пластических форм, пересмотр подходов к пониманию выразительности формы, разработка новых пространственно-пластических концепций. Эксперименты представителей различных течений искусства постепенно формируют направление абстрактной скульптуры (работы К. Бранкузи, Х. Арпа, Н. Габо, А. Певзнера, А. Архипенко, О. Цадкина, Ж. Липшица, У.Боччони, Г.Мура и др.).

Английские скульпторы Тим Скотт и Уильям Такер в «Размышлениях о скульптуре» констатируют выход скульптуры из доминанты объемно-пластической конкретики [5]. Интересны и другие размышления Уильяма Такера, изложенные в «Эссе о скульптуре», посвященном теоретическому осмыслинию абстрактной скульптуры [4]. В нем автор, вводя понятие «объектной скульптуры», говорит об объектах, изначально не- utilitarных, обладающих художественным статусом и уникальностью, то есть отличных от мира повседневности, нуждающихся в определенном пространстве показа. Он фиксирует скрытый потенциал таких объектов, обладающих своими материалами, правилами и порядком.

Необычайно важным для развития искусства объекта стал «концептуальный поворот» 1960–1970-х годов, в результате которого смысловая нагрузка сместилась от формы к художественной концепции, которой

подчиняются и все средства выразительности, свойственные трехмерному произведению, и контекст. Утверждая примат концепции над формой, один из ведущих представителей концептуализма Джозеф Кошут подчеркивает, что после Дюшана все искусство концептуально по природе.

Исследуя трансформации художественной практики в ситуации постмодерна, Розалинда Краусс, полагает, что она «определяется уже не через ее отношение к какому-либо определенному средству выражения, например, к скульптуре, а скорее через ее самоопределение внутри некоего культурного поля, позволяющего использовать любые средства, например, фотографию, книги, полосы на стенах, зеркала или же скульптуру» [6, с. 287].

При этом В.В. Бычков обращает внимание на возникающий при описании результатов деятельности художников, работающих в сфере современного искусства, префикс «арт», объясняя это их отличием от категорий «произведение искусства», «творение» классической эстетики» [7, с. 27]. В значительной степени это можно трактовать как возникновение особого модуса художественности.

М.В. Силантьева, исследуя коммуникационные возможности произведения-объекта, обращает на его потенциал, который может расширяться до ситуации, когда «парадоксальным образом исчезает сама «объектность» произведения, превращая его <...> в «систему «отношений-коммуникаций», вписанных в различные контексты интерпретации» [8, с. 176].

Для понимания специфики объекта в целом важной является точка зрения В.В. Бычкова, отмечающего, что художники, работающие в области современного искусства, «выводят свои произведения (их называют теперь чаще арт-объектами) за рамки традиционных видов и жанров, за пределы собственно искусства в классическом понимании, разрушают границы между искусством и окружающей действительностью, часто активно вовлекают зрителей в процесс творчества-созерцания-участия в арт-проектах», авторы концептуальных объектов и пространств иногда «отказываются от традиционной для искусства эстетической (=художественной) значимости и констатируют только их самобытное и уникальное бытие в момент их создания-восприятия, их своеобразную, чувственно воспринимаемую энергетику» [7, с. 27].

Возникновение и распространение «объекта» в керамике связано с экспериментами целого ряда выдающихся художников, обраща-

ющихся для реализации своих идей к керамическому материалу, а также с развитием мирового студийного движения, которое, начавшись в Великобритании, во второй половине XX века захватило Европу и США, а позже — СССР, и способствовавшего активному поиску керамистами новых форм пластической и образной выразительности.

Необычайно важной в контексте рассматриваемой темы является работа с керамикой Пабло Пикассо, начавшаяся в мастерской «Мадурá» в Валлорисе в конце 1940-х годов. Пикассо-керамист, осваивая пластическую трехмерную форму, применяет целый ряд совершенно необычных решений. Одними из характерных для него приемов формообразования становятся деформация (от плавной до резкого сгибания или сминания) недавно сошедших с гончарного круга и не прошедших стадию сушки типовых глиняных сосудов (изделий гончара мастерской), а также моделирование с помощью долепивания дополнительных элементов. Так, например, появляется серия женских голов — многочисленные «Танагры» (рис. 1). Пластическому воплощению часто предшествует проектная стадия — в дошедших до нас эскизах отражаются этапы поиска композиции и разработки конструкции будущего объекта (особенно явно это прослеживается



Рис. 1. П. Пикассо. «Стоящая на коленях женщина», 1950 г. Белая глина, цветные ангобы, глазури

Рис. 2. П. Пикассо. «Лежащая коза», 1947 г. Белая глина, ангобы

Рис. 3. П. Пикассо. «Стоящий бык», 1947/1948 г. Красная глина, черный ангоб

Рис. 4. П. Пикассо. «Кондор», 1947 г. Красная глина, черный ангоб, глазурь

в эскизах к работе «Лежащая коза») (рис. 2). Подход к созданию новой формы через деконструкцию типовой заготовки утилитарного сосуда с последующей модификацией и рекомбинацией элементов («Стоящий бык»), часто используемый художником, включает эксперименты с массами и центром тяжести («Кондор») (рис. 3, 4).

Новации Пикассо поражают смелостью и разнообразием. Роспись, которой художник покрывает керамические формы, в зависимости от его замысла, то сюжетна и выполнена яркими красками, то предельно монохромна, обобщена и лаконична, превращая произведение в объект-знак. Он активно исследует влияние цвета на восприятие трехмерного объема, добиваясь визуального уплощения сферической формы с помощью разделения ее поверхности на цветные сегменты и процарапывания (серия женских голов) или частичного визуального «растворения» оболочки сосуда посредством комбинаций линий орнамента и пятен заливок. Он разрабатывает новую технику декора (линокерамика), обращается к проблеме оригинала-копии-тиража.

Но поистине революционной становится работа 1954 года «Кувшин с открытой вазой» (рис. 5), которую один из самых известных исследователей керамики Пикассо Леопольд Фулем, ставя в наследии художника на один уровень с «Герникой» и «Авиньонскими девицами», называет первым по-настоящему концептуальным произведением в истории керамического искусства [9].

Пикассо во многом предвосхитил эксперименты керамистов XXI века — времени нарождающегося метамодернизма. Расширению границ творческих экспериментальных поисков и становлению нового изобразительного языка современных художников способствовали процессы глобализации искусства, формирование новых типов мышления, развитие технологий, появление новых материалов, дальнейшее взаимопроникновение жанров и видов искусства.

Сегодня можно с уверенностью говорить о том, что произведения-объекты обрели свое место в искусстве отечественной и зару-

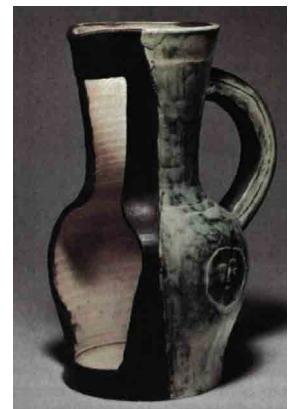


Рис. 5. П. Пикассо. «Кувшин с открытой вазой», 1954 г. Белая глина, цветные ангобы, глазури

бежной керамики, об этом свидетельствуют и рост числа художников, работающих в этом направлении, и экспонирование произведений как в традиционных музеях, так и в выставочных пространствах галерей и музеев современного искусства, а также на международных биеннале, в том числе крупнейших биеннале керамики.

Все это диктует необходимость изучения керамического произведений-объектов в рамках отдельного широкого направления, способного включить в себя и пластический объект, и реди-мейд, для чего необходимо определить его характерные черты и особенности. Учитывая многообразие произведений-объектов, автор предлагает следующий вариант определения.

«Произведение-объект» в керамике имеет предметный объем и трехмерную форму, создается в рамках авторской концепции из керамического материала (или в синтезе керамики и иных материалов) с нуля или на основе готового изделия из керамики для экспонирования в выставочном пространстве; способен сочетать в себе разные жанры и виды искусства, а также формировать пространство активной коммуникации. Задействованные средства выразительности (отдельно или в сочетании), свойственная керамике обширная семиотика становятся способами артикуляции художественного высказывания, основа которого заложена концептом «произведения-объекта», что во многих случаях обуславливает изменение традиционной эстетики произведения.

Примечательно, что необожженная глина также становится востребованным для создания арт-объектов материалом. Подобный феномен, как представляется, возможно исследовать как отдельную практику, во многом родственную керамическому искусству.

Развивая новаторские направления в керамике, художники решают задачи и транслируют смыслы, часто нественные декоративному искусству. Создаваемые ими арт-объекты является неотъемлемой частью живого и постоянно развивающегося мирового искусства керамики XXI века, чем обусловлена необходимость их дальнейшего научного изучения и осмысления, которая дополнительно актуализируется использованием арт-объектов в качестве элементов построения пространств инсталляций и перформансов, получающих все большее распространение в экспериментах художников, работающих с керамическим материалом.

Примечания:

1. Журавлева А.А. Возникновение и развитие пластического объекта в керамике Японии второй половины XX века. Дисс. канд. искусствоведения. — М., 2011. — С. 250.
2. Юдина Е.А. Художественная керамика Франции 1980–2000-х гг. новые тенденции. Дисс. канд. искусствоведения. — М., 2009. — С. 136.
3. Де Дюв Т. Арте-факт // Транслит: литературно-критический альманах. — СПб., 2015. — № 17. — С. 24–27.
4. Tucker W. An essay on sculpture // Studio. 1969. — Vol. 177. — № 907. — P. 13.
5. Tucker W., Scott T. Reflections on sculpture // Art in theory, 1900– 1990. — Oxford, 1999. — P. 784–786.
6. Краусс Р. Подлинность авангарда и другие модернистские мифы. — М.: Художественный журнал, 2003. — С. 320.
7. Бычков В.В. Проблемные и «болевые точки» современной эстетики // Эстетика: Вчера. Сегодня. Всегда. — М., 2005. — Выпуск 1. — С. 3–38.
8. Силантьева М.В. Художественная валентность: возвращение основной характеристики арт-объекта // Философия современного искусства: Материалы VI Овсянниковской международной эстетической конференции. Москва, 13–15.11.2014. — М.: Центр стратегической конъюнктуры, 2014. — С. 172–177.
9. Theil H. Un nouveau regard sur les céramiques originales uniques de Picasso: La Femme à l'amphore. — URL: http://revoirpicasso.fr/wp-content/uploads/2016/03/RevoirPicasso-2015_J1_H.Theil_.pdf (дата обращения: 20.12.2020).

А.А. ДУДИНА

Аспирант МГХПА им. С.Г. Строганова

e-mail: ytkadydkaches2@mail.ru

A.A. DUDINA

Postgraduate student of Theory and History Art Department of the Stroganov Moscow State Academy of Design and Applied Arts

e-mail: ytkadydkaches2@mail.ru

DOI: 10.37485/1997-4663_2022_1_1_280_287

РОЛЬ «ГРУППЫ 83» В ФОРМИРОВАНИИ НОВАТОРСКИХ НАПРАВЛЕНИЙ РАЗВИТИЯ АВТОРСКОЙ КЕРАМИКИ ГЕРМАНИИ 1980–2000-х гг.

THE CONTRIBUTION OF THE «GROUP 83» IN THE EVOLVEMENT OF INNOVATIVE DIRECTIONS FOR THE DEVELOPMENT OF AUTHOR'S CERAMICS IN GERMANY IN THE 1980S–2000s

Статья посвящена истории объединения немецких художников-керамистов «Группа 83», оказавшего большое влияние на развитие экспериментальных направлений немецкой авторской керамики конца XX – начала XXI в., а также популяризации искусства керамики Германии на национальном и международном уровнях.

The article is devoted to the history of the association of German ceramists «Group 83», which had a great influence on the development of experimental directions of German author's ceramics of the late 20th and 21st centuries as well as popularization the art of ceramics in Germany at the national and international levels.

Ключевые слова: «Группа 83», немецкое искусство керамики, арт-объект, contemporary art, выставочная деятельность.

Keywords: «Group 83», German ceramics art, art object, contemporary art, exhibition activity.

«Группа-83» («Gruppe 83») – одно из самых авторитетных объединений немецких керамистов, оказавшие серьезное влияние на развитие современного искусства керамики Германии и Западной Европы и способствовавшее популяризации творчества немецких художников-новаторов внутри страны и за ее пределами.

Зарождение группы относится к 1983 году, в октябре которого к международно-известным немецким художникам-керамистам Элли и Вильгельму Кучу в частном порядке обратилось руководство Международного музея керамики в Фаэнце (Италия) с просьбой разъяснить, с какими профессиональными организациями Германии следует взаимодействовать при возникновении необходимости формирования экспозиций выставок с широким охватом всех направлений развития современной немецкой керамики. По мнению администрации итальянского музея, Палаты ремесел или рабочие группы декоративно-прикладного искусства не могли в полной мере обеспечить представительство художников разных направлений, поскольку были сосредоточены на работе с традиционной керамикой.

Это обращение заострило сформировавшуюся в Федеративной Республике Германия проблему отсутствия институций, способствующих развитию и популяризации современной немецкой керамики. В дальнейшем вопрос о необходимости создания в ФРГ организации, которая бы представляла интересы художников-керамистов всех направлений как внутри страны, так и за рубежом, а также выполняла функции организатора и посредника в международной выставочной деятельности, получил развитие в общении Вильгельма Куча с возглавлявшим музей керамики «Керамион» во Фрехене Петером-Винфридом Бюркнером. Практическим результатом этих дискуссий, к которым присоединились известные керамисты Карл и Урсула Шайд и Бруно и Ингеборг Ассхоф, стала разработка в декабре 1983 года примерного устава новой организации. В число основных направлений ее деятельности было включено представление современной керамики на местных и международных выставках, информирование общественности о многообразии ее развития [1].

В июне 1984 года все немецкие члены Международной академии керамики AIC (Женева) были приглашены в Музей Керамион, где было официально объявлено о создании ассоциации «Немецкие керамисты – Группа 83». В ее состав в первые дни вошли 22 из 23 членов AIC из Германии, Дитер Крамбигель присоединился к группе год спустя. В 1985 году

«Группа-83» организовала в «Керамионе», который на следующие 8 лет стал ее штаб-квартирой, свою первую коллективную выставку.

Важно отметить, что с момента своего основания новая ассоциация не ограничивала керамистов рамками стилевого, жанрового, формального или идеально-политического направления. Единственным и главным объединяющим фактором для художников был объявлен керамический материал, к которому они обращаются для воплощения своих идей. Такой подход, распространявшийся как на членов самой «Группы-83», так и на продвигаемых ею других керамистов, открывал возможность для популяризации не только традиционных направлений керамического искусства, но и многообразных образно-стилистических и формальных экспериментов художников, получавших все большее распространения в немецкой авторской керамике.

Это привлекало в группу художников, чьи творческие поиски выходили за рамки декоративного искусства. Одним из них был Роберт Штурм, присоединившийся к «Группе-83» в 1986 году. После изучения живописи в Штедлевском университете изящных искусств Штурм продолжил образование в Кассельской академии Werkakademie (позже вошла в состав Кассельского университета), где посещал скульптурные классы Бриджит Майер-Деннингхоф, Вальтера Линка и Бернхарда Байландт-Райдт, а также керамические мастерские, которые в те годы возглавлял Вальтер Попп. Выдающийся керамист-новатор сумел открыть своему ученику богатые возможности керамического материала. В начале работы с керамикой Штурм выполняет вазы традиционных округлых форм, однако вскоре очертания сосудов приобретают угловатость, а уже к середине 1960-х годов художественное высказывание Штурма чаще всего строится на языке конструктивной абстракции (рис. 1). Структура формы все более усложняется, особое значение получает объ-



Рис. 1. Роберт Штурм. Без названия. Керамика, глазури, оксиды. 26,5 x 22 x 25. Конец 1960-х гг.



Рис. 2. Роберт Штурм.
а) Бюст, керамика, матовые глазури, оксиды. 22 x 26 x 16 см. 1986 г.
б) Торс, керамика, матовые глазури, оксиды. Высота 54 см. 1992 г.



емно-пространственное решение композиции. Установленные, на первый взгляд, в четком соотношении глиняные плоскости раскрываются новыми линиями и формами, по мере обхода произведения. При этом мастеру удается избежать эффекта сборной конструкции, его работы отмечены цельностью и внутренней монументальностью, которая подчеркивается лаконичным декором грубой необработанной поверхности. Роберт Штурм активно экспериментирует с техникой «раку», обогащая традиционную японскую технологию возможностями высокотемпературных режимов обжига.

С 1980-х годов в его творчестве появляется более личностный мотив. Усложнение политической и экономической ситуации, на которое остро реагировал художник, ощущение разорванности и разделения общества, привели к появлению серии новых пластических образов. Для «торсов» и «бюстов», которые занимают ведущее место в творчестве Штурма последнего периода, характерны определенная незаконченность и фрагментарность. Это своего рода символы разрушающегося мира, частью которого себя ощущает художник (рис. 2).

Роберт Штурм был не единственным представителем «Группы-83», отошедшим от традиционно относимых к искусству керамики образов и форм. По пути образно-пластических новаций шли и такие художники, как Ингеборг и Бруно Ассхоф, Антье Брюгеманн, Дитер

Крамбигель, Криста и Йоханнес Гебхардт, Элизабет Шаффер, Беата Кун, Готлинд и Джеральд Вайгель и др. (рис. 3–5).

В 1989 году Бруно Ассхоф уточняет цели и идеи «Группы 83»: «Мы стремимся <...> помочь немецкой керамике занять законное место в национальном и международном культурном пространстве; развивать интеллектуальный и практический диалог художников разных поколений; постоянно обновляться, включая самых талантливых молодых специалистов в “Группу-83”» [2].

Помимо проектов в ФРГ, при активном участии ассоциации был организован ряд международных выставок немецкой авторской керамики, в которых принимали участие как художники из «Группы-83», так и приглашенные ими другие немецкие керамисты. Еще в 1985 году группа сумела организовать проведение своей презентационной выставки в Сеуле (Южная Корея). В 1987 году — проект «Немцы-керамисты — выставка Нации» в Международном музее керамики в Фаэнце, в рамках которого, помимо работ членов группы, экспонировались произведения 19 приглашенных немецких керамистов. В 1988 при поддержке «Группы-83» была организована передвижная выставка «Современная керамика из Федеративной Республики Германия», которая была показана в ГДР. В 1991 году был заявлен крупный международный выставочный тур — передвижная выставка немецких художников должна была экспонироваться

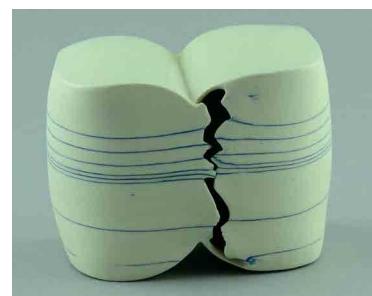


Рис. 3. Дитер Крамбигель. Табличка. Каменная масса, фарфор, ангобы, пигменты, соли. 65 x 65 см. 1992 г.

Рис. 4. Beata Kun. «Маленькая семья полукругом». Керамика, глазури. Высота 51 см. 1981 г.

Рис 5. Элизабет Шаффер. Без названия. Фарфор, матовые и полуглянцевые глазури. Высота 13 см. 2002 г.

в Праге (Чехословакия), в Братиславе (Словакия), Линце (Австрия). Но проведение выставочного турне из-за финансовых сложностей было прервано после первого этапа.

По рекомендации немецкой секции Международной академии керамики в Женеве, состоящей из участников «Группы-83», членство в AIC получают Доротея Колберг-Тяденс, Кэти Флекштайн, Карл Фридрих Корден, Габриэле Пютц и Роберт Штурм. Все эти керамисты затем пополняют состав ассоциации и участвуют в ее выставочных программах, к ней также присоединяются художники Otto Мейер, Кира Спикер, а после завершения процесса объединения Германий — керамисты Марио Энке и Карл Юттнер.

Проводимые с 1991 года выставки «Форум Группы-83», к участию в которых приглашаются, в основном, молодые художники, становятся важными событиями художественной жизни, влиятельными смотрами творчества современных керамистов, демонстрируя многообразие используемых техник и материалов, приемов формообразования, и отражают основные тенденции развития национальной керамики. Такая возможность была особенно важна для художников, основой творчества которых становился эксперимент, поскольку в рамках традиционных экспозиций прикладного искусства им не часто предоставлялось право представить зрителям свое творчество.

Однако, несмотря на ощутимый вклад в популяризацию современной немецкой керамики в самой Германии и на международном уровне, деятельность «Группы-83» нельзя назвать безоговорочно успешной. Основная сложность была обусловлена даже не критикой со стороны целого ряда не входящих в состав организации художников деятельности группы (по большей части из-за особого статуса, позволявшего продвигать в AIC исключительно своих представителей и заинтересовавших ассоциацию художников, а также рекомендовать конкретных керамистов для участия в международных выставках). Еще в 1990 году Петер-Винфрид Бюркнер, с момента основания «Группы 89» занимавший должность ее управляющего директора, предупредил: «Такая группа художников, как наша, также должна обозначить для всех, что хочет представлять что-то спорное, она должна развиваться интеллектуально, чтобы всерьез восприниматься во взаимоотношении с изобразительным искусством» [3]. Главная проблема, как оказалось, была заложена самим принципом объединения, который, по сути, не имел под собой

никакой идеи. Со временем становилось все более очевидным, что группа остро нуждалась в теоретическом обосновании своей деятельности, общей программе, включающей осмысление разновекторных процессов, происходивших в искусстве керамики, выработку профессиональных и художественных принципов, которые могли бы служить объединяющей питающей основой. В декабре 1993 года Бюркнер сложил с себя полномочия директора, и «Группа 83» лишилась своей штаб-квартиры в музее «Керамион». Среди художников назревал раскол между представителями экспериментального и традиционного направлений. В 1994 году пятнадцать участников объединения представили свои скульптуры и сосуды, которые отличало свободное формообразование, в выставочном пространстве Кунсхалле в Оsnабрюке, а 16 художников, представлявших традиционное направление, — в мюнхенской галерее Ассоциации искусств и ремесел. Подобное разделение противоречило самой изначально декларированной сути художественного объединения.

После ухода Бюркнера «Группа 83» лишается организационного центра. Это не позволяет ей полноценно выполнять заявленную широкую программу международной выставочной деятельности. Попытка преодоления разногласий участников группы, предпринятая на организованной к десятилетию образования коллективной экспозиции, потерпела неудачу: объединение вскоре официально покинул ряд художников — Ursula и Karl Шайд, Венделин Шталь, Ингеборг и Бруно Ассхофф, Фолькер Эльвангер, Элли и Вильгельм Куч, Гизела Шмидт-Ройтер, Беате Кун, Готлинд и Джеральд Вайгель, Отто Мейер, Вальтер Хойфельдер. Это потрясение, а также уход из жизни ряда известных керамистов, стоявших у истоков ее образования, предопределил окончание этапа деятельности «Группы 83» в качестве организации, фактически формирующей облик немецкой керамики на международной арене.

В последующие годы деятельность «Группы 83», в основном, ограничивается организацией выставок в различных городах Германии и участием в коллективных юбилейных выставках (крупнейшей была выставка к 20-летию ассоциации в Музее прикладного искусства в Гере) и семинарах, к которым привлекаются и покинувшие организацию художники. Однако на протяжении 2000-х годов влияние группы на развитие немецкой керамики сохраняется, в первую очередь — из-за высокого профессионализма представляющих ее уникальных художников, каждый из которых обладает неповторимым авторским почерком,

оригинальностью мышления, глубоким знанием материала и высоким исполнительским мастерством.

Художники Дитер Крамбигель, Фриц Веринг, Карин Баблок, Анке Миффельманн, Антье Брюгеманн, Кэти Флекштейн, Криста Гебхардт, Зоннгард Маркс, Свайн Нарум, Элизабет Шаффер, Вера Веринг, Рене Райхенбах, Готлинд Вайгель, Фредерика Зейт Нарум, Петра Биттл, которые к 2021 году составляют основу группы, относятся к разным поколениям. Их работы демонстрируют все многообразие современной керамики — от традиционных направлений до форм актуального искусства.

При всей противоречивости своей деятельности «Группа 83» оказала большое влияние на развитие современной немецкой керамики 1980–2000-х годов, особенно ее новаторских направлений, и способствовала продвижению творчества немецких художников как традиционного, так и экспериментальных направлений в самой Германии и за ее пределами. Она внесла существенный вклад в определение места немецкой керамики в мировом искусстве, способствовала подъему профессионального уровня немецких керамистов, а также формированию понимания в Германии ценности искусства керамики как важной составляющей немецкого современного искусства и культуры в целом.

Примечания:

1. Jakobson Hans-Peter. Gruppe 83, Keramik aus Deutschland, Ausstellungskatalog Gera / Eutin. — Darmstadt, 2003. — S. 12 (здесь и далее перевод А.А. Дудиной).
2. Asshoff Bruno. Vorwort. Ausstellungskatalog Deutsche Keramiker Gruppe 83. — Frechen, 1989. — S. 3.
3. Schmitt Peter. Schöner Schein — Gefäßkeramik heute. Keramiker Gruppe 83 / Schriftreihe des Bayerischen Kunstgewerbe —Vereins e.V. Heft 10, von 1994. München. — S. 9.

Список литературы:

1. Jakobson Hans-Peter. Gruppe 83, Keramik aus Deutschland, Ausstellungskatalog Gera. — Darmstadt, 2003. — S. 175.
2. Schmitt Peter. Schöner Schein — Gefäßkeramik heute. Keramiker Gruppe 83/ Schriftreihe des Bayerischen Kunstgewerbe —Vereins e.V. Heft 10, von 1994. München. — S. 7–10.
3. Ausstellungskatalog Deutsche Keramiker Gruppe 83. Frechen, 1989. — S. 105.
4. Официальный сайт «Группы 83». — URL: <http://www.gruppe83.de/> (дата обращения: 19.05.2021).

Г.А. КРИВОЛАПОВА

Старший преподаватель кафедры «Художественное стекло»
МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: gala.krivolapova2011@yandex.ru

А.Н. КРИВОЛАПОВ

Старший преподаватель кафедры «Академический рисунок»
МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: andrey.krivolapov75@gmail.com

Г.А. KRIVOLAPOVA

Senior lecturer of the department «Art glass» of the Stroganov Moscow State Academy of Design and Applied Arts
e-mail: gala.krivolapova2011@yandex.ru

A.N. KRIVOLAPOV

Senior lecturer of the department «Academic drawing» of the Stroganov Moscow State Academy of Design and Applied Arts
e-mail: andrey.krivolapov75@gmail.com

DOI: 10.37485/1997-4663_2022_1_1_288_296

ПЛАСТИЧЕСКИЕ СВОЙСТВА МИНИАТЮРНОЙ СТЕКЛЯННОЙ СКУЛЬПТУРЫ

PLASTIC PROPERTIES OF MINIATURE GLASS SCULPTURE

В статье рассматриваются стиль пластики миниатюрных стеклянных скульптур, выполненных при помощи пламени, функциональная роль скульптуры в истории декоративного искусства, а также изобразительные методы, связанные с обработкой стекла на газовой горелке; технологический метод плавления предварительно изготовленного стержня или трубы из стекла, который является одним из определяющих методов обработки пламенем.

The article discusses the plastic style of miniature glass sculptures made with a flame. The functional role of sculpture in the history of

decorative arts. As well as pictorial methods associated with glass processing on a gas burner. And the technological method of melting a pre-fabricated rod or tube of glass, which is one of the defining flame processing methods.

Ключевые слова: скульптура, стекло, история стекла, лампворк, мурано, Дрезден, пламя, флеймворк, Франция, Чехословакия, молочное стекло.

Keywords: sculpture, glass, history of glass, lampwork, murano, Dresden, flame, flamework, France, Czechoslovakia, milk glass.

Впервые стекло появилось в мастерских гончаров, где материал можно обрабатывать стеклянным порошком в виде глазури на поверхности готового глиняного изделия. Методы глазурования керамики стали первыми в развитии стеклоделия, они появились раньше образцов стекла, созданных, подобно плавке металла в печах. Легкоплавкое стекло, которое часто называют эмалью, имеет широкое применение, благодаря своим физическим свойствам: нагреваться в пламени за сравнительно небольшое время, а также быть достаточно долго в пластическом состоянии, позволяя мастеру сформировать нужный объем и рельеф.

Существует сильное сходство между методами формирования песчаного сердечника, техники, получившей распространение у древних египтян и современной обработкой в пламени горелки. Стекло и предмет держат в руках. Способ работы состоит, в основном, в добавлении стекла к скульптурному объекту. Многие способы декорирования поверхности были выполнены так же, как и современные. Фактически, методы формования стекла, характерные для работы на горелке, использовались в течение многих тысяч лет до ее изобретения.

«К 16 веку леса Европы уже находились в тревожном упадке, а растущая стоимость сокращающихся запасов древесины делала ламповую обработку очень привлекательным вариантом» [1]. Современные терминологии «flamework» и «lampwork» означают дословно – работа в пламени на лампе. Техника представляла собой сжигание масла в паяльной лампе и механическую подачу воздуха кузнецкими мехами для повышения температуры пламени.

С середины 1500-х до конца 1700-х годов по всей долине Луары в Центральной Франции происходило производство стеклянных скульптур «verre file de Nevers» в технике flamework.

История началась еще в 1583 году и длительно развивалась в Невере, затем распространилась дальше на запад в Орлеане, затем не-надолго возродилась в Центральном массиве в Ла-Маргериде, Ведрен-Сен-Лу и закончилась в Монсенисе, Ле-Крезо. Крошечные фигурки людей и сельскохозяйственных животных были настолько популярны, что их производство не прекращалось до начала 20 века.

Неверское стекло, как и неверский фаянс, обязано своим происхождением притоку итальянских рабочих в 16 веке, особенно семьи Сароде. Первыми известными французскими стекольщиками в Невере были Жан Престеро (1595) и его сын Леон. Есть предание, что Людовик XIII в детстве играл с игрушечными стеклянными животными из Невера. Подобные стеклянные предметы изготавливались и в других местах Франции, и часто бывает трудно отличить изделия Невера, хотя фигурки, как и неверский фаянс, обычно тускло-желтые, белые, красные или синие.

Также, в 1565 году из Италии в Невер братьями Корrado была привезена фаянсовая посуда с оловянной глазурью.

Скульптуры — всего около 7,5–15 см высотой, их можно принять за тонкий фарфор, но сделаны из стеклянных стержней и трубок и часто изготавливались на проволочной арматуре. Темы являются религиозными, мифологическими, историческими, аллегорическими.

Однако почти все произведения, дошедшие до нас, относятся к следующему столетию, когда производство также было зарегистрировано в Париже, Сомюре, Руане и Марселе. Мастера не изготавливали и не окрашивали стекло сами; вместо этого они использовали стеклянные стержни (из легкоплавкого стекла), обычно непрозрачные, которые они покупали на крупных заводах, таких как стекольный завод Невер. В 1863 году Луи дю Брок де Сеганж, куратор музея Невера, описал это ремесло: «Мастер сидит перед столом с горелкой над ним и большим ме-хом внизу, чтобы разжечь и усилить пламя горелки. Когда он поднимает и опускает мехи ногой, пламя становится значительно ярче и сильнее. Если эмалировщик решает сделать мужскую фигуру, он начинает с формирования фигуры с помощью латунной проволоки. Он берет проволо-ку в одну руку, а стержень — в другую. Он подносит стекло к горелке, используя пламя, чтобы придать ей форму вокруг проволоки, модели-руя ее как пасть с помощью округлых и заостренных щипцов и других инструментов» [2]. Мастера могли работать независимо; они произво-дили очень сложные коллекционные предметы и предметы декора, су-

вениры и предметы религиозного культа. «Алтарь Людовика XIII» 1630 года представляет собой деревянную коробку размером 29 см, в которой находятся фигурки, алтарные колонны и цветочные украшения из не-прозрачного белого и цветного стекла, в зеркальной витрине — фигу-рный алтарь, в главной нише — покаянный святой перед Кариатидами, наверху — два ангела. Алтарь пышно украшен разноцветными стеклян-ными камнями, цветами, морскими улитками и херувимами. «Добрый пастырь» — композиция, 24 см, мастерская Хали (Pierre Haly). Фигурки из стекла (непрозрачное белое, розовое, черное, синее, зеленое, бес-цветное и прозрачное аметистовое), папье-маше, дерево, зеркальная пластина, бумага, композиционный материал, краска, металлические блестки, металлическая проволока.

Четыре белоснежные стеклянные скульптуры образуют аллего-рическую серию, представляющую четыре времена года. Зима изобра-жена в виде старика в теплой одежде, три других фигуры представляют молодые фигуры, одетые в короткие туники, держащие сезонные атри-буты: цветы, колосья пшеницы и виноград. Скульптуры имеют высоту 12 см, экспонируются на позолоченных подставках.

Роберт Леман (Robert Lehman) банкир, коллекционер произве-дений искусства и меценат приобрел коллекцию стеклянных статуэток восемнадцатого века, изготовленных с использованием ламп, которые обычно приписывают Неверу. Композиция «Находка Моисея» размером 20 см представляет фигурки из стекла, (непрозрачного белого, блед-но-розового, желтого, бирюзово-синего, темно-синего, ярко-синего, ко-ричневого, темно-красного, зеленого, черного и коричневого), металли-ческая проволока, композиционный материал, стеклянная зеркальная пластина, краска, нитка, коралл.

В Chicago, The Art Institute, находится коллекция фигурок из молочного стекла, датируемая 18 веком, Невер, все скульптуры армиро-ваны металлической проволокой, выполнены из стеклянных стержней в пламени горелки и представляют собой двенадцатисантиметровые фи-гурки животных, мифологических персонажей и пасторальные сцены. Цвет — преимущественно молочный белый.

Различные возможности для изготовления изделий из стеклян-ных стержней и трубок появились с изобретением воздушного сильфона в 1820 году. Активное развитие обработки стекла с пламени началось после строительства газового завода в 1867 году.

К концу 19 века Леопольд и Рудольф Блашкы создали то, что до сих пор, возможно, является самым потрясающим примером работы в пламени, который когда-либо видел мир. Потомственные мастера ювелирного дела и стеклоделия изготавливали стеклянные глаза, выдував из трубы молочного стекла, натуралистично передавая цвет ружжи. Известность отец и сын приобрели, благодаря необыкновенному мастерству, выполняя стеклянные модели морских беспозвоночных. Джордж Линкольн Гудейл, профессор Гарвардского университета и директор Ботанического музея, поручил им осуществить проект — создание подробных ботанических моделей обычных и экзотических растений из Европы и Северной Америки. Финансовую поддержку оказывала семья Элизабет Уэр. Блашкы изготовили модели, используя проволочные каркасы для придания им структуры, а также эмали и краски, повторяющие окраску и текстуру растений. Модели были настолько реалистичны, что даже при ближайшем рассмотрении невозможно отличить их от настоящих. Было изготовлено около 840 моделей растений в натуральную величину и более 3000 моделей увеличенных частей растений и анатомических срезов. Большинство моделей выставлены в Гарвардском ботаническом музее в Гарвардском кампусе. Техника, которой в совершенстве владели Блашкы, до сих пор является уникальной, никому не удавалось воспроизвести методы и качество их моделей.

Богемия по праву считается важнейшим в Европе после Венеции центром по производству художественного стекла. В истории рождения популярного стеклянного сувенира на основе традиционного ремесла в период политических изменений в Чехословакии наиболее важным является создание совершенно нового художественного образа. Появление первой чешской школы стекла в Железном Броде в начале 20 века стало мощным импульсом для нового стиля в стеклоделии. Это событие определило развитие традиционного стеклоделия в Богемии в традициях нового времени. Именно под влиянием скульпторов, художников появились такие произведения из стекла, которые стали востребованы временем и дали производству новый ассортимент сувенирной продукции.

В Железном Броде была единственная чешская компания, которая экспортировала товары в Индию. Производство было сконцентрировано на изготовлении шлифованных бус, прессованных пуговиц, стеклянных колец и браслетов, шлифовке и гравировке полых сосудов.

В нескольких небольших цехах делали стеклянные бусины, пуговицы и различные камни, красили жемчуг. Наматывание стекла на медные палочки за горелкой — это была почти исключительно женская работа.

Эксперименты Ярослава Брыхты, профессора и руководителя школы, и его замечательных мастеров начались с создания малых стеклянных скульптур — первобытных фигур, за столом с мехами и керосиновыми горелками. Работа с горячей стеклянной массой стала очень важной отраслью знания для учебной программы в новой школе стекла. Здесь шло изготовление знаменитой миниатюрной стеклянной скульптуры из шаров, овалов и различных деталей. Они были сделаны из стеклянных стержней путем намотки на концы латунной проволоки над пламенем керосиновой горелки и были, в основном, булавками и украшениями. Наматывая жидкое стекло на проволоку, формировали различные изделия, из которых собирали маленькие фигурки. Основные части рук и ног изготовлены обычно из восьми частей, соединенных с латунной петлей, запечатанной в массив корпуса. Лицо моделировано каплями жидкого стекла, представляющими глаза, нос и рот. Такие фигурки — часто очень забавные из-за подвижности суставов, и это было значительным достоинством при известной хрупкости стекла. «Никто не нашел в списке Брема наших животных на планете», — шутил Брыхта [3]. Первые фигурки были сделаны из самого дешевого черного стекла. Варианты цветовых сочетаний давали многообещающие результаты. Как уже говорилось, основой производства было изгибание стеклянных стержней над пламенем и создание удлиненных форм с украшениями из капель разноцветного стекла. Стеклодув по эскизу с помощью пинцета создает небольшие детали образа. Этот вид статуэток развивается в 1921 году. Миниатюрные фигурки технически не были идеальными: как с юмором называли их создатели, «маленькие монстры». Проволочные фигуры вскоре достигли признания, в Париже на Международной выставке декоративного искусства (*Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes*) в 1925 году они получили золотую и серебряную медали. Успех проволочных фигур с гротескными темами нашел отклик в сердцах современников. В 1930 году состоялась общенациональная выставка стекла, на которой была продемонстрирована стекольная продукция профессиональной школы. Таким образом, разработка проволочных фигур охватила совсем небольшой по длительности период — с 1923 по 1935 год — и дала возможность развить более энергичные художественные

ные стремления относительно формы и содержания. На промышленной выставке в Стокгольме в 1931 году представили скульптуры футболистов, поскольку там проходил еще и футбольный матч «Чехословакия — Швеция». Скульптурные карикатуры футболистов очень удались. Впоследствии, по просьбе королевской семьи, был выполнен заказ на стеклянную фигуру короля в виде теннисиста. В числе многочисленных выставок успешными были и Всемирная выставка в Париже в 1937 году, триеннале в Брюсселе 1925 году и в Монреале в 1968 году.

Скульптурные композиции Ханса Фребеля (Hans Frabe), изображают человеческую фигуру, инструменты, птиц, цветы и капли воды. Он родился в Йене, Восточная Германия, в 1941 году, изучал научное стеклодувное дело в Йене и посещал занятия искусством в Художественной школе. В 1965 году он переехал в Атланту и основал студию. Он выполнял заказы для Absolut, Центра Картера, Музея стекла Корнинга и Смитсоновского института, среди прочих. Изящные и инновационные скульптурные композиции Фребеля, которые формируются из нагретых боросиликатных стержней с помощью горячего пламени лампы .

Вдыхает жизнь в стекло Лусио Бубакко (Lucio Bubacco), он дал жизнь уникальной форме искусства, используя традиционную венецианскую технику обработки, в которой паяльная лампа нагревает стеклянные палочки. Он известен своими уникальными стеклянными фигурами, которые полностью созданы вручную в пламени горелки. Для творчества Бубакко характерно внимание к библейским темам и изображению мифологических персонажей.

Движение фигуры становится центральной темой его работ. Еще мальчиком, работая рядом со старым мастером, Бубакко начал делать маленькие фигурки животных.

В 1980 году он изучал анатомический рисунок у венецианского художника Алессандро Росси. Неизменное увлечение Лусио анатомией человека привело его к экспериментам и исследованию способов художественного выражения. Его скульптуры обрабатываются горячим способом и отжигаются во время процесса. Этот метод обработки стекла совершенно уникален, процесс является сложной технической задачей. В истории стеклоделия еще никогда скульптуры из стекла не обладали такими детализированными анатомическими формами.

Его скульптуры можно увидеть в коллекциях по всему миру, включая Музей-ателье du Verre, Sars-Poteries, Франция; Музей стекла

Корнинга, Корнинг, Нью-Йорк; Музей дель Видрио, Монтеррей, Мексика; Музей Ветро, Мурано, Италия. Работы Лусио были представлены на более чем сорока выставках по всему миру. О нем писали в различных публикациях, всегда подчеркивая его выдающиеся достижения.

Мауро Бонавентура (Mauro Bonaventura) с первого взгляда был загипнотизирован пластикой раскаленного стекла. В поисках работы судьба и провидение дали ему возможность стать изучать традиционное ремесло выдувания стекла. Его карьера началась с изучения методов выдувания стекла. В 1992 году был поворотный момент, когда ему посчастливилось понаблюдать за работой мастеров, использующих стеклянные заготовки в пламени горелки. Новая страсть поразила Мауро, когда он понял, что эта техника позволила ему исследовать новый и захватывающий способ работы со стеклом на более близком и личном уровне. После он решил, что пришло время покинуть стекольный завод и сконцентрировать и направить всю свою энергию на технику работы с пламенем. Он открыл свою собственную студию, чтобы стать полноправным независимым художником. Он занимался типичным венецианским производством стеклянных животных, колец, подвесок и других предметов. Однако у Мауро возникла острая необходимость удовлетворить свои творческие устремления в области скульптурной работы.

После четырех лет последовательных вечерних занятий по рисунку, скульптуре, живописи и анатомии Мауро получил свой диплом, в 2003 году. Его скульптуры, изображающие стилизованные разноцветные фигуры, заключенные в сложную сеть клеток или сфер, отличаются сложными пластическими и техническими решениями. Он участвовал во многих выставках, главным образом, в Соединенных Штатах, и публикуется в многочисленных журналах и каталогах художественных газет, включая Chicago Tribune, Gas Journal, Glashaus, Art & Art, New Glass Review, Corriere della Sera и другие. Его работы находятся в Музее стекла Корнинга, Художественном музее Карнеги, Музее стекла Альтер Хоффердинг, Художественном музее Хиды Такаямы и других музеях и галереях по всему миру.

Витторио Костантини (Vittorio Costantini) проводит дни и часы у огня, вручную создавая насекомых, цветы, рыб. Он начал работать со стеклом в возрасте 11 лет, когда поступил учеником на местный стекольный завод. Хотя поначалу для Витторио это было просто хобби после работы, в конечном итоге открыв свою собственную мастерскую в

Венеции, чтобы следовать этой страсти. Восхищенный землей, морем и всей природной красотой, он создал мир миниатюрных произведений искусства. Необычайная реалистичность в формах и цветовой палитре, трепетное отношение к каждой детали характеризуют особый дар мастера. Работы Витторио выставлялись в коллекциях по всему миру, в том числе в Музее стекла Такомы, Вашингтон; Общественном центре стеклянных искусств, Сан-Франциско; Национальном музее стекла в Леердаме, Нидерланды; Фестивале стекла Денизли, Турция; Музее Бек-Сюр-Мер, Франция; Музее Венецианского искусства, Япония и многих других. Кроме того, Витторио регулярно проводит международные демонстрации по работе со стеклом.

Во второй половине 20 века традиционные изобразительные темы уступили место актуальным формам выражения и бесконечным экспериментам. Обучение работе с пламенем проводится в Школе ремесел Haystack, центре городского стекла в Нью-Йорке и студии в Музее стекла Корнинга. К 1986 году началось обучение в таких учебных заведениях, как школа стекла Пилчук и школа ремесел Пенленда. Были написаны книги и статьи, описывающие то мастерство, что столько лет хранилось в тайне. Появилась новое поколение смелых художников, которые не боялись нарушать правила и традиции. Во всем мире художники, работающие с пламенем, разделяют жажду знаний, как технических, так творческих, которые будут стимулировать развитие этого направления долгие годы.

Список литературы:

1. James Barrelet: *La verrerie en France de l'époque gallo romaine à nos jours*. Larousse, juillet 1934 *Le verre filé à propos d'une crèche*. Cahier de la céramique du verre et des arts du feu, № 20, 1960. Jacqueline Bellanger : *Verres d'usage et de prestige*, France 1500-1800. Éditions de l'Amateur 1988
2. Данэм Бандху. Современная обработка ламп: Практическое руководство по формированию стекла в пламени. Тома I-III. — Прескотт, Аризона: Salusa Glassworks, Inc., 2003, 2010.
3. <https://theglassmuseum.com/lampwork.html>

Д.Ю. ПОЗДНЯКОВА

Магистрант факультета реставрации МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: d.tardi@yandex.ru

D.Y. POZDNYAKOVA

Master student of the faculty of restoration of the Stroganov Moscow State Academy of Design and Applied Arts
e-mail: d.tardi@yandex.ru

DOI: 10.37485/1997-4663_2022_1_1_297_306

СТЕКЛЯННЫЕ СОСУДЫ, ИЗГОТОВЛЕННЫЕ В ТЕХНИКЕ ПЕСЧАНОГО СЕРДЕЧНИКА, ИЗ СОБРАНИЯ СИРИЙСКОГО (ФИНИКИЙСКОГО) СТЕКЛА, ПРЕДСТАВЛЕННОГО НА АНТИКВАРНОМ РЫНКЕ «ВЕРНИСАЖ»

GLASS VESSELS MADE USING THE SAND CORE TECHNIQUE, FROM THE COLLECTION OF SYRIAN (PHOENICIAN) GLASS PRESENTED AT THE ANTIQ MARKET «VERNISSAGE»

Изучение фактур и дизайна древнего стекла позволяет художнику, работающему со стеклом, разнообразить мастерство, обогатив качествами индивидуальности и стиля. В статье характеризуются формы сосудов сирийского (финикийского) стекла, изготовленных в технике песчаного сердечника, которые можно увидеть на московском антикварном рынке «Вернисаж».

The study of the texture and design of ancient glass, allows the artist, working with glass, to diversify the skill, enriching the qualities of individuality and style. The article describes the forms of the vessels of Syrian (Phoenician) glass, made using the sand core technique, which are on display at the antique market «Vernissage» in Moscow.

Ключевые слова: сирийское стекло, финикийское стекло, античное стекло, техника сердечника, техника песчаного сердечника, аутентичность.

Keywords: Syrian glass, antic glass, Phoenician glass, sand core glass technique, authenticity.

Те древние средиземноморские предметы, которые можно было прежде увидеть в музеях или в дальних странах, в эпоху глобализма потеряли узкую локацию и стали доступны для изучения, коллекционирования и анализа. Благодаря торговле в редких сирийских лавочках на Вернисаже в Москве, можно рассмотреть, купить или повернуть в руках предметы из стекла и керамики, из разных металлов и вытесанных из камня. В декоре и стилистике этих предметов угадываются античные и средневековые формы, много реплик, в основном, римских монет. Определить визуально с точностью, являются ли сирийские предметы древними подлинниками или репликами, трудно, а сами продавцы являются скорее посредниками, чем экспертами в декоративно-прикладном искусстве; сравнивая сирийские предметы с известными и атрибутированными, с определенной степенью осторожности можно говорить о высокой степени аутентичности.

Стеклянные сосуды сирийцев представлены в том широком ассортименте техник, по которым можно изучать технологию стекла, редко в какой коллекции можно видеть собранные рядом предметы, изготовленные в разных техниках; эти виды техник были рассредоточены во времени, не были одновременными. Если задаться целью изготовления реплик представленных форм, это было бы хорошим тренингом для студентов — реставраторов стекла.

Нам представилась возможность рассмотреть предметы, взяв их в руки, увидеть на просвет, также сделать фотографии основных форм, чтобы после попытаться их атрибутировать.

По визуальным признакам сирийские предметы из стекла с Вернисажа были сопоставлены с предметами из коллекции Музея изобразительных искусств имени Пушкина в Москве, с коллекцией Государственного Эрмитажа в Санкт-Петербурге, а также с фотографиями из интернета в свободном доступе коллекций музея Виктории и Альберта в Лондоне и музея в Кёльне. Историческая классификация и классификация на основе технологий изготовления позволили разграничить множество предметов на группы по сходным признакам — это «финикийское стекло»: стеклянные сосуды, изготовленные в технике песчаного сердечника и в мозаичной технике; стеклодувные техники «римского

стекла» — выдувание в форму и свободное выдувание; техника спекания; техника межстеклянного золочения. «Византийское стекло» характеризуется наличием христианской символики, в основном, крестов разной модификации. «Мусульманское стекло» отличается использованием в декоре арабских надписей.

В этой статье рассматривается один из видов сосудов финикийского стекла — это предметы, изготовленные в технике песчаного сердечника.

Отдельно стоит сказать, что нет жесткой терминологии в названии предметов, так, например, флакон с круглым объемом в Эрмитажном собрании назван «арибалл», а в ГМИИ назван «амфориск»; флакон, в Эрмитажном собрании именуемый «алабастр», в «Энциклопедии древностей» назван «бальзамарием».

Предметы сирийского стекла, изготовленные в технике песчаного сердечника

Технология песчаного сердечника кратко приведена в книге Н. Куиной «Античное стекло в собрании Эрмитажа», где эта техника называется «техникой сердечника» и вместо песка употребляется слово «глина»: «На металлический прут надевали глиняную болванку — сердечник и придавали ему форму будущего сосуда. На сердечник накручивали жгуты горячего стекла, которые, соединяясь, создавали тело сосуда. Так как стекло было в основном непрозрачным (глущенным) или полупрозрачным, а восточная эстетика требовала яркой орнаментации, сосуд украшали пестрым, чаще всего, многоярусным <было бы точнее сказать «многорядным»> декором. Вращая его на стержне, обматывали поверхность разноцветными стеклянными нитями. Для получения зигзагообразного орнамента нити «прочесывали» специальными инструментами — гребёнками, затем сглаживали, раскатывая на каменной плите. При этом орнамент из цветной нити входил в тело сосуда, образуя общую гладкую поверхность. Из остывшего предмета извлекали прут с глиняным сердечником. Затем, дополнительно разогревая сосуд, формировали венчик, прикрепляли ножку и ручки, которые часто бывали полупрозрачные» [5, с. 27]. В других описаниях технологии говорится не о металлическом пруте, а об бамбуковой трубке, на которую налепливалась смесь глины и песка. Техника сердечника относится к ранним техникам стеклоделия, ко времени середины II тысячелетия до н. э. [5, с. 26].

Предметы сирийского стекла, сделанные в технике песчаного сердечника, представлены на антикварном рынке «Вернисаж» разными видами форм, из которых самые выразительные — это стеклянные сосуды-флаконы в виде птиц и рыб, в виде коня. По наблюдению, общие характерные черты для сосудов, изготовленных в этой технике: внутри полого сосуда в само стекло впаяны следы песка в виде отдельных песчинок, отчего внутренняя поверхность всегда не гладкая, а шероховатая, подобно наждачной шкурке. Стекло обычно не прозрачнее, глущеное, окрашенное в свою толще; в одном предмете может соединяться несколько разных цветов стекла. Такое соединение трудно в изготовлении, так как разница в коэффициенте термического расширения КТР разных составов стекла может вызывать растрескивание и разрыв изделий, здесь этого не происходит. Качество стекла — неоднородное, с пузырьками и свилями в толщине всей массы, на изломе это стекло обладает ярким блеском. Как правило, снаружи есть, возможно, кальциевый налет, несмыываемый водой: вода смачивает налет, и он становится незаметным, а при высыхании вновь становится белесоватым. Иризации в виде радужных пятен на этом виде предметов не наблюдается. Размер предметов небольшой, соразмерный с кистью руки.

В сосудах в форме рыб песчаный сердечник проходил через раскрытый рот, отчего внутренняя часть рыб покрыта коричневатым песком, уменьшающим просвечиваемость самого стекла. Налепами стекла оформлены рот, плавники и хвостик. В сосудах в виде птиц сердечник проходил через хвостик, налепами стекла сделаны головка, глазки, устье и треугольник загнутых перьев крыльышек. В сосуде с конем песчаный сердечник образовывал форму флакона, к которому присоединены формы коня.

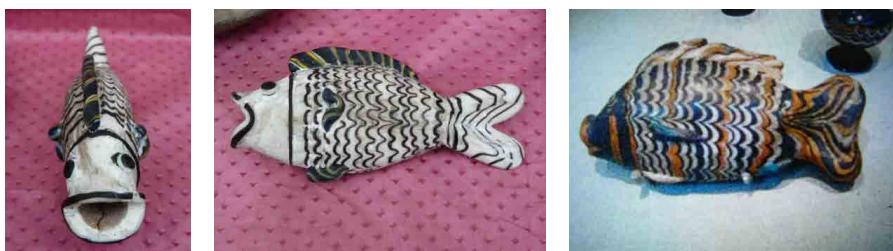


Рис. 1–2. Сосуд в виде рыбы из белого стекла; орнамент — из черного стекла, плавники — черного цвета с желтыми и белыми полосами

Рис. 3. Для сравнения: сосуд в виде рыбы. 1352–1336 г. до н. э. Британский музей [3, ил. 53]



Рис. 4–5. Сосуд в виде рыбы из красного просвечивающего стекла с декором из голубого, «турецкого» голубого, темно-коричневого, желтого стекла



Рис. 6–7. Сосуды в виде птиц: из синего просвечивающего стекла с декором из красно-коричневого, голубого, желтого и белого стекла; из черного непрозрачного стекла с декором из красно-коричневого, зеленого и белого стекла

Рис. 8–9. Сосуд, соединенный с конем из палево-синего стекла с черным декором

Сосуды в виде рыбы сопоставимы с формой египетского флакона в виде рыбы, изготовленного в технике (методом) песчаного сердечника, из Британского музея. Этот флакон датирован 18 династией Египта, 1352–1336 гг. до н. э., Эль-Амарна.

Другой вид сосудов — вертикальные флаконы с крышками в виде стилизованных человеческих голов, с крышкой с сидящей наверху птицей.

Третий вид предметов в технике песчаного сердечника — подвесные амулеты, полые внутри. Подвески-амулеты с глухим верхним концом, куда прикреплялось ушко, создавались в VII–III веках до н. э. в Средиземноморье, в частности, на сиро-финикийском побережье и в Карфагене, — в виде голов демонов, птиц, мужских голов (чаще всего, бородатых). Их включали в низки бус, комбинировали с бусами из цветного камня [5, с. 29].

Четвертый вид сирийских предметов в технике песчаного сердечника — это алабастры, амфориски, амфоры ойнохойи, небольшие



Рис. 10. Сосуд из красного просвечивающего стекла с крышкой в виде птицы. В декоре использовано голубое, желтое и белое стекло

Рис. 11. Сосуд из темно-синего стекла с крышкой (пробкой) в виде стилизованной женской головы. Декорация голубым стеклом двух оттенков, белыми нитями и желтыми и красными каплями

Рис. 12. Крышка в виде головы эфиопки



Рис. 13–14. Сирийский амулет или подвеска с петелькой сверху в виде мужской головы с бородой. Налепы из белого, красного, желтого и голубого стекла. След от сердечника снизу. Для сравнения: подвеска в виде мужской головы из раскопок Пантиканея. Внутри — канал от сердечника. Восточное средиземноморье. IV–III вв. до н. э. [5, ил. № 24, кат. № 41].

Рис. 15–16. Сирийская подвеска в виде лица из желтого стекла, с петелькой сверху и со следом от сердечника снизу. Налепы из голубого и зеленого стекла. Для сравнения: сквозная подвеска (пронизь) со следом сердечника, с изображением лица. Средиземноморье или Карфаген. IV–III вв. до н. э. Найдена до 1854 г. в Керчи (Пантиканей) [5, ил. № 20, кат. № 45].

кувшинчики. Амфориск — как маленькая амфора, с двумя ручками и острым основанием. Алабастр — сосуд продолговатой формы, подвешивался на веревке за горлышко.

Из сирийских предметов нами были сделаны обмеры нескольких из них. Так, амфориск из темно-коричневого стекла с декором из трехцветных нитей имеет размеры в см: высота — 16,1, ширина турова — 5,4, ширина венчика — 2,8, ширина горлышка — 1,9, высота ручек — 6,5, их толщина — 0,5–0,6, ширина капельки снизу сосуда — примерно 1,5, ширина отверстия внутри горлышка — около 1,4. Почти черное стекло этого флакона на просвет имеет яркий и выраженный цвет: медово-красно-коричневый, также видна консистенция стекла: оно в своей толще пронизано мелкими пузырями, немного растянутыми в одном направлении, более темными, чем масса стекла, тяжами и свилями, а остатки песка на стенках добавляют затемнения (рис. 17–18). По сходству формы и консистенции стекла аналогом для сравнения может являться амфориск из собрания Эрмитажа, датированный началом I века [5, с. 61, кат. 37]. Эрмитажный флакон чуть ниже — 13,8 см и почти такой же ширины — 5,3; ширина венчика — 2,1.

На основании наблюдения, можно предположить, что горлышко (устье) амфориска изготовлено отдельно от флакончика, а потом приварлено к нему. На верхней поверхности видны небольшие желобки, диагонально направленные; желобки (выемки) имеют стеклянный блеск плавки, а верхняя часть — матовая, заровнена обрабатывающим инструментом или абразивом. На нижней поверхности устья есть следы такой же диагональной обработки, только в другом направлении. Похожие диаго-

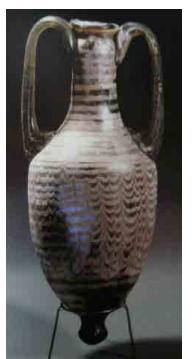


Рис. 17–18. Амфориск из темно-коричневого стекла с декором из белого и голубого стекла, на просвет — красновато-коричневый

Рис. 19. Для сравнения: амфориск из собрания Эрмитажа, из раскопок Пантиканея [5, с. 61, кат. 37]



Рис. 20–21 и 22–23: горлышки (устья) амфориска и бальзамария. Видны диагональные сле-ды обработки

нальные выемки есть и на устье бальзамария, и также, скорее всего, коль-
цо устья выплавлялось не одновременно с сосудом, а отдельно от него.

Бальзамарий из черного стекла с декором из желтого и голубо-
го стекла имеет высоту 12,8 см, ширину — ок. 2,8 см. Ширина устья — 2,8
см, ширина лепесткового венчика — ок. 4,4 см. Толщина стекла на изло-
ме — около 1 мм. Как и описанный выше амфориск, бальзамарий, буду-
чи на вид черным и непросвечивающим, на просвет обнаруживает свой
цвет и фактуру стекла: на просвет он фиолетово-коричневатого цвета,
само стекло — с пузырями и свилями, а на внутренних стенках — также
остатки приплавившегося песка (рис. 24–25). Аналогом для сравнения
формы может являться алабастр из собрания Эрмитажа, датированный
последней четвертью IV в. до н. э. [5, с. 61, кат. 37].

Сосуд с трехлепестковым устьем и ручкой в Эрмитажном ка-
талоге определяется как ойнохойя [5, с. 58, кат. 20]. Сирийская онохойя
из Измайлово — стройной пропорции, она изготовлена в технике песча-

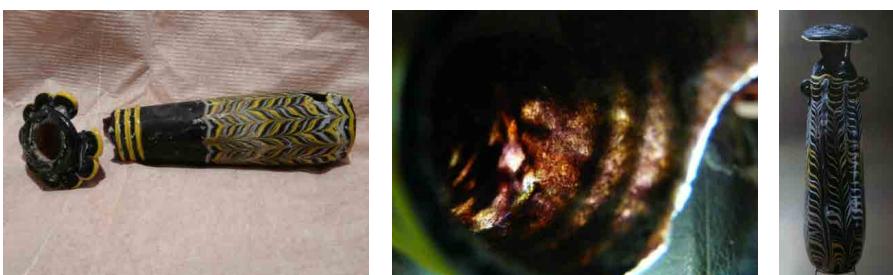


Рис. 24–25. Бальзамарий из черного, непрозрачного на вид, стекла с декором из желтого и голубого стекла; на просвет — коричнево-фиолетовый

Рис. 26. Для сравнения: алабастр из собрания Эрмитажа, из раскопок Пантикеапея [5, с. 53,
кат. 17]



Рис. 27. Ойнохойя из непрозрачного стекла голубого цвета. Декор из нитей охристого цвета
Рис. 28–29. Сирийский флакон с высоким горлышком из черного стекла с орнаментом из белого стекла и ажурным петельчатым декором и аналоги ажурного петельчатого декора на стеклянных флаконах из собрания Эрмитажа [5, с. 42, кат. 405, 405, 409, 410, 411, 412, 414]

ного сердечника из голубого стекла с декором из оранжевато-охристого
цвета нитей.

Флакон черного цвета декорирован нитями белого цвета и
ажурным петельчатым декором из темного стекла, цвета флакона. Как аналог
петельчатому декору, приводится фото из Эрмитажного собрания сосудов с



Рис. 30. Арибалл шарообразной формы с двумя ручками из черного или темно-синего стекла с декором из желтого, голубого, белого и красно-коричневого стекла

Рис. 31. Сосуд шарообразной формы, похожий на арибалл без ручек. Устье имеет несколько лепестков; подвешивался на веревке наподобие алабастра. Сосуд из темно-синего цвета с декором из стекла желтого, голубого и белого цвета

Рис. 32. Сосуд из темно-синего стекла с зигзагообразным геометрическим налепленным декором. Сам сосуд имеет вертикальные бороздки и украшен голубыми и желтыми нитя-
ми и, возможно, белыми

Рис. 33. Для сравнения: Ойнохойя, арибалл и амфориск из собрания Эрмитажа [5, с. 58, ил.
17, кат. 20, 26, 36]

ажурным петельчатым декором, изготовленных уже в стеклодувной технике в Сирии в III–IV вв.

Аналоги декора сирийских предметов из темно-синего стекла с декором из желтых, белых и голубых нитей можно видеть в собрании стекла Эрмитажа [5, с. 46–58].

Пятый вид — масляные лампы на высокой ножке; так как внутри ламп были следы песка, то они соотнесены с техникой песчаного сердечника. Это непрозрачные лампы из глущеного стекла с рельефным декором из стеклянных нитей, другого цвета, чем сама лампа, в виде полос, растительного побега, зигзага и волнистой линии. В сравнении с глиняными лампами, сирийские стеклянные лампы имеют высокую узкую ножку-подставку, также отличаясь от глиняных ламп, часть — с отверстием, куда наливается масло, имеют выпуклую форму с широким отверстием, в глиняных лампах обычно эта часть имеет форму ложбинки и отверстие узкое. Скорее всего, выпуклая форма стеклянной лампы обусловлена технологической возможностью. В перевернутом виде лампы похожи на форму флаконов с узким высоким горльшком, а плоскость ножки — на устье флакона. Аналогов лампам на высокой ножке нами пока не было найдено.

Список литературы:

1. Алексеева А.М., Сорокина И.П. Коллекция стекла античной Горгипии (I–III вв.). — Москва: Интербук-бизнес, 2007.
2. Большая иллюстрированная энциклопедия древностей / Дагмар Гейдова, коллектив авторов. — Прага: Артия, 1980.
3. Грошкова Л. История древнего и античного стеклоделия. — Москва: МГХПА им. С.Г. Строганова, 2015.
4. Качалов Н.Н. Стекло. — Москва: Изд. Ак. Наук СССР, 1959.
5. Кунина Н.З. Античное стекло в собрании Эрмитажа. — Санкт-Петербург: Государственный Эрмитаж: издательство АРС, 1997.
6. Сайт «Шедевры античного искусства из собрания ГМИИ им. А.С. Пушкина, раздел 72, Финикийское стекло». — URL: https://www.antic-art.ru/data/greece_classoc/72_finikian_glass/index.php (дата обращения: 05.01.2020).



Рис. 34–35. Две высокие масляные лампы: из белого стекла с черным декором и из черного стекла с белым декором

Е.А. СЕМЕНОВА

Доцент кафедры «Художественное стекло» МГХПА имени С.Г. Строганова
e-mail: kato.semenova@mail.ru

П.Г. ВАСИЛЕНКО

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

Е.В. ВАСИЛЕНКО

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

Е.А. SEMENOVA

Associate Professor of the Department of «Art Glass» of the Stroganov Moscow State Academy of Design and Applied Arts
e-mail: kato.semenova@mail.ru

P.G. VASILENKO

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

E.V. VASILENKO

Candidate of pedagogical Sciences, associate Professor of the Department design and applied arts Federal State Budget Educational Institution of Higher Education «K.G. Razymovsky Moscow State University of technology and management (the First Cossack Uni-

*versity)», master's student of the Stroganov Moscow State Academy of Design and Applied Arts
e-mail: elenalopasova@mail.ru*

DOI: 10.37485/1997-4663_2022_1_1_307_316

АВТОРСКОЕ СТЕКЛО – ГЕОМЕТРИЧЕСКИЕ СКУЛЬПТУРЫ ИЗ МНОГОСЛОЙНОГО СТЕКЛА НИЙОКО ИКУТА

AUTHOR'S GLASS – GEOMETRIC SCULPTURES MADE OF LAMINATED GLASS NIYOKO IKUTA

Современные стекольные студии используют во всем мире самые разные техники для создания произведений искусства из стекла. Каждая студия и каждый художник имеют свой подчерк. Японское стеклоделие заявляет о себе как яркое, своеобразное и самостоятельное явление, со своими характерными и специфическими художественными качествами и традиционным колоритом, подчеркивающим национальные художественные черты, которые раскрываются своеобразием стилистики и отличаются оригинальностью авторских приемов. Японское искусство стекла имеет короткую историю.

Творческий путь художника из Киото Нийоко Икута начался с 1980-х годов. Занималась исследованиями свойств стекла, которое, укладываясь в определенной последовательности, образует тонкую, почти эфемерную скульптуру, она является одной из самых заметных фигур в новейшей истории японского художественного стекла. Она прославилась тем, что создает необыкновенно сложные и удивительные скульптуры из обычного листового стекла, которое чаще всего используется для изготовления окон. При создании работ это похоже на представление архитектурного пространства при просмотре чертежей, принятии решения об изображении, чтении намерений архитектора или наполнении пространства динамической энергией, чтобы воплотить его в жизнь. Работы Нийоко Икута представлены в лучших американских, английских и японских художественных галереях, а также в Швейцарии и Германии.

Modern glass studios use a variety of techniques all over the world to create works of art from glass. Every studio and every artist have their own handwriting. Japanese glassmaking declares itself as a bright, peculiar and independent phenomenon, with its characteristic and specific artistic qualities and traditional color, emphasizing national artistic features, which are revealed by the originality of stylistics and are distinguished by the originality of the author's techniques. Japanese glass art has a short history. The creative path of the artist from Kyoto Niyoko Ikuta began in the 1980s. Engaged in research on the properties of glass, which, fitting in a certain sequence, forms a thin, almost ephemeral sculpture, she is one of the most prominent figures in the recent history of Japanese art glass. She became famous for creating extraordinarily complex and amazing sculptures from ordinary flat glass, which is most often used for making windows. When creating works, it is similar to representing an architectural space when viewing drawings, deciding on an image by reading the architect's intentions, or filling the space with dynamic energy to bring it to life. Niyoko Ikuta's works are represented in the best American, English and Japanese art galleries, as well as in Switzerland and Germany.

Ключевые слова: художественное стекло, стекольные студии, произведения искусства, скульптуры из стекла, японские художники, визуальное воздействие, музей.

Keywords: art glass, glass studios, works of art, glass sculptures, Japanese artists, visual impact, museum.

Стекло — удивительный материал, хрупкость его придает особенное свойство всем творениям мастера, ощущение миража, отражения и преображения, не ограничивает в авторских фантазиях. Японское стекло занимает особое место в контексте мирового стеклоделия, что объясняется сочетанием ярко выраженных национальных черт с европейскими тенденциями его развития. Японские художники стали интересоваться стеклом Европы с 1920-х годов. С. Кошиба познакомился во Франции с техникой «*pate de verre*» и перенес ее в Японию. В 1930-е годы после поездки в Европу начал работать со стеклом Т. Ивата — пионер современного стекла в Японии, а в 1940-е годы начал лидировать в стекле К. Фуджита, можно сказать современный классик декоративной систем-

мы украшения стекла, основанной на традициях японской живописи. Но истинный творческий подъем наступил с началом студийного движения — в 1970-ые годы [11]. Большую роль в этом процессе сыграл музей современного искусства в Хоккайдо, основанный в 1977 году. Еще до открытия музей стал собирать коллекцию стекла. А в 1982 году состоялась первая в Японии выставка европейского и американского стекла, в которой участвовало 15 стран, оказавшая влияние на ход развития искусства авторского стекла в Японии. В Японии собраны и показаны великолепные коллекции стекла ар-нуво в музее Китазава и Кийосато, музее стекла Р. Лалика, музее Л.К. Тиффани в Нагойе. Декоративность в композиции произведений из стекла, близки по характеру абстрактной живописи.

Студийное стекло — это современное использование стекла в качестве художественного средства для создания скульптур или трехмерных произведений искусства. Создаваемые стеклянные предметы предназначены для создания скульптурных или декоративных элементов.

Японское искусство стекла заявляет о себе как яркое, своеобразное и самостоятельное явление, со своими характерными и специфическими художественными качествами и традиционным колоритом, подчеркивающим национальные художественные черты, которые раскрываются своеобразием стилистики и отличаются оригинальностью авторских приемов [9].

В странах Европы, США, Японии этот процесс студийного творчества начался конца 1950-х гг. и во второй половине XX века получил стремительное развитие, приобретая характер всеобщего художественного феномена в современной культуре. Принципиально новым моментом явилось то обстоятельство, что в искусство стекла XX века приходит художник-профессионал, автор-творец. Начинается эпоха авторского стекла, ярких творческих индивидуальностей, с именами которых связаны художественные и технические открытия, всегда взаимно обусловленные. Это не значит, что история стеклоделия анонимна и безымянна. Но никогда творческий эксперимент не выходил за рамки канонических представлений о природе материала на такой уровень, не достигал такой свободы выражения, как в XX веке, что совершенно адекватно характеру развития современного искусства.

Начиная со второй половины XX века, художественное стекло входит в контекст развития больших пластических искусств. Поиски идей, авторских техник утвердили новую роль стекла как медиума сво-

бодного выражения. Используя уникальное свойство материала — его прозрачность, дающее ему четвертое измерение, просматриваемость пространства внутри объема, художники демонстрируют безграничную палитру техник, приемов. Пересмотр границ привычных жанров вывел стекло на путь свободных, объемно-пластических решений, на путь использования художественных средств смежных искусств — скульптуры, живописи, керамики [12].

Авторское стекло, получившее столь стремительное развитие во второй половине XX века, создавалось в студиях, ателье, на частных камерных производствах. Его появление и развитие во многом объясняется фактом ухода с заводов, крупных стекольных фирм художников, избравших свободную форму творчества.

В художественном стеклоделии Японии, при всем разнообразии формотворческого эксперимента, в силу традиционной культуры формы бытового предмета сохраняется интерес к ней, иногда в стекле воспроизводятся формы старой керамической посуды. Даже в свободной пластике Т. Сугасава (серия «Книги»), отмеченной премией на выставке в Музее в Хоккайдо «World Glass now '82»), проявляется повышенное чувство предметности [10].

Еще одним примером служит творчество К. Фуджита. Свои орнаментальные коробки, шкатулки с крышками он начал создавать с 1973 г. и впервые представил их на выставке в Токио. С этого момента его произведения коллекционируют многие музеи мира [3]. Он нашел уникальный способ воскрешения и перевода в стекло традиционной красоты японских лаков и старой живописи. Особая композиция живописных пятен, драгоценных по цвету (в цветную основу поверхности он включает металл — платину и золото), образует сложные структуры орнамента, напоминающие изготовленную вручную бумагу, так называемую Рио-ши. Фуджита демонстрирует в стекле чисто японскую культуру [4].

Другие мастера стекла Ч. Асахара, М. Ито, И. Масуда, М. Кобаяши, М. Кагами создают пластику, в которой чистота стекольных приемов адекватна природе материала. Композиции Р. Ивата, современные по своей концепции, несут явный национальный оттенок — объекты излитых плоских деталей с включением бамбуковых лапок (1989 год).

В поисках новых пространственных форм присутствует влияние современной архитектуры. Самым непосредственным образом архитектурные мотивы нашли воплощение в стекле О. Изуми. Ее кон-

струкции-лабиринты из плоского зеленого листового стекла — это своего рода макеты архитектурных построек, это инсталляции утопического города из стекла, экспонированные на мраморе, песке, в которых свет приобретает особую субстанцию, озаряющую внутреннее пространство пустоты [1]. Прозрачность — вот главное выразительное средство в руках автора. Существующие дефиниции понятий — архитектура, скульптура, объект, дизайн, энвайронмент — все это выступает вместе, как единое целое. Творческие работы О. Изуми можно охарактеризовать как тяготеющие к архитектуре, использующие форму как объем в пространстве, сродни вместилищу для ментального пространства [6].

Следует отметить необычайную активность художников, галеристов, работников музеев в устройстве всякого рода стекольных мероприятий в Японии — регулярные Всемирные выставки нового стекла, Международные конференции (крупнейшая по количеству участников конференция Международной стекольной ассоциации GAS состоялась в 1998 году в Сито), а также участие японских художников и дизайнеров во всех крупных художественных акциях в разных странах мира [8]. Многие художники подолгу живут и работают в «стекольных странах».

Например, Фуджита около десяти лет работал в Венеции, Изуми живет и работает в Милане, Охира работает на Мурано. Эти тесные связи и влияния, несомненно, сказываются и на масштабе деятельности, и на уровне художественного эксперимента [2]. Таким образом, на стыке национального и европейского сознания новое по духу стекло при всех инновациях в области художественных средств развивается здесь сквозь призму и с постоянным участием культурных традиций Японии.

Коллекция современного японского стекла V&A по-прежнему относительно скромна и состоит из, тем не менее, значительных работ таких ведущих деятелей, как Кехей Фудзита (1921–2004 годы), Дэндзи Такеучи (р. 1934), Наото Екояма (р. 1937) и младший Есихико Такахаси (р. 1958) и др.

Японские художники за небольшой срок создали свой оригинальный образ в искусстве стекла, подчеркивающий выразительные черты национального характера, такие как сдержанность, равновесие, лаконичность и пластичность [5].

Органично вливаясь в современное культурное пространство и сохраняя свои древние традиции, японские мастера составляют глубокий пласт искусства Японии сегодняшнего дня.



Рис. 1. Авторское стекло Нийоко Икута



Рис. 2. Геометрическая скульптура Нийоко Икута

С начала 1980-х годов художник из Киото Нийоко Икута занималась исследованиями свойств пластики и прозрачности стекла, которое, укладываясь в определенной последовательности, образует тонкую, почти эфемерную скульптуру. В каждом произведении из коллекции художника-экспериментатора Н. Икута материализовано определенное эмоциональное переживание, черта характера — доброта и жестокость, радость и страх, гнев и молитва, а также чувства, возникающие от контакта с природой и прослушивания музыки. Потрясающий визуальный результат — плавные, криволинейные, сложные, ритмические образы. Затейливые фигуры то текут, как вода, то устремляются ввысь и, кажется, могут испариться в любой момент [7].

Н. Икута является одним из самых заметных мастеров в новейшей истории японского художественного стекла, прославилась тем, что создает необыкновенно сложные и удивительные скульптуры из обычного листового стекла, которое чаще всего применяется для изготовления окон. Используя грубость этого материала и строгость геометрической композиции — художник достигает совершенства в своих пластических произведениях.

Для своих творческих работ Икута использует специальный резак по стеклу, затем скрепляет получившиеся пластиинки между собой прозрачным клеем. Постепенно раскрывая секреты материала, приобретая опыт, она стала склеивать удивительные скульптуры из нарезанного стекла. В результате получаются изящные и строгие скульптуры, являющиеся отражением внутреннего мира автора.

Занимается творчеством художник в своем родном городе Киото. Ее работы в скульптуре скорее можно назвать архитектурой, чем художественными произведениями. Это воплощение очень точных чертежей и расчетов. Все математические модели всегда вдохновлены какими-то чувствами и впечатлениями: нежность, страх, грубость, радость, гнев, навеянными природой, музыкой и происходящими в мире событиями, всем, что затрагивает чувства.

В серии скульптур Free Essence Икута использует свои скульптуры как инструмент для игры со светом. Свет, многократно отражаясь и преломляясь в чарующих кристаллических гранях, создает иллюзию дополнительных сложных конфигураций объемных геометрических форм.

Работы Нийоко Икута представлены в лучших американских, английских и японских художественных галереях, а также в Швейцарии и Германии, в крупных музеях и галереях современного искусства, в том числе, в Музее Виктории и Альберта в Лондоне, швейцарском музее дизайна MUDAC, Национальном музее искусств в Осаке, а также в Национальном музее современного искусства в Токио, музее стекла Корнинга.

На выставке 1995 года «Японские ремесла студии: традиции и авангард» V&A была представлена работа Икуты из коллекции Национального музея современного искусства, Токио (МОМАТ).

Стекло, которое ее вдохновляет, не какое-то сверхпрочное, обладающее необычными свойствами или специально изготовленное. Это простое стекло, использующееся для изготовления окон. Свойства оконного стекла Нийоко начала изучать еще в восьмидесятых годах. Стекло очень близко по цвету и внешнему виду к ледяным глыбам в природе. Голубоватые и зеленоватые тона также напоминают цвет морской воды.

Нийоко Икуто более 40 лет исследует свойства стекла, которые она использует при создании своих удивительных эфирных, но одновременно четко-геометрических стеклянных слоистых скульптур. Во всем мире ее произведения ценятся за необыкновенный динанизм



Рис. 3. Работы Нийоко Икуто на выставке

форм, подчеркнутый лиризм содержания и завораживающую филигранность исполнения.

При создании работ это похоже на представление архитектурного пространства при просмотре чертежей, принятии решения об изображении, чтении намерения архитектора или наполнении пространства динамической энергией, чтобы воплотить его в жизнь.

Конструирование стекольных объектов из нарезанных пластин листового стекла приобрело черты устойчивости и наблюдается в работах многих студийных художников разных стран, в том числе и в России. Эту распространенность отчасти можно объяснить и самой возможностью работать с этой техникой в мастерской. В то же время такая формотворческая идея утверждает себя как определенная концепция ритмизированного построения реальных и в то же время иллюзорных, благодаря рефлексии света, стекольных объектов — архитектурных, скульптурных, объемно-пространственных. Это один из ярких примеров интернационального диалога в студийном движении, где новая идея, эксперимент быстро распространяются.

Список литературы:

1. Богданова В.В., Василенко Е.В., Василенко П.Г. Дизайн Тапио Вирккала // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. – 2021. – № 2/1. – С. 267–274.
2. Василенко Е.В. Изобразительное искусство и дизайн как один из методов развития творческой личности Modern Science. 2019. – № 9–1. – С. 23–5.
3. Говорова М.Е., Смирнова М.А. Проблема сохранения и возрождения традиционных народных ремесел и промыслов в наши дни // ПРОСТРАНСТВО ДИАЛОГОВ: ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО И ДИЗАЙН. Коллективная монография. – Уфа, 2018. – С. 48–61.



Рис. 4. Пластическая композиция Нийоко Икуто

4. Паллотта В.И., Дудникова А.А. Арт-объект как современная форма художественной интеграции в дизайне // Образование. Наука. Культура. Материалы международного научного форума. 2018. С. 135–137.

5. Смирнова М.А. Формообразование в изобразительном искусстве и дизайне // Педагогическое образование на стыке эпох: инновации и традиции в сфере образовательных технологий. Сборник научных трудов Международной научно-практической конференции. Институт социально-гуманитарных технологий. 2017. С. 365–367.

6. Nicole Coolidge Rousmaniere *Crafting Beauty in Modern Japan: Celebrating Fifty Years of the Japan Traditional art Crafts Exhibition*. — University of Washington Press, 2007. — P. 137.

7. Journal of Glass studies Corning Museum of Glass. — 1991. — P. 163. — URL: <http://satsumakiriko.com> (дата обращения: 25.02.2018).

8. Japanese Objets D'art F. a. Turk Neues Glas in Japan Yoriko Mizuta, Birgid Monschau-schmittmann, atsushi Takeda. — Kunstmuseum Düsseldorf im Ehrenhof, Glasmuseum Henrich, 1993. — P. 28.

9. Journal of Glass studies Corning Museum of Glass. — 1991. — P. 163.

10. Crafting Beauty in Modern Japan: Celebrating Fifty Years of the Japan Traditional art Crafts Exhibition Nicole Coolidge Rousmaniere. — University of Washington Press, 2007. — P. 195.

11. Pallotta V., Vasilenko E., Vasilenko P., Barsukova N., Sichkar T. Features of the design of social posters of the xxi century and their role in the formation of ecological culture // E3S Web of Conferences. International Conference «Ecological Paradigms of Sustainable Development: Political, Economic and Technological Dimension of Biosphere Problems» (EPSD 2021). 2021. С. 02008.

12. Uglov V.V., Varlamova I.Y., Chistyakov A.V., Vasilenko P.G., Semaeva O.V., Shumakova S.Y., Khmeleva A.O. The development of the foreign language teacher's creative abilities in the conditions of continuous vocational education // Revista Inclusiones. — 2020. — № 7. — С. 167.

Э.А. ХАММАТОВА

Кандидат технических наук, доцент кафедры дизайна Казанского национального исследовательского технологического университета
e-mail: elm.kzn@mail.ru

А.А. БЕЗЗУБОВА

Магистр кафедры дизайна Казанского национального исследовательского технологического университета
e-mail: arina.n1998@gmail.com

E.A. KHAMMATOVA

Candidate of Technical Sciences, Associate Professor of the Design Department of the Kazan National Research Technological University
e-mail: elm.kzn@mail.ru

A.A. BEZZUBOVA

Master of Design Department, Kazan National Research Technological University
e-mail: arina.n1998@gmail.com

DOI: 10.37485/1997-4663_2022_1_1_317_321

РАЗРАБОТКА ТАТАРСКОГО ОРНАМЕНТА ДЛЯ ДОМАШНЕГО ТЕКСТИЛЯ

DEVELOPMENT OF THE TATAR ORNAMENT FOR HOME TEXTILES

Статья посвящена разработке современного татарского орнамента для домашнего текстиля на основе анализа актуального стиля в дизайне интерьера — Этнике.

The article is devoted to the development of a modern Tatar ornament for home textiles based on the analysis of the current style in interior design — Ethnic.

Ключевые слова: домашний текстиль, татарский национальный орнамент, национальные мотивы в дизайне текстильных изделий.
Keywords: home textiles, Tatar national ornament, national motives in the design of textile products.

Дизайн интерьера — это отрасль дизайна, целью которой является обеспечение комфорта и эстетического взаимодействия между окружающей средой и людьми. В поисках оригинального дизайна для дома специалисты обращаются за вдохновением к этническим мотивам. Этнический стиль переживает сегодня очередной пик своего подъема — его актуальность в наше время аргументируется многочисленными особенностями и достоинствами [1]. Этнический стиль в интерьере предполагает создание обстановки внутреннего убранства дома с использованием национального колорита, характерного для традиций того или иного народа. Данный стиль подойдет творческим личностям, путешественникам, фотографам или просто любителям определенных культур. Для создания оригинального дизайна достаточно выбрать стилистику той страны, которая вдохновляет потребителя.

Этника считается самым сложным стилем в дизайне интерьера. К нему относятся африканский, японский, китайский и многие другие стили. На данный момент к набирающему популярность этническому направлению относится татарский стиль [2].

Татарский интерьер очень эклектичен. Он вобрал в себя монгольские, тюркские, среднеазиатские мотивы. Яркость орнаментов, множество изделий из самоцветов и металла — все это относится к татарскому направлению в дизайне. Комнаты, оформленные в этом стиле, привлекают эффектным и выразительным декором. Основной чертой татарского стиля считается минимум мебели в доме, стеклянные поверхности, большое количество фарфора и исключительный декор, состоящий из разнообразных орнаментов, зеркал, позолоченных ламп и светильников.

При оформлении интерьера в этническом стиле для дизайнера определенную сложность составляет выбор мебели, так как она всегда уникальна. Например, в татарском интерьере в комнате стоит табын — это небольшой столик для чаепитий, вместо стульев вокруг него раскладываются подушки. При разработке оригинального дизайна чрезмерное увлечение декором может повлечь за собой безвкусицу в интерьере [3].

Любой этнический стиль сам по себе очень ярок, не следует перегружать пространство насыщенными цветовыми решениями, различ-

ными декоративными элементами и всевозможными узорами. Лучшим вариантом будет сделать акцент только на одном элементе дизайна, например, на домашнем текстиле.

Красивый орнамент был и остается основным способом декорирования текстиля. При этом каждый народ обладает своим, узнаваемым стилем росписи или вышивки по ткани, который отражает культурные обычаи и народное единство.

Существует несколько видов татарских узоров — это геометрические, растительные и зооморфные мотивы. Самым популярным является цветочно-растительный орнамент. Цветовая гамма такого орнамента невероятно разнообразна, однако особой популярностью пользуются зеленые, белые и красные цвета — это цвета флага Республики Татарстан. Стилизованные мотивы расположены в определенном последовательном порядке. Каждый из них имеет свое особенное значение. Мотивы с изображением животных встречаются достаточно редко, такое отношение к данным символам объясняется требованиями религии, а геометрический орнамент редко используется самостоятельно, чаще всего он дополняет растительные и цветочные узоры.

Как и в традиционном орнаменте любого другого народа, в узорах татар каждый символ имеет свое значение. Одним из важнейших изображений в татарском орнаменте считается тюльпан. Он символизирует возрождение и присутствует на флаге республики. Кроме того, по религиозным воззрениям мусульман тюльпан ассоциируется с именем Аллаха — название растения состоит из тех же букв, что и имя бога на арабском языке. Именно поэтому тюльпан является любимым элементом многих мастеров [4].

Разнообразные подушки и покрывала с элементами татарского национального орнамента впишутся в любой современный дизайн интерьера при условии, что они будут яркими акцентами дизайна всего помещения.

Более глубокое изучение культуры татарского народа, декоративно-прикладного искусства и, в частности, мотивов, составляющих национальный узор, позволило разработать орнамент для домашнего текстиля, а именно — для декоративных подушек (рис. 1).

Сочетание красных и зеленых оттенков характерны для традиционных татарских узоров. В рамках данного колористического решения использованы классический зеленый, цвет раскаленной лавы, а также актуальный в 2021 году цвет садового топиари.

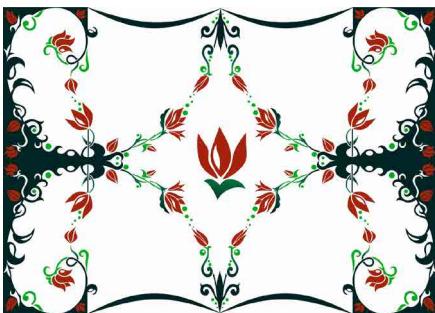


Рис. 1. Татарский орнамент для декоративных подушек

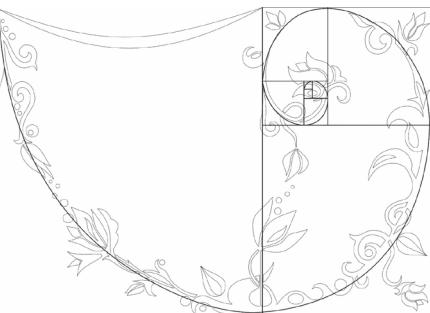


Рис. 2. Линейный эскиз фрагмента орнамента с иллюстрированием пропорций спирали Фибоначчи

Орнамент для домашнего текстиля разработан с использованием золотой спирали. Золотая спираль, или спираль Фибоначчи, — это логарифмическая спираль, коэффициент роста которой равен φ^4 , где φ — золотое сечение. Линейный эскиз фрагмента с иллюстрированием пропорций золотой спирали представлен на рисунке 2.

Уравнение для золотой спирали в полярной системе координат такое же, как и для других логарифмических спиралей, но с особым значением коэффициента роста — φ^4 :

$$r = a\varphi \pm \frac{2\theta}{\pi} \quad (1)$$

где a — произвольная положительная действительная константа, а

$$\varphi = \frac{\sqrt{5}+1}{2} \text{ — золотое сечение.}$$

Главное свойство логарифмической спирали: угол между радиус-вектором, исходящим от полюса, и касательной к спирали — μ — постоянен, а для золотой спирали определяется по формуле:

$$tq\mu = \frac{r}{r^1} = \frac{\pi}{2 \ln \varphi}, \text{ где } r^1 = \frac{dr}{d\theta} \quad (2)$$

следовательно, $\mu \approx 73^\circ$ [5].

Орнамент выстроен по линии золотой спирали, благодаря чему выглядит более гармонично, это единственное соотношение, которое

использовалось еще две тысячи лет назад для тех же целей, что и сегодня. Человек интуитивно будет чувствовать себя комфортно, потому что ему уже знакомы классические пропорции архитектурных строений и других произведений искусства.

Данный орнамент подойдет для печати на ткани или же вышивке вручную, это зависит от личных предпочтений потребителей.

Домашний текстиль привносит в жизнь владельцев дома не только красоту, но и удобство. В качестве материалов применяются как очень дорогие ткани, такие как парча, шелк, бархат и атлас, так и бюджетные варианты, например, хлопок.

В роли декоративных элементов нередко выступают бахрома и кисти.

Текстиль, гармонизирующий с обстановкой комнаты, становится главным акцентом, делает комнату уютной [6].

В заключение хотелось бы сказать, что устроить дом в этническом стиле — идея с глубоким смыслом. Домашний текстиль с использованием татарского орнамента хорошо впишется в современный интерьер и станет ярким оригинальным акцентом, напоминая о традициях предков.

Люди, решившиеся на такой неординарный акцент в интерьере своего дома, должны владеть методами сбора, хранения и обработки информации, а также быть готовыми к новым идеям и экспериментам.

Список литературы:

1. Стили в интерьере: плюсы и минусы. — URL: <https://2shades.ru/blog/stili-v-interere-plyusy-i-minusy/> (дата обращения: 10.04.2021).
2. Демшина А.Ю. Мода в контексте визуальной культуры: вторая половина XX — начало XXI вв. / А.Ю. Демшина. — Санкт-Петербург: Астерион, 2009. — 170 с.
3. Интерьер в татарском стиле. — URL: <https://energy-systems.ru/main-articles/architektura-i-dizain/7552-interer-v-tatarskom-stile> (дата обращения: 11.04.2021).
4. Лескова И.А. От мифа к метафоре. Семантические и конструктивные аспекты орнаментального творчества: учебное пособие / И.А. Лескова. — Волгоград: Издательство ВГПУ «Перемена», 2011. — 149 с.
5. Золотая спираль. — URL: <https://ru.wikipedia.org> (дата обращения: 12.04.2021).
6. Подушки для интерьера в восточном стиле. — URL: <https://weqew.ru/postelnye-prinadlezhnosti/podushka/v-vostochnom-stile> (дата обращения: 14.04.2021).

Н.Н. ЦВЕТКОВА

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

N.N. TSVETKOVA

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

DOI: 10.37485/1997-4663_2022_1_1_322_328

ПРЕДПОСЫЛКИ «ПЛАСТИЧЕСКОГО ВЗРЫВА» В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕКСТИЛЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX в.

PREREQUISITES OF THE «PLASTIC EXPLOSION» IN THE ART OF TEXTILES OF THE SECOND HALF OF THE TWENTIETH CENTURY

Периодом «пластического взрыва» называют расцвет объемно-пространственного текстиля в 1970–80 гг. Появлению и развитию трехмерных текстильных форм способствовал целый ряд предпосылок, рассмотрев которые можно лучше понять природу этого уникального явления искусства. В статье в качестве предпосылок отмечена теоретическая и практическая работа выпускниц ткацкой мастерской Bauhaus, интерес художников к традиционным текстильным технологиям, значимые выставки и творчество отдельных авторов.

The period of «plastic explosion» is called the heyday of three-dimensional textiles in 1970–80. A number of prerequisites contributed to the emergence and development of three-dimensional textile forms, considering which it is possible to better understand the nature of this unique phenomenon of art. The article notes as prerequisites the theoretical and practical work of graduates of the Bauhaus weaving workshop, the interest of artists in traditional textile technologies, significant exhibitions and the work of individual authors.

Ключевые слова: искусство текстиля, период «пластического взрыва», объемно-пространственный текстиль, мягкая скульптура, текстильная скульптура.

Keywords: textile art, the period of «plastic explosion», three-dimensional textiles, soft sculpture, textile sculpture.

Период «пластического взрыва» второй половины XX в. — это время экспериментов в области объемно-пространственных текстильных форм. 1960-е гг. стали десятилетием, когда художественный текстиль вышел из плоскости в пространство, расширив свои художественно-пластические возможности, создав произведения, которые стали называться «мягкой скульптурой».

Расцвет объемно-пространственного текстиля второй половины XX в. был обусловлен целым рядом предпосылок. Одной из них, на наш взгляд, следует считать работу текстильной мастерской Bauhaus. Тканые работы, созданные ее выпускницами Г. Штольцл, О. Бергер, А. Альберс, а также их статьи позволили взглянуть на текстиль с новой стороны.

В 1921 г. Г. Штольцл совместно с М. Броейром был создан знаменитый «Африканский стул», где текстильная часть спинки стала неотъемлемой частью конструкции предмета (ил. 1). Она была выткана непосредственно на стуле, нити основы закреплены в специальных отверстиях боковых частей планок. Данная работа может быть названа арт-объектом, хотя сам термин появится значительно позже (1).

В коврике О. Бергер, созданном в 1930 г., можно видеть попытку «поиграть» с фактурой нити, благодаря чему плоская текстильная поверхность приобретает некоторый объем. О. Бергер считала, что текстиль должен взаимодействовать с пространством. В своей статье «Ткани в пространстве» (2), а также в неопубликованных рукописях «Ткачество и дизайн пространства» и «Ткань и новая архитектура» художник предвосхищала объемно-пространственные эксперименты второй половины XX в.

А. Альберс, иммигрировавшая из Германии после закрытия Bauhaus нацистами,



Рис 1. А. Альберс, М. Броер. «Африканский стул», 1921 г.

продолжила свою творческую и педагогическую деятельность в США. Возглавив ткацкую мастерскую в Блэк Маунтин Колледж, А. Альберс учила студентов экспериментировать с различными материалами и текстурами текстильной поверхности. Художник писала статьи о связи текстиля с архитектурным пространством: можно отметить ее публикации «Ткани» (1948 г.) (3) и «Гибкая плоскость: Текстиль в архитектуре» (1957 г.) (4). Эд Россбах, американский художник, работавший в области создания трехмерных текстильных произведений и принимавший активное участие в выставках периода «пластического взрыва», отмечал, что творчество А. Альберс повлияло на развитие текстильного искусства второй половины XX в. [9, р. 15].

В 1936 г. А. Альберс осуществила поездку в Мексику. Познакомившись с текстильными традициями доколумбовых индейцев, художник много экспериментировала с техниками и материалами, включая в свои работы нетекстильные материалы, например, металлические предметы.

Впоследствии к изучению традиционного ткачества доколумбовых индейцев обращались К. Цейслер и Ш. Хикс — известные художники-новаторы периода «пластического взрыва». Клер Цейслер работала в технике узелкового плетения, создавая объемно-пространственные текстильные скульптуры. Она изучала и коллекционировала традиционный текстиль Перу, Африки, Океании [5, р. 246].

Шейла Хикс, как и Анни Альберс, осуществила поездку в Мексику в 1960-х гг. Результатом ее путешествия стала серия тканых панно «Минимы», позволивших, по словам самого художника, «построить мост между искусством, дизайном, архитектурой, декоративным искусством и ремеслом» [6, р. 202].

Современный исследователь текстиля периода «пластического взрыва» Э. Аутер отмечала, что усилившийся интерес художников к древним текстильным техникам, применение витья, плетения и др. способствовал появлению абстрактных текстильных работ большого размера [1, р. 5–6].

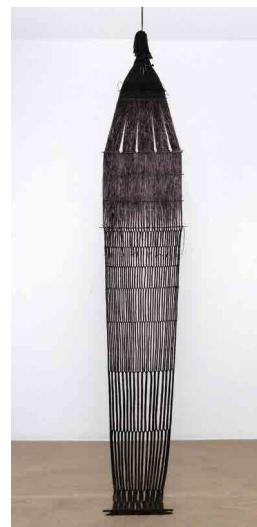


Рис. 2. Л. Тауни. «Темная река», 1961 г.

В 1962 г. была переиздана книга Рауля д'Аркура «Текстиль Древнего Перу и их техники» (5), первое издание которой состоялось в 1934 г. Эта книга для многих художников периода «пластического взрыва» стала своеобразным учебником. На наш взгляд, интерес художников к изучению традиционных технологий следует считать одной из предпосылок развития объемно-пространственных текстильных форм.

Интерес широкого круга зрителей к новым трехмерным текстильным формам был сформирован целым рядом художественных событий, первым из которых следует отметить «Тканые формы» — персональную выставку американского художника Ленор Тауни (ил. 2). Исследователи Милдред Константин и Джек Ленор Ларсен отмечали, что эта выставка — «точка, от которой Искусство Ткани ... в Америке стартоvalо. Прорыв, совершенный Тауни, ее стиль и инновации, стимулировали сначала немногих, а затем все большее количество последователей по всему миру: ткачей, критиков и ... покупателей» [2, р. 45]. Работы, представленные на выставке «Тканые формы», были размещены висящими в пространстве выставочного зала Музея Стейтен в Нью-Йорке. Построенные на сложных ритмах тканых полос, то сплетающихся друг с другом, то вновь расходящихся, работы Л. Тауни лаконичны и выразительны и скульптурны. Эти произведения стали закономерным результатом творчества художника. Отмечается, что уже в ранних текстильных работах Ленор Тауни можно видеть игру с фактурами и попытку создать пространство. Так в gobelenе «Связанный человек» (1957 г.) образующие фон неплотно затканные нити основы контрастируют с объемными шнурями [3, р. 234].

В 1963 г. выставка «Тканые формы» прошла в Музее Прикладного Искусства Нью-Йорка. В этот раз проект стал коллективным и, помимо Ленор Тауни, в нем принимали участие Элис Адамс, Шейла Хикс, Дориан Зачай и Клер Цейслер. Концепция выставки, которую разработал куратор Пауль Джей Смит, звучала как «создание скульптурных форм из переплетающихся нитей» [10]. Ассоциация тканых произведений именно со скульптурой, то есть объемно-пространственными объектами искусства, представляется важным шагом к развитию нового направления художественного текстиля периода «пластического взрыва». Исследователи отмечали, что начало 1960-х гг. можно охарактеризовать как «период экспериментов с формальными свойствами волокон: цветом, орнаментом, линией, структурой и текстурой» [4, р. 13–15; 7, р. 168]. Выставки «Тканые формы» 1962 и 1963 г. следует считать предпосыл-

ками расцвета объемно-пространственных текстильных форм периода «пластического взрыва». Именно эти проекты формировали новый взгляд на текстильное произведение как на объемно-пространственную скульптуру.

В 1962 г. была открыта Первая Лозаннская Биеннале. Одним из организаторов этого масштабного художественного проекта стал Жан Люрса — французский художник, возродивший шпалерное ткачество в XX в. после его упадка в XIX в. Несмотря на то, что целью Биеннале было привлечение внимания именно к шпалерному ткачеству, уже на первой выставке были представлены работы польских художников Магдалены Абаканович «Композиция белых форм» и Войчеха Садлей «Освенцим», в которых применялось фактурное ткачество и которые можно назвать «текстильными барельефами».

В дальнейшем тенденция «отрыва от стены» и выхода в пространство будет развиваться и другими художниками, участниками Лозаннских Биеннале. Хочется особо отметить творчество Ягоды Буич. Будучи театральным художником, она реализовывала в текстиле те же пространственно-пластические принципы, что и на сцене. Представив в 1965 г. на Второй Лозаннской Биеннале свою работу «Структурный триптих», выполненную из темного сизала в технике ткачества и обкрутки, которую следует считать «текстильным барельефом», в последующие годы художник создала мягкие скульптуры «Падший Ангел» (1967 г.) (ил. 3) и «Раненый голубь» (1968 г.), которые экспонировались в пространстве. По словам арт-критика Пьера Рестани, творчество Я. Буич проложило для гобелена славный путь к монументальной скульптурности [8, р. 51].

Лозаннские Биеннале можно считать косвенной предпосылкой развития искусства «пластического взрыва». Несмотря на то, что Биеннале была организована для поддержки плоскостного шпалерного ткачества, она стала прекрасной площадкой для художественно-пластических экспериментов в области текстильного искусства.

В числе выставок, которые сформировали предпосылки развития объемно-пространственного текстиля, следует отметить «Экс-



Рис. 3. Я. Буич. «Падший Ангел», 1967 г.

центричную Абстракцию», состоявшуюся в 1966 г. в Галерее Фишбах в Нью-Йорке. Несмотря на то, что выставка не была именно «текстильной» и в ней принимали участие художники концептуального направления, Ева Гессе, Луиз Буржуа, Брюс Науман и др., тем не менее, можно утверждать, что этот проект повлиял на развитие искусства текстиля второй половины XX в. «Эксцентричная Абстракция» стала одной из первых выставок, посвященных идеи женской сексуальности. В дальнейшем эта тема станет популярной в области объемно-пространственных текстильных форм, и знаменитые «абаканы» М. Абаканович будут восприниматься именно как символы женственности.

Выводы

К предпосылкам развития искусства «пластического взрыва» второй половины XX в. можно отнести:

- практические и теоретические работы выпускниц текстильной мастерской Баухауса — Г. Штольцл, О. Бергер, А. Альберс;
- интерес художников к традиционным текстильным техникам;
- творчество отдельных художников-экспериментаторов: Л. Тауни, М. Абаканович, Я. Буич и др.;
- выставочные проекты, которые повлияли на развитие искусства «пластического взрыва»: «Тканые формы» и «Эксцентричная Абстракция»;
- Лозаннские Биеннале следует считать косвенной предпосылкой развития объемно-пространственного текстиля: данный проект был организован для поддержки классического шпалерного ткачества, однако он стал прекрасной площадкой, где в период «пластического взрыва» демонстрировались новые трехмерные текстильные формы.

Примечания:

1. Термин «арт-объект» (art object) вошел в искусствоведческую практику в 1969 г. после выставки «Объект: США», состоявшейся в 1969 г. в Смитсоновском Институте (Нью-Йорк).
2. Berger O. Stoffe im Raum // ReD, 3, no. 5 (1930), 143–145.
3. Albers A. Fabrics // Art and Architecture 65. — March 1948. — P. 33.
4. Albers A. The Pliable Plane: Textiles in Architecture // Perspecta: The Yale Architectural Journal 4. — 1957. — P. 36–41.
5. Raoul d'Harcourt. Les textiles anciens du Pérou et leur techniques. — Seattle: University of Washington Press, 1962.

Список литературы:

1. *Auther E.* Classification and its Consequences: The Case of «Fiber Art». // American Art 16, no. 3 (Autumn 2002). — P. 2–9.
2. *Constantine M., Larsen J. L.* Beyond Craft: The Art Fabric. — New York: Van Nostrand Reinhold Company, 1973. — 294 p.
3. *Cotton G.E., Junet M.* From Tapestry to Fiber Art. The Lausanne Biennials 1962–1995. — Milano: Skira. Foundation Toms Pauli, 2017. — 223 p.
4. *Park B.* An Interview with Mary Jane Jacob // Fiberarts 9 (November/December 1982). — P. 13–15.
5. *Parrish S.* Claire Zeisler / Fiber: Sculpture 1960-present / Curator and editor Porter J. — Boston: DelMonico Books Prestel and Institute of Contemporary Art Publ., 2014. — P. 246.
6. *Parrish S.* Sheila Hicks / Fiber: Sculpture 1960-present. — Boston: DelMonico Books Prestel and Institute of Contemporary Art Publ., 2014. — P. 202.
7. *Porter J.* About 10 Years: From the New Tapestry to Fiber art / Fiber: Sculpture 1960-present. — Boston: DelMonico Books Prestel and Institute of Contemporary Art Publ., 2014. — P. 166–178.
8. *Restany P.* The Bienal de San Paolo // Domus 457 (December 1967). — P. 51.
9. *Rossbach E.* Fiber in the Forties // American Craft 42, no 5 (November 1982). — P. 15–19.
10. *Smith P.J.* Woven Forms. Exhibition Cat. — New York, American Craft Museum, 1963, n.p.

А.С. БЕЛОВА

Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А.Л. Штиглица, кафедра художественного текстиля, магистрант, 2 курс
e-mail: belovaaanet@mail.ru

М.С. ШИРОКОВСКИХ

Канд. иск., доцент, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А.Л. Штиглица
e-mail: ivarita@bk.ru

A.S. BELOVA

St. Petersburg Stieglitz State Academy of Arts and Design, 2nd year
Master course student, Department of Textile Art
e-mail:belovaaanet@mail.ru

M.S. SHIROKOVSKY

Ph.D. in History of Arts ,Associate Professor ,St. Petersburg Stieglitz State Academy of Arts and Design
e-mail: ivarita@bk.ru

DOI: 10.37485/1997-4663_2022_1_1_329_339

АВТОРСКАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ЗООМОРФНЫХ ОБРАЗОВ В КОНТЕКСТЕ РАЗВИТИЯ РЕГИОНАЛЬНЫХ ШКОЛ ГОБЕЛЕНА**THE AUTHOR'S INTERPRETATION OF ZOOMORPHIC IMAGES IN THE CONTEXT OF THE DEVELOPMENT OF REGIONAL TAPESTRY SCHOOLS**

Цель статьи — определить особенности трактовки зооморфных образов в произведениях отечественных художников. Рассмотрены gobелены авторов из Москвы, Санкт-Петербурга, Екатеринбурга, Казахстана. Хронологические рамки исследования охватывают 1970–2020 гг. В заключение отмечено, что особенности авторской интерпретации образов животных вписаны в общие закономерности сложившихся региональных школ gobелена.

The purpose of the article is to determine the peculiarities of the interpretation of zoomorphic images in the works of Russian artists. The tapestries of authors from Moscow, St. Petersburg, Yekaterinburg, Kazakhstan are analyzed. The chronological framework of the study covers years from 1970 to 2020. We come to a conclusion that the peculiarities of the author's interpretation of animal images respond to the general patterns of the existing regional schools of tapestry.

Ключевые слова: гобелен, ручное ткачество, кафедра художественного текстиля, ЛВХПУ им. В. И. Мухиной.

Keywords: tapestry, hand weaving, Textiles Department, Mukhina Leningrad Higher Arts and Crafts College.

Образы животных с древнейших времен присутствовали в интерьере и костюме. Искусство ручного ткачества — одно из наиболее интересных направлений декоративно-прикладного искусства, в котором данная тема звучит с особенной остротой. Авторы из различных регионов вновь и вновь обращаются к интерпретации зооморфных мотивов, используя технику шпалерного ткачества, а разнообразие сложившихся художественных школ на территории России и ближнего зарубежья представляет достаточно широкий круг материалов для изучения. Частое использование образов животных в произведениях современных авторов говорит об актуальности изучаемой темы.

В ходе изучения заявленной темы были рассмотрены труды отечественных исследователей. Исторические аспекты развития гобелена изложены в публикациях А.Т. Газизовой [6], Н.В. Кураковой [10], Л.Б. Семизоровой [18]. Особенности московской и петербургской школ гобелена отмечены в диссертации Н.И. Бещевой [3], особенности уральской школы — в исследовании Л.Б. Семизоровой [17]. Проблема материалов и технологических приемов современного ручного ткачества раскрыта в работах А.В. Хайровой [20], С.А. Бусыгиной [4]. Творческий опыт московских авторов 2010-х гг. рассмотрен в публикации Е.О. Романовой [16]. Самобытность национальных школ гобелена отмечена в исследованиях М.Ф. Муканова, Б.С. Тургынбай [14], С.А. Шкляевой [22], Т.И. Жамбаевой, С.В. Ли [9]. Значительный этап в теоретическом осмыслении заявленной темы — изучение каталогов современных выставок декоративно-прикладного искусства, в которых прослеживается интерес художников к экзотической и местной фауне [1; 2; 5; 13].

В Москве и Санкт-Петербурге искусство гобелена стало активно развиваться относительно недавно, в середине XX столетия, и формировалось оно в тесной взаимосвязи с художественно-промышленным образованием. В Ленинграде методика обучения этому виду прикладного искусства была разработана В.А. Самошкиным, который в 1960-х гг. проходил практику в Чехословакии [10, с. 156–157; 20]. В стенах ЛВХПУ имени В.И. Мухиной реализовывалась программа, по которой студенты создавали проекты гобеленов, основываясь на образном решении, большое внимание уделялось условности трактовки и символике образов. Активно перерабатывалось историческое наследие, восходящее к Петровской шпалерной мануфактуре. В гобеленах присутствовали черты классической шпалеры, чаще всего это было гладкое ткачество. Студентами были творчески переработаны некоторые технологические особенности чешского ручного ткачества, в работах появлялась графичность изображения и общий лирический настрой [10, с. 157].

Достигнув пика развития в начале 1980-х гг. (в основном, благодаря системе «госзаказа»), гобелен перешел в область художественной практики сравнительно небольшого круга авторов. К чертам «петербургской школы гобелена» относят усложненную цветовую гамму, основанную на сдержанных оттенках северной природы. Важную роль в петербургском гобелене играет и «взгляд в прошлое» — обращение к истории и архитектуре Северной столицы [10, с. 158–159].

На рубеже XX–XXI вв. к технике гобелена обращались такие авторы, как Алла Давыдова, Анна Весклер, Анатолий Рубцов, Галина Бушueva, Ирина Яблочкина, Светлана Андрюнина.

Алла Давыдова является одним из выдающихся выпускников кафедры художественного текстиля. Ее работы в области шпалерного ткачества составили основу «петербургской школы гобелена». В связи с системой распределения выпускников, существовавшей в советский период, А. Давыдова была направлена на работу на комбинат декоративно-прикладного искусства и занималась разработкой эскизов к гобеленам для общественных интерьеров. Но параллельно она создавала творческие произведения, используя приемы классического ткачества, интерпретируя образы античности и придавая им современную трактовку. Одной из интереснейших является шпалера «Охота», созданная в традициях классической шпалеры. Композиция данного произведения раскрывает тему охоты: здесь животные изображены как ее удачный ре-

зультат, на фоне лаконичного пейзажа. Задний план является подчиненным и решается в том же декоративном языке, что и главные фигуры. Изображение рассказывает нам о месте действия — горный пейзаж с маленькими фигурками охотника и двумя собаками. Автор сочетает традиционную технику с современной для своего времени композицией, создавая картину в картине [2]. В других gobelenах А. Давыдова обращается к образу лошади, осла, верблюда, павлина. В начале 2000-х гг. художник еще работала в технике шпалерного ткачества, но главной темой ее работ стали портретные изображения детей, близкие к постановочным салонным портретам, которые на протяжении многих дореволюционных и последующих советских лет делали в фотоателье [2].

Ирина Яблочкина, также выпускник кафедры художественного текстиля ЛВХПУ им. В.И. Мухиной, создала ряд ярких, неординарных работ в области ткачества. Она использовала образы животных в серии gobelenов «Старая, старая Сказка». Сказочный дракон и лошадь вписаны автором в орнаментальную декоративную плоскость gobelenа, яркое цветовое решение помогло художнику передать волшебную, праздничную атмосферу.

Петербургские художники Анатолий Рубцов и Галина Бушуева обращались в своих произведениях к зооморфным образам, но главными героями их композиций стали не сказочные, а вполне реальные домашние животные. В рамках международного выставочного проекта «Остров сокровищ» (галерея «На Каширке», Москва) был представлен gobelen A. Рубцова «Настроение» [13]. В этом небольшом произведении представлены четыре портретных изображения собаки, демонстрирующих ее разнообразные эмоции. Автор стремился к декоративной трактовке образа, используя всего шесть оттенков пряжи и простейший прием ручного ткачества («штриховка»).

Весьма интересны в контексте данного исследования произведения Галины Бушуевой (ил. 1). Окончив кафедру художественного текстиля в тот период, когда петербургская школа gobelenа еще формировалась, Г. Бушуева продолжает активно работать в этой области ручного ткачества и сегодня. К несомненным достоинствам ее произведе-



Рис. 1. Г.Б. Бушуева. «Взлёт», gobelen. 2015. 54 x 41 см

ний можно отнести довольно сложную технику ткачества, основанную на многообразии приемов, и восходящую к традициям древнерусского лицевого шитья [4, с. 114]. Она часто обращается к сложным религиозно-философским проблемам, но даже небольшие ее работы демонстрируют одухотворенность образов, неразрывную связь с Природой и Родиной. Животные в ее композициях часто помещены в пейзажную среду («Роса на прогулке», «Карина», «Плодородие»). Особое место в композициях Г. Бушуевой занимают орнитоморфные мотивы: изображения птиц демонстрируют тесную взаимосвязь с естественной средой обитания («Над озером», «Взлет», «Дрофа»).

В отечественных gobelenах присутствуют изображения львов. К этому животному неоднократно обращались художники на протяжении всего времени развития декоративно-прикладного искусства. Образ льва очень многогранен, каждая эпоха вкладывала в него актуальные для своего времени понятия. О. Ошарина акцентирует в своем исследовании внимание на двойственности образа льва и его сложном толковании. С одной стороны, отмечает автор, лев может символизировать царя зверей, с другой — может олицетворять силы ада в сценах сражений [15, с. 281–283].

Весьма интересно трактует образ льва Анна Векслер в своем произведении «Сан Марко. Между небом и землёй» (ил. 2). Художник обращается к иконографическому образу крылатого льва, считающемуся символом евангелиста Святого Марка, который являлся покровителем Венецианской Республики. Фигура крылатого льва помещена в среду классической городской архитектуры. Лев находится в окружении капителей, силуэтов окон и кирпичной кладки, его фигура решается достаточно декоративно, как и окружающие пространство. За счет сдержанного цветового решения, использования голубого цвета как акцента и расположения фигур, передающих взаимный диалог, создается позитивное восприятие образа льва. Необходимо отметить, что А. Векслер довольно часто работает с зооморфными



Рис. 2. А.К. Векслер. «Сан Марко. Между небом и землёй», gobelen. 2020

образами при создании gobelenov. Эти декоративные обобщенные образы приобретают символическое значение («Бог в помощь», 2018), либо предстают как часть исторического пространства Санкт-Петербурга («Заячий остров», 2020) [1, с. 35].

Иная трактовка образа льва присутствует в произведении Натальи Першиной-Каллиопиной «Связь времен». Здесь лев выступает как символ воинственности и силы. Позе зверя придается явная динамика. Произведение Натальи Першиной-Каллиопиной является классическим и традиционным как по сдержанной цветовой гамме, так и по выбору стилистики изображения, отсылающей нас к гравюрам.

Представители московской школы также нередко включают изображения животных в композиции текстильных панно, выполненных в технике ручного ткачества. Отдельного внимания заслуживает gobelen Альбины Воронковой «Древнерусский», судьба которого является характерным примером крупномасштабного gobelena советского периода: он был соткан для интерьера ресторана «Арбат», но после реконструкции здания оказался не востребованным, в то время как художественное решение этого произведения представляет большую ценность и демонстрирует связь с художественной традицией и отечественной художественно-промышленной школой. При разработке проекта gobelena автор обратилась к изучению искусства средневековой Руси и традиционного ткачества. Отправной точкой стал условный художественный язык древнего Владимира, а также Русского Севера — с колоритными, но сдержанными обрамлениями [21]. Здесь изображение льва включено в орнаментально-декоративную среду с элементами архитектуры. По мнению исследователей, лев был самым распространенным образом в росписях Вологодского края. Его изображали стоящим на задних лапах и «стерегущим куст с цветами» [7, с. 43]. На великоустюжских сундуках сохранились росписи с сюжетом «Самсон, раздирающий пасть льву», который был весьма популярен еще в XVII в. [8, с. 146]. Тело животного, как правило, рисовали удлиненным, а лапы «подвижными». Образ животного получался не грозным и страшным, а добродушным, он больше напоминал домашнего пса (местные жители называли львов «собачками»). Существенным моментом является и то, что в композиции лев всегда занимал главное место [7, с. 44]. В gobelenе «Древнерусский» гармонично сочетаются пространственно-цветовые плоскости, архитектурные и зооморфные мотивы, а светоносные пространства связаны с сюжетными акцентами.

Марина Русанова использует в своем творчестве фольклорные образы животных, помещая их в среду русской сказки. Gobelен «Волка бояться — в лес неходить» выполнен в технике классического шпалерного ткачества, цветовая палитра очень насыщена и разнообразна. Это произведение в особом свете представляет проблему преемственности культурных традиций.

В исследовании Н.И. Бещевой отмечено, что еще в 1990-е гг. gobelen стал уверенно возвращаться на плоскость стены [3, с. 44]. После исчезновения системы «госзаказа» лишь небольшое число авторов смогло адаптироваться к новым условиям, среди них и московский художник Андрей Мадекин. Он много работает в области создания gobelenов для частных интерьеров и стремится органично войти в заданную архитектурную среду, учесть ее стиль и функциональное назначение [11]. Художник часто обращается к христианской тематике и античной мифологии, в связи с этим в его работах, выполненных в технике ручного ткачества, мы можем видеть множество зооморфных образов, включенных в сюжетные композиции или представленных в природной среде. В gobelenе «Похищение Европы» автору удалось передать ощущение контраста между укрощенной могучей силой быка и хрупкой Европы, что достигается противопоставлением активных цветовых пятен, гротескным изломом линий. В контексте данного исследования стоит отметить и gobelen «Зебры», созданный художником для частного интерьера. Сдержанная цветовая гамма, уравновешенная композиция и достоверность в передаче пропорций животных отвечают требованиям конкретного жилого пространства [11].

В исследованиях, проведенных в последние два десятилетия, авторы указывают на актуальность gobelena в современном интерьере [19, с. 13; 9]. При объективном анализе можно заключить, что gobelen не так активно включен в процесс художественного оформления зданий, как это было тридцать-сорок лет назад. Но, благодаря развитию галерейной и выставочной деятельности, интерес к этой сфере декоративного искусства не угасает не только в столицах, но и в региональных центрах. Одна из таких школ сформировалась в Екатеринбурге, объединив талантливых художников и педагогов. Не последнюю роль в этом процессе играет и тот факт, что в Уральском государственном архитектурно-художественном университете ведется подготовка специалистов в области искусства костюма и текстиля. Художники Екатеринбурга принимают активное участие в выставках, и мы можем наблюдать разнообразие их творческих поисков. Ольга Орешко

закончила МВПХУ им С.Г. Строганова, ее произведения отличает мастерская техника и следование традициям. Ее разнообразные композиции, представленные в форме gobelen, отражают личный опыт счастья через систему одухотворенных образов [20]. Образы животного мира появляются в произведениях Ольги Орешко часто. С начала 2000-х гг. она создала ряд небольших и крупноформатных gobelenов с разнообразной тематикой и изображениями животных. К ним относятся как переосмысленные библейские мотивы («Ковчег», 2006), так и произведения, отражающие красоту уральской природы и традиционного уклада жизни («У окна»; «Шествие с коровками», 2005 (ил. 3); «Планета», 2013). В некоторых из ее работ животные представлены не просто как часть единого пространства, но как часть единого сообщества – они занимают одинаковый объем в общем композиционном решении. Создается впечатление, что «герои» испытывают похожие эмоции и ведут диалог («Медведица», 2009; «С птицей», 2012). Среди творческих поисков О. Орешко есть и произведения, посвященные теме животного мира и тяготеющие к абстракции («Платые птицы», 1999–2012; «Сумрак. Зверю лесному», 2012). В этих gobelenах выражено концептуальное решение темы, художник использовала приемы рельефного ткачества и сложную, «природную» цветовую гамму.

На международной выставке мини-текстиля «Остров сокровищ» в 2017 г. были представлены произведения уральских авторов с орнитоморфной тематикой. К их числу относится gobelenы Екатерины Новоселовой из Новоуральска («Утро») и Олеси Погадаевой из Екатеринбурга («Разговор»), Кристины Молочковой из Асбеста («Сирин») [12, с. 52, 55]. Образ птицы, связанный с темой неба, света и воздуха, остается одним из самых популярных мотивов в искусстве gobelen.

Полина Гузеева из Екатеринбурга представила на Уральской триеннале декоративного искусства произведение «Мой мир» (2019), в котором поэтичная пасторальная картина выстроена, в том числе, и за счет включения зооморфных образов. Этот gobelen имеет нестандартный формат, его очертания повторяют силуэт большой птицы, и зри-



Рис. 3. О.Л. Орешко. «Шествие с коровками», gobelen. 2005. 100 x 200 см

тель может увидеть свободные от уточных переплетений нити основы по краям. Крупные цветовые массы выполнены в технике гладкого и рельефного (ворсового) ткачества. Рядом с изображениями деревьев, звезд и орнаментальных полос мы можем видеть изображения крупного рогатого скота и домашней птицы.

Екатеринбургские художники рассматривают образ животного в контексте его естественной среды обитания, выстраивая диалог между животным и человеком, объединяя животное с орнаментальной средой. Цветовая гамма обширная, богатая на сложные оттенки. Форма gobelena меняется, полотну придаются разнообразные формы и ритмы. Гладкая поверхность традиционного ручного ткачества нередко совмещена со свободными нитями основы, рельефными переплетениями.

Характерное использование образа животного присутствует в произведениях художников Казахстана. Малик Муканов перерабатывает традицию народного ткачества и ковроделия Казахстана. Gobelен «Нойрон. Спираль» отражает развитие национальных традиций в современном мире. Большую часть композиционного пространства gobelena занимает условная фигура быка. Фигура решается декоративно, силуэт животного наполняют спиралевидные узоры, отсылающие к неолитической керамике. Сложный силуэт напоминает одновременно вершины гор и образ юрты. Выбор животного крайне символичен: бык является царственным животным в искусстве стран Средней Азии [21].

Бауыржан Досжанов в gobelenе «Задитник очага» также обращается к национальным символам. Важное значение в работе играет цвет. Условная фигура быка также напоминает юрту. В рамках уральской триеннале был представлен его gobelen «Воин Алаша» (2019), где подобное орнаментально-декоративное решение совмещается с изображением коня [5, с. 86]. Художники Казахстана используют образ животного в символическом значении, усиливая его традиционными формами и архаичными орнаментами [14, с. 45–46].

Традиционный быт семьи, связанный с ведением хозяйства, сталлся темой при создании gobelenов в Бурятии в конце XX в. [9, с. 77].

Подводя итоги исследования, стоит отметить, что отечественные авторы часто обращаются к зооморфным мотивам. Особенности авторской интерпретации образов животных вписаны в общие закономерности сложившихся региональных школ gobelena. Авторы из Северной столицы рассматривают зооморфные образы как часть городского

пространства или включают их в символические композиции на историческую тему. Для этих работ характерна сложная, сдержанная цветовая гамма и четкость линий, сложность тканой поверхности, достигнутая за счет приемов рельефного ткачества. Московские авторы часто обращаются к традиционной культуре и фольклору. Весьма интересен опыт уральских художников, в произведениях которых животное может выступать как собеседник героя или как символ безмятежного существования в тесном единении с природой. Творчество художников Казахстана показывает, что зооморфные образы могут интерпретироваться как опознавательный знак национальной культуры.

Список литературы:

1. II Международная триеннале мини-текстиля Остров сокровищ. Город. Каталог / составители Н. Кураlesова, З. Ленденская-Большакова и др. — Санкт-Петербург, 2020. — 178 с.
2. Алла Давыдова. Ткань времени. Alla Davydova. Fabric of Time: gobelены, графика, живопись. — Санкт-Петербург: [б. и.], 2007. — 84 с.
3. Бещева Н.И. Гобелен в общественных интерьерах России 1970–1990-х годов: на примере творчества мастеров Петербургской и Московской школ. Авто-реферат диссертации на соискание ученой степени кандидата иск.: спец. 17.00.04. — Москва, 2004. — 28 с.
4. Бусыгина С.А., Широковских М.С. Опыт древнерусского лицевого шитья в творчестве художников петербургской школы // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. — Санкт-Петербург, Манускрипт. 2018. №3 (89) — С. 110–115.
5. Всероссийская открытая выставка II Уральская триеннале декоративного искусства. Каталог / составители Е.Ю. Манерова, Г.Б. Храмцова, Э.Х. Дементьева и др. — Екатеринбург: УрГАХУ, 2019. — 152 с.
6. Газизова А.Т. История развития ручного ткачества от гобелена до тапи-серий // Известия Самарского научного центра РАН. — 2015. — № 1–4. — С. 989–991.
7. Глебова А.А. Крестьянские росписи бассейна реки Юг // Народное искусство. Материалы и исследования. 2004. Выпуск II. — Санкт-Петербург: ГРМ, Palace Editions, 2004. — С. 37–48.
8. Гончарова Н.Н. Великоустюжские расписные сундуки и коробья в собрании Государственного исторического музея // Великоустюгский историко-архитектурный и художественный музей-заповедник. Альбом-путеводитель по коллекциям народного и декоративно-прикладного искусства. — Москва: Три квадрата, 2013. — С. 139–148.
9. Жамбаева Т.И., Ли С.В. Самобытность бурятского гобелена в творчестве Татьяны Дашиевой // Культурное наследие России. — 2020. — № 2. — С. 72–77.
10. Куракова Н.В. Роль и значение ЛВХПУ имени В.И. Мухиной в истории становления и развития ленинградского авторского гобелена // Общество. Среда. Развитие (Terra Humana). — 2013. — № 1 (26). — С. 155–160.
11. Мадекин Андрей Ильич // Ассоциация художников декоративных искусств. — URL: <http://www.ahdi.ru/index.php/gobelen/madekin-andrej> (дата обращения: 07.05.2021).
12. Международная выставка мини-текстиля Остров Сокровищ. Каталог. — Санкт-Петербург, 2017. — 88 с.
13. Международная выставка мини-гобеленов и текстиля «Остров сокровищ» в Галерее на Каширке // VISIT-CITY.COM. — URL: <http://www.visit-city.com/exhibitions/treasure-island/> (дата обращения: 08.05.2021).
14. Муканов М.Ф., Турғынбай Б.С., Досжанов Б.Т. Сакрально-мифологические аспекты художественного образа всадника на коне в искусстве современного казахского гобелена // Central Asian Journal of Art Studies. — 2019. — № 3. — С. 29–46.
15. Ошарина О.В. Изображение льва в коптском искусстве // Вестник Санкт-Петербургского университета. — 2007. — Серия 2. — Выпуск 4. — С. 281–286.
16. Романова Е.О. Современное монументально-декоративное искусство: к вопросу о заказчике и востребованности // Искусство Евразии. — 2019. — № 2 (13). — С. 173–183.
17. Семизорова Л.Б. Особенности развития отечественного искусства гобелена: на примере творчества художников Екатеринбурга рубежа XX–XXI вв. 2011. Автореферат диссертации. — Екатеринбург, 2011. — 29с.
18. Семизорова Л.Б. Особенности ручного ткачества советского периода второй половины XX в. // Вестник Башкирского университета. — 2008. — № 2. — С. 350–352.
19. Симак А.И., Бабина Ю.И. Роль и место современного гобелена в пространстве интерьеров // Международный научный журнал. — 2016. — № 7. — С. 11–14.
20. Хайрова А.В. Применение волокон сизала в ручном ткачестве (зарубежный и отечественный опыт) / А.В. Хайрова // Архитектон: известия вузов. — 2019. — № 2 (66). — URL: http://archvuz.ru/2019_2/15/ (дата обращения: 08.05.2021).
21. Шедевры Царицына. Новые поступления. — URL: <https://tsaritsyno-museum.ru/events/exhibitions/p/shedevry-tsaritsyna-novye-postupleniya/> (дата обращения: 07.05.2021).
22. Шкляева С.А. Национальное мироощущение в образах авторских гобеленов художников Алматы // Материалы конференции «Декоративно-прикладное искусство: исторический опыт, современное состояние, перспективы развития» (13–15 октября 2016 г.). — Екатеринбург, 2016. — С. 19–33.

И.И. КУРАКИНА

Кандидат педагогических наук, доцент кафедры истории искусств ФГБОУ ВО «Высшая школа народных искусств (академия)»
e-mail: ladybug90@yandex.ru

I.I. KURAKINA

Candidate of pedagogics, associate professor of department of art history of the Higher school of folk arts (academy)
e-mail: ladybug90@yandex.ru

DOI: 10.37485/1997-4663_2022_1_1_340_347

РЕТРОСПЕКТИВНЫЙ ОБЗОР НАУЧНЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ МСТЁРСКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ВЫШИВКИ

RETROSPECTIVE REVIEW OF SCIENTIFIC RESEARCH OF THE ART EMBROIDERY WORKSHOP

В статье представлены результаты ретроспективного анализа научных работ XIX–XXI вв., посвященных вопросам истории, современного состояния и эволюции художественно-стилистических особенностей мстёрской художественной вышивки (мстёрская белая гладь, владимирские верхощвы, русская гладь). Автором выявлены изменения в приоритетах научных исследований мстёрской художественной вышивки в историческом контексте, определена специфика содержания отдельных работ. Особое внимание сосредоточено на анализе научных и публицистических источников, подготовленных специалистами Владимирской области.

The article presents the results of a retrospective analysis of scientific works of the XIX–XXI centuries devoted to the history, current state and evolution of artistic and stylistic features of the Mstyora artistic embroidery (Mstyora white atlas stitch, Vladimirs' stiches, Russian embroidery). The author revealed changes in the priorities of scientific research of the workshop of artistic embroidery in the historical context, determined the specifics of the content of individual works. Special attention is focused on the analysis of scientific and journalistic sources prepared by specialists of the Vladimir region.

Ключевые слова: мстёрская художественная вышивка, мстёрская белая гладь, владимирские верхощвы, русская гладь, традиционные художественные промыслы, И.А. Голышев, Л.И. Свионтковская-Воронова, И.П. Работнова.

Keywords: Mstyora art embroidery, Mstyora white atlas stitch, Vladimir stiches, Russian embroidery, traditional artistic crafts, I.A. Golyshev, L.I. Sviontkovskaya-Voronova, I.P. Rabotnova.

Мстёрская художественная вышивка — вид традиционной художественной вышивки, получивший развитие в Богоявленской слободе Мстёра Владимирской губернии с XIX в. Сформировавшаяся на основе опыта золотошвейного искусства, мстёрская художественная вышивка в настоящее время представлена тремя самобытными видами: мстёрской белой гладью, владимирскими верхощвами, русской гладью.

Профессиональный интерес представляет не только изучение истории бытования и эстетического своеобразия этих видов вышивки, но и обзор содержания и специфики научных трудов, посвященных их осмыслинию. Проанализируем основные направления и сущность исследований в области мстёрской художественной вышивки, сгруппировав их в хронологическом порядке.

Исследования XIX в.

Общий историко-культурный контекст формирования и развития вышивального промысла Владимирской губернии дает изучение «Отчетов и исследований по кустарной промышленности в России» [20], «Материалов для оценки земель Владимирской губернии» [16], доклада члена Кустарного совета Московской губернии П.С. Шереметева «О русских художественных промыслах» [19] и трудов, отражающих положение кустарных промыслов на рубеже XIX–XX вв.

Первые целенаправленные исследования художественной вышивки Мстёры — работы уроженца Богоявленской слободы, краеведа Ивана Александровича Голышева (1832–1896). Именно он выявляет предпосылки возникновения и особенности развития вышивки в регионе в последней четверти XIX в. (золотошвейное искусство), анализирует ряд памятников и приводит цветные литографии образцов вышивки того периода [8].

Как и И.А. Голышев, первоначальное развитие именно золотошвейного производства в слободе отмечает исследователь женских

кустарных промыслов К.Г. Беренс: «В Вязниковском уезде главным центром строчек служит с. Холуй, являющийся историческим центром иконописи, развившейся здесь еще в XVIII столетии, а также и слобода Мстёра, где кроме того еще вышивают золотом» [3, с. 409]. На приоритет развития именно золотого шитья в регионе в момент формирования кустарных промыслов указывает и Л.И. Свионтковская-Воронова: «Золотошвейное искусство было в прошлом типичным для Владимирской области занятием» [27, с. 24].

Исследования XX в.

Лидия Ивановна Свионтковская-Воронова (1887–1972) — искусствовед, сотрудник Научно-исследовательского института художественной промышленности (НИИХП) в Москве, которая наиболее полно представила уникальные данные по зарождению и этапам развития художественной вышивки Мстёры — белой глади, владимирских швов. В своих работах она опиралась на сведения, почерпнутые из отчетов XIX в. по кустарной промышленности, рассказов мастерниц: «Никаких точных данных о возникновении видов этого искусства в различных районах Владимирского края не имеется, и настоящая работа создана на основании сведений, собранных автором у населения — местных краеведов, старых вышивальщиц» [1, с. 23]. Альбомы с лучшими образцами старинных работ и декоративными произведениями советского периода — «Мстёрская белая гладь» (1954) [17] и «Владимирские швы» (1962) [7] — ценные источники сведений о зарождении и становлении мстёрской художественной вышивки.

В первом намечены основные вехи развития белой глади, представлен искусствоведческий анализ ключевых произведений, выполненных на фабрике им. Н.К. Крупской (панно «Салют Победы» и «Союз нерушимый, республик свободных» В.Н. Носковой). Автор дает характеристику особенностям изобразительных мотивов и технологической специфике выполнения белой глади, обусловившей стилистику произведений. Дополняют альбом иллюстрации ранних старинных образцов мстёрской белой глади середины XIX в.

Второй альбом существенен для формирования представления об эволюции традиций владимирских верховых, так как в нем опубликованы фрагменты старинных вышивок владимирскими швами из коллекции Всероссийского музея декоративно-прикладного и народного

искусства, не доступные для широкого зрителя. Дальнейшие этапы формирования стилистических черт этого вида вышивки демонстрируют работы художников советского времени — Н.Н. Сапожниковой, В.Н. Носковой, Т.М. Дмитриевой-Шульпиной как из собрания музея, так и фабрики.

Стилистическое своеобразие произведений мстёрской художественной вышивки исследовано искусствоведом и сотрудником НИИХП Ириной Павловной Работновой (1907–1991). В ее статьях выявлены и проанализированы наиболее распространенные мотивы, принципы построения композиции, варианты оформления изделий артели им. Н.К. Крупской [25]; определены специфические черты творческой манеры отдельных художников 1970-х гг. — А.Н. Калгановой, Т.М. Дмитриевой-Шульпиной, В.Н. Носковой, Н.Н. Сапожниковой, Л.Г. Бегущиной [21]; раскрыты перспективы использования предметов с традиционной вышивкой в современном интерьере [23]; с привлечением архивных материалов выявлены истоки формирования мстёрской белой глади как кустарного промысла, основные этапы развития артели и впоследствии фабрики [24]. «Мстёрская вышивка — это большое, своеобразное явление в жизни художественных промыслов РСФСР. Сложившись в основном уже в советское время, она непрерывно развивается, стремясь полностью отвечать запросам нашего времени», — отмечает автор [13, с. 59].

Большой объем статистических данных (динамика развития предприятия, имена художников и вышивальщиц-исполнительниц, названия произведений, их сюжеты, материалы и техники исполнения, выставки, в которых участвовали изделия и т.д.) предоставляют справочные издания: «Художественные промыслы РСФСР» (1973) [30] и «Художественные промыслы Владимирской области» (1975) [2].

Подробным искусствоведческим анализом художественно-стилистических особенностей произведений мстёрской художественной вышивки характеризуются публикации сотрудника НИИХП Л.П. Синельниковой [28; 29]. Автором выявлены тенденции в развитии народной вышивки в контексте смены «больших» стилей — рококо, классицизма и т.д., отмечены ее композиционное и орнаментальное своеобразие, описаны конкретные произведения. Эта же линия продолжена в работе Т.А. Бадяевой [1]; в частности, автор подчеркивает, что по мере развития промысла мстёрской белой глади в произведениях наблюдается постепенный отход от европейских модных образцов, все более тесной становится связь с отечественной художественной культурой.

Одна из работ конца XX в. — вступительная статья И.Я. Богуславской к каталогу выставки «Искусство Мстёры» (1997) [12]. Альбом дает полное представление о Мстёре как уникальном художественном центре традиционного прикладного искусства, в котором на протяжении длительного времени сосуществовали иконопись (впоследствии и лаковая миниатюрная живопись), ювелирное искусство и художественная вышивка. Очерчены ключевые моменты развития художественных традиций каждого из направлений, указаны их отличительные стилистические черты и сформулированы особенности взаимовлияния, названы имена основных мастеров и знаковые произведения. При этом в альбоме представлены работы из собрания музея: фрагменты занавеса «Москва-Пекин» (1958), панно «БАМ» (1977), панно «Сказка о царе Салтане» (1980) Т.М. Дмитриевой-Шульпиной, фрагменты панно «За высокий урожай» (1949) и покрывала работы В.Н. Носковой.

Кроме исследований, раскрывающих историю промысла и эволюцию стилистических особенностей произведений, значимой группой источников являются издания советского времени по художественной вышивке для профессиональных училищ. В них, кроме технологических моментов и методики выполнения вышивки, анализируются и стилевые особенности той или иной техники [11; 26].

Особое место в исследованиях XX в., посвященных вышивке Мстёры, имеют художественно-документальные издания, в которых достоверные исторические факты, связанные с личностями историков, художников, преподнесены в авторской эмоциональной трактовке. Это публикация владимирского журналиста С.В. Ларина [15], писателя Н.Д. Лалакина [14], а также очерк Л. Мухиной в сборнике «Дочери земли Владимирской» (1982) [18]. Последний посвящен одной из самых талантливых вышивальщиц Мстёры — Т.М. Дмитриевой-Шульпиной. За образными строками прослеживается глубокое знание материала и стремление показать истоки художественной выразительности образов в работах художника.

Исследования XXI в.

В первые десятилетия XXI в. изучение истории и художественного своеобразия мстёрской художественной вышивки ведет научный сотрудник МБУК «Мстёрский художественный музей» Г.Н. Дугина [10], аспектор профессионального образования — член Союза художников России, художник И.И. Юдина [31; 32].

Систематическое и комплексное изучение традиционных видов художественной вышивки центральных регионов России (на примере Владимирской губернии) было осуществлено доктором культурологии С.И. Валькевич [4; 5]. В частности, автором был выполнен сравнительный стилистический анализ вышивок Холуя и Мстёры; раскрыты тенденции формирования этих центров как регионов самобытных видов художественной вышивки; выявлена специфика ассортимента изделий, направления их реализации [6].

Подводя итог ретроспективному обзору исследований мстёрской художественной вышивки, отметим, что эта тема, безусловно, представляла научный интерес в контексте изучения логики развития и бытования традиционных художественных промыслов в советскую эпоху. Вместе с тем, целостного монографического труда, раскрывающего генезис художественно-стилистических традиций трех видов мстёрской художественной вышивки с момента их формирования в XIX в. до XXI в., не существует. Однако осмысление исторического опыта бытования промысла — залог его сохранения и развития, актуализации в современных условиях, что открывает новые перспективы для исследователей.

Список литературы:

1. Бадяева Т.А. Тенденции развития крестьянской вышивки и особенности искусства строчевышивальных промыслов 2-й половины XIX — начала XX в. // Русские художественные промыслы XIX–XX вв. и город. Социальные основы искусства: Сборник научных трудов / ответственный редактор Т.М. Разина. — Москва: НИИХП, 1983. — С. 77–94.
2. Бардина Р.А. Художественные промыслы Владимирской области. — Ярославль: Верхне-Волжское книжное издательство, 1975.
3. Беренс К.Г. Вышивальный промысел в России // Кустарная промышленность России: Женские промыслы в очерках С.А. Давыдовой, Е.Н. Половцовой, К.И. Беренс и Е.О. Свидерской. — Санкт-Петербург, 1913.
4. Валькевич С.И. Влияние историко-культурных процессов на формирование женского традиционного народного костюма Владимирской губернии XVIII — начала XX веков // Современные проблемы науки и образования. — 2013. — № 6. — С. 995.
5. Валькевич С.И. Городская художественная вышивка «белая гладь» во Владимирской губернии XIX–XX вв. // Научный журнал КубГАУ. — 2012. — № 79 (05). — С. 831–840.

- 6.** Валькевич С.И. Русская народная вышивка как феномен культуры (на примере севера и центра европейской части России): диссертация на соискание ученой степени доктора культурологии: 24.00.01 Теория и история культуры / Светлана Ивановна Валькевич. — Иваново, 2019.
- 7.** Владимирские швы: Альбом / предисловие Л.И. Вороновой. — Москва: Госмостпромиздат, 1962.
- 8.** Голышев И.А. Древности Богоявленской церкви в слободе Мстёре Вязниковского уезда, Владимирской губернии. — Слобода Мстёра: лит. И. Голышева, 1870.
- 9.** Голышев И.А. Материалы для статистики: Золотошвейная промышленность в слободе Мстёре, Вязниковского уезда // Владімирськія Губернскія Ведомости. — 31.01.1875. — № 5.
- 10.** Дугина Г.Н. Из истории мстёрской вышивки: зарождение промысла // Маяк. — 09.01.1997.
- 11.** Еременко Т.И. Вышивка владимирскими швами. — Москва: Радио и связь, 1992.
- 12.** Искусство Мстёры: Альбом / автор статьи И.Я. Богуславская. — Санкт-Петербург: Государственный Русский музей, 1997.
- 13.** Искусство Мстёры: выставка (миниатюрная живопись на папье-маше и художественная вышивка): каталог / сост. Л.В. Стешина, Г.А. Тернова, Л.И. Евдокимова. — Москва, 1974.
- 14.** Лалакин Н.Д. Память благовеста: Документальная повесть. — Москва: Современный писатель, 1993.
- 15.** Ларин С.В. Белая гладь // Народные таланты. — Владимир: Владимирское областное издательство, 1952. — С. 134–140.
- 16.** Материалы для оценки земель Владимирской губернии. Том 4. Вязниковский уезд. Выпуск 3. Промыслы крестьянского населения. — Владимир на Клязьме, 1903.
- 17.** Мстёрская белая гладь / предисловие Л.И. Вороновой. — Москва: КОИЗ, 1954.
- 18.** Мухина Л. Вишня в вечном цвету // Дочери земли Владимирской. Сборник / составитель и автор предисловия Н.А. Королева. — Ярославль: Верхне-Волжское книжное издательство, 1982. — С. 65–72.
- 19.** О русских художественных промыслах: Доклад члена Кустарного совета Московского губернского земства гр. П.С. Шереметева. — Москва: т-во «Печатня С.П. Яковлева», 1915.
- 20.** Отчеты и исследования по кустарной промышленности в России. — Санкт-Петербург: тип. В. Киршаума, 1892–1915. — Т. 1–11.
- 21.** Работнова И.П. Владимирские швы // Перо Жар-птицы: Очерки о декоративном искусстве Владимирского края / Ю.М. Овсянников. — Ярославль: Верхне-Волжское книжное издательство, 1988. — С. 161–171.
- 22.** Работнова И.П. Вышивка // Народное декоративное искусство РСФСР / под редакцией Н. Каплан, Н. Шкаровской. — Москва: Всесоюзное кооперативное издательство, 1957. — С. 103–110.
- 23.** Работнова И.П. Вышивка в современной квартире. — Москва: Росгизмвестпром, 1962.
- 24.** Работнова И.П. Народная вышивка РСФСР. — Москва: КОИЗ, 1960.
- 25.** Работнова И.П., Яковлева В.Я. Русская народная вышивка. Художественные промыслы РСФСР. — Москва: КОИЗ, 1957.
- 26.** Разутова Л.Я. Художественная вышивка. — Ленинград: Учпедгиз. Ленингр. отделение, 1963.
- 27.** Свионтковская-Воронова Л.И. Вышивка Владимирской области // Из научного наследия Л.И. Свионтковской-Вороновой: Сборник статей из архива Всероссийского музея декоративно-прикладного и народного искусства / редакторы Г.С. Кириллова, Н.Н. Мамонтова, Н.В. Гаевская. — Москва, 2001. — С. 23–35.
- 28.** Синельникова Л.П. Белая гладь // Перо Жар-птицы: Очерки о декоративном искусстве Владимирского края / Ю.М. Овсянников. — Ярославль: Верхне-Волжское книжное издательство, 1988. — С. 152–160.
- 29.** Синельникова Л.П. Русская вышивка белой гладью и тамбуром // Народное декоративное искусство. Традиции и поиск: сборник трудов 9 / под редакцией Н.В. Черкасовой. — Москва: НИИХП, 1979. — С. 65–80.
- 30.** Художественные промыслы РСФСР. Справочник / сост. В.Г. Смолицык, З.С. Скавронская. — Москва: Легкая индустрия, 1973.
- 31.** Юдина И.И. Исполнительское мастерство. Учебное пособие для студентов, обучающихся по направлению Декоративно-прикладное искусство и народные промыслы. Вид — Художественная вышивка. — 2-е изд. — Санкт-Петербург: ВШНИ, 2021.
- 32.** Юдина И.И. Проектирование и исполнительское мастерство. Методические рекомендации по технологии исполнения художественной вышивки в технике «Мстёрская русская гладь» для бакалавров направления подготовки 54.03.02 Декоративно-прикладное искусство и народные промыслы (Мстёрская художественная вышивка). — Санкт-Петербург: ВШНИ (академия), 2021.

ЯНЬ ВЭНЬЮЙ

Аспирант МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: zyz.ywy@qq.com

Н.Н. БЕРТЯЕВА

Кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории и теории декоративного искусства и дизайна МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: foxrus@inbox.ru

YAN WENYU

Graduate student of the Stroganov Moscow State Academy of Design and Applied Arts
e-mail: zyz.ywy@qq.com

N.N. BERTYAEVA

Candidate of Art History, department of History and Theory of Decorative Art and Design of the Stroganov Moscow State Academy of Design and Applied Arts
e-mail: foxrus@inbox.ru

DOI: 10.37485/1997-4663_2022_1_1_348_357

КИТАЙСКАЯ ВЫШИВКА ШУ: ОТ ТРАДИЦИИ К НОВАТОРСТВУ

CHINESE EMBROIDERY SHU: FROM TRADITION TO INNOVATION

В статье рассмотрены основные этапы развития китайской вышивки Шу. Ее история началась еще в эпоху Чжоу. Вышивка активно развивалась с эпохи Цинь, достигла яркого расцвета в эпоху Сун и продолжает исполняться до сих пор. Подчеркивается, что культура вышивки Шу, в своем развитии тесно связанная с живописью, привела к сближению этих видов искусства в области средств художественной выразительности и мастерства исполнения. Вопрос дальнейшего развития вышивки является наиболее

актуальным. Отмечается, что мастера вышивки Шу должны учить особенности восприятия человека для успешной интеграции традиционной вышивки Шу в современную моду. Представляется необходимым исследование возможностей использования элементов вышивки Шу в современном дизайне.

The article considers the main stages in the development of Chinese Shu embroidery. Its history began in the Zhou era. Embroidery has been actively developed since the Han era, reached a bright peak in the Song era and continues to be performed to this day. It is emphasized that the culture of Shu embroidery, which in its development is closely connected with painting, has led to the convergence of these art forms in the field of means of artistic expression and performance. The issue of further development of embroidery is the most relevant. It is noted that Shu embroidery masters must take into account human psychology in order to successfully integrate traditional Shu embroidery into modern fashion. It seems necessary to study the possibilities of using Shu embroidery elements in modern design.

Ключевые слова: вышивка Шу, Сычуань, Чэнду, шелкопряд, живопись.

Keywords: Shu embroidery, Sichuan, Chengdu, silkworm, painting.

Вышивка Шу — одна из четырех известных вышивок в Китае, наравне с вышивкой Сучжоу, вышивкой Хунань и вышивкой Гуаньчжоу. Вышивка Шу является одним из самых древних видов шитья в Китае. Ее история восходит к цивилизации Шу Саньсиндуй, которая существовала в то же время, что и цивилизация династии Центральных равнин Ся (2070–1600 до н. э.). В настоящее время столицей провинции Сычуань является город Чэнду, а современная вышивка этого центра по традиции называется «вышивкой Шу», или «вышивкой Сычуань».

Решающую роль в развитии вышивки сыграл шелк. Существует множество легенд о появлении шелка и его последующем распространении по всему континенту. По одной из версий, в период Ся Цзе (1818–1766 до н. э.) семья Каньцун древнего царства Шу стала впервые разводить шелкопрядов [1] (ил. 1).

В качестве сырья для вышивки Шу, в основном, используются цветной шелк и мягкий атлас. Технологически вышивка имеет 12 видов основных швов, в том числе гладь, стебельчатый, тамбурный, петельный и более 130 их разновидностей [2]. Особенно много технических вариантов имеет шитье гладью — за счет разного направления и длины стежков создается особая текстура рисунка. Стежки при этом всегда тугие и мягкие, а нить яркая. Вышивка Шу является трехмерной: простыми плоскими стежками достигается эффект яркого и объемного изображения. Гладь словно имитирует смешивание красок в живописи.

Археологические данные датируют первые образцы шитья временем династий Шан и Чжоу (ок. 1600–256 до н. э.). В это время уже применялись тамбурный шов и петельные стежки, причем как для обозначения границ рисунка, так и для всей композиции. В период Восточной династии Цинь (221 г. до н. э. – 206 г. до н. э.) в Чэнду образовались сразу несколько центров производства вышивки. Дело в том, что на плодородной равнине западной Сычуани развивалась селекционная промышленность тутового шелкопряда и процветала шелковая промышленность. В это время на смену феодальной системе пришла централизованная власть: в Китае образовалась первая империя. Процветало сельскохозяйственное и ремесленное производство, а быстрое развитие текстильной промышленности привело к появлению профессиональных мастеров вышивки. С великим воссоединением общества началась стандартизация товарного производства, и были созданы ткацкие мастерские для управления прядильной, ткацкой и красильной промышленностями. Во времена династий Цинь и Хань (221 год до н. э. – 220 год н. э.) вышитые ткани Шу становятся главной финансово-экономической опорой региона Сычуань. С открытием Шелкового пути это также способствовало экономическому, торговому и культурному обмену между Китаем и зарубежными странами [3].

Во времена династии Тан (618–907) вышивка Шу считалась редким и экзотическим предметом [4]. С 907 по 960 год относительно стабильная ситуация в Сычуани создавала благоприятные условия для

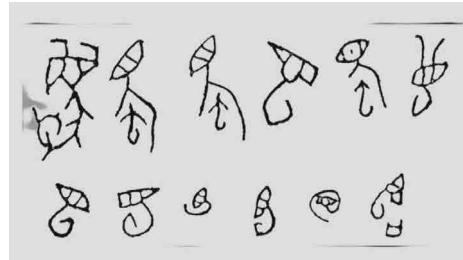


Рис. 1. Древний иероглиф «Шу»

развития вышивки Шу. Во времена династии Сун (960–1279) наступил пик развития ручной вышивки Шу, известность которой распространялась по всему Китаю. Образцом для вышитых картин в то время особенно часто служила живопись. Вышивка получает классификацию на «пейзажи», «павильоны», «фигуры», «цветы и птицы», всегда требующие лаконичной композиции, ярких изображений и изысканности цвета. Спрос на вышивку значительно возрос. Улучшилось качество работы. Произошло активное развитие техник и стилей вышивки. Если до этого доминировали тамбурные стежки, то в эпоху Тан начинает преобладать шитье гладью. Согласно имеющимся данным, техника вышивки Шу этого периода была чрезвычайно изысканной, а мастера вышивки в своем мастерстве и изобретательности не имели себе равных.

В период династии Мин (1368–1644) в Сычуани было создано «бюро ткачества и крашения». Согласно Конвенции династии Мин, в этом бюро работали вышивальщицы и ткачи. Вышивка Шу все еще оставалась предметом роскоши и находилась под контролем императорского двора. Она отличалась тонкостью исполнения. Характерным примером вышивки Шу этого периода является репрезентативное императорское одеяние с изображением питона и феникса (ил. 2).

Во времена династии Цин (1636–1912) производство вышивки Шу постепенно превратилось в индустрию с профессиональным разделением труда. Выделяются такие типы вышивки, как трехцветная, пятицветная и монохромная вышивка «чернилами». В это время в работе гладью утверждается важный технический прием — тональная растяжка внутри деталей, придающая работе особую фактуру и текстуру — так называемая «теневая гладь» (ил. 3). Это наиболее часто используемый стежок в наше время и главный признак, который отличает вышивку Шу от других школ вышивки.

После основания Китайской Республики (1912–1949), несмотря на некоторые сложности



Рис. 2. Расшитый золотом синий атласный халат Цинь Лянью с изображением питона. Династия Мин. Собрание музея Чунцина (秦良玉蓝缎金绣蟒袍》重庆博物馆藏)

сти, вышивка Шу широко распространилась среди жителей Сычуани. В этот период из-за антияпонских войн культурный центр переместился на юг. Многие художники и ремесленники приехали в Чэнду, столицу провинции Сычуань, внеся большой вклад в вышивку Шу. Впервые она перестала быть украшением роскошной придворной одежды и превратилась в предмет повседневной необходимости. Вышивка все больше приближалась к реальной жизни и вошла в дома простых людей. Сфера применения вышивки становилась все шире и шире и варьировалась от предметов одежды, обуви и головных уборов для детей до предметов постельного белья. С расширением сферы и тематики вышивка шу стала более декоративной. Уже в первые годы существования Китайской Республики вышивка Шу буквально стала сенсацией: она часто завоевывала награды на международных конкурсах.

Правительство Китайской Народной Республики (с 1949 года) всегда придавало большое значение защите и развитию народных промыслов. В 1951 году были основаны три государственные и частные совместные вышивальные фабрики. В 1961 году они были объединены в «Вышивальную фабрику Чэнду Шу», что вывело развитие вышивальных ремесел Шу на новую ступень.

В конце 1970-х годов в сельских районах западной Сычуани почти в каждой семье были женщины, занимающиеся домашним рукоделием, и таким образом насчитывается от четырех до пяти тысяч вышивальщиц. После 1981 г. вышивка Шу получила большое развитие. За исключением мастерниц вышивальной фабрики, число вышивальщиц в сельских пригородах и уездах быстро увеличилось до семи-восьми тысяч. 20 мая 2006 года вышивка Шу была одобрена Госсоветом для включения в первую партию национального списка нематериального культурного наследия.

Вышивка Шу как один из древнейших унаследованных видов вышивки в Китае, с ее яркими и красивыми цветами и изысканным мастерством, сформировала свое собственное неповторимое очарование, а ее богатство занимает первое место среди четырех известных вышивок.



Рис. 3. Фрагмент женской юбки. Династия Цин. Музей китайского костюма, Пекин (图二十一：三蓝绣裙子马面)

Сейчас вышивка создается из материалов местного производства. В работе используются тяжелые нити ярких изысканных оттенков. Техника шитья аккуратная, плотная и мягкая. В некоторых случаях ручная вышивка заменяется машинной. В процессе работы машинная игла движется от центра к краю рисунка, при этом всегда можно усилить или уменьшить степень обработки поверхности иглой для достижения разных эффектов, как в ручной вышивке.

Вышивка Шу издавна находилась под влиянием географической среды, обычая, культуры и искусства, и после длительного непрерывного развития она постепенно сформировала свой уникальный стиль. Тематика вышивки – традиционные для китайского искусства изображения карпа, панды, а также антропоморфные мотивы (ил. 4). Традиционные темы, в основном, отражают благоприятное значение и выражают добрые пожелания людей. Вышивка привлекательна ярким народным колоритом, реалистичной трактовкой мотивов и яркими образными характеристиками элементов узора.

Культура вышивки Шу, в своем развитии тесно связанная с живописью, привела к сближению этих видов искусства в области средств художественной выразительности и мастерства исполнения. Культурная ценность вышивки Шу еще со времен династии Сун проявлялась в аккуратном и реалистичном стиле. В династиях Мин и Цин, когда под влиянием поэтов и художников источником мотивов стала китайская живопись, содержание вышивки Шу стало уже более элегантным. Техника и цвет соответствуют тонкому, элегантному, красивому художественному стилю. Он находится под глубоким влиянием идей культуры Шу, черпает вдохновение из различных местных этнических групп и региональных культур, обладает культурными преимуществами, сочетает в себе свои собственные технические характеристики и непрерывно реформируется, изменяется, обновляется и постепенно развивается от народной вышивки до элегантного стиля. Традиционная живопись и вышивка, а



Рис. 4. Изображение карпа в современной вышивке Шу

также уникальная красота технических приемов вышивки выражают особый изобразительный эффект живописи. Если нить очень тонкая, стежки не будут видны на вышивальной поверхности, и она будет визуально чрезвычайно гладкой. Богатый метод вышивки иглами уникален и всесторонне демонстрирует мастерство вышивки Шу. В целом вышивка Шу развивалась от первоначальной односторонней вышивки до двусторонней вышивки самого высокого уровня, использующей различные виды стежков и достигающей удивительного эффекта переливчатой поверхности. Благодаря сочетанию особому взаимодействию вышивки и живописи, художественная концепция живописи естественным образом стала одним из художественных языков вышивки Шу.

Вышивка Шу – это форма народного творчества, своеобразное каллиграфическое письмо, в которой вместо чернил используются нити, а в качестве пера – движение иглы. Она тесно связана с живописью: за исключением различных материалов, ее работы не отличаются от традиционной китайской живописи, с точки зрения смысла и тематики. В эпоху массового культурного потребления темы сливы, орхидеи, бамбука, хризантемы и гусеницы прекрасны, но они слишком традиционны и лишены новаторских идей. Они далеки от нынешней эпохи эстетической оценки и не имеют универсальной привлекательности с позиции потребления. Содержание работ по вышивке Шу должно основываться на реальных жизненных потребностях, чтобы найти новые материалы и мотивы, такие как домашние животные, изображения человека – в том числе портреты знаменитостей, – пейзажи и так далее. Чтобы получить больший резонанс, содержание вышивки Шу должно быть основано на настоящем и восхвалять жизнь и эмоции современных людей. Что касается традиционных техник вышивки Шу, современные люди должны стараться изо всех сил ими овладеть и применять то, чему они научились. Однако развитие и возрождение вышивки Шу не может быть достигнуто только обращением к старому. Ключом к инновациям в традициях, опорой нововведений является современность и эстетические предпочтения людей. Например, в 1930-х годах преобладало «западное обучение востока». Ориентируясь на советское искусство, художник-вышивальщик Ян Шою соединил традиционные техники вышивки с трехмерной красотой западных масляных картин. Используя иглы разной длины, он сформировал метод вышивки «хаотическим способом», который наиболее точно выражает трехмерность масляных картин сред-

ствами шитья. Иерархия чувств и оттенков цвета стала классическим примером новаторства в технике вышивки.

В настоящем процессе глобализации культура моей страны разнообразна и сложна. Ограничения регионов, этнических групп и стран сняты, и даже трансграничные и перекрестные аспекты могут быть реализованы в различных отраслях промышленности. Новаторство техники вышивки Шу должно быть реализовано посредством обмена, обращения и интеграции. Мы можем не только учиться вышивке Су, вышивке Хунань и некоторым другим этническим вышивкам, но также использовать мотивы японской и европейской вышивок, создавая новые актуальные техники вышивки Шу. Типы вышивальных изделий Шу, в основном, включают одежду и товары для дома, костюмы для оперы Сычуани, официальную одежду, красные и белые свадебные принадлежности, высококачественную декоративную интерьерную вышивку и т. д. Эти разновидности вышивки, в основном, являются практическими изделиями, охватывающими все аспекты жизни и деятельности человека. Вместе с тем, современные разновидности вышивки Шу сконцентрированы именно на декоративной живописной вышивке, а практические продукты не так обширны, поэтому, чтобы реализовать новаторское преобразование и развитие вышивки Шу, необходимо исследовать ее технику и изучить возможности ее применения. Во-первых, укрепить применение вышивки Шу в практических областях, таких как одежда, обувь, головные уборы и постельные принадлежности. Благодаря процветанию кино и телевидения, где можно увидеть персонажей в старинных костюмах, все больше и больше молодых людей любят одежду и аксессуары в традиционном стиле. Практики вышивки Шу должны полностью понять эстетическую психологию современных людей и осознать способы применения и интеграцию традиционной вышивки Шу в современную моду. Во-вторых, мы должны активно исследовать возможности использования элементов вышивки Шу в современном дизайне, что привнесет изысканность и изобретательность вышивки Шу в предметы домашней обстановки и одежду, послужит для оформления пищевых продуктов, интерьера жилого дома и даже транспортных средств.

Примечания:

1. Слово «Шу» относится к иероглифическому письму, первоначально найденному в династии Шан (династия Шан: около 1600 – около 1046 г. до н. э.).

Согласно древнекитайским текстам, иероглиф Шу похож на жука с большими глазами: его первоначальное значение относится к личинкам мотыльков и бабочек. Графически это обозначается как «蠋». (ил. 1). Верхняя часть — голова с выпученными глазами, а нижняя часть — извивающееся тело. «Шу» подобен шелкопряду, медленно ползущему по широким листьям тутового дерева. Другими словами, первоначальное значение слова «Шу» — это вид «дикого шелкопряда». С шелкопрядами появились шелковые нити, ткани и, следовательно, вышивка.

2. Государство Шу находилось в современной провинции Сычуань, а его столицей предположительно был археологический район Саньсиндуй, открытый в 1986 году.

3. Как свидетельствуют источники, из региона Сычуань шелковые и льняные ткани перевозились в столицу Таиланда Йонг для последующей торговли. Известно, что редкие и дорогие вышитые шелковые ткани часто вывозили на север страны и обменивали на боевых лошадей. Сокровища региона Шу, подробно описанные Чаном в «Истории королевства Хуаян» эпохи Цзинь (266–420), упоминают особое великолепие работы, вышитой золотом и серебром. Чан 琪. «Хуаян Гуочжи». Шу Чжи (Книга: 华阳国志. 蜀志)

4. Согласно «Хроникам округа Юаньхэ», во времена династии Тан вышивка стала главным предметом награды героев от лица императора, являясь при дворе особым выражением снисходительности и почтения.

Список литературы:

1. Шао Сяоцзин. Коллекция китайской вышивки. — Шанхай: Шанхайское научно-техническое издательство, 2011. (邵晓淨. 中国刺绣鉴赏宝典. 上海: 上海科学技术出版社, 2011).

2. Ян Чанмин. Четыре вопроса по исследованию вышивки Шу // Литературно-исторический журнал. — 2012. — № 4. — С. 32–34 (杨昌明. 蜀绣研究四题 // 文史杂志, 2012. — № 4. — С. 32–34).

3. Чжу Хуа. Дискуссия о культуре вышивки Шу // Сычуаньский шелк. — 2008. — № 4. — С. 44–47 (朱华. 蜀绣文化探讨 // 四川丝绸, 2008).

4. Чэн Сянъ-дан. О происхождении парчи Шу и вышивки Шу // Тезисы докладов // Сычуаньские культурные реликвии. — 1992. — № 3. — С. 26–29. (陈显丹. 論蜀綵蜀錦的起源 // 四川文物. — 1992. — № 3. — С. 26–29).

5. У Вэньсюань. Сочетание живописи и вышивки: Исследование культурных особенностей и ценности вышивки Шу // Форум китайской культуры. — 2013. — № 4. — С. 171–177. (吴文轩. 绘画和刺绣的交融: 蜀绣的文化特色与价值研究 // 中华文化论坛. — 2013. — № 4. — С. 171–177).

6. Чжоу Иньинь. Устная история и традиционные ремесла: на примере вышивки Шу // Чунцин: Юго-западный университет Синань. — 2012 (周寅寅. 口述史与传统手工艺以蜀绣为例 // 论文. 重庆: 西南大学, 2012).

7. Лан Цзинь. О взаимосвязи между позиционированием на рынке, позиционированием продукта и конкурентным позиционированием // Бизнес – исследования. — 2007. — № 10. — С. 52. (蓝进. 试论市场定位、产品定位和竞争定位之间的关系 // 商业研究. — 2007. — № 10. — С. 52).

8. Тан Дань, Фань Сяомин, Мо Юань. Исследование и анализ тенденций потребления вышивки Шу // Текстильный вестник. — 2014. — № 3. — С. 79 (谭丹, 范小敏, 马媛. 蜀绣消费现状调查及趋势分析 // 纺织导报. — 2014. — № 3. — С. 79).

Г.А. ПУДОВ

Кандидат искусствоведения. Государственный Русский музей.
Старший научный сотрудник отдела народного искусства
e-mail: narodnik80@list.ru

Г.А. PUDOV

Candidate of art history. State Russian Museum. Senior researcher
of the Department of folk art
e-mail: narodnik80@list.ru

DOI: 10.37485/1997-4663_2022_1_1_358_367

СУНДУЧНЫЙ ПРОМЫСЕЛ НА ВСЕРОССИЙСКИХ ВЫСТАВКАХ (КОНЕЦ XIX – НАЧАЛО XX ВЕКА)

THE CHEST CRAFT AT ALLRUSSIAN EXHIBITIONS IN THE END OF THE 19th – EARLY 20th CENTURIES

Статья посвящена выставочной деятельности хозяев сундучных мастерских и кустарей в конце XIX – начале XX века. Рассматриваются три выставки: Казанская научно-промышленная (1890), Нижегородская промышленная и художественная (1896) и Санкт-Петербургская кустарно-промышленная (1902). Публикуются сведения о количестве экспонентов из разных регионов России, представленных ими изделиях и полученных наградах. Участие сундучников в этих выставках анализируется на фоне общей истории русского сундучного дела.

The paper deals with the exhibition activities of chest workshop owners and handicraftsmen in the end of the XIXth – early XXth centuries. Three exhibitions are considered: Kazan scientific and industrial (1890), Nizhny Novgorod industrial and artistic (1896) and Saint Petersburg handicraft industrial (1902). The article contains information about the number of exhibitors from different regions of Russia and products presented by them. The participation of masters in Allrussian exhibitions is analyzed against the background of the general history of the Russian chest craft.

Ключевые слова: выставка, сундучный промысел, кустарь, фабрикант, экспонент, выставочные награды.

Keywords: exhibition, chest craft, handicraftsman, manufacturer, exhibitor, exhibition awards.

В современной научной литературе, посвященной истории сундучного производства в России (монографии и статьи В.А. Барадулина, А.В. Дмитриева, Т.И. Шубиной, Э.Р. Меркушевой, Г.А. Пудова), упоминания об участии сундучников во Всероссийских выставках встречаются часто. При этом больше всего информации сохранилось об уральцах: называются конкретные выставки, экспоненты, изделия, которые они представили, и полученные ими награды. Как правило, перечисляются следующие выставки: Казанская научно-промышленная (1890), XVI Всероссийская промышленная и художественная (Нижний Новгород, 1896) и Всероссийская кустарно-промышленная (Санкт-Петербург, 1902). Однако ни в одной из публикаций не содержится анализ приводимой информации. Например, нет ответов на вопросы: кто именно принимал участие во Всероссийских выставках; каковы были причины этого; отражало ли участие в выставках текущее положение сундучного промысла и его значение для кустарной промышленности Урала (и России в целом); были ли активны уральцы как экспоненты выставок на фоне представителей других очагов производства; какое влияние оказывали выставки на развитие сундучного промысла, etc.

Об участии во Всероссийских выставках представителей других сундучных центров информации крайне мало. О муромских экспонентах-сундучниках есть упоминания в монографии Г.А. Пудова, вышедшей в свет в 2021 году. В указателе мастеров приведены краткие сведения об их заведениях и объемах производства, почерпнутые из выставочной литературы [19, с. 122, 128, 136, 145, 157]. То же самое можно отметить касательно вятского очага сундучного производства [20, с. 60–67]. Но и в этих работах отсутствует анализ приводимой информации.

Можно отметить, что тема участия сундучников во Всероссийских выставках почти не получила освещения в литературе, поскольку даже опубликованные факты, имена и цифры использовались при исследовании других аспектов истории промысла.

Цель настоящей статьи – определение основных особенностей выставочной деятельности русских сундучников в конце XIX – на-

чале XX века. Задачи — обобщение и анализ информации выставочной литературы (каталогов, указателей и проч.), введение новых данных в научный оборот. При работе использовались сведения Российского государственного исторического архива (РГИА). Хронологические рамки исследования: конец XIX — начало XX века, это — время наибольшей активности русских сундучников, принимавших участие во Всероссийских выставках.

Одно из первых указаний на участие русских сундучников в выставках — это сведения об уральском мастере Андрее Петровиче Карманове, приводимые профессором М.Я. Киттары в обозрении мануфактурной выставки. Она была организована в Санкт-Петербурге в 1861 году. Исследователь упоминал «сундуки деревянные, обитые жестью, крестьянина А.П. Карманова (из Невьянского завода Пермской губернии), очень хорошей работы» [8, с. 316].

Е.Н. Хохлова писала об экспонировании на Всероссийской мануфактурной выставке (Санкт-Петербург, 1870) сундуков из Нижегородской губернии, вложенных один в другой. Фамилии кустарей не указаны [26, с. 115].

Далее следует назвать устюгских мастеров братьев Старковских, Н.И. Ермилова, Е. Панова, И.Д. Попова, тульских мастеров-замочников Н.Ф. Моисеева и Ф. Андреева, кустаря Мамаева из Вятского уезда, принявших участие во Всероссийской промышленно-художественной выставке, которая состоялась в Москве в 1882 году (1). Ее кустарный отдел, по словам Е.Н. Хохловой, «у иностранных и русских посетителей вызвал подлинную сенсацию» [26, с. 117]. Многие из названных мастеров упомянуты в списке награжденных [3, с. 63, 79, 81, 85].

Однако все это — лишь сведения о редком, спорадическом появлении сундучного промысла на Всероссийских выставках. Время масштабного участия в них хозяев мастерских и кустарей еще не пришло.

В 1890 году в Казани была организована Всероссийская научно-промышленная выставка. В ней приняли участие невьянские и тагильские сундучники А.С. Алексеев, П.Я. Кокушкин, А.М., Д.И., П.А. и М.Е. Селянкины, а также братья Розановы, М.Д. Синицын и И.Г. Штукин. Последние три экспонента представляли город Пермь, Кунгурский уезд и город Кунгур (соответственно). Также в выставочной литературе упо-

мянуты вятские мастера: Н. Юдников, Л.Е. Кокорев, Д.И. Никулин, Н.В. Дерендяев, Г.Н. Лютиков, М.И. Вылегжанин, А.И. Попов и А.Л. Югрин [5, с. 15, 16, 39].

Названные экспоненты-уральцы — первые имена в сундучном промысле, хозяева крупнейших мастерских. Петра Яковлевича Кокушкина современники называли сундучным королем. Таким образом, уже при перечислении экспонентов-уральцев становится очевидным, что уральский сундучный промысел предстал на выставке 1890 года в ограниченном виде. Кроме того, «предположено было, чтобы кустарная промышленность Пермской губернии была выражена на Казанской выставке в немногих, но лучших образцах [курсив мой — Г.П.] всех тех отраслей промышленности, какие в каждом уезде представляются, на основании имеющихся исследований, более или менее значительными» [10, с. 1]. Масса мастеров-«детальщиков» и некоторые крупные хозяева заведений на выставке отсутствовали.

Что же заставляло богатых сундучников участвовать в крупных выставках? Как справедливо писала М.Ю. Лачаева, «выставка открывала перед серьезными производителями новые социальные и экономические горизонты и эта сторона подчеркивалась и в периодической печати, и в правительственные документах» [13, с. 107].

Результаты выставки свидетельствовали, что, по сравнению с 1887 годом, в уральском промысле произошли изменения (2). Исследователь кустарной промышленности Е.И. Красноперов указывал, что производство сундуков начало «упадать» вследствие конкуренции других регионов России. Например, в Тюмени они были дешевле из-за дешевизны материала, а «во внутренней России» сложились лучшие условия сбыта [6, с. 8]. Земский статистик писал, что только тогда «поправится» уральский сундучный промысел, когда материал (дерево) станет более дешевым [10, с. 37].

Что же касается представителей вятского сундучного центра, то в выставке участвовали мастера, которые одновременно были и производителями. Чаще всего это — хозяева домашних мастерских с весьма незначительным количеством наемных рабочих. Ни по объемам производства, ни по географии сбыта, ни по качеству изделий они не выделялись сравнениями с представителями уральского сундучного центра. Несмотря на то, что в Казань приехали далеко не все вятские мастера, выставочная литература вполне четко представила картину развития

сундучного промысла Вятской губернии: масштабы производства, организацию мастерских, виды и цены изделий.

Самая крупная промышленная выставка дореволюционной России состоялась в Нижнем Новгороде в 1896 году. Из числа уральцев в ней участвовали: Ф.С. Белов (Мудрых) (3), Е.П. Бородин (4), А.С. Ведунова (5) [17, с. 268; 18, с. 8], В. И. Меринов (6) [17, с. 296; 21, с. 226, отд. XI], В.Л. Недорезов (7) [21, с. 250], П.В. Недорезов (8) [17, с. 314], Г.Е. Подвинцев [1, с. 212 (ч. 3)], П.А. Селянкин (9) [21, с. 231], Н.Я. Ягупов (10), Г.Т. Киселев (11) и братья Розановы [1, с. 65 (ч. 3)]. Среди экспонентов названы как хозяева крупных мастерских, так и мастера, чьи заведения имели крайне незначительные объемы производства. Перед выставкой были проведены исследования кустарной промышленности Пермской губернии. Их результаты нашли отражение в «Очерке состояния кустарной промышленности в Пермской губернии», вышедшем в свет в 1896 году. Обработку материалов, поступавших с мест, выполнил Е.И. Красноперов. По этим данным, промысел далеко вышел за границы заводских поселков [11, с. 334], однако под влиянием неблагоприятных факторов ухудшение его состояния продолжилось. Связанный с ним быньговский промысел (производство сундучных замков) также постепенно приходил в упадок. Стало быть, в выставочной литературе эта ситуация нашла отражение: если на казанской выставке 1890 года были представлены «сливки» уральского сундучного дела, его фасад, за которым скрывалось мощное производство в виде многочисленных мастерских, то выставка 1896 года продемонстрировала разрозненные заведения разного уровня. При этом количество крупных «фабрик» явно сократилось, им на смену пришли более мелкие мастерские. Тем не менее, нижегородская выставка лишь частично отразила ситуацию, сложившуюся в промысле в конце XIX века. Причина лежит именно в названной разрозненности и, возможно, случайности представленных на выставке уральских сундучных заведений.

От вятского сундучного центра были выставлены сундуки и шкатулки А.Е. и Л.А. Кокоревых, Д.Е. Чугунова, С.Д. Новокшенова, Н.И. Самойлова, Л.Ф., П.Г. и К.Г. Кормщиковых, А.Д. Никулина, К.Г. Лютикова и Л.С. Лелькова [24, с. 32, 33]. По сравнению с предыдущей выставкой, количество экспонентов увеличилось. Это отразило лишь количественные, а не качественные изменения в промысле. По-прежнему основным его очагом оставался Вятский уезд, на более заметные позиции вышел поселок Бело-Холуницкого завода.

Сундучные производства других регионов России были представлены единичными именами, это — мастера Н.Ф. Грачев (Московская губерния, Звенигородский уезд), А.А. Кирюхов (Нижегородская губерния, Нижегородский уезд), В.И. Федулов (Московская губерния, Московский уезд) и А.А. Ядренова (Ярославская губерния, Романо-Борисоглебский уезд) [17, с. 314]. Эти сведения не могут дать представление о развитии региональных центров сундучного промысла.

Следующей крупной выставкой, на которой экспонировались изделия русских мастеров-сундучников, стала Всероссийская кустарно-промышленная выставка, организованная в Санкт-Петербурге в 1902 году. В ней приняли участие уральцы А.С. Алексеев [7, с. 153], В.И. Меринов [7, с. 154], Пологов [7, с. 153; 22, с. 117], Ф.Е. Тюшков [7, с. 154; 22, с. 123], Е. Шадрин (12) [7, с. 153; 22, с. 118], А. Шелесков [7, с. 153; 22, с. 118], А. Широков [7, с. 154], Н.Е. Данилов [7, с. 153; 22, с. 115] и О.П. Лаптев [7, с. 152; 22, с. 115]. Несмотря на то, что, по словам М.Ю. Лачаевой, «сочетание “полезности” и “блестательности” делало выставки особенно привлекательными в глазах публики и экспонентов» [13, с. 108], тенденция к уменьшению количества уральских мастеров-сундучников, принимавших участие во Всероссийских смотрах, продолжилась. Среди них уже почти не было хозяев крупных мастерских. Не исключено, что некоторую роль здесь сыграло недоверие, которое питали к Всероссийским выставкам многие фабриканты. К тому же известно, что «при подготовительных работах ко Всероссийской кустарно-промышленной выставке губернская управа задавалась целью собрать *средние* [курсив мой — Г.П.] образцы изделий по тем отраслям кустарной промышленности, которые имеют более или менее серьезное значение в местной экономической жизни» [7, с. III].

По литературе, связанной с выставкой 1902 года, невозможно судить о состоянии уральского сундучного промысла в начале XX века, поскольку новой информации не было. В каталоге петербургской выставки просто перепечатали сведения из вышеназванного «Очерка состояния кустарной промышленности...» (1896). И все же контингент участников подтвердил, что никаких изменений в промысле не произошло.

Вятский центр был представлен лишь двумя именами, это — мастера Я.Ф. Машковцев и П.И. Рубцов (оба — из Вятского уезда) [25, с. 8]. Они продемонстрировали публике расписные и обитые «мороженой» жестью сундуки. Вряд ли отсутствие вятских сундучников на выставке отражало какие-либо значительные изменения в промысле. В начале XX

века Вятская губерния продолжала играть значительную роль в истории русского сундучного производства.

В отличие от предыдущих Всероссийских выставок, в петербургском смотре 1902 года участвовали не только уральские и вятские сундучники. Были представлены муромский центр (В.В. Борисов, П.И. Завьялов, Зяблицкая кустарная артель, Е.Н. Малышев, И.П. Фаддеев, И.И. Рудаков, С.В. Рудаков (13)), а также сундучные промыслы Московской (А.Г. Андреев, И.И. Анисимов, И.Ф. Горбачев), Нижегородской (И.П. Ермаков), Калужской (Г. Захаров, Н. Слатиков), Курской (В.Ф. Бакланов), Псковской (Е. Митрофанов) и Саратовской (М.А. Пименов) губерний [22, с. 27, 29, 30, 32, 39, 63, 66, 141, 211, 212, 252, 310, 324]. Однако это были редкие и, вероятно, случайные имена: одни делали не только сундуки, но и столы и рамы, другие — только сундучные замки, производство третьих было крайне невелико по объемам. Лишь И.П. Ермаков из села Лысково Макарьевского уезда Нижегородской губернии представлял крупный центр сундучного производства (т. е. известного в масштабах страны и за ее границами, а не только в уезде или губернии).

Стало быть, сведения из литературы, посвященной Всероссийской выставке 1902 года, могут лишь наметить основные моменты истории русского сундучного промысла начала XX века: увеличение роли Муромского уезда Владимирской губернии (наряду со Средним Уралом он стал одним из крупнейших центров); распространенность промысла по многим губерниям, однако региональные центры обслуживали только местные рынки; существование нескольких главных форм, которые принимало сундучное производство: мелкие частные мастерские с полным комплексом операций, мелкие частные мастерские с ограниченным комплексом операций («детальные»), крупные частные заведения с неполным комплексом операций, крупные «фабрики» («центральные»), артели.

Как показывает анализ выставочной литературы, уральские сундучники едва ли не чаще других участвовали в смотрах разного уровня. Это свидетельствует не только о значительных финансовых возможностях уральцев, но и об особенностях их менталитета. И участие в выставках приносило плоды: в конце XIX — начале XX века Средний Урал был одним из самых известных центров сундучного производства в России. По справедливым словам Е.Н. Хохловой, Всероссийские выставки «способствовали выявлению, концентрации и показу целых пластов народного традиционного творчества» [26, с. 124]. Однако по ряду

причин после 1902 года имена сундучников почти полностью исчезли из каталогов Всероссийских выставок (14).

Анализ выставочной деятельности русских сундучников, которая имела место в конце XIX — начале XX века, приводит к следующим выводам.

1. В выставках принимали участие хозяева как крупных, так и мелких заведений; это зависело не только от ситуации в конкретных центрах промысла, но и от результатов деятельности различных организаций, в частности, петербургского Кустарного музея, уездных и губернских земств.

2. Всероссийские выставки в большинстве случаев не отражали текущее состояние сундучных центров и их роль в культурной и экономической жизни России; нередко участие/неучастие сундучников в выставках зависело не от положения дел в промыслах, а от ситуации, сложившейся в выставочном деле.

3. По сравнению с представителями других сундучных центров, уральские мастера были одними из самых активных экспонентов.

4. Всероссийские выставки оказывали положительное воздействие на развитие сундучного производства: они улучшали сбыт изделий, сближая производителя и покупателя, расширяли географию продаж сундуков и шкатулок.

Примечания:

1. Именно на ней впервые были выделен кустарный отдел. Он стал вторым по количеству экспонатов после отдела сельского хозяйства [15, с. 122].

2. В 1887 году в Екатеринбурге состоялась Сибирско-Уральская научно-промышленная выставка, где было представлено множество изделий уральских сундучников.

3. РГИА. Ф. 401. Оп. 1. Д. 52. Л. 99.

4. РГИА. Ф. 401. Оп. 1. Д. 52. Л. 100.

5. РГИА. Ф. 401. Оп. 1. Д. 52. Л. 107–108 об.

6. РГИА. Ф. 400. Оп. 1. Д. 22. Л. 39–39 об.; Ф. 400. Оп. 1. Д. 36. Л. 51; Ф. 401. Оп. 1. Д. 52. Л. 144–147.

7. РГИА. Ф. 401. Оп. 1. Д. 52. Л. 153.

8. РГИА. Ф. 401. Оп. 1. Д. 67. Л. 13 об.

9. РГИА. Ф. 401. Оп. 1. Д. 52. Л. 171–172.

10. РГИА. Ф. 401. Оп. 1. Д. 52. Л. 202.

11. РГИА. Ф. 401. Оп. 1. Д. 67. Л. 21.
12. РГИА. Ф. 401. Оп. 1. Д. 52. Л. 171.
13. Последние два мастера упомянуты только как производители ме-хов, но известно, что они владели крупными сундучными мастерскими.
14. Например, на Всероссийской кустарной выставке (Санкт-Петербург, 1907) упомянут только москвич В.И. Федулов [2, с. 31], на Всероссийской ремесленной и фабрично-заводской выставке в Москве (1914) — только мастер из Великого Устюга Н.Н. Торлов [4, с. 20].
- Список литературы:**
1. Альбом участников Всероссийской промышленной и художествен-ной выставки в Нижнем Новгороде 1896 г. — Санкт-Петербург: А.С. Шустов, 1896.
 2. Всероссийская кустарная выставка с художественно-промышленным и иностранным отделами. — Санкт-Петербург: тов.-во Р.Голике и А. Вильборг, 1907.
 3. Всероссийская промышленно-художественная выставка 1882 года в Москве. Список экспонентов, удостоенных похвальных наград. — Санкт-Петербург: тип. Министерства внутренних дел, 1882.
 4. Каталог Всероссийской ремесленной и фабрично- заводской выстав-ки в Москве на Ходынском поле. — Москва: т-во А.А. Левенсон, 1913.
 5. Каталог Вятского кустарного отдела на Казанской научно-промышленной выставке 1890 г. — Вятка: губ. тип., 1890.
 6. Каталог казанской научно-промышленной выставки 1890 г. Перм-ское кустарное отделение / сост. по поручению Пермской губ. земской управы Е.И. Красноперов. — Казань: тип. Н.А. Ильяшенко, 1890.
 7. Каталог с объяснительным текстом коллекций по кустарной про-мышленности, представленных губернским и уездными земствами Пермской губернии на ...Всероссийскую кустарно-промышленную выставку 1902 года в С.-Петербурге. — Пермь: тип. губ. земской управы, 1902.
 8. Киттары М.Я. Обозрение санктпетербургской выставки русской ману-фактурной промышленности 1861 года. — Санкт-Петербург: тип. Лермантова, 1861.
 9. Красноперов Е.И. Кустарная промышленность Пермской губернии на Сибирско-Уральской промышленной выставке в г. Екатеринбурге в 1887 году. Вы-пуск 1. — Пермь: Пермское губ. земство, 1888.
 10. Красноперов Е.И. Кустарные промыслы и ремесла на Казанской на-учно-промышленной выставке 1890 г. — Пермь: тип. губ. зем. управы, 1891.
 11. Красноперов Е.И. Очерк состояния кустарной промышленности в Пермской губернии. — Пермь: тип. губ. земской управы, 1896.
 12. Кустарная и сельско-хозяйственная выставка при Пермской гу-бернской управе. — Пермь: электро-тип. губ. земства, 1910.
 13. Лачаева М.Ю. Приглашается вся Россия... Всероссийские промыш-ленные выставки (XIX — XX начало в.): Петербург, Москва, провинция. — Москва: ТЦ «Сфера», 1997.
 14. Мелкие промышленные заведения Пермской губернии / Кустарное отделение Пермской губ. зем. управы. — Пермь: электро-тип. губ. земства, 1908.
 15. Никитин Ю.А. Промышленные выставки России XIX — начала XX века. — Череповец: Полиграфист, 2004.
 16. Об участии губернского и уездных земств Пермской губернии на Казанской международной выставке в 1909 году. — Пермь, 1909.
 17. Общий указатель Всероссийской промышленной и художественной выставки 1896 года в Нижнем Новгороде. — Москва: типо-лит. Русского т-ва пе-чатн. и издат. дела, 1896.
 18. Подробный указатель по отделам Всероссийской промышленной и художественной выставки 1896 г. в Нижнем Новгороде. — Москва: Русское тов-во печатн. и издат. дела, 1896.
 19. Пудов Г.А. Муромский сундук. Очерк истории. — [б. м.]: Издатель-ские решения, 2021.
 20. Пудов Г.А. Производство сундуков в Вятской губернии (XIX — начало XX века). История, мастера, произведения. — [б. м.]: Издательские решения, 2021.
 21. Список экспонентов Всероссийской художественной и промышлен-ной выставки 1896 года в Нижнем Новгороде, удостоенных похвальных наград. — Москва, 1897.
 22. Указатель ... Всероссийской кустарно-промышленной выставки 1902 г. — Санкт-Петербург: тип. В.С. Балашов и К, 1902.
 23. Указатель Второй Всероссийской кустарной выставки в Санкт-Пе-тербурге 1913 года, устроенной Главным управлением землеустройства и земле-делия / ГУЗ и З. — Санкт-Петербург: тип. «Якорь», 1913.
 24. Указатель экспонатам Вятского кустарного отдела на Всероссийской выставке 1896 г. в Нижнем Новгороде. — Вятка: Вят. губ. земство, 1896.
 25. Указатель экспонатам Вятского кустарного отдела на Всероссийской кустарно-промышленной выставке 1902 г. в С.-Петербурге. — Вятка: тип. и хромо-лит. Маишевой, 1902.
 26. Хохлова Е.Н. Кустарные промыслы на Всероссийских промышлен-ных выставках XIX — начала XX века // Народные основы искусства художествен-ных промыслов. Сб. научных трудов. — Москва: НИИХП, 1981.

В.Ю. САВЕЛЬЕВА

Аспирант кафедры «Промышленный дизайн» МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: vera.savelieva@gmail.com

В.Y. SAVELIEVA

Postgraduate, Department of Industrial Design of the Stroganov Moscow State Academy of Design and Applied Arts
e-mail: vera.savelieva@gmail.com

DOI: 10.37485/1997-4663_2022_1_1_368_377

ВЕНСКИЙ СЕЦЕССИОН И РУССКИЙ МОДЕРН – ТОЧКИ ПЕРЕСЕЧЕНИЯ В ПРИНЦИПАХ ФОРМООБРАЗОВАНИЯ И ДИЗАЙНА МЕБЕЛИ. МОСКОВСКАЯ АРХИТЕКТУРНАЯ ВЫСТАВКА 1902–1903 гг.

VIENNESE SECESSION AND RUSSIAN MODERN STYLE – INTERSECTION IN THE PRINCIPLES OF SHAPING AND FURNITURE DESIGN. MOSCOW ARCHITECTURAL EXHIBITION OF 1902–1903

Основное внимание в статье посвящено проблематике формообразования мебели рационалистической ветви русского модерна под влиянием отдельных западноевропейских объединений, таких как Венский Сецессион и школа Глазго на примере экспонатов Московской архитектурной выставки 1902–1903 гг. Особое внимание уделено выявлению самобытных черт русского модерна в произведениях И. Фомина и К. Орлова.

The main attention in the article is devoted to the problems of shaping the furniture of Russian Art Nouveau under the influence of certain Western European movements, such as the Vienna Secession and the Glasgow School, on the example of the exhibits of the Moscow Architectural Exhibition of 1902–1903. Main attention is devoted to reveal the specific features of Russian Modern Style in the furniture and decorative arts by I. Fomin and K. Orloff.

Ключевые слова: русский модерн, Венский Сецессион, школа Глазго, мебель, архитектурная выставка.

Keywords: Russian Art Nouveau, Vienna Secession, the Glasgow School, furniture, Architectural Exhibition.

В XIX – начале XX в. в России и в европейских странах происходят важные изменения в экспозиционной деятельности: «Формируется свободный художественный рынок, появляются художественные выставки в современном их понимании, организовываются международные художественные выставки» [5, с. 31]. Они становятся «местом для взаимодействия художника, критика, дилера и публики» [5, с. 31], а также поводом для обмена опытом между художниками и архитекторами разных стран. Необходимость соединять европейский опыт с русскими традициями подчеркивал в своих обзорах выставок на страницах журнала «Мир искусства» С. Дягилев.

В России в XIX в. неоднократно проводились Всероссийские художественно-промышленные выставки. Так, выставка 1882 г. стала местом синтетического взаимодействия искусств: архитектуры, скульптуры, живописи, садово-паркового ландшафта, музыки, театра, балета.

Принцип синтеза искусств играл важнейшую роль в выставках искусства модерна, особенно отчетливо это можно проследить по экспозициям Сецессионов в Мюнхене, Вене, Берлине. Экспозиция московской архитектурной выставки 1902–1903 гг. также была организована по принципу синтеза искусств: мебельные гарнитуры дополнялись живописными и декоративными панно, также были представлены объекты предметного дизайна. Эта выставка – одна из наиболее ранних и интересных экспозиций, на которых широко представлена мебель «нового стиля» русского модерна. Помимо нее, процессы, происходившие в мебельном творчестве, можно проследить по двум петербургским выставкам: «Современное искусство» в начале 1903 г., «Международная художественно-промышленная выставка мебели, декоративных работ и принадлежностей домашней обстановки» 1908 г.

Московская архитектурная выставка 1902–1903 гг., экспонаты которой рассматриваются в настоящей статье, проводилась «под покровительством великой княгини Елизаветы Фёдоровны в особняке А. Гравчевой» [6, с. 277] на углу Петровки и Столешникова переулка.

Помимо молодого архитектора И. Фомина, в состав комитета по устройству выставки «входили В. Валькот, В. Войков, И. Бондаренко, В. Иордан, Н. Шевяков и другие» [6, с. 100]. Афишу для выставки «создавал художник Федор Иванович Рерберг или его брат Иван» [2, с. 35]. По замечанию Е. Нащокиной, это «первая программная выставка искусства модерна в России, всецело посвященная декораторскому и прикладному искусству, где был показан интерьер частного жилища, когда модерн широко внедрился в архитектурную практику Москвы» [6, с. 100]. Одна из задач искусства модерна заключается в преображении всей среды, окружающей человека, поэтому выставка предметов мебели и декоративно-прикладного искусства в силу своей наибольшей близости к человеку смогла вызвать серьезный отклик общественности и пробудить интерес к широкому внедрению в производство мебели нового стиля.

Помимо широкого круга русских авторов, продемонстрировавших мебельные гарнитуры, декоративные панно, светильники, скульптурные композиции, в этой выставке участвовали и европейские мастера: австрийский архитектор Йозеф Мария Ольбрих представил голубую гостиную, скульпторы Г. Гуршнер и К. Мозер, Х. Кристиансен и П. Беренс из Дармштадской колонии художников. Там же были работы школы Глазго: Чарльз Ренни Макинтош и М. Макинтош (белая мебель «Салона» в сочетании с утонченными «бердслианскими» [3, с. 9] (по замечанию С. Дягилева) панно.

В журнале «Мир искусства» № 3, 1903 г., опубликованы ключевые работы мастеров русского модерна, представленные на этой выставке. На выставке можно было увидеть работы двух основных течений русского модерна начала XX в.

Отдельные образцы мебели и предметного дизайна были выполнены в «русском национально-романтическом варианте модерна» конца XIX в. (мастерские Абрамцево и художественное объединение Талашкино в имении княгини М. Тенишевой под Смоленском): деревянные дубовые стулья-кресла А. Браиловского, с прорезным декором на спинке и царгах, со стилизацией имитации балясин и тяжелых форм русской мебели XVII – начала XVIII в., богато орнаментированные объекты предметного декора Н. Давыдовой мастерской «Абрамцево» [8], с ярко выраженным русскими орнаментальными мотивами птиц, плетеным растительным декором.

Большая часть экспонатов выставки — мебельные гарнитуры, относящиеся в большей степени к рациональному или геометрическому направлению в русском и европейском модерне, тяготеющие к традициям искусства Венского Сецессиона. Особенно отчетливо это направление проявляется в формах и принципах композиционного построения как отдельных предметов мебели, так и в интерьерных решениях в целом.

При сравнении мебельных гарнитуров европейских авторов (Й. Ольбриха, Ч. Макинтоша) с работами К. Коровина, К. Орлова и И. Фомина виден ряд общих черт в построении формы и принципах орнаментации: стремление к строгой архитектонике и геометрической простоте форм. Во многих предметах мебели композиция построена на сочетании прямоугольных, трапециевидных и дугообразных форм. В отличие от мебели рубежа XIX–XX вв., выполненной в духе национально-романтического модерна, декоративная составляющая мебели И. Фомина, К. Орлова и К. Коровина не отличается активностью декоративного оформления. В работах этих художников декор играет важную роль, но в большей степени роль акцентную, он, в основном, плоскостной, не довлеющий над геометрией главных элементов конструкции. Помимо орнаментальных резных вставок и изразцов, в декоративном оформлении предметов мебели играет текстура дерева, что привносит зрительное разнообразие в восприятие поверхностей предметов интерьера.

Третью экспонатов выставки принадлежит И. Фомину: это столовая серого клена с декоративным трапециевидным бассейном, над которым возвышается скульптурный фриз с белыми медведями, идущими вдоль края, и мебельные гарнитуры двух жилых комнат с каминами. В гостиной серого клена располагался камин-печь простой прямоугольной в плане формы, декорированная плоскостным дробным орнаментом. Также среди его работ было представлено несколько каминов из песчаника с изразцами: два прямоугольных в плане и один шестигранной формы (сочетание трапеции, переходящей в узкий прямоугольник у своего основания), увенчанный скульптурами двух медведей.

Присутствие на выставке 1902–1903 гг. работ как русских, так и европейских художников и дизайнеров, работавших в стилистике венского модерна, а также близких к ним по художественным взглядам художников, представителей Дармштадской колонии, школы Глазго, дает возможность провести сравнение в подходах к формообразованию, что, вероятно, и предполагал автор статьи в журнале «Мир искусства», в ко-

торой был опубликован фотоотчет о выставке. В этом номере журнала «Мир искусства» соседствуют работы русских авторов, а также представителей австрийского и шотландского модерна Ольбриха, Макинтоша. Таким образом, у читателя журнала появлялась возможность, с одной стороны, сравнить уровни работы художников разных стран и убедиться в высоко профессиональном уровне и самостоятельности произведений русского модерна, а с другой стороны — проследить влияние, которое оказывалось на них стилистикой Сецессиона. Как отмечал С. Дягилев в обзоре выставки, «мы видим школу Ольбриха на западе и его достигающее чуть ли не размеров Р. Вагнера влияние, но на примере Фомина особенно заметна разница между западными копировальщиками этого огромного мастера и его русским «учеником» [3, с. 10].

На период первой половины 1900-х гг. приходится пик активного влияния венского модерна на русское художественное творчество. Это влияние рационалистического модерна, в котором доминируют строгие геометрические формы. Они отчетливо видны в представленных на выставке работах И. Фомина, К. Коровина, К. Орлова и др. В наиболее чистом виде геометрия русского модерна выражается в светильниках. Для столовой И. Фомин разработал треугольную в плане трехрежковую люстру, представляющую собой треугольный металлический каркас с трапециевидным основанием, декорированным традиционным для венского модерна завитком (этот декоративный элемент активно применялся в орнаментах панно русского модерна), но геометризованным, превратившимся практически в античный меандр. Металлическая подставка и стеклянный плафон образуют форму обобщенно трактованного геометризованного бутона. Вся конструкция на трех цепях подвешивается к потолку. В железной люстре И. Фомина флоральная тема полностью отсутствует. Декоративный эффект достигается благодаря ритмичному чередованию треугольных в плане металлических плафонов с декоративными прямоугольными вставками. Эти плафоны следуют вдоль параллельных металлических окружностей. Так же, как и предыдущая модель, эта люстра имеет подвесную конструкцию на четырех тонких металлических цепях, образующих четыре грани.

При сравнении мебельных гарнитуров И. Фомина «Столовая серого клена» и К. Орлова «Мебельный гарнитур серого дуба» и их интерьерных решений с оформлением Салона с белой мебелью Ч. Макинтоша и столовой серого дуба Й. Ольбриха отчетливо видны сходные

принципы в работе с формообразованием при проектировании мебели и оформлении интерьера. Это тяготение к строгому сочетанию прямоугольной, квадратной форм и трапеции. Небольшая волнообразность линий намечается в форме царг в стульях Й. Ольбриха. Округляющиеся углы геометрических форм в царгах, сиденьях, подлокотниках кресла, стульев, стола и скамьи видны и в гарнитуре серого дуба К. Орлова. Круглящиеся формы вносят сдержанный декоративный эффект, но не скрывают формы мебели и ее конструкции. Орнамент, преимущественно геометрический и плоскостной, также призван не перекрывать, а, напротив, подчеркивать конструктивные особенности мебели. Стол карельской березы с эмалью работы И. Фомина и стол из натурального дуба с изразцами, выполненный К. Коровиным, в наибольшей степени выражают этот художественный принцип. Формы столешницы, ножек, царг представляют собой строгие геометрические объемы в необычных сочетаниях. Орнамент плоскостной и вносит лишь зрительное разнообразие в предметы мебели, не скрывая доминанты формы.

Формы мебели, представленные русскими художниками, в значительной степени более монументальны и тяжеловесны по пропорциям. Повторяя вслед за европейскими мастерами трапециевидные формы спинок и сидений, они их очень интересно обыгрывают: так, К. Орлов объединяет в одном гарнитуре кресло без подлокотников, но с высокой спинкой в форме трапеции, и кресло с подлокотниками со спинкой той же формы, но в два раза ниже. То же самое касается и этажерки: ее боковые стенки напоминают два монументальных пилона, ее заднюю стенку с прорезным арочным орнаментом перерезают две тонкие полочки, зажатые между боковыми пилонами. В результате образуется сложная по пространственному и фактурному восприятию мебельная форма. Завершение этажерки также имеет арочную форму, срезанную по горизонтали в верхней части. Сходные пилонообразные формы боковых стенок использованы и в дубовом шкафу И. Фомина.

Еще более интересные эксперименты с геометрической формой мебели представлены в мебели И. Фомина: он экспериментирует со сопоставлением одной и той же объемно-пространственной формы в разных масштабах, размещая их друг на друга, работая не только с масштабом и пропорциями отдельных частей предмета мебели, но и с сочетанием заполненного и незаполненного пространства. Стол, разработанный им для столовой серого клена, зрительно представляет собой

поставленные друг на друга параллелепипеды разных размеров. Стол-пообразные ножки стола квадратные в плане перерезаются посередине еще одним прямоугольным в плане объемом, что приводит к необычному сочетанию вертикальных и горизонтальных линий с доминантой массивных горизонтальных блоков. Сходная логика в работе с сочетанием прямоугольных блоков, но в несколько иной интерпретации, была предложена Й. Ольбрихом в решении фасада здания Сецессиона в 1898 г. На примере стола, разработанного И. Фоминым, видно, как архитектурные приемы венского модерна переработаны русским художником и приспособлены к особенностям мебельной формы.

Сочетание воздушной аркатурной формы с глухими прямоугольными формами также связывает работы художников русского модерна с традицией Сецессиона. Аналогичный прием можно увидеть в выставочном здании и свадебной башне Дармштадской колонии художников работы Й. Ольбриха. Для Дармштадской колонии им в 1900–1903 гг. была спроектирована серия дармштадских особняков. О влиянии искусства дармштадской колонии художников на русский модерн писала в своей монографии М. Нащокина [6, с. 275–277].

Еще одна особенность этого стола заключается в необычном решении пространства под столешницей, что приводит к интересному ритмическому сочетанию глухой формы, чередующейся с незаполненным пространством. Аналогичные сочетания монументальных гладких объемов с простыми открытыми полками и свободным пространством можно увидеть в нижней части дубового шкафа, разработанного И. Фоминым. Резной плоскостной выемчатый орнамент, образованный двумя прямоугольниками в верхней части дверец шкафа и узкой каймой, обозначающей верхнюю часть боковых стенок-пионов, поддержан и утяжелен массивными окружностями, заполненными дробным геометрическим орнаментом с розеткой в центре. Орнамент в центре напоминает закручивающиеся лопасти, создающие эффект движения этой, казалось бы, неподвижной монументальной форме шкафа.

Монументальность форм прослеживается во многих предметах мебели русского модерна 1900-х гг. Отчасти это связано с продолжением традиций русского стиля и национально-романтической вариации модерна. Это своего рода отсылка к более ранним, древнерусским мебельным традициям. Древнерусская тема поддержана в образцах предметного дизайна: вазах, чарках, представленных другими художниками на

этой же выставке, а также в металлических рельефах с образами богатырей. Традиционный былинный образ русского витязя выполнен в металлической пластике, что часто встречалось в декоративно-прикладном искусстве русского модерна. Одновременно в склонности к монументальности форм, в активном применении арочных поясов чувствуются отзвуки неоклассицизма, к которому впоследствии будет тяготеть творчество И. Фомина. Подробное исследование стилевой трансформации его творчества изложено в статье В. Жукова [4].

С другой стороны, в появлении пилонообразных форм при построении боковых стенок этажерок и шкафов И. Фомина и К. Орлова в сочетании с художественным оформлением отдельных предметов мебели прослеживаются египетские мотивы. Особенно отчетливо это заметно в скульптурном оформлении каминов. Так, камин из песчаника (автор И. Фомин) увенчивают две бронзовые фигуры сидящих обнаженных египтянок, их головы покрыты традиционным платком-клафтом. В верхней части гладкой прямоугольной передней панели камина расположен заключенный в узкую прямоугольную нишу рельеф, выполненный В. Егоровым на тему охоты из лука. На египетские мотивы указывает сюжет, пирамиды в правой части фона, а также стилистика рельефа. Тема Египта, к которой неоднократно обращались русские художники, была близка и искусству модерна (к примеру, в 1895 г. Ф. Шехтель оформляет египетский вестибюль в доме А.В. Морозова). Египетский камин И. Фомина решен в еще более лаконичном, архитектоничном варианте, что сближает его с венским модерном.

Аналогичные пилонообразные формы встречаются и в мебели, и в декоративно-прикладном искусстве Венского Сецессиона. Именно такую необычную форму имеет шкатулка для драгоценностей, выполненная Й. Ольбрихом из красного дерева. В мебели И. Фомина и К. Орлова эта форма обычно выступает в сочетании с объемами иных форм, они ее интерпретируют по-своему.

Интересна форма этого камина: основной объем его представляет собой прямоугольный параллелепипед, а также прямоугольные в плане навершия, расположенные по краям камина. Прямоугольная форма передней панели камина сочетается с расположенной по центру камерой сгорания шестигранной формы. Камера сгорания снабжена сложным трехгранным завершением. Аналогичная шестигранная форма, состоящая из трапеции и прямоугольника, неоднократно повторяется

в формах мебели или интерьерных решениях И. Фомина, например, в форме столешницы стола карельской березы с эмалью, где она соединена с цилиндрической прорезной формой. Или в форме бассейна с рельефами медведей для столовой серого дуба. Та же шестигранная форма, только с иными пропорциями, прочитывается в спинках стульев Й. Ольбриха из столовой серого дуба. В этом также можно усмотреть влияние венского модерна, в частности, творчества Й. Ольбриха на русских художников модерна.

В русском модерне большое значение придается декоративным панно, декоративным вставкам с изразцами и разнообразию фактуры, что в значительной степени обогащает интерьеры и мебель русского модерна, смягчает строгие геометрические формы мебели, каминов, предметов интерьера.

Прошедшая в Москве в 1902–1903 гг. архитектурная выставка в полной мере продемонстрировала мастерство русских художников модерна, готовых не только воспринимать европейский опыт, но и творчески его преобразовывать, принимать активное участие в развитии нового стиля в искусстве, сохраняя при этом национальные особенности. Несмотря на близость со школой Венского Сецессиона и вдохновение от творчества Й. Ольбриха, в образности, в подходах к формообразованию в мебели и интерьерных решениях (в особенности в произведениях И. Фомина) видны самостоятельные подходы и решения. На этой выставке соединилось практически несоединимое: русский стиль, тема Египта и русского Севера. Наиболее знаковые для русского модерна произведения 1900-х гг. выполнены под сильным стилистическим влиянием Венского Сецессиона, в частности, творчества Й. Ольбриха. Русские художники продемонстрировали по-настоящему самобытные, звонкие и неординарные проекты. В произведениях русского модерна эклектика показала себя как самостоятельная идея формообразования, проектное творчество.

Список литературы:

1. Архитектурная выставка въ Москвѣ. 36 снимковъ съ произведеній И. Фомина, В. Фролова, В. Денисова, А. Браиловскаго, Н. Давыдовой, К. Орлова, К. Коровина, Ш. Макинтоша и Й. Ольбриха // Мир искусства: Том 9. — 1903. — № 3.— С. 97–120.
2. Бабурина Н.И. Русский плакат. Вторая пол. XIX — нач. XX в. — Ленинград, 1988.
3. Дягилев С. Московские новости. Выставки «архитектурные» и «З6-ти». // Хроника журнала «Мир искусства». — 1903. — № 1. — С. 8–10.
4. Жуков В.Е., Фомин И.А. Поиск нового художественного языка и стиля 1897–1912 // Проблемы синтеза искусства и архитектуры. — Ленинград, 1981. — Выпуск XI. — С. 4–12.
5. Карцева Е.А. Динамика художественной выставки. Культурная интерпретация. — Москва - Берлин: Директ-Медиа, 2019.
6. Нащокина М.В. Московский модерн. — Санкт-Петербург, 2011.
7. Нащокина М.В. Москва в зеркале венского сецессиона // Художественная культура Австро-Венгрии, 1867–1918: искусство многонациональной империи: [сборник статей]. — Санкт-Петербург: Алетейя, 2005. — С. 117–132.
8. Стругова О.Б. Вещь в интерьере // Журнал «Русское искусство». — 2011. — № 3 [Электронная версия]. — URL: <https://heritagegallery.livejournal.com/10314.html>. 20.01.2022.

**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 Урал-Пресс

Свободная цена



Подписано в печать 05.03.2022
Формат 60x90/16; Усл.-изд. л. 23,625.
Бумага офсетная, гарнитура PT Serif
Тираж 500 экз.

Адрес редакции:
125080, Москва, Волоколамское ш., д. 9