МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
(Минобрнауки России)

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ
ХУДОЖЕСТВЕННО-ПРОМЫШЛЕННАЯ АКАДЕМИЯ
имени А. Л. Штиглица

МЕСМАХЕРОВСКИЕ ЧТЕНИЯ — 2024

21–22 марта 2024 г.

Сборник научных статей

Санкт-Петербург
2024

УДК 7.01
ББК 85.1
М53

Рекомендовано к изданию Редакционно-издательским советом ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица».

Рецензенты:
Н. М. Калашникова — доктор культурологии, профессор, ведущий научный сотрудник Российского этнографического музея;
А. В. Корнилова — доктор искусствоведения, профессор кафедры общественных дисциплин и истории искусств СПГХПА им. А. Л. Штиглица.

М53 Месмахеровские чтения — 2024 : материалы междунар. науч.-практ. конф., 21–22 марта 2024 г. : сб. науч. ст. / ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица»; ред.-состав. А. С. Ергина, М. Е. Орлова-Шейнер, А. М. Фатеева, Н. Н. Цветкова, О. Б. Элькан ; науч. ред. А. И. Бартенев, Г. Е. Прохоренко, О. Б. Элькан. — Санкт-Петербург : СПГХПА им. А. Л. Штиглица, 2024. — 556 с., ил..

ISBN 978-5-6051629-2-6

В сборнике опубликованы материалы международной научно-практической конференции «Месмахеровские чтения — 2024», которая по традиции приурочена ко дню рождения видного петербургского архитектора, первого директора Центрального училища технического рисования барона Штиглица Максимилиана Егоровича Месмахера (1842–1906). Научные труды искусствоведов, художников, преподавателей, аспирантов и студентов посвящены самым различным проблемам в области изобразительного и прикладного искусства, дизайна и архитектуры. Некоторые статьи посвящены вопросам художественно-промышленного образования, обретающим все большую актуальность в эпоху глобальных исторических преобразований.

ISBN 978-5-6051629-2-6

© Коллектив авторов, 2024
© ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица», 2024

СОДЕРЖАНИЕ

1. Архитектура. Проблемы синтеза искусств

Жук А. Е.

Правительственная резиденция К-1 А. В. Жука: комплексное архитектурно-дизайнерское решение объекта 10

Zhuk A. E.

The state-owned residency K-1 by A. V. Zhuk: comperhensive architectural and design solution of the object 10

Зорина И. Л.

Влияние идей радикального дизайна 60-х годов на европейскую архитектуру последующих десятилетий 16

Zorina I. L.

Influence of the ideas of radical design of the 60s on the european architecture of the following decades 16

Толмачева Н. Ю.

К вопросу декорирования скульптурой и живописью Исаакиевского собора (на примере подкупольного пилона большого купола) 22

Tolmacheva N. Y.

On the issue of decoration with sculpture and painting of St. Isaac's cathedral (on the example of the dome pylon of the great dome) 22

2. Декоративно-прикладное искусство и дизайн

Александрова Я. А.

Алексей Мукушев — неукрощенный талант 27

Aleksandrova Y. A.

Alexey Mukushev — untamed talent 27

Борзова Е. В.

К проблеме стилеобразования ювелирной продукции фирмы «Сазиков» (по материалам клада Нарышкиных) 33

Borzova E. V.

On the problem of styling of jewelry products of the Sazikov's company (based on the Naryshkin's treasure) 33

Ермолаева М. И., Дзембак Н. М.

Современное воплощение лементов башкирской национальной одежды в текстиле ... 40

Ermolaeva M. I., Dzembak N. M.

Modern embodiment of elements of bashkir national clothing in textiles 40

Крылов С. Н.

Образы древнехристианских святых в современной перегородчатой эмали на примере работ над ковчегами святого преподобного Антония Великого и священномученика Киприана Карфагенского 47

Krylov S. N.

Images of ancient christian saints in modern cloisonne enamel by the example of works on the ark of St. Reverend Anthony the Great and the ark of St. Martyr Cyprian of Carthage 47

Кузнецова М. М.

К вопросу об определении стиля костюма 52

Kuznetsova M. M.

On the question of determining a fashion styles 52

Назина Л. В., Русаков С. К.

Сергей Чехонин — организатор и вдохновитель агитфарфора 58

Nazina L. V. , Rusakov S. K.

Sergey Chekhonin as the organizer and inspirer of the soviet propaganda porcelain 58

Петрухина О. В.

Инсталляции и выставки с применением кинетических и проекционных технологий в СССР 64

Petrukhina O. V.

Installations and exhibitions using kinetic and projection technologies in the USSR 64

Сталинская Е. П.
Творческий портрет заслуженного художника, профессора Н. Ю. Лаврухина 72
Stalinskaya E. P.
Creative portrait of the distinguished artist, professor N. Y. Lavrukhin 72

Цветкова Н. Н.
Современные тенденции в искусстве росписи ткани (опыт российских и международных выставок)..... 79
Tsvetkova N. N.
Modern trends in the art of fabric painting (experience of russian and international exhibitions) 79

Червонная М. А.
Антропометрическое моделирование в дизайн-проектировании..... 85
Chervonnaya M. A.
Anthropometric models in design..... 85

3. Изобразительное искусство: вчера, сегодня, завтра

Акилова А. Д.
Русский провинциальный портрет в жанровой картине XIX в..... 91
Akilova A. D.
Russian provincial portrait in the XIX century´s genre painting..... 91

Антипина Д. О.
Живописное творчество В. Н. Козлова: декоративные черты реалистичной трактовки образов 97
Antipina D. O.
Painting by Victor N. Kozlov: decorative features of realistic interpretation of images 97

Артемова А. А.
Живопись орхидей в творчестве Чхусы Ким Чонхи (1786–1856)..... 105
Artemova A. A.
Orchid painting in art of Chusa Kim Jeonghui (1786–1856)..... 105

Арутюнян Ю. И.
Средневековая архитектура в образном решении детской книжной иллюстрации 113
Arutyunyan J. I.
Medieval architecture in the creative interpretation of children's book illustration..... 113

Голубева А. А.
В поисках новых смыслов. Современное искусство в исторических пространствах 123
Golubeva A. A.
In search of new meanings. Contemporary art in historical spaces 123

Гринина Е. Н.
«Живописное хокку» Елены Брановицкой.... 129
Grinina E. N.
«Picturesque haiku» by Elena Branovitskaya.... 129

Зенина Т. В.
Скифские древности в работах Н. К. Рериха 136
Zenina T. V.
Scythian artefact in the artworks of N. K. Roerich..136

Карасева И. С.
История России в театрально-декорационном искусстве начала XIX века 142
Karaseva I. S.
The history of Russia in the theatrical art of the early XIX century 142

Котломанов А. О.
Параллельный графический текст: поэма «Двенадцать». Критический комментарий 148
Kotlomanov A. O.
Parallel graphical text: poem "The Twelve". Critical commentary..... 148

Лобская А. А.
Проблема интерпретации текста поэмы «Илиада» в цикле иллюстраций Джорджо де Кирико..... 158
Lobskaia A. A.
The problem of interpretation of the Homer's Iliad text in Giorgio de Chirico's cycle of book illustrations..... 158

Рыжкина Е. Н.

Из истории советской сатирической графики. Дмитрий Моор — художник-боец, апологет советской агитационной сатиры 166

Ryzhkina E. N.

History of soviet satirical graphics. Dmitry Moore is a fighter artist, an apologist for soviet propaganda satire 166

Терещенко Т. С.

Ирвин Пенн: натюрморты 175

Tereshchenko T. S.

Irving Penn: still lifes 175

Христолюбова Т. П.

Жанр натюрморта в творчестве Ивана Покровского 183

Khristolyubova T. P.

Still-life in the work of Ivan Pokrovsky 183

Юрасовская Н. М.

Российский след в изобразительном искусстве ар-деко 188

Yurasovskaya N. M.

Russian trace in the fine art of art deco 188

Афонин Г. А.

Современная мемориальная скульптура на мусульманском некрополе Кенсай: формально-стилистический и иконографический анализ 196

Afonin G. A.

Modern memorial sculpture at the muslim necropolis of Kensai: formal-stylistic and iconographic analysis 196

Чжао Ш., Жалсанова Б. М.

Неорелизм в искусстве Китая (на примере творчества Синь Дунвана, Луо Чжунли и Чена Данцина) 208

Zhao Sh., Zhalsanova B. M.

Neorelism in the art of China (based on the example of the work of Xin Dung-wang, Luo Zhongli and Chen Danqing) 208

Лещинский К. В., Березина А. С.

Значение рисунка, подмалевка и импримату в копировании роизведений масляной живописи старых мастеров 214

Leshchinskii K. V., Berezina A. S.

The significance of drawing, underpainting and imprimatura in copying oil paintings of the old masters 214

4. Художественно-промышленное образование в России и за рубежом

Белов А. Н.

Использование нейронных сетей в процессе образования 220

Belov A. N.

Using neural networks in education 220

Брагилевский Д. Ю.

Ресурсы памяти при обучении студентов-художников иностранным языкам 226

Bragilevsky D. Yu.

Memory resources as applied to learning of foreign languages by art students 226

Высоцкая Х. И.

Сохранение культурного наследия в текстиле и костюме Белорусской государственной академии искусств в начале 2020-х гг. 236

Vysotskaya K. I.

Preservation of cultural heritage in textiles and costume of the Belarusian state academy of arts in the early 2020s 236

Голубева Е. Я.

Командное проектирование как фактор активизации образовательного процесса 242

E. Ya. Golubeva

Team design as an activation factor of educational process 242

Павлова Н. А.

Историческая реконструкция инструментария как метод освоения шрифтовой культуры 249

Pavlova N. A.

Historical reconstruction of instrumentation as a method of studying font culture 249

5. Аспирантура

Иванова М. В.

Русские ткани второй половины XIX — начала XX в. на восточных рынках 255

Ivanova M. V.

Russian printed cotton of the second half of the XIX — early XX centuries in the eastern markets 255

Игнатькова А. Д.

Художественно-стилистические особенности сюжетных текстильных рисунков в отечественных набивных тканях 1920–1930-х гг. 261

Ignatkova A. D.

Artistic and stylistic features of subject textile drawings in domestic printed fabrics of the 1920s — 1930s 261

Коптев А. С.

Архитектура Выборга как панорама стилевой эволюции начала XX в. 266

Koptev A. S.

Architecture of Vyborg as a panorama of the stylistic evolution of the early xx century 266

Коркина В. Б.

Керамические плитки фабрики «Рако» в интерьерах Петербурга и Москвы начала XX века 273

Korkina V. B.

Ceramic tiles of the factory “Rako” in the interiors of St. Petersburg and Moscow at the beginning of the XX century 273

Лещинский Д. К.

Специфика компьютерного искусства в СССР в контексте мировой цифровой культуры 278

Leshchinskiy D. K.

Specifics of computer art in the USSR in context of the world digital culture 278

Любимова А. И.

Концепции символизма в отечественном искусстве авангарда 285

Lubimova A. I.

The concepts of symbolism in the art of avant-garde 285

Митина М. Н.

Оятская керамика и глиняная игрушка XXI в. в творчестве мастеров центра возрождения ремесел: традиции и новаторство 292

Mitina M. N.

Oyat ceramics and clay toys of the XXI century in the art of masters of the Crafts Revival Center: traditions and innovation 292

Мишуровская О. Е.

Репрезентация жанров шинуазри в интерьере рококо 297

Mishurouskaya O. E.

Chinoiserie in rococo interior: harmony and contrast in the context of european typology 297

Ни Шивэй

Анималистическая скульптура в русском академическом искусстве XIX — первой четверти XXI в. 303

Ni shiwei

Animal sculpture in russian academic art of the XIX — first quarter of the XXI centuries .. 303

Пиндюр А. В.

История выставочной деятельности Академии художеств: первая передвижная академическая выставка 310

Pindur A. V.

The history of the exhibition activities of the Russian Academy of arts: the first travelling academic exhibition 310

Пряникова А. Л.

Графические серии в контексте творчества Эрте 317

Pryanikova A. L.

Graphic series in the context of the Erté’s creativity 317

Пятых Ф. О.

Коммерческое искусство как феномен арт-рынка: основные черты и функции 326

Piatykh F. O.

Commercial art as an art market phenomenon: features and functions 326

Сюе Биньюань

Экологическая направленность проектирования китайских терапевтических садов 331

Xue Bingyuan

The ecological orientation design of the chinese therapeutic gardens 331

Фролова М. К.

Экспозиция мемориального Музея «Дорога жизни» на станции Ладожское озеро: к истории разработки и реновации 339

Frolova M. K.

The exposition of the Memorial Museum "The Road of Life" at the "Ladoga Lake" station: on the history of development and renovation 339

6. Магистратура

Войтов Р. В.

Ассоциативно-образная структура общественных интерьеров 346

Voytov R. V.

Associative-imaginative structure of public interiors 346

Волкова М. С.

Путь к стрефизму: эволюция творческих принципов Леона Хвистека в контексте европейского модернизма 1917–1925 гг. 353

Volkova M. S.

The way to strefism: the evolution of Leon Chwistek's artistic principles in the context of european modernism of 1917–1925 353

Гафурова А. М.

Оборудование интерьера Исламского центра в Казани: традиции и современность 359

Gafurova A. M.

Interior equipment of the Islamic centre in Kazan: tradition and modernity 359

Жамилова М. Ж.

Традиции гиждуванской керамики в мастерской династии Нарзуллаевых 366

Jamilova M. J.

Traditions of Gijduvan ceramics in the workshop of the Narzullaev dynasty 366

Кузнецова К. В.

Образ «советской женщины» в агитационном фарфоре (на примере работ Н. Я. Данько) 371

Kuznetsova K. V.

The image of the «soviet woman» in propaganda porcelain (on the example of N. Y. Danko's works) 371

Маркова П. В.

Приданое как способ сохранения и трансляции традиций чувашской вышивки ... 376

Markova P. V.

Dowry as a method of preservation and broadcast of traditions of chuvash embroidery 376

Островская М. В.

Проблема художественного формообразования в раннем творчестве Густава Клуциса — пионера советского фотомонтажа 382

Ostrovskaya M. V.

The problem of art morphogenesis in the early works by Gustav Klutsis — pioneer of soviet photomontage 382

Пантелеев А. Ю.

Текст как элемент образного решения в живописных произведениях Э. Рушея и Э. Булатова (сравнительный аспект) 388

Panteleev A. Y.

Text like art-element in contemporary art work's: E. Ruscha and E. Bulatov (comparative aspect) 388

Пудова П. А.

Предметы традиционного африканского искусства в советском натюрморте второй половины XX века: источники образов и варианты репрезентации 394

Pudova P. A.

The pieces of traditional african art in the soviet still life of the second half of the XX century: image sources and representation options 394

Ушакова Е. К.

Разнообразие тем и мотивов в творческой деятельности выпускников-ювелиров кафедры художественной обработки металла СПГХПА имени А. Л. Штиглица 401

Ushakova E. K.

Variety of themes and motives in the creative activity of the graduates-jewelers of the department of artistic metal processing of Saint Petersburg State Academy of Art and Design named after A. L. Stieglitz.....401

Фам Т. Т. Н.

Древний город Хойан. Влияние китайской культуры на архитектуру и интерьер Вьетнама 408

Pham T. T. N.

The ancient city of Hoi an. The influence of Chinese culture on the architecture and interior of Vietnam 408

Федорова А. Л.

Синтез восточных и европейских традиций в культовых постройках Петербурга эпохи историзма (на примере Большой хоральной синагоги) 414

Fedorova A. L.

Synthesis of eastern and european traditions in the religious buildings of St. Petersburg of the historicism era on the example of the Great choral synagogue 414

7. Специалитет

Гришин Р. В.

Значение света в творчестве Микеланджело Меризи да Караваджо 422

Grishin R. V.

The meaning of light in the works of Michelangelo Merisi da Caravaggio.....422

Смолякова А. Ю.

Иванова Валентина Борисовна — педагог Студии имени В. И. Суворова.....429

A. Yu. Smolyakova

Valentina Borisovna Ivanova— teacher of Suvorov's art studio 429

8. Бакалавриат

Артемьева Ю. В.

Реконструкция омофора из захоронения Арсения Элассонского как возвращение к духовным ценностям культурного наследия 435

Artemeva Y. V.

Reconstruction of the omophorion from the burial of Arseniy Elassonsoky as a return to the ecclesuastical values of cultural heritage.....435

Диденко М. Е.

Плетеный орнамент карельских овально-выпуклых фибул XI–XIII вв.: стилистические особенности и гипотезы происхождения.....441

Didenko M. E.

The knot-braided ornament of Karelian oval brooches of the XI–XIII centuries: stylistic features and hypotheses about the origin.....441

Касаткина В. А.

Искусственный интеллект и архитектор. Актуальное новое или угроза профессиональной деятельности?.....449

Kasatkina V. A.

Artificial intelligence and architecture. Current new or threat to professional activity?.....449

Копылова М. А.

Мотивы архитектуры северного модерна в проектах и постройках М. А. Мамошина...461

Kopylova M. A.

The motifes of northern art nouveau in the projects and buildings of M. A. Mamoshin 461

Куценко Е. С.

Грани творчества петербургского художника Сергея Фалькина 469

Kutsenko E. S.

The facets of the work of St. Petersburg artist Sergei Falkin 469

Лиханова С. А.

К вопросу о мастерах оклада Евангелия Успенского собора Московского кремля первой четверти XV в.....475

Likhanova S. A.

To the issue of the gospel framework masters of the Assumption (Uspensky) cathedral of the Moscow Kremlin in the first quarter of the XV century .. 475

Макеева О. Д.

Табернакль как символ в пространстве средневекового храма 483

Makeeva O. D.

Tabernacle as a symbol in the space of a medieval temple 483

Неуймина О. Б.

Влияние артиллерийских трактатов на композицию и оформление западноевропейских прицельных приспособлений XVI в. 491

Neuymina O. B.

The influence of artillery treatises on the composition and decorative design of the XVI century western european sighting devices..... 491

Новикова М. А.

Иконографические особенности водолея в виде Аристотеля и Кампаспы из Государственного Эрмитажа 500

Novikova M. A.

Iconographic features of aquamanile in the form of Aristotle and Campaspe from The State Hermitage Museum..... 500

Нордман П. С.

Трехглавие в школах древнерусского храмового зодчества 505

Nordman P. S.

Three-domed in schools of ancient russian temple architecture..... 505

Ромашева П. Д.

Творчество Ю. Хржановского: влияние П. Филонова и формирование индивидуального стиля 513

Romasheva P. D.

The work of Yuri Khrzhanovsky: Pavel Filonov's influence and the formation of an individual style..... 513

Степаненко Э. С.

К вопросу о локализации происхождения акваманила из коллекции Государственного Эрмитажа 519

Stepanenko E. S.

About the localizing of the origin of aquamanil from the collection of The State Hermitage Museum..... 519

Фигуровский Ф. А.

Дом политкаторжан как образец ленинградского архитектурного авангарда конца 1920-х — начала 1930-х гг. 527

Figurovsky Ph. A.

Politkatorzhan's house as an example of the Leningrad architectural avant-garde of the late 1920s — early 1930s 527

Харенко А. Г.

Периодизация пейзажной живописи в творчестве К. Я. Крыжицкого 534

Kharenko A. G.

Periodization of landscape painting in the work of K. Ya. Kryzhitsky 534

Шролик А. Ю.

Техника миллефиори в произведениях Ф. М.-А. Ибрагимова..... 544

Shrolik A. Y.

Millefiori technique in the works of F. M.-A. Ibragimov 544

Яранова А. А.

Мотив «женщина в окне» на плакетках из слоновой кости из собрания Музея Сулеймании в Ираке 549

Iaranova A. A.

Motif «woman in the window» in ivory plaque from the collection of the Sulaimaniyah Museum in Iraq..... 549

1. АРХИТЕКТУРА. ПРОБЛЕМЫ СИНТЕЗА ИСКУССТВ

УДК 725:72.012.6:72.012.8:728.84:728.03
DOI 10.54874/9785605162926.2024.10.01

А. Е. Жук

ПРАВИТЕЛЬСТВЕННАЯ РЕЗИДЕНЦИЯ К-1 А. В. ЖУКА: КОМПЛЕКСНОЕ АРХИТЕКТУРНО-ДИЗАЙНЕРСКОЕ РЕШЕНИЕ ОБЪЕКТА

Данное исследование посвящено малоизвестному объекту народного архитектора СССР Александра Владимировича Жука — правительственной резиденции К-1 на Каменном острове в Санкт-Петербурге (1983 г.) — и определяет его место в ряду других признанных и широко известных произведений этого автора. Рассматривается комплексное архитектурно-дизайнерское решение экстерьера и интерьеров, в котором мастер продемонстрировал широкий диапазон своего таланта и предопределил архитектурные тенденции 1990-х гг.

Ключевые слова: А. В. Жук, правительственная резиденция К-1, архитектурно-дизайнерское решение, авторский проект, авторские светильники, архитектура 1980-х гг., архитектура СССР, романтизм в архитектуре.

A. E. Zhuk

THE STATE-OWNED RESIDENCY K-1 BY A. V. ZHUK: COMPERHENSIVE ARCHITECTURAL AND DESIGN SOLUTION OF THE OBJECT

This study presents a little–known masterpiece of the People's Architect of the USSR Alexander Vladimirovich Zhuk — the K-1 government residence on Kamenny Island in St. Petersburg (1983) and determines its place among other recognized and widely known works by this author. A comprehensive architectural and design solution of the exterior and interiors is considered, in which the master demonstrated a wide range of his talent and predetermined the architectural trends of the 1990s.

Keywords: A. V. Zhuk, government residence K-1, architectural and design solution, author's project, author's lamps, architecture of the 1980s, architecture of the USSR, romanticism in architecture.

Народный архитектор СССР, заслуженный архитектор РСФСР, лауреат Государственной премии СССР (1974 г.), Александр Владимирович Жук (1917–2008) — признанный

лидер ленинградской архитектурной школы, в первую очередь известен своими общественными постройками в Ленинграде — Санкт-Петербурге. В таких произведениях, как Театр юного зрителя им. А. А. Брянцева (1962 г.), Большой концертный зал «Октябрьский» (1967 г.), мост Александра Невского (1960–1965 гг.), аэровокзал Пулково-1 (1965–1972 гг.), он предстает как новатор и модернист [2]. Однако среди проектов архитектора есть постройки малого масштаба, которые позволили ему раскрыться как художнику-лирику, умело смешивающему исторические элементы и новые веяния в дизайне и архитектуре. Речь идет о правительственной резиденции К-1 на Каменном острове (1-я Березовая аллея, 20), построенной на месте деревянного строения XVIII в. и введенной в эксплуатацию в 1983 г. К-1 представляет особый интерес в силу того, что здание буквально скрыто от наших глаз, так как является режимным охраняемыми объектом.

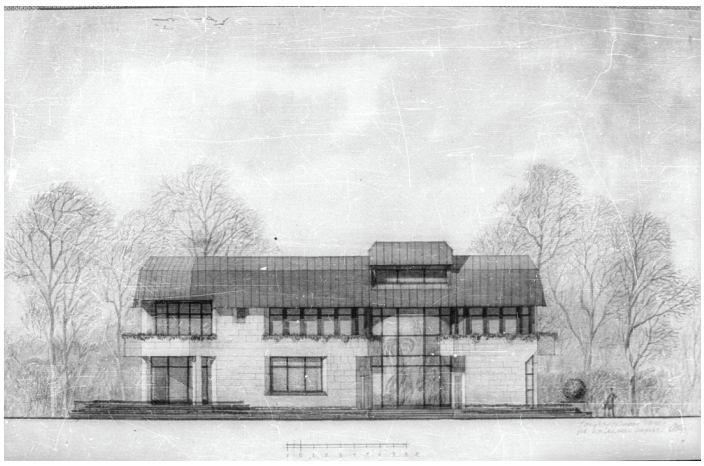
Цель данной статьи — познакомить научную общественность с малоизвестным произведением отечественного автора, описать и охарактеризовать особенности проектного решения правительственной резиденции, выявить новизну и обосновать художественную ценность данного объекта. Для написания статьи использованы чертежи и эскизы А. В. Жука, личные архивы семьи архитектора. Часть материалов публикуется впервые.

Необходимо отметить, что Александр Владимирович является архитектором двух построек подобного статуса. Так, еще в 1967 г. он создал правительственную резиденцию К-2 (набережная Малой Невки, 6), что само по себе уникально, ибо позволяет проследить общее и различия в подходе и творческих методах работы над уникальными объектами, сочетающими в себе представительскую и приватную функции.

Первая резиденция «является воплощением идей рационализма в сочетании с созданием утонченного художественного образа» [4]. Вторая по времени резиденция, реализованная в период идеологического застоя, представляется наиболее интересной в плане изучения творчества ленинградского архитектора, так как она была менее других подвержена влиянию партийных директив в архитектуре и дизайне и явно противостоит актуальному в этот период тренду урбанистской архитектуры. Кроме того, нетронутая перестройками резиденция К-1 сохранила первоначальный замысел и комплексное архитектурно-дизайнерское решение экстерьеров и интерьеров, разработанное А. В. Жуком.

Особенность К-1 кроется уже в самом назначении и вытекающих из него функциях. Правительственная резиденция, рассчитанная на официальные приемы, проживание первых лиц и высокопоставленных иностранных гостей, — необходимый элемент в структуре власти любой страны, но учитывая специфику СССР, данный вид объектов и, следовательно, данный тип архитектуры и дизайна допускает некоторую интимность в государственном протоколе, создает прецедент проектирования почти частного особняка. Подобного опыта в СССР было немного. Резиденция К-2 (Дом для приема делегаций) задумывалась как более масштабная площадка и включила в себя открытый на набережную Малой Невы холл с зимним садом, банкетный зал, конференц-зал, каминный зал, бильярдную и десять апартаментов для проживания. Внешнее и внутреннее решение этого здания было задумано А. В. Жуком на стыке модернизма и классических традиций, отвечающих духу нашего города. К-2 идеально соответствовала своему назначению и могла произвести впечатление на иностранных гостей легкой грацией конструкций и контрастом чистых архитектурных линий с изяществом эрмитажных шпалер, ампирных светильников и «церковных» люстр [4].

В сравнении с Домом приема делегаций резиденция К-1 — это небольшое сооружение, лишенное официоза и напоминающее фамильный замок. В двухэтажном здании размещены холл с зимним садом и лестницей на второй этаж, каминный и бильярдный залы, пять апартаментов. Здесь не были предусмотрены большие залы для торжественных приемов, и именно это позволило Александру Владимировичу создать камерное и очень романтичное произведение.



1. А. В. Жук. Эскиз главного фасада К-1. Публикуется впервые



2. А. В. Жук. Правительственная резиденция К-1. 1983 г.

Во-первых, обратимся к экстерьеру и плану здания, чтобы отметить его особенности и указать на элементы, не характерные для других построек А. В. Жука. Принадлежность К-1 к романтическому стилю считывается при первом взгляде: асимметричные фасады, сложный силуэт и форма здания, живописность и наличие «исторических» элементов — как, например, стрельчатое окно, высокая крыша (*ил. 1*). Обращение к романтизму позволило архитектору использовать свободу планировочного решения, в котором симметрия и другие формальные композиционные принципы уступили место более сложным, но лаконичным линиям и разнообразным фактурам.

Такое решение кажется нетипичным для А. В. Жука с его предпочтением ясных классических форм и лаконичных цветофактурных решений, однако оно не противоречит основному художественному принципу архитектора: гармонично вписывать свое произведение в среду.

Каменный остров — это территория частных дач и особняков начала XX в., часть которых была выполнена именно в стиле национального романтизма: дом княгини Марии Константиновны Кугушевой, построенный в 1895 г. по проекту К. Г. Прейса, дача Евгении Карловны Гаусвальд (1898 г., архитекторы В. И. Чагин и В. И. Шене), особняк Эдуарда Генриховича Фолленвейдера (1904–1905 гг., архитектор Р. Ф. Мельцер). Особенно стоит отметить, что если в Подмосковье национальный романтизм опирался на образцы русского зодчества допетровской эпохи, то архитекторы и заказчики Северной столицы тяготели к скандинавской стилистике. В контексте упомянутых построек и их особенностей стилистика К-1 кажется уместной и органичной для Каменного острова. Творческий почерк А. В. Жука проявляется в четком ритме вертикалей и горизонталей, наличии большого количества остекления и световых фонарей, лаконичности идеи как единого художественного высказывания (*ил. 2*).

Построение внутреннего пространства имеет ряд составляющих, характерных для творчества А. В. Жука, но решенных иначе, по-новому. Во-первых, мы видим холл, пронизанный дневным светом, поступающим через стеклянный двусветный эркер входной зоны, световой фонарь над ним и остекленный фасад второго этажа. В холле слева расположен зимний сад (излюбленный элемент интерьера в работах Александра Владимировича, который нередко противопоставлял живую пластику растений строгим линиям своих интерьеров).

Справа архитектор поместил безопорную винтовую лестницу с изящным изгибом и легкими перилами, ведущую на полукруглый балкон второго этажа и дополненную подвесной трехъярусной люстрой из цветного стекла и металла. Этот уголок резиденции — одно из самых сложносочиненных решений в работах А. В. Жука, так как спираль лестницы

и полукруг балкона вписаны в прямой угол здания с окнами, расположенными под разными углами и образующими грани, а шесть круглых световых окон, размещенных в барабане, откуда свешивается люстра, спрятаны снаружи под выступом мансардной крыши (*ил. 3, 4*). И если в других своих работах архитектор тоже проектировал безопорные лестницы, то они были прямыми и симметричными, а здесь мы видим яркий пример романтизма с его сложностью линий и сочленений форм. Александр Владимирович нарисовал изящные металлические балясины, изогнутые в профиль, вытягивающиеся в линию при фронтальном обзоре. На расстоянии они зрительно растворяются, позволяя лестнице и перилам «парить» в воздухе. Этот же тип конструкции архитектор применил в интерьере собственной дачи, но с геометричными перилами из досок, окрашенных в темный цвет, лестница обрела совсем иное стилевое звучание [3].



3. А. В. Жук. Архитектурно-дизайнерское решение интерьера К-1. 1983 г.

Из холла К-1 можно попасть в зонированное пространство каминного зала, напоминающее гостиную английского коттеджа. Каминный зал обшит ценными породами дерева и имеет кессонный потолок, небольшую витую деревянную лестницу в граненом деревянном обрамлении и светлый массивный камин. С балкона второго этажа открывается обзор холла и вид из окон на главном фасаде здания.

Дизайн интерьеров решен на контрасте цвета и фактур, и здесь Александр Владимирович верен своему стилю: преобладают вертикальные и горизонтальные членения, простые, но четкие ритмы, симметрия и тонкие колонны.

Прямоугольная геометрия интерьеров оживает благодаря включению в нее сложносочиненной пластики люстр, которым Александр Владимирович неизменно уделял большое внимание на всех этапах своего творчества. В основе дизайна светильников, которые он рисовал сам,— сложное композиционное решение, исторические ассоциации и неожиданно соединенные материалы. Люстры, подсвечники или настенные светильники всегда создавали у А. В. Жука яркий и запоминающийся акцент в интерьере. Даже в самых минималистичных архитектурных постройках осветительные приборы решены нарядно и декоративно.



4. А. В. Жук. Архитектурно-дизайнерское решение интерьера К-1. 1983 г.

В К-1 несколько разных по назначению и композиции светильников. На боковом фасаде здания слева от эркера расположен настенный шестигранный стеклянный фонарь с темно-медными элементами. Похожий светильник, но уже подвесной и с цилиндрическим стеклянным «стаканом» есть в дополнительной входной зоне. Перед большим окном на фасаде расположены три подвесных футуристичных светильника с цветными стеклянными шарами.

Наиболее эффектной в К-1 является люстра в проеме полувинтовой лестницы холла. Она состоит из трех ажурных конструкций, как бы собранных из металлических лент, с открытыми круглыми лампочками по периметру. Внутри металлических каркасов помещены стеклянные шары синего цвета, а на нижние завитки металлических лент Александр Владимирович подвесил стеклянные бусы, похожие на капли воды. Между тремя частями люстры расположены «хрустальные бусины», собранные из металлических колец

с помещенными в них восьмигранными стразами. Фотографии дают лишь приблизительное понимание того, как красиво отражались в стекле и мерцали на стразах огни включенных ламп. Надо добавить воображение! Металл люстры — двух оттенков: блестящие желтые шарики помещены между черненными лентами, что усиливает живописность объекта. Все элементы, словно бусы, скреплены единой вертикальной осью, которая практически скрыта от глаз, поэтому создается впечатление, что люстра невесома. Она выглядит очень современно. Люстры с шарами разных цветов и открытыми лампами, помещенными в металлические «подсвечники», украшают апартаменты, связывая воедино все пространства К-1.

В каминном зале — четыре люстры необычной формы: основу составляют цилиндры из фиолетового стекла, внутри которых помещены четыре лампы; обрамление цилиндров выполнено из вертикальных металлических «факелов» с открытыми лампами, собранных в восемь лучей по три в каждом. Люстры на тонких металлических прутьях спущены с потолка и расположены на уровне балкона между первым и вторым этажами, что также создает впечатление парящих объектов. Схожие по композиции, но еще более нарядные люстры с красным стеклом и лампами, напоминающими распускающиеся шары фейерверка, украшают холл между апартаментами. Там же над двумя большими зеркалами закреплены десять светильников-шаров, в каждом из которых порядка тридцати лампочек, удвоенных отражением. Стоит отметить, что все эти разнообразные решения сложны и просты одновременно: в них чувствуется не только полет фантазии художника, но и рациональный подход дизайнера.

Все люстры, мастерски разработанные А. В. Жуком, масштабны и одновременно изысканны, они становятся своеобразным художественным лейтмотивом, обобщающим интерьеры. Сейчас их назвали бы очень удачными арт-объектами, подчеркивающими уникальность авторского проекта. Очевидно, что и для своего времени они были неординарны и приковывали внимание зрителя, возможно, даже завораживали своей красотой.

Внешняя строгость экстерьера и такая богатая по фактурам, цветам и декоративным элементам внутренняя отделка позволяют провести сравнение К-1 с особняками и малыми дворцами эпохи рококо, когда камерность и интимность стали определяющими. По сравнению с парадностью К-2 и открытостью фасада в пространство, К-1 интровертна по своему характеру, за жесткостью граней фасада она прячет тонкие линии внутреннего убранства.

Важно подчеркнуть, что многое из реализованных в резиденции решений входило в противоречие с общим направлением архитектурной мысли 1980-х гг. и одновременно было «на острие моды», предвосхищало тренд. Среди таких элементов необходимо упомянуть мансардную крышу, составляющую примерно 1/3 общей высоты здания, выдвинутую относительно фасадной плоскости с акцентами над балконами. При наличии почти полного остекления второго этажа основного фасада крыша «парит» в воздухе, и это очень выразительный прием! Он перекликается с художественно-конструкторским решением К-2, где создано впечатление, что второй этаж опирается на тонкие колонны. Если К-2, облицованная мрамором, выглядит как белый корабль, проплывающий по Малой Невке, то К-1 живописно вписана в окружающий ландшафт. Цветной камень на фасадах имеет оттенки от серого до бежевого, окна, отражающие зелень, пропускающие свет, оформлены рыжими деревянными рамами, крыша выполнена из зеленого глянцевитого металла. Сложное решение фасадов, где вместо традиционных гладких поверхностей архитектор создал целую систему выступов, изгибов, граней, дополняет впечатление живописной игрой светотени. И можно представить, что оттенки фасада меняются в течение светового дня, а также в дождливую погоду.

Такое решение, в котором соединились элементы разных стилей и эпох, мастерски переосмысленные и интерпретированные А. В. Жуком без прямого цитирования, и в которое вплетены индивидуальные черты, придающие этому объекту почти портретное сходство

с автором, являет собой единый высокохудожественный организм, представляется нам дерзким решением зрелого автора. Пространство дома развивается очень естественно и органично по всем законам высокой архитектуры. Целостность всех составляющих этой постройки — от архитектурно-ландшафтного решения до проработки деталей интерьера — говорит о комплексном дизайнерском подходе и умении автора видеть целое в совокупности элементов и наполнить изящными деталями официальную резиденцию, вдохнуть в нее жизнь. Очевидно, что советские лидеры в антураже архитектуры и дизайна А. В. Жука представали более человечными и, безусловно, сопричастными культурным традициям Европы. И конечно, Александр Владимирович предвосхитил последовавший в 1990-е гг. бум коттеджного строительства на территории бывшего СССР.

В завершение добавим несколько слов о современном состоянии описанного объекта. 22 февраля 2018 г. ИА ТАСС сообщило, что «в бывшей резиденции президента РФ К-1, расположенной в престижном Петроградском районе Санкт-Петербурга, разместится образовательная школа для одаренных детей из регионов Северо-Запада (по модели сочинского центра “Сириус”). Об этом в среду заявил губернатор города Георгий Полтавченко в интервью телеканалу “Санкт-Петербург”», там же указано, что «особняк не является объектом культурного наследия, находится в собственности города» [1]. К сожалению, никаких данных о реализации этих намерений найти не удалось. Можно пожалеть о том, что этот маленький шедевр, одновременно изящный и масштабный, который мог бы стать украшением Каменного острова и еще одной достопримечательностью Санкт-Петербурга, до сих пор скрыт за глухим забором.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бывшая правительственная резиденция в Петербурге станет школой для одаренных детей // ТАСС: онлайн-издание. 22 февраля 2018. URL: https://tass.ru/obschestvo/4979853 (дата обращения: 20.11.2023).
2. *Жук А. Е., Кузнецова М. М.* Авторский подход к решению архитектурных задач в работах А. В. Жука // Искусство и дизайн: история и практика. Материалы VIII Всероссийской научно-практич. конференции: сб. науч. ст. / ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица»; сост. П. Н. Ковалев, науч. ред. О. Б. Элькан, М. Е. Орлова-Шейнер. СПб.: СПГХПА им. А. Л. Штиглица, 2023. С. 50–-57.
3. *Жук А. Е., Кузнецова М. М.* Собственная дача А. В. Жука: творческий подход к решению архитектурных задач // Вестник СПГУТД. Серия 2. Искусствоведение. Филологические науки. 2023. № 1. С. 12–17.
4. *Лебедева Н. И., Жук А. Е., Жук Е. А., Воронина Е. В.* История создания резиденции «К-2» в Ленинграде: камерный образец советского модернизма // Nota Bene, Человек и культура: онлайн-издание. URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=40589 (дата обращения: 15.11.2023).

Сведения об авторе:

Жук Александр Евгеньевич, доцент, ФГАОУ ВО «Санкт-Петербургский политехнический университет Петра Великого», Инженерно-строительный институт, Высшая школа дизайна и архитектуры, a.zhouk@yandex.ru

Zhuk Alexander Evgenevich, Associate Professor, FSAEI HE «Peter the Great St. Petersburg Polytechnic University», Civil Engineering Institute, Higher School of Design and Architecture, a.zhouk@yandex.ru

УДК 72.012
DOI 10.54874/9785605162926.2024.10.02

И. Л. Зорина

ВЛИЯНИЕ ИДЕЙ РАДИКАЛЬНОГО ДИЗАЙНА 60-Х ГОДОВ НА ЕВРОПЕЙСКУЮ АРХИТЕКТУРУ ПОСЛЕДУЮЩИХ ДЕСЯТИЛЕТИЙ

Радикальный дизайн — авангардное направление 60-х гг. XX в., олицетворяющее независимость дизайна от социальных процессов. Истоком радикального дизайна является протест по отношению к функционализму как стандартному решению организации городской среды. Исследован исторический контекст, проанализированы проекты архитектурной группы Archigram, которая являлась яркой представительницей данного направления, успешно работала над альтернативой неподвижному застывшему городу и искала новые схемы организации городского поселения. К наиболее значимым авангардным проектам Archigram можно отнести следующие: Шагающий город (Walking City), Подключенный город (Plug-in City), жилой кокон, Мгновенный город (Instant City). В исследовании рассмотрено влияние концепций радикального дизайна на развитие архитектуры XX в.

Ключевые слова: антидизайн, радикальный дизайн, высокие технологии, модульная структура, шагающий город, подключенный город, жилые модули, жилые башни.

I. L. Zorina

INFLUENCE OF THE IDEAS OF RADICAL DESIGN OF THE 60S ON THE EUROPEAN ARCHITECTURE OF THE FOLLOWING DECADES

Radical design is an avant-garde trend of the 60s of the 20th century, embodying the independence of design from social processes. The origin of radical design is a protest against functionalism as a standard solution for organizing the urban environment. The historical context is investigated, the projects of the architectural group Archigram are analyzed, which was an arch representative of this direction, successfully worked on an alternative to a stationary frozen city and was looking for new schemes for organizing an urban settlement. The most significant avant-garde projects of Archigram include the following: Walking City, Plug-in City, residential cocoon, Instant City. The study examines the influence of the concept of radical design on the development of architecture of the 20th century.

Keywords: antidesign, radical design, high technology, modular structure, walking city, connected city, residential modules, residential towers.

В 60-е гг. XX в. мир претерпевал значительные изменения. Среди политических событий можно выделить изменение карты мира, появление новых государств в результате антиколониального движения. Технологический прогресс, научные открытия, наступление космической эры влияли на все социальные процессы. В Европе формировалось первое послевоенное поколение, ценностью для которого становятся понятия о свободе личности и общества, протест против традиционного уклада жизни.

Антиправительственные настроения охватывают все слои общества. В интеллектуальных кругах популярны левые идеи. Протестом против официальной музыкальной культуры

становится рок-н-ролл, соединение блюза и эстрадной культуры. Популярность рок-н-ролла вырастает до таких размеров, что клубные концерты охватывают стадионы и вырастают до музыкальных фестивалей. В изобразительном искусстве формируется новое художественное течение — поп-арт. В языке поп-арта соединяется влияние комикса, китча и рекламы. Происходит распад традиционных семейных связей, как в Европе, так и в Азии: члены семьи не живут вместе, каждое поколение пытается самостоятельно строить социальные и духовные связи.

Данный культурный контекст и социальные сдвиги оказывают влияние и на архитектуру и дизайн. 1960-е гг. можно считать временем рождения нового авангардного дизайна, появляются манифесты, теоретические споры.

Мировая архитектура до середины XX в. была очень хорошо структурирована и централизована, самой влиятельной архитектурной организацией является CIAM («Congrès internationaux d'architecture moderne», 1928–1959 гг.) под руководством Ле Корбюзье. В 1955 г. Ле Корбюзье выходит из состава CIAM. Меняется с французского на английский язык общения архитекторов, возникает множество архитектурных группировок, которые, взаимодействуя друг с другом, издают журналы, рисуют фантастические урбанистические проекты. Проекты переустройства мира, в том числе того предметного мира, который окружает человека. Наиболее перспективное архитектурное направление 1960-х гг. — метаболизм. Архитекторы исследовали города как структуры и предложили такие решения, которые оставляли возможность изменения, развития данных систем.

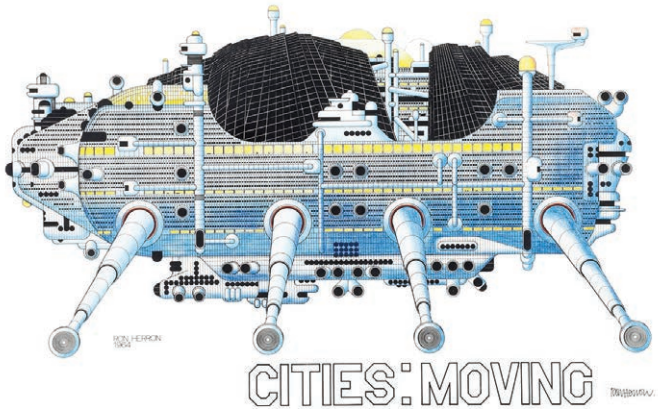
В 50–60-х гг. XX в., помимо поп-культуры, на дизайн огромное влияние оказывает развитие технологий, в частности космонавтики. В 1957 г. в СССР был запущен первый искусственный спутник, а в 1961 г. состоялся первый космический полет Ю. Гагарина. Мотивы освоения космоса, космического будущего, фантастика и футуризм увлекают дизайнеров, художников и широкую публику по всему миру. Технологические достижения в космосе стимулировали художественные эксперименты на земле. Космические формы входят в мир потребителей, становятся важнее функциональности, и это стало первым прорывом в экспериментальном дизайне.

Появляется большое количество экспериментальных проектов. Проектируются фантастические города под землей, под водой, в космосе, мобильные движущиеся города. Группа молодых итальянских архитекторов Archizoom шокирует публику проектами мобильных самодвижущихся городов, которые были бы способны постоянно перемещаться в поисках более удобной территории после использования уже обжитой.

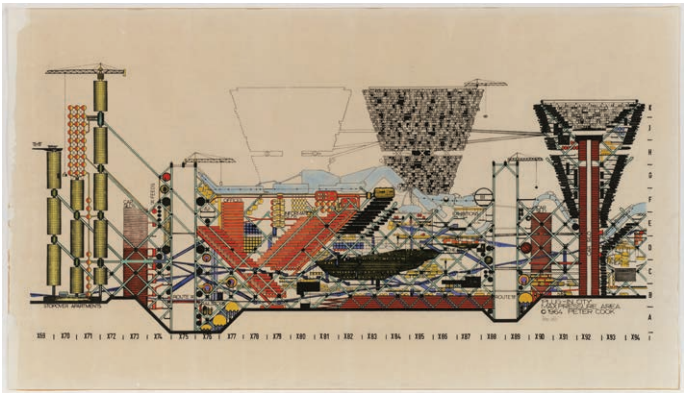
Archigram — авангардная английская архитектурная группа, сформированная в 1960-х гг. Основные члены группы — Питер Кук (Peter Cook), Уоррен Чок (Warren Chalk), Рон Херрон (Ron Herron), Деннис Кромптон (Dennis Crompton), Майкл Уэбб (Michael Webb) и Дэвид Грин (David Greene). Архитекторы, входившие в группу, занимались созданием концептуальных проектов новой реальности, «бумажной» архитектурой. Для Archigram важен инфраструктурный подход, ориентация на технологии выживания, применение модульных систем в проектировании среды, мобильность проектируемых объектов. Главными свойствами современной архитектуры представители группы назвали «текучесть, динамизм, ничем не сдерживаемая изменчивость». Утопические проекты группы ориентированы на технический прогресс, завоевание космического пространства, напоминают космические капсулы. Archigram формирует новый язык архитектурной подачи в виде комикса и рекламной графики, ассоциирующейся с поп-культурой и массовым потреблением.

«Аркигрем пророчествовал превращение города в россыпь мобильных капсул среди природной идиллии. Россыпью индивидов должно стать и общество. Тоску по человеческой общности, информационной и событийной насыщенности городской жизни должны удовлетворить иллюзии, компенсирующие содержательную скудность предполагаемой свободы, — визуальные программы "моментальных городов", развертываемые как "поп-фестивали"

современной Британии» [1, с. 207]. В 1960–1974 гг. группа Archigram опубликовала девять выпусков своего журнала, иллюстрирующих концептуальные архитектурные проекты, противопоставленные функционализму, включающие технологические разработки и фантастику. Альтернатива традиционному городу — мобильные дома и шагающие города — динамическая, изменяющаяся, мобильная архитектура.



1. Walking City. Ron Herron, 1964 г.



2. Plug-in city. Peter Cook, 1964 г.

Автор проекта шагающего города (*Walking City, ил. 1*) — Рон Херрон, проект 1964 г. [3]. Город представляет собой огромную многоэтажную конструкцию, передвигающуюся на множестве выдвигающихся ног, шагающая многоножка. Он похож на большое насекомое. Размер структуры огромный: длина — 400 метров, высота — 220 метров, ширина — 180 метров. В основе проекта лежит идея мобильности застройки. Город может передвигаться в любых направлениях и останавливаться, подключаясь к сетям коммуникаций (электричество, водоснабжение, информация) в том месте, где остановился. Внутри пространства этой структуры расположены жилые и общественные зоны. Это одновременно и город, и средство передвижения. Кроме выдвигающихся ног, у города есть выдвигающиеся конструкции, напоминающие щупальца, при помощи которых он может присоединяться к другим городам — тоже шагающим или стационарным, позволяющим жителям разных структур менять свое местоположение. Соединяющие шагающие города выдвижные переходы помогают создать мобильный странствующий мегаполис. Внутри шагающего города размещается неопределенное количество гигантских мобильных капсул, содержащих различные целые жилые районы и общественные пространства.

Пересекая океан, «шагающие города» Херрона напоминают военные подводные лодки. Каждый город включает полный набор городских сервисов и функций.

Мгновенный город (Instant City) — проект Рона Херрона и Питера Кука, по их словам, «если говорить грубо, похож на культурный цирк». Это не город, а мобильное поселение, это летающий центр. Пространственные структуры разной формы — в виде сферы, контейнера, палатки, — привязанные к воздушным шарам и дирижаблям, перелетают из города в город, выполняя торговые и досуговые функции. Проект напоминает палаточный лагерь, подходит для движения хиппи.

Город Подключение (*Plug-in City, ил. 2*) — проект Питера Кука, одна из самых важных работ Archigram. По терминологии это «включенный город», или «штепсельный город». Как и другие проекты группы, главное в этом проекте — отказ от стабильности. Мегаструктура Plug-in City все время должна изменяться. Она представляет собой подключенные к сетям гигантские столбы коммуникаций и модульную структуру конструкций, к которым крепятся при помощи системы строительных кранов жилые модули и платформы общественных

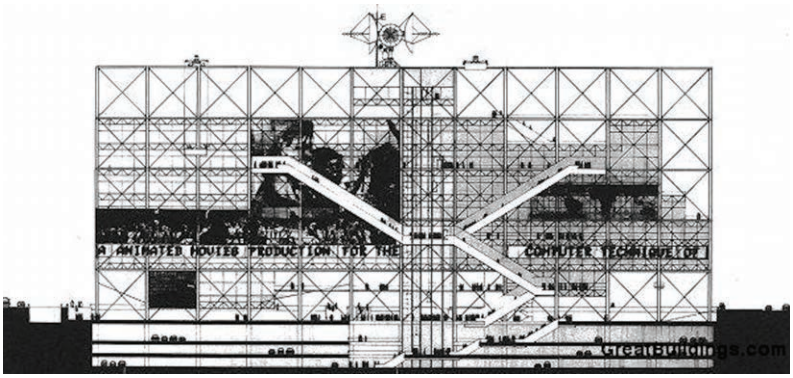
зон. Конструкция позволяет демонтировать устаревшие элементы, каждый модуль — съемный, происходит постоянная перестройка города, его кварталов, общественных зон и транспортной сети. Подключенный город никогда не застывает, он расширяется и сокращается, в отличие от неподвижных традиционных городов и неизменной структуры функциональных городов Корбюзье.

Несущая конструкция представляет собой линии стального каркаса, проходящие под углом 45 градусов к горизонтали, образующие сетку модульных гигантских квадратов. Стабильна в Plug-in City только сама структура, а все, что на нее навешивается,— хаотично плавает вокруг и периодически меняется.

Группа Archigram была не одинока в радикальных проектах видения будущего. В северной Италии — Милане, Турине и Флоренции — одновременно образуются несколько архитектурных групп, занятых разработкой альтернативной среды обитания, нового жизненного пространства. Одной из первых групп радикального дизайна в Италии была группа Archizoom. Студия была основана во Флоренции в 1966 г. четырьмя архитекторами: Андреа Бранци, Массимо Морощци, Паоло Доганелло, Пилберто Коррети и двумя дизайнерами: Дарио Бартолини и Лючиа Бартолини. Одновременно с группами «Суперстудио» (Superstudio), UFO и Strum («Струм»), Archizoom были движущей силой радикального дизайна [4].

Приведенные выше проекты так и остались бы фантастической утопией, бумажной архитектурой, если бы не объявленный в Париже в 1971 г. по инициативе президента Франции Жоржа Помпиду конкурс на реконструкцию рынка «Чрево Парижа» и строительство нового многопрофильного культурного центра на свободном участке плато Бобур. Общественный центр должен был объединить Государственный музей современного искусства, Центр современной музыки, библиотеку, кинозал и другие пространства. За несколько лет до конкурса в Париже произошли общественные выступления 1968 г., переросшие в национальную забастовку. События «Красного мая» продемонстрировали общественный запрос на социальные изменения, за которыми следует запрос на альтернативный дизайн. Неожиданно в конкурсе победил проект молодых архитекторов Ренцо Пьяно и Ричарда Роджерса, который даже графически напоминает проект Plug-in City [2]. Проект представляет собой конструкцию из стального модульного каркаса, линии которого проходят под углом 45 градусов к горизонтали, образуют сетку модульных гигантских квадратов. Перекрытия подвешиваются к сетке несущей конструкции, как могли бы подвешиваться жилые капсулы и общественные зоны Plug-in City. Все коммуникации центра (вентиляция, водоснабжение, канализация) выведены наружу — на один из фасадов в виде разноцветных труб разного диаметра. Архитекторы помещают гигантский экран на главный фасад, на котором должна транслироваться информация о событиях в мире. В проекте предусмотрено несколько уровней подземной парковки. На главном фасаде размещен эскалатор, по которому можно подняться на разные уровни центра.

Строительство центра заканчивается в 1977 г., он получает имя Центр Помпиду (*ил. 3*) — в честь Жоржа Помпиду, не дожившего до открытия. Конечно, выросший в центре Парижа фантастический объект диссонирует с окружающей застройкой: рядом — квартал Маре, один из сохранившихся в перестроенном



3. Ренцо Пьяно, Ричард Роджерс. Центр Помпиду, 1973–1977 гг.

Париже кварталов XVII в. Диссонирует он и по цветовому решению — в единой светло-серой цветовой гамме Парижа появляется контрастное цветовое сочетание красного, голубого, зеленого цветов труб коммуникаций, плотно оплетающих один из фасадов центра. От фантастического прототипа Центр Помпиду отличается главным образом масштабом, структура Plug-in City гигантская, а структура парижского центра соразмерна этажам окружающей застройки и эргономична.

До работы над этим проектом Ренцо Пьяно закончил в 1964 г. Миланский политехнический институт. Именно в этот период в Италии формируется движение «антидизайн», объединившее дизайнеров и архитекторов радикального дизайна. Ренцо Пьяно занимается применением металлических конструкций в архитектуре, работает в направлении, которое охарактеризовано как хай-тек. Ричард Роджерс окончил школу Архитектурной ассоциации в Лондоне, до этого проекта работал вместе с Норманом Фостером, двигаясь в направлении высокотехнологичной архитектуры. Таким образом, в проекте соединились усилия представителей двух авангардных архитектурных школ. У проекта центра Помпиду остается много критиков, которые утверждают, что он похож на завод, непонятен обывателю. Но главное значение этого проекта в том, что фантастическая радикальная идея оказалась реализована.



4. Кёсе Курокава. Жилая башня «Накагин», 1972 г.

Влияние Plug-in City можно проследить в проекте японского архитектора Кесе Курокавы — капсульной башни «Накагин» (*ил. 4*), построенной в 1972 г. Курокава является представителем японского метаболизма в архитектуре — движения, в котором соединяются высокие технологии и идея расширяющейся структуры города. Башня «Накагин» представляет собой две гигантские вертикальные башни, в которых размещены все коммуникации и лестнично-лифтовые узлы (как и было задумано в городе Подключение), и одинаковые модули жилых капсул, прикрепленные к этим башням винтами в разных направлениях. Капсулы могут использоваться как офис или жилое пространство, состоящее из одного модуля или из нескольких. Размер капсул — 2,5 на 4 метра, очень небольшой, учитывая, что на этой же территории расположен санузел. Жилая капсула башни полностью совпадает с проектом жилой капсулы, разработанным в 1964 г. Уорнером Чоком (Warren Chalk) — членом группы Archigram. Он предполагал использовать модульную систему в проекте высотной башни. Модуль жилой капсулы и в том, и в другом проекте оснащен всем необходимым оборудованием, проектируется вместе с мебелью, как космический корабль.

Самый авангардный проект европейского парка — Ла-Виллет в Париже — тоже связан с идеями Archigram. Автор проекта Бернар Чуми победил в конкурсном проекте 1982 г. по созданию концепции парка на северо-востоке Парижа, примыкающего к Центру науки и техники. Это пример перепрофилирования бывшей промышленной территории, крайне неудобной для создания парка: территория пересечена каналом Урк. Бернар Чуми — швейцарский архитектор, но в 1960-е гг. он близко общался с представителями Archigram. В 1972 г. он провел ряд семинаров в Лондонской архитектурной ассоциации под общим названием «Городские бунты», один из них — «На пути к новой городской организации». Проект парка Ла-Виллет является следствием размышлений автора о структурной организации городской среды. Композиция парка модульная, территория разделена на большие квадраты, в сетке которых вырастают огромные красные модульные кубы, выполняющие роль парковых

павильонов. Кубы разбегаются в пространстве парка и помогают в нем ориентироваться, территория парка огромная, 55 гектаров, это самый большой европейский городской парк. Кубы, на которых держится композиция парка, называются follies (безумные). Конструкция кубов стальная, все они несут функциональную нагрузку: в одном из них — бар, в другом — туалеты, в третьем — медицинский пункт. На площадки некоторых павильонов можно подняться. У всех кубов одинаковый модуль, но разная организация формы при работе с объемом, противопоставления закрытых и открытых участков внешней поверхности, включения в кубические объемы цилиндрических форм. Каждый из красных кубов выглядит как скульптура из геометрических фигур. При всех безумствах парк очень удобный и функциональный, он разделен на зоны: сад Островов, сад Дракона, сад Метаморфоз, сад Детских страхов. Благодаря структуре расширяющейся модульной композиции архитектору удалось соединить оба берега канала, создать равномерное пространство, а с проектами Archigram парк Ла-Виллет связывает выбранная стилистика фантастической утопии.

Значение проектов группы Archigram — в создании альтернативы неподвижному застывшему городу. Мобильные дома и шагающие города должны изменить привычную среду обитания. Радикальная архитектура предлагает динамично изменяющуюся структуру развития города. Данные проекты и концептуальные идеи очевидно оказали значение на развитие архитектуры XX в., проявившись сначала в конкурсных проектах, затем и в целом ряде построек различных направлений по всему миру.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Иконников А. В.* Архитектура XX века. Утопии и реальность. Издание в двух томах. Том II / под ред. А. Д. Кудрявцевой. М.: Прогресс-Традиция, 2002. — 672 с. 1225 ил.
2. *Jean-Marie Pérouse de Montclos.* «Paris, City of Art», Harry N. Abrams 2006. — 714 p.
3. *Katie Campbell.* Icons of twentieth-century landscape design. Frances Lincoln limited 2006. — 176 p.
4. *William J. R. Curtis*. «Modern Architecture since 1900», Phaidon Press. 1982. — 736 p.

Сведения об авторе:

Зорина Ирена Львовна, доцент, Институт дизайна пространственной среды Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна, fabrikatruda@gmail.com

Zorina Irena Lvovna, Associate Professor, Institute of Spatial Environment Design of St. Petersburg State University of Industrial Technologies and Design, fabrikatruda@gmail.com

УДК 72.04, 73.05, 747:75
DOI 10.54874/9785605162926.2024.10.03

Н. Ю. Толмачева

К ВОПРОСУ ДЕКОРИРОВАНИЯ СКУЛЬПТУРОЙ И ЖИВОПИСЬЮ ИСААКИЕВСКОГО СОБОРА (НА ПРИМЕРЕ ПОДКУПОЛЬНОГО ПИЛОНА БОЛЬШОГО КУПОЛА)

Исследование посвящено уникальной работе, которая велась в 1844 г. при проектировании декоративного оформления интерьера Исаакиевского собора по настоянию О. Р. Монферрана. Были выполнены модели пилона и прилегающего к нему свода бокового нефа в натуральную величину. На этапе их создания все работы переделывались для достижения лучшей формы и соразмерности частей, пока не были одобрены Николаем I. Они находились в соборе, являясь образцами при создании уникального ансамбля мраморной и каменной облицовки, скульптурной пластики, живописи и архитектуры. В статье проанализирован процесс декорирования как блестящий пример синтеза искусства. Приведены фамилии мастеров и виды работ, позволившие довести до совершенства внутреннее убранство собора.

Ключевые слова: Исаакиевский собор, О. Р. Монферран, И. П. Дылев, К. А. Молдавский, А. И. Соловьев, И. И. Реймерс, Николаевская эпоха.

N. Y. Tolmacheva

ON THE ISSUE OF DECORATION WITH SCULPTURE AND PAINTING OF ST. ISAAC'S CATHEDRAL (ON THE EXAMPLE OF THE DOME PYLON OF THE GREAT DOME)

The study is devoted to the unique work that was carried out in 1844 in the design of the interior decoration of St. Isaac's Cathedral at the insistence of O. R. Montferrand. Life-size models of the pylon and the adjacent arches of the side nave were made. At the stage of their creation, all the works were redone to achieve a better shape and proportionality of the parts, until they were approved by Nicholas I. They were located in the cathedral, being examples in the creation of a unique ensemble of marble and stone cladding, sculptural plastics, painting and architecture. The article analyzes the decorating process as a brilliant example of the synthesis of art. The masters and types of work that made it possible to perfect the interior of the cathedral are given.

Keywords: St. Isaac's Cathedral, O. R. Montferrand, I. P. Dylev, K. A. Moldavsky, A. I. Soloviev, I. I. Reimers, the Nicholas era.

При сооружении такого значительного архитектурного памятника, как Исаакиевский собор, планы его декорирования менялись и уточнялись на каждом этапе строительства. Так, во избежание монотонности оформления внутренних пилонов О. Р. Монферран первоначально предложил сделать в них ниши разного размера и установить в них статуи (*ил. 1*). Высочайшее одобрение было получено на изготовление только «впадин» с полукруглым завершением и размещением в них живописных изображений церковных праздников, более традиционных для интерьеров православных церквей, нежели статуи (обильное их присутствие в интерьере более характерно для католических храмов). Пилоны интерьера

должны были быть облицованы мрамором разного цвета и обильно украшены: пилястрами с капителями коринфского ордера, нишами, обрамленными сложным по рисунку орнаментом из итальянского мрамора, многотрудными в изготовлении карнизами и порезками. Главный архитектор настаивал на необходимости создания больших моделей в натуральную величину, прежде чем приступать к декоративному убранству крупных архитектурных частей здания.



1. О. Р. Монферран. Проект Исаакиевского собора в Санкт-Петербурге (предварительный вариант). Чертеж тушью с отмывкой, подцветка акварелью, перо. Бумага с водяными знаками в виде линий. Научно-исследовательский музей при Российской академии художеств

13 марта 1843 г. на заседании Комиссии по строительству Исаакиевского собора было разрешено учредить при строении столярной мастерской «для приготовления разного рода моделей и шаблонов» [3, с. 136]. Монферран выставлял условия к столярам, допускаемым к работе по изготовлению самой деревянной конструкции моделей, так как тщательность и правильность размеров приготовленного каркаса была важна для декоративных работ. Мастера (даже поденные) должны были владеть столярным искусством, для чего они обязаны знать «все отрасли столярного мастерства относительно работ механических, также инструментов математических, как то: треугольников, линеек, ватерпасов и прочего, что требует большой точности» [3, с. 26]. Столярных дел мастер И. Иванов с помощниками изготовил основу модели пилона. В связи с тем, что мраморные работы до́роги, Николай I разрешил при своем посещении строительства собора 17 марта 1844 г. окрасить модель под цвета камня, чтобы у Монферрана была возможность на модели добиться наилучшего их сочетания.

Монферран неоднократно подчеркивал в своих письмах комиссии, что он ответственен за «красоту собора», и добивался, чтобы приготовление особенно больших моделей отдавались не с подряда, а поручались уже проверенным на стройке Исаакиевского собора специалистам. Архитектор писал, что он никогда не примет плохую работу, а любая перестройка отразится на казне: «при многократной переделке многих вещей, прежде, нежели достигнуто будет желаемое совершенство, всякая модель должна обходиться, несмотря на дешевизну платимой работнику цены, гораздо дороже, нежели, когда каждая вещь делается сразу хотя и дорогим, но искусным мастером» [3, с. 20]. Зодчий настоял, чтобы работа по окрашиванию модели большого «столбища» (высотой от пола до большого карниза 15,5 м) под цвет мрамора была отдана ученику Императорской Академии художеств, имевшему опыт в оформлении сложных плафонов церквей и дворцов Санкт-Петербурга, живописцу Александру Ивановичу Соловьеву, имевшему талант изображения цветных камней. В начале 1844 г. свободного (неклассного) художника по рекомендации Монферрана специально взяли на должность «декорационного живописца различным моделям и украшениям… с жалованьем по 858 р. сер. в год» [2, с. 22].

19 мая 1844 г. Соловьев дал расписку Монферрану, по которой он соглашался за пятьсот рублей серебром окрасить под мрамор деревянную модель по данному ему рисунку и «сделать кругом нишей орнаменты и образ по указанию Главнаго Архитектора» [1, с. 11]. 30 мая на заседании комиссии цену за окраску деревянной обшивки модели пилона утвердили, постановив выплатить художнику деньги из суммы, предназначенной для платы за работы по внутренней отделке здания (к лету 1844 г. она составляла 104,626 рубля 93 копейки серебром) [1, с. 12–20]. На протяжении лета декорационный живописец трудился над моделью.

Он исполнял окраску различных пластических элементов пилона всегда хорошо, придерживаясь данных ему эскизов из архитектурной мастерской Монферрана. Но по мере окрашивания исполинской по площади модели главному архитектору становилась очевидным несоразмерность отдельных сочетаний цветов будущей мраморной облицовки стены, и он требовал переписать работу по-новому. В результате пришлось переделывать зеленую кайму во фризе, которая стала гораздо шире первоначальной, и прибавлять в архитраве под сводами две зеленые каймы; другие же две зеленые каймы и желтые рамы были записаны под белый мрамор; переписаны два зеленых угла в желтые; окрашен красной краской фриз вокруг столбища; неоднократно изменялись сочетания черного, зеленого и лилового мрамора на панелях. Кроме цветового соответствия, приходилось в ходе работы над моделью пилона менять архитектурные декоративные элементы: переправлять архитрав; заменять во фризе рисованные квадраты на медальоны и добавлять между капителями квадрат; также переделать квадраты во фризе в трех местах над двумя нишами пилона; заделать пустоты около четырех образов и переписать над ними две впадины и четыре угла [1, с. 47].

Соловьев также выполнил эскизы многих изменений сам, не по назначенному рисунку. Работа была выполнена столь искусно, что рисованные панели модели не отличались от настоящей многоцветной мраморной обшивки. Монферран остался доволен трудом художника, 8 ноября он подписал дополнительный счет оплаты за превышение предполагаемого объема работ по окраске. Непредвиденные затраты в сумме 294 рубля серебром зодчий пояснил в письме комиссии особо: «модель расположения мраморной одежды <…> сделана в том предположении, чтобы представить Государю Императору внутреннее украшение Исаакиевского Собора в настоящем виде, почему Архитектор был вынужден увеличить модель, и от того живописец Соловьев должен был произвесть работы, показанные в представленном счете, сверх тех, которые были разрешены. Живописец Соловьев произвел работы с особенным совершенством, и потому следует заплатить ему причитающиеся деньги» [1, с. 46].

После подтверждения начальника контроля комиссии полковника П. К. Ломновского, что порученные Соловьеву работы завершены, и с учетом их сложности просимые деньги являлись приемлемой суммой, их выплатили. Необходимо заметить, что краски и кисти, требовавшиеся для раскрашивания модели внутреннего пилона, оплачивались отдельно.

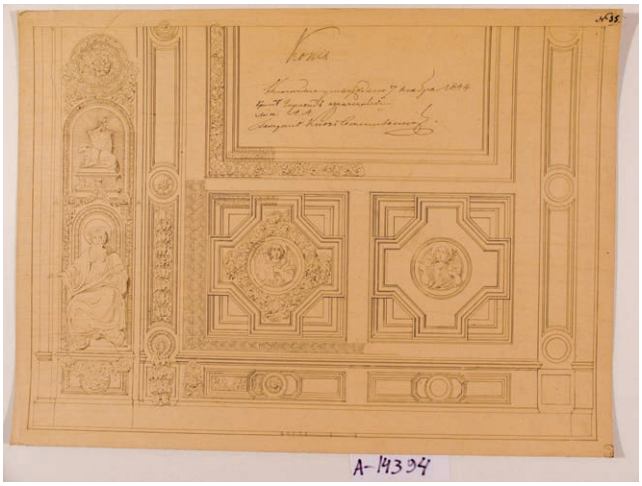
Одновременно с Соловьевым свою часть работы по украшению модели внутреннего пилона закончили и другие мастера, также получившие заказ лично от Монферрана, так как они уже работали при строительстве собора и зарекомендовали себя как профессионалы. Для живописного украшения столбища архитектор поручил создать не только две картины на холстах с изображениями праздников, отмечаемых православной церковью и назначенных к исполнению Святейшим Синодом, но и три картины, посвященные святому покровителю императора Петра I. Таким образом, он хотел еще раз подчеркнуть в интерьере, кому посвящен Исаакиевский собор. Выпускник Императорской Академии художеств К. А. Молдавский написал эти три картины масляными красками. Художник создал картон, изображающий апостола Петра, в котором выписал красками лишь голову с шеей, кисти и ступни святого красками, сама же фигура была дана общими линиями, так как она служила образцом для скульптурного исполнения тела. Картина повторяла архитектурные пропорции и форму ниши: имела такое же полукруглое завершение и размеры. Высота картона составляла 5 аршин 9 вершков (4 метра), ширина — 2 аршина 8 вершков (1,8 метра). Вторую картину такого же размера, изображающую этого же ученика Христа во весь рост, живописец исполнил всю красками. Третья картина с изображениями ангелов с атрибутами апостола (ключами от Рая и перевернутым колесом) предназначалась для расположения над нишей. Высота ее равнялась двум саженям (4,3 м), ширина — четырем аршинам (2,8 м). За работу Молдавскому заплатили 200 рублей серебром [1, с. 52].

Взяв за модель картон Молдавского, два других мастера создавали пластическое изображение тела апостола Петра. Окончивший медальерное и скульптурное отделение Академии художеств И. И. Реймерс вылепил для временной модели пилона барельеф святого высотой 3,5 аршина (2,5 м) и снял с него форму для папье-маше. Он также изготовил сложносочиненный орнамент над полукруглым верхом ниши, завершающийся крестом. За работу ему заплатили 143 рубля серебром [2, с. 55]. Другой скульптор, Франц Адт, для большой фигуры апостола сделал за тридцать пять рублей серебром «из картон-пьер, отливную и разчищенную одежду с манкеном [манекеном] по данной форме для изображения ризы» [1, с. 57]. Этот вариант оформления не был впоследствии утвержден к исполнению. Но сохранившийся проект в фондах научно-технической библиотеки Петербургского государственного университета путей сообщения императора Александра I свидетельствует о созданном интересном варианте синтеза искусства, в котором скульптурная риза апостола, наложенная на живописный холст, отсылала зрителя к православным иконам.

Обрамление ниши модельного пилона Монферран доверил столярных дел мастеру, купцу третьей гильдии Г. К. Энглюнду. По бокам от ниши располагалось по одной колонне ионического ордена с резными канелюрами. Каждая колонна была выполнена из хорошо высушенного дерева и состояла из двух частей, скрепленных брусьями. Густав Энглюнд для большой «вязаной» рамы с галтелью, резными трехдюймовыми (7,7 см) брусьями и с множеством филенок сделал склеенную доску высотой пять аршин и девять вершков (4 м) и шириной два аршина восемь вершков (1,8 м). Орнаменты из дерева мастер составлял по эскизам, полученными от Монферрана: «Упомянутая же доска набрана вся самыми затруднительными резными украшениями, сделанные и наклеенные, по рисункам» [1, с. 56]. За работу он получил 169 рублей серебром.

По этим деревянным моделям лепных дел мастер И. П. Дылев отформовал и отлил из алебастра орнаменты и целостные пилястры вокруг ниш модельного пилона и надписи под нишами. Для крепления сложных элементов Дылев создал и модели четырех кронштейнов и орнаментальных листов, что должны были маскировать места установки. Помимо фланкирующих ниши колонок, лепщик изготовил четырнадцать больших по размерам пилястр коринфского ордена с отформованными канелюрами (одиннадцать из которых были цельными и три — четвертных). Также он отлил из алебастра по полученному от Монферрана рисунку все детали карниза подкупольного пилона, украшения на колоны и по бокам надписей (кресты с растительным орнаментом) со всеми тягами. За работу Дылеву заплатили 1705 рублей серебром [1, с. 40–44].

После оформления подкупольного пилона Монферран попросил разрешение на создание модели свода бокового нефа, который был связан с центральным пилоном. По приказанию архитектора И. П. Дылев одновременно работал над моделями пилона и свода. Модель свода, повторяющая архитектурную форму, была устроена на деревянных кружалах, на которых лепщик укрепил все замысловатые скульптурные элементы, сплошь покрывавшие перекрытие огромного размера (*ил. 2*). Мастер установил на модели свода разные тяги, разделенные кессонами, в которых были помещены «орнаменты, порезки большия и малыя розасы [розетты], и по сторонам



2. В. А. Шрейбер. Отделка коробового свода. Копия с варианта, утвержденного 7 ноября 1844 г. Научно-исследовательский музей при Российской академии художеств

свода в двух арках сделана модель большого орнамента» [1, с. 43]. Отдельно Дылев изготовил модели архивольт арок четырех боковых проходов. Лепщик не подал отдельного счета за выполненную модель свода, а подал прошение на выплату 860 рублей серебром за сделанные им в одно время украшения к нише пилона и своду «оптом».

Позолотчик Егор Скворцов произвел всю необходимую позолоту украшений моделей. Им были вызолочены одиннадцать лепных целых капителей и три трехчетвертных, одиннадцать баз, орнаменты с крестом вокруг святого Петра в ниши пилона, а риза апостола — высеребрена. На модели свода работы Дылева он позолотил все лепные украшения: орнаменты, розетты, порезки [1, с. 50]. За эту работу ему выплатили 1738 рублей серебром.

Модель пилона была дорогостоящей, но необходимой ввиду важности предстоящих работ по оформлению значительной части интерьера: она служила образцом для декорирования остальных несущих архитектурных конструкций. Все мастера по ее производству исполнили свои элементы декора с особой скрупулезностью и «артистическою работою». Император одобрил модель пилона при посещении собора осенью 1844 г., но не все идеи Монферрану было разрешено реализовать. Так, существенно был упрощен рисунок орнамента над полукружием ниши, упразднили живопись над ней. Но это было сделано для достижения главной цели — создания неповторимого синтеза искусств, в котором живописные съемные картины и лепнина не должны перегружать стены декором, а призваны выявлять благородство пропорций и великолепие архитектуры. Кроме того, живописное оформление ниши само по себе являлось смысловым акцентом стены пилона; дополнительная картина над ней лишь дробила бы впечатление, разрушая монументальный образ столпа храма. Модель была сохранена, чтобы служить указанием при обшивке мрамором (из Италии камень должны были привезти к стройке только в следующем году) и установке украшений, месторасположение которых уже было точно выверено на модели.

О. Р. Монферран не располагал технологиями современных строителей, но им было допущено мало просчетов при декоративном оформлении огромного по своим размерам здания. Во многом этому способствовало изготовление по его распоряжениям моделей всех важных архитектурных частей. На них выверялась, по словам самого архитектора, «красота собора». Оформленные по модели в натуральную величину, пилоны интерьера являют собой уникальный синтез архитектуры, живописи и скульптурных элементов, которые по сей день заставляют восхищаться вкусом Монферрана, причудливым авторским рисунком орнаментов, тонкой и профессиональной работой мастеров, богатством материалов.

ЛИТЕРАТУРА

1. РГИА. Ф. 1311. Оп. 1. Д. 1322. Дела Комиссии о построении Исаакиевского Собора. О сделании внутри Собора моделей различным украшениям. 1844.
2. РГИА. Ф. 1311. Оп. 1. Д. 1341. Дело Комиссии о построении Исаакиевского Собора. Об определении к строению живописца Соловьева. 1844.
3. РГИА. Ф. 1311. Оп. 1. Д. 1420. Дело Комиссии о построении Исаакиевского Собора. Об определении столярнаго мастера Энглинда и о поставке поденных столяров. 1846.

Сведения об авторе:

Толмачева Наталия Юрьевна, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник, Санкт-Петербургское государственное бюджетное учреждение культуры «Государственный музей-памятник “Исаакиевский собор”», tolmacheva@cathedral.ru

Tolmacheva Natalia Yurievna, PhD in Art History, Senior Researcher, St. Petersburg State Budgetary Cultural Institution «State Museum-Monument “St. Isaac’s Cathedral”», tolmacheva@cathedral.ru

2. ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО И ДИЗАЙН

УДК 74
DOI 10.54874/9785605162926.2024.10.04

Я. А. Александрова

АЛЕКСЕЙ МУКУШЕВ — НЕУКРОЩЕННЫЙ ТАЛАНТ

Автор исследует эволюцию творчества А. К. Мукушева — одного из представителей Санкт-Петербургской школы станковой эмали — в период с 1991 по 2023 год, выделяя период первого знакомства с эмалью (1985–1991 гг.), ранний период творчества (1991–1996 гг.), Венгерский период (1996–2000-е гг.), поздний период (с 2010 г. по настоящее время) с целью выявления истоков формирования индивидуального стиля, технико-технологических и стилистических особенностей художественного языка.

Ключевые слова: А. К. Мукушев, эмаль, станковая эмаль, эмальерный симпозиум, петербургская школа.

Y. A. Aleksandrova

ALEXEY MUKUSHEV — UNTAMED TALENT

The author explores the evolution of the work of Aleksey Mukushev, one of the representatives of St. Petersburg school of easel enamel, in the period from 1991 to 2023, highlighting: the period of first acquaintance with enamel (1985–1991), the early period of creativity (1991–1996), the Hungarian period (1996–2000s), the late period (from 2010 to the present) in order to identify the origins of the formation of an individual style, technical, technological and stylistic features of the artistic language.

Keywords: Aleksey Mukushev, enamel, easel enamel, enamel symposium, St. Petersburg school.

Алексей Константинович Мукушев — один из ярких, неординарных представителей Санкт-Петербургской школы станковой эмали, неоднократный лауреат (1999, 2000, 2001 гг.) международного эмальерного симпозиума в Кечкемете (Венгрия) [5, с. 216], инициатор и создатель Музея эмали под открытым небом в Санкт-Петербурге. Но, несмотря на выдающиеся способности, его творчество практически не освещено в искусствоведческой литературе. Цель настоящего исследования — проследить творческий путь А. К. Мукушева как художника-эмальера, выявить истоки формирования индивидуального стиля, определить технико-технологические, стилистические особенности художественного языка.

Отсутствие в научной литературе сведений о А. К. Мукушеве определяет актуальность и научную новизну исследования.

А. К. Мукушев родом из Казахстана, из небольшого поселения в степи около города Джезгазган, где еще сохранились отголоски древних традиций и обрядов кочующих племен, каменные бабы и руины древних построек. Именно впечатления из детства — пасущиеся животные, степные птицы, древние обряды и изваяния — пройдут лейтмотивом через все творчество художника-эмальера.

Алексей Константинович родился 3 августа 1961 г. в многодетной творческой семье. С раннего детства увлекся рисованием. Но родители, боясь за благополучие ребенка в будущем, хотели, чтобы он занимался чем-то более определенным и всячески старались переубедить его. Но запрет на творчество еще более укрепил рвение Алексея к искусству, к поиску прекрасного и способствовал тому, что после окончания восьмилетки он поступает в Высшую школу искусств г. Чимкент.

Творческая атмосфера училища, свобода от домашних забот — все это настолько увлекло начинающегося художника, что он рисует без устали. После окончания Высшей школы искусств (училища) в 1981 г. он с легкостью поступает на архитектурное отделение, но, проучившись некоторое время, бросает, так как там было мало творческой свободы. Отслужив в армии, в 1985 г. Алексей Мукушев без подготовки с успехом поступает в Ленинградское художественно-промышленное училище имени В. И. Мухиной (ЛВХПУ им. В. И. Мухиной) на отделение художественной обработки металла (ХОМ). Именно в стенах этого учебного заведения он смог раскрыть и огранить свой талант, выработав условный декоративный язык, свойственный для выпускников этой школы.

Важно акцентировать внимание на том, что Алексей Константинович учился в ЛВХПУ именно в то время (1985–1991 гг.), когда эмаль была на пике популярности: проводились эмальерные выставки в Летнем саду, в Союзе художников в голубой гостиной. В ЛВХПУ на кафедре ХОМ, где он учился, с 1985 г. развивалась эмальерная мастерская, в которой «собираются единомышленники для совместного изучения технических возможностей эмали» [4, с. 17].

Первое знакомство с технологией горячей эмали для Алексея Константиновича произошло именно в эмальерной мастерской на кафедре ХОМ. Первыми учебными работами автора можно назвать выполнение копии лиможской расписной эмали. Но, убедившись в том, что работы, выполненные французскими эмалями, нельзя копировать имеющимися в распоряжении ограниченным количеством цвета дулевской эмали, он начинает самостоятельные эксперименты, в которых пытается совместить металл, его фактуру, графику с эмалью. Результатом его экспериментов стала дипломная работа «Эмаль».



1. А. К. Мукушев. «Композиция». 1998 г. Медь, бронза, горячая эмаль, 50 х 50 см. Собственность автора

После окончания училища, не имея больше возможности работать в эмальерной мастерской, Алексей совместно с товарищами делает самодельную печь в общежитии и продолжает творческие эксперименты.

Обозначим этот период как ранний период творчества (1991–1996 гг.).

К этому периоду относится эмаль под названием «Композиция» (*ил. 1*). «Композиция» — квадрат, разделенный на четыре части, словно знак земли, в котором каждая из четырех частей — это медный прокованный лист, покрытый бесцветной прозрачной эмалью с зелеными

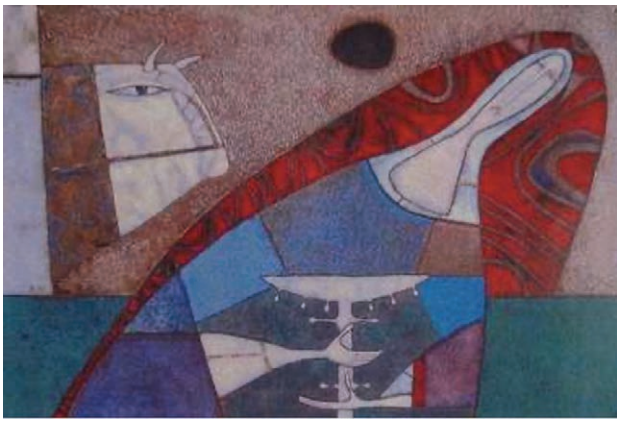
прогарами, что создает эффект внутреннего мерцания, вызывая ассоциацию с вспаханным полем, в котором должны появиться первые ростки жизни. В этой работе автор совмещает мастерство обработки металла и эмаль таким образом, что фактура металла, его цвет выступают на первый план, эмаль лишь помогает усилить его блеск и сохранить от окисления.

На вопрос, почему из всего многообразия техник он остановил свой творческий выбор именно на технологии горячей эмали, автор отвечает: «Это, скорее всего, случай, время».

Именно случай во многом определил дальнейшую творческую судьбу А. К. Мукушева. Эмали, выполненные в самодельной мастерской, которые он продавал на Невском проспекте, привлекли внимание иностранцев. Что интересно, они не просто купили его произведения, а, разглядев неординарный талант автора, пригласили на один из ведущих международных эмальерных симпозиумов в мире: в Венгрию, в Кечкемет — настоящую «мекку эмальеров».

Именно там, по словам художника, попав в «эмальерный рай», он смог полностью раскрыть свой талант.

Новые виды красок, свобода творчества, не ограниченная нехваткой материала, — все это способствовало созданию невероятного количества работ, в которых автор, экспериментируя, пришел к образам, в которых проявляются его детские впечатления: каменные изваяния и вольные степные птицы.



2. А. К. Мукушев. «Похищение Европы». 1999 г. Сталь, горячая эмаль, 30 х 40 см. Музей горячей эмали в Кечкемете

Рассмотрим одну из работ художника — «Похищение Европы» (*ил. 2*). Это одна из первых эмалей А. К. Мукушева, которая стала призером международного венгерского симпозиума. В этой работе известный всем древнегреческий сюжет художник решает совершенно по-новому, неожиданно. Он показывает не момент, когда Зевс увозит прекрасную Европу, что мы можем видеть на полотнах таких известных мастеров, как Тициан, Рембрандт, Гвидо Рени, В. Серов, а за несколько секунд до этого события. Прекрасная Европа на закате с белой чашей, символизирующей чистоту, задумчиво смотрит, ничего не подозревая, вдаль, окруженная сиянием золотых волос, которые как защита скрывают ее, отделяют от Зевса, показавшегося за спиной в виде белоснежного быка с неприятным неподвижным взглядом. Акцентирую внимание на характере рисующих линий: точность, жесткость, словно это прокованный стальной пруток, — в рисовании Зевса и мягкость, текучесть золотой перегородки — в изображении Европы. Выверенные цветовые акценты в виде красного пятна волос, окружающего фигуру Европы, черного солнца, нависшего над ее головой, словно предвещающего беду, и трех белых цветовых пятен, уравновешивающих композицию: голова быка, лицо девушки и руки с чашей придают композиции драматизм и чувство тревоги при внешнем спокойствии и статичности.

Отметим, что Алексей Константинович трижды стал призером симпозиума (1999, 2000, 2001 гг.). Это способствовало тому, что он мог приезжать на симпозиум в следующий год бесплатно. В результате Алексей Константинович с 1999 г. практически переезжает жить в Венгрию и без отдыха работает в эмальерных мастерских. В результате он вырабатывает свой авторский язык, стиль, в основе которого — стилистика рисования, свойственная выпускникам ЛВХПУ: стилизация формы, обобщение, точность рисующей линии сочетается с выразительными возможностями венгерской эмали, которая, в отличие от дулевской эмали, позволяет проводить тонкие точные линии и создавать сложные декоративные фактуры.



3. А. К. Мукушев. «Красное». 2007 г. Сталь, горячая эмаль, 65 х 45 см. Собственность автора



4. А. К. Мукушев. «Лежащая Даная». 2016 г. Медь, горячая эмаль, дерево, 75 х 70 см. Собственность автора

Проанализируем произведения, выполненные в Венгрии, акцентируя внимание на технико-технологических особенностях, стилистике.

«Красное» (*ил. 3*) — одна из эмалей из серии работ, изображающих силуэт с птицей на голове как символа сверхъестественной силы, помогающей человеку. Отталкиваясь от этого образа, художник, взяв за основу стилистику иконописи, сочетание красного и белого с активными пятнами черного создает образ возрождающейся Руси на фоне красного пламени.

В следующих работах, опираясь на опыты и поиски предыдущих работ, автор демонстрирует высочайший уровень мастерства. Используя такую возможность эмали, как полупрозрачность, художник вырабатывает авторский стиль работы с эмалью, «заключающийся в многослойных лессировках опаковыми эмалями с последующими обжигами (до 30 слоев), что позволяет получить при различной толщине и последовательности нанесения одинаковых или разных по физической характеристике эмалей многообразие фактур: глянцевая, матовая, шероховатая, покрытая кракле, что наиболее ярко проявилось в композициях “Сентябрь” (2009 г.), “Лежащая Даная” (2016 г.)» [1, с. 116].

Рассмотрим подробнее эмаль «Лежащая Даная» (*ил. 4*). Поверхность эмали напоминает драгоценный камень, затерявшийся в степных песках, то есть Алексей Константинович через многочисленные эксперименты, поиски приходит в эмалях к образам родной земли — детским впечатлениям, но показывает их на высочайшем уровне, совместив умение обобщать, стилизовать стилистику иконописного рисунка и высочайшее мастерство в работе с эмалью.

Исходя из вышесказанного, мы можем обозначить период с 1996 по 2006 г. как Венгерский. В этот период, как показал анализ, автор вырабатывает стилистику работы с эмалью, опирающуюся на его художественный стиль, сформировавшийся в ЛВХПУ им. В. И. Мухиной, в основе которого обобщение формы, стилизация, детальная прорисовка элементов, свойственная кафедре ХОМ, и детские впечатления — степные животные, птицы и древние изваяния. С точки зрения технических приемов, новая эмаль — венгерская, в отличие от дулевских богатая множеством оттенков, фактур, способствовала тому, что автор отказывается от сложной работы с металлом, что было характерно для ранних работ, и использует медную подложку подобно листу бумаги, уделяя внимание живописным лессировкам и графическим возможностям эмали.

Следовательно, особенностью художественного языка А. К. Мукушева являются:

— интуитивные, близкие к природе, язычеству образы;

— стилистика иконы;

— высокий уровень профессионального мастерства как художника, так и эмальера.

В 2010-е гг. Алексей Мукушев возвращается в Россию с уверенностью, что наступил тот момент, когда истинные таланты и мастера будут цениться. Не получив поддержки,

он, являясь человеком увлеченным или страстно погруженным в свое любимое дело, также продолжает работать в технологии горячей эмали, несмотря на финансовые трудности.

В этот период автор возвращается к экспериментам с дулевской эмалью, но, в отличие от ранних работ, уделяет больше внимание не фактуре металла, а живописным, декоративным возможностям самой эмали. За счет вплавления разных по калибру гранул эмали, сочетания прозрачных и непрозрачных цветов автор добивается удивительных по красоте эффектов. Например, в работе «Солнечный день» мы можем видеть, как художник, отказавшись от фигуративного изображения, что характерно для Венгерского периода, придумал интересную композицию, которая абстрактным языком создает ощущение выжженной солнцем земли вокруг живительной влаги.

Отдельно стоит акцентировать внимание на оформлении работ. Именно здесь проявилось мастерство художника по металлу А. К. Мукушева, а также опыт работы с различными материалами, полученный в ЛВХПУ им. В. И. Мухиной.

К каждой работе художник подбирает оформление так, чтобы оно усиливало ее звучание. Например «Сонеты» — композиция, состоящая из пяти пластин, расположенных друг под другом, не жестко зафиксирована на единой основе, а каждая ее часть соединяется с последующей подвижно — колечками, что позволяет пластинам немного двигаться и поворачиваться под небольшим углом относительно друг друга, создавая ощущение нежной чувственности поэзии. Отметим, что здесь автор совмещает дулевскую и венгерскую эмали, добиваясь сложной декоративной драгоценности поверхности, словно исписанной рукой творца.

В композиции «Август», соединив эмаль, алюминий и проржавевший лист стали, художник усиливает звучание палящего августовского степного солнца, которое своим жарким дыханием превращает все в выжженную пустыню.

В композиции «Лежащая Даная» автор противопоставляет блеск, внутреннее свечение эмали матовой поверхности дерева, что подчеркивает драгоценное звучание композиции.

Суммируя вышесказанное, подведем итог.

В творческой биографии А. К. Мукушева как художника-эмальера мы можем выделить четыре этапа.

1. Период первого знакомства с эмалью — время обучения в ЛВХПУ. Это период первого знакомства с технологией горячей эмали через копию лиможской расписной и собственные эксперименты.

2. Ранний период творчества (1991–1996 гг.) — работы, в которых ярко проявляется мышление художника по металлу — эмаль подчиняется металлу и используется лишь как вспомогательный материал.

3. Венгерский период (1996–2000-е гг.). Работа на симпозиуме в Кечкемете, период выработки авторского технического приема, стилистики, в основе которых — обобщенный рисунок, характерный для выпускников ЛВХПУ; точный тонкий рисунок, что свойственно выпускникам кафедры ХОМ ЛВХПУ; подобные иконописи многослойные лессировки опаковыми эмалями, которые позволяют добиться ощущения драгоценности поверхности, ее внутреннего сложного свечения.

4. Поздний период (начиная с 2010 г.).

Абстрактные работы, построенные на совмещении ювелирной и технической эмалей, в которых большое внимание автор уделяет оформлению, построенному на совмещении различных материалов (эмаль, алюминий, сталь) или соединении посредством колец, что свойственно для ювелирных украшений.

Особенностями художественного стиля А. К. Мукушева являются:

— свободное владение композицией как фигуративной, так и абстрактной, в которых главной темой являются образы из детства — жаркая степь с ее особой природой,

животными и древние языческие верования, напоминания о которых сохранились в виде каменных изваяний в окрестностях его родного села;

— стилизация формы и ее обобщение.

Технико-технологическими особенностями являются:

— авторская техника, в основе которой — многослойные лессировки опаковой венгерской эмали в сочетании с тонкой графической линией;

— при работе дулевской эмалью автор сочетает разные фракции помола эмали различных номеров, что позволяет получить интересные декоративные эффекты;

— сочетание в поздних работах венгерской и дулевской эмалей, что позволяет добиться контраста прозрачной и непрозрачной эмалей, а также фактур.

В заключение отметим, что яркий страстный талант автора, проявившийся в неукротимой тяге к искусству, по воле случая связал его судьбу с технологией горячей эмали. Важную роль в выборе технологии, в формировании его как профессионального художника эмальера сыграли

— ЛВХПУ им. В. И. Мухиной, а именно: высокий уровень подготовки в области рисунка, живописи, композиции и творческая атмосфера, которая позволяет развить в художнике его индивидуальность, способствуя формированию профессионального художника с ярким авторским почерком;

— творческая атмосфера 1980–1990-х гг. — период популярности горячей эмали;

— международные эмальерные симпозиумы в Венгрии в Кечкемете — своеобразной «мекке эмальеров», давшей старт профессиональным знаниям в области технологии горячей эмали многим художникам-эмальерам Санкт-Петербурга, среди которых выделяются яркой авторской оригинальностью А. Ю. Талащук [3], А. Р. Мотылев [2] и А. К. Мукушев.

ЛИТЕРАТУРА

1. Александрова Я. А. Станковая эмаль Ленинграда — Санкт-Петербурга второй половины XX — начала XXI в.: истоки и эволюция: дисс. … канд. искусствоведения. СПб., 2020. 368 с.
2. Александрова Я. А. Творчество А. Р. Мотылёва: образ и форма // Манускрипт. 2019. № 12 (11). С. 296–303.
3. Александрова Я. А. Творчество А. Ю. Талащука как художника-эмальера // Манускрипт. 2018. № 7 (93). С. 111–119.
4. Александрова Я. А. Формирование центра художественной эмали в СПГХПА им. А. Л. Штиглица: истоки, этапы развития // Манускрипт. 2017. № 3–1 (77). С. 16–19.
5. Zománcművészeti almanac 1975–2003. Kecskemet: [б. и.], 2003. 323 p.

Сведения об авторе:

Александрова Яна Александровна, кандидат искусствоведения, старший преподаватель кафедры монументального искусства, Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна; cheburashca13@yandex.ru

Aleksandrova Yana Aleksandrovna, PhD in History of Arts, Senior Lecturer of the Department of Monumental Art, St. Petersburg State University of Industrial Technologies and Design; cheburashca13@yandex.ru

УДК 745/749
DOI 10.54874/9785605162926.2024.10.05

Е. В. Борзова

К ПРОБЛЕМЕ СТИЛЕОБРАЗОВАНИЯ ЮВЕЛИРНОЙ ПРОДУКЦИИ ФИРМЫ «САЗИКОВ» (ПО МАТЕРИАЛАМ КЛАДА НАРЫШКИНЫХ)

Ювелирная фирма «Сазиков» являлась ведущим производителем столового серебра на протяжении XIX в. Мастера фабрики превратили утилитарные предметы в произведения декоративно-прикладного искусства. Их изделия получали призы на главных промышленных выставках, пользовались спросом у российской аристократии. Сервизы из клада семьи Нарышкиных позволяют проследить эволюцию русского стиля, выявить его стилистические особенности в контексте истории фабрики.

Ключевые слова: столовые сервизы, магазин Сазикова, русский стиль, художественное серебро, ювелирные фирмы, клад Нарышкиных.

E. V. Borzova

ON THE PROBLEM OF STYLING OF JEWELRY PRODUCTS OF THE SAZIKOV'S COMPANY (BASED ON THE NARYSHKIN'S TREASURE)

Sazikov's jewelry company was a leading manufacturer of silverware throughout the XIX century. The masters of the factory turned utilitarian objects into decorative and applied art works. Their products received prizes at major industrial exhibitions, were in demand among the Russian aristocracy. The sets from the Naryshkin family's treasure allow us to trace the evolution of the Russian style, to identify its stylistic features in the context of the history of the factory.

Keywords: table sets, Sazikov's store, Russian style, artistic silver, jewelry companies, Naryshkin's treasure.

История столового серебра насчитывает несколько столетий. Еще в эпоху Средневековья знатные семьи отдавали предпочтение посуде именно из этого материала, веря в его лечебные свойства. Основоположником многих традиций по сей день является Великобритания. В 1363 г. король Эдуард I издал декрет об обязательной маркировке драгоценных изделий: наряду с пробой ставилось клеймо фирмы-изготовителя [19, с. 23]. С этого момента растет узнаваемость фабрик среди покупателей и их ответственность за качество продукции.

В России столовое серебро приобрело популярность в эпоху Петра I. Он ввел в моду сервировку стола по европейскому образцу, что потребовало изменения всех аспектов этикета. На протяжении XVIII в. и начала XIX в. основными поставщиками изделий для российской аристократии были либо европейские компании («Eley and Fearn», «The Globe Works», «Garrards»), либо иностранцы, открывшие в Санкт-Петербурге производство по западным стандартам («Никольс и Плинке»).

1830-е гг. являются переломным моментом в истории отечественного промышленного серебра. Возникают и развиваются ювелирные предприятия, основанные российскими

подданными, которые используют новаторские технологии и открывают новые имена мастеров. Одним из таких лидеров отрасли являлась фирма «Сазиков».

Первые упоминания о ней относятся к 1804 г. Федор Ермолаевич и его сын Павел Федорович Сазиковы изготавливали и продавали различные серебряные изделия [3, с. 18]. Однако настоящего расцвета фирма достигает под управлением представителя третьего поколения семьи — Игнатия Павловича Сазикова. Возглавив предприятие, он реформировал многие аспекты производства. Повзрослев, к нему в качестве помощника и советника присоединился сын — Павел Игнатьевич Сазиков, разделявший современный подход отца к ведению дел.

В первую очередь это коснулось технологий. Фабрикант совершил поездку в Европу, где смог лично ознакомиться с основанными на принципе разделения труда процессами изготовления изделий из серебра и приобрести современное оборудование [12, с. 162]. Это позволяло создавать изящные произведения с тонкой гравировкой и мелкими деталями. Если в Российской империи к столовым предметам относились, в первую очередь, как к утилитарным, необходимым в быту, то в Великобритании или Франции мастера откликались на художественные запросы общества. Эволюцию европейских стилистических течений можно проследить и в серебряных сервизах, образцах декоративно-прикладного искусства.

Однако будет ошибкой утверждать, что «Сазиков» сразу воспринял европейский подход к декору сервизов. В 1838 г. московский купец первой гильдии И. П. Сазиков стал именоваться придворным фабрикантом. Основанием для такого решения стала малая золотая медаль, полученная фирмой на Всероссийской промышленной выставке 1835 г. в Москве за серебряный оклад для престола в алтаре [9, с. 2]. То есть изначально производство было ориентировано на предметы религиозного толка (потиры, звездицы, кресты), а их образность строго регламентирована канонами. Впервые «столовую и чайную посуду и т. п. вещи» [5, с. 110] фабрика представила на следующей промышленной выставке, проходившей в 1839 г. в Санкт-Петербурге. Именно этот момент становится поворотным в истории фирмы: поступают многочисленные заказы от столичной знати, с мастерскими начинают сотрудничать известные художники.

Тем не менее для многих Сазиковы оставались лишь купцами, предлагающими пусть качественные, но образцы ремесла, не искусства. Царский двор по-прежнему отдавал предпочтение европейским сервизам. Так, в «Выписках из камер-фурьерских журналов о празднествах по случаю коронации, переданных графу Сологубу и полковнику Лебедеву» [6, л. 7] отмечено: «Императорский стол сервирован был лондонским золоченым украшением с живыми букетами цветов. Прочие столы — лондонским серебряным украшением с букетами цветов. Всего для украшения столов употреблено разной посуды серебряной 800 пудов; золотой до 18 пудов». Описывается сервировка высочайшего обеда для всех послов в Георгиевском зале, состоявшегося 6 августа 1856 г. Для торжественного приема иностранных гостей были выбраны европейские предметы сервировки, а не отечественные, что в качестве тонкой презентации достижений российской промышленности представлялось бы более логичным.

На недостаточный художественный уровень современных изделий указывает и директор Императорского Эрмитажа А. А. Васильчиков в своем рапорте Его сиятельству господину министру императорского двора № 258 от 10.10.1881 г. по итогам осмотра серебряных кладовых и Николаевского зала: «<…> великолепные серебряные выпуклые блюда, а также стопы и кубки отличной английской, немецкой и итальянской работы XVI–XVIII вв. Блюда эти расставлены на больших горах по сторонам Николаевской залы вперемежку с весьма эффектными блюдами новейшего времени, представляющими одну только ценность металла» [11, л. 3]. То есть как таковые столовые предметы могли быть признаны произведениями искусства, но мастера того времени, с точки зрения авторитетных современников, подобными не являлись.

Вопреки устоявшемуся мнению [16, с. 307] П. И. Сазиков получил звание неклассного художника Императорской Академии художеств по скульптуре только со второй попытки.

Как следует из выписки журнала Совета ИАХ от 22 марта 1845 г., первоначальное задание заключалось в облачении «в серебро художественным образом имеющиеся в Императорской Академии Художеств яшмовые церковные сосуды: потир и дискос. И вместе с тем сделать для единообразия приличные к сим сосудам звезду на дискос и лжицу» [1, л. 6]. Выполненные работы были представлены на рассмотрение Совета ИАХ, который в письме № 1552 от 23 ноября 1849 г. уведомил Сазикова, что «звание художника по сим работам Совет Академии не присудил Вам на основании правил и порядка, узаконенных для производства в назначенное звание» [1, л. 10], но готов оплатить стоимость использованного мастером материала. Однако предметы вызвали одобрение профессора скульптуры И. П. Витали и президента ИАХ герцога Максимилиана Лейхтенбергского, что привело к пересмотру решения. К Совету ИАХ 13 сентября 1850 г., на котором П. И. Сазикову присудили звание неклассного художника, он также выполнил голову Христа Спасителя [1, л. 12]. Эта ситуация еще раз подтверждает, что не все представители художественного сообщества относились к вещам фабрики как к заслуживающим внимания, что не мешало российской аристократии делать у «Сазикова» большие заказы.

Так поступала и семья Нарышкиных, чей клад был обнаружен в 2012 г. в их особняке в Санкт-Петербурге, в котором находились предметы из трех сервизов, изготовленные фирмой «Сазиков». Парадный столовый является одним из наиболее интересных объектов с точки зрения эстетических характеристик своего времени. Опираясь на пробирные клейма, его можно датировать 1860–1880-ми гг., то есть временем наибольшей популярности фабрики. Предположительно, сервиз был заказан Василием Львовичем Нарышкиным, который в это же время приобрел дом на Сергиевской улице, где после перепланировки поселился с молодой супругой Тебро Павловной Орбелиани.

В 1863 г. создан самовар, являющийся примером выставочного образца. В верхней части тулова по кругу вырезана надпись «Придворная фабрика Сазиковъ, самовар серебряной работы». Данная модель с рельефным растительным и геометрическим орнаментом и декоративными заклепками показывала стилизацию русских мотивов в промышленном серебре. Самовар был представлен на V Московской выставке русских мануфактурных произведений 1865 г. в составе сервиза «в русском вкусе» [7, с. 84]. Именно за него фабрикант был удостоен Большой золотой медали с формулировкой «за соединение в произведениях художественности с изящно-отчетливым выполнением всех работ» и за то, что «первый старался дать своим произведениям характер более подходящий к национальному» [8, с. 225]. Данное пояснение является одним из ключевых для понимания стиля в отечественном искусстве второй половины XIX в.

«Русский вкус» занимал особое место среди остальных течений историзма. С одной стороны, он призван укрепить национальное самосознание граждан, способствовать патриотическому подъему, но с другой — не должен был слепо копировать традиции прошлого, а переосмыслять их в соответствии с запросами времени. Настоящее произведение, исполненное в данном стиле, отвечало критерию художественности. Этим объясняется успех предметов «Сазикова» среди европейской публики: они ценили не только приметы российской экзотики (тромплей в виде лаптей, одежду крестьян в настольных украшениях), но и мастерство исполнения (сбалансированность композиции, чеканку мелких деталей, деликатную работу с мягким материалом — серебром).

Именно эти характеристики покорили посетителей выставки в Лондоне в 1851 г., на которой фабрика Сазикова была удостоена Большой золотой медали первого достоинства за настольное украшение — канделябр, украшенный скульптурной группой «Дмитрий Донской на Куликовом поле» [10]. Данное произведение — редкий пример вещей фабрики, авторство которого документально установлено. Его создали скульпторы И. Витали и П. Клодт при участии Ф. Солнцева, следившего за исторической достоверностью деталей [16, с. 308]. Большинство частных заказов фирмы на сегодняшний день являются безымянными. Отчасти это можно

объяснить отсутствием сохранившихся архивных документов, касающихся ежедневной работы организации (счетов на оплату, циркуляров, договоров). Скорее всего, они были уничтожены в 1917 г. при национализации правопреемников «Сазикова» — фирмы И. П. Хлебникова. Однако на столь досадное обстоятельство указывали и современники автора. М. Я. Киттары в своей рецензии на промышленную выставку 1861 г. отмечал, что владельцы фабрики сознательно не обозначают имена авторов рисунков и моделей изделий из-за конкуренции производителей: мастера могли начать сотрудничать с другими торговыми предприятиями [15, с. 26].

Поэтому до сих пор не установлен автор большого сервиза из собрания Нарышкиных, несмотря на то, что основная часть предметов комплекта не была выполнена по индивидуальному заказу В. Л. Нарышкина и представлена в прейскурантах производителя. Так, в каталоге 1860 г. можно найти «чаши для жженки, золоч. внут. за шт. 400–600 р. с.» [17, с. 14]. При этом фабрика готова за дополнительную плату осуществить гравировку вензелей по указанию заказчика. Можно предположить, что именно так и поступили Нарышкины в 1870-е гг. Существуют аналоги данного набора, полностью идентичные по форме, но без фамильного герба. На торгах Important Russian Fine Art & Antiques («Значимое русское искусство и антиквариат») аукционного дома Shapiro в марте 2023 г. был продан комплект для жженки, подаренный капитану Джозефу Виггинсу Императорским Русским Морским министерством в 1894 г. [14] Виггинс — мореплаватель, стоявший у истоков освоения Северного морского пути.

Выбор набора «Сазикова» в качестве презента весьма показателен. Хотя изделия «в русском вкусе» пользовались несомненным спросом у отечественной аристократии, за границей они не смогли стать столь же популярными. Несмотря на выставочный успех в Европе (за Лондоном в 1851 г. последовал Париж 1867 г., где И. П. Сазиков первым из русских ювелиров был награжден орденом Почетного легиона [16, с. 312]), продукция фирмы была интересна в качестве произведений искусства, но не предметов быта. В этом заключается главное отличие в рецепции русского стиля на родине, в Российской империи, и за границей, потенциальном рынке сбыта. «Сазиков» смог удовлетворить потребность петербургской знати (к каковым относится и семья Нарышкиных) в их стремлении к роскоши и моде во всем, даже сугубо повседневных вещах (столовых сервизах и приборах). Для иностранной публики это было чрезмерно — слишком нарядно и празднично. Даже для торжественных приемов использовалась более сдержанная посуда фирм Garrards, Mortimer & Hunt, Saunders & Shepherd [20, с. 15]. Эти производители также работали в направлении историзма, обращаясь к художественным особенностям XVI–XVII вв., но рокайльные завитки или орнаментальные мотивы всегда являются акцентом композиции при общей лаконичности формы. Вещи «Сазикова» расценивались как достойные восхищения образцы художественного, непромышленного серебра. К тому же русский стиль был слишком экзотичен для повседневного использования. Лишь позже, на рубеже XIX–XX вв., когда он отойдет от реалистических образов и трансформируется в неорусский стиль, для которого характерна свободная интерпретация мотивов древнерусского искусства, выполненные отечественными производителями предметы столового серебра станут востребованы и у европейской публики.

К сожалению, в каталогах-прейскурантах Сазикова нет указаний на стиль предлагаемых изделий. Это может свидетельствовать о сложившейся репутации фирмы в глазах потенциальных покупателей, которые уже прочно ассоциировали ее с «русским вкусом». Тем не менее художественные качества комплекта указывают на профессиональное мастерство и талант исполнителя.

Геометрический орнамент, вдохновленный узорами древнерусской архитектуры, сочетается с реалистическими фигурами в национальных одеждах. Большинство предметов сервиза дополнены пословицами и поговорками, шуточно обыгрывающими функциональное назначение предметов: на кофейнике — «Есть пиво пьем, а нет пива его ждем», на молочнике — «Есть молоко, да доставать далеко» и т. п. (*ил. 1*). При этом текст выполнен стилизованными буквами,

что превращает их в дополнительный элемент декора, усложняющий композицию изделия. О том, что работы сделаны во второй половине XIX в., свидетельствует техника: чеканка и гравировка даже мелких фрагментов тонка и изящна. Это особенно заметно в парных канделябрах с многофигурными композициями в основании. Во время парадных трапез они также использовались в качестве surtout de table (сюрту-де-табль — настольное украшение стола, являющееся центром сервировки).



1. Кофейник. Фирма «Сазиков», 1872 г. Серебро, кость, литье, гравировка, золочение, резьба. 262,0 х 211,0 мм. ГМЗ «Царское Село», Санкт-Петербург

Изучая следы бытования сервиза, можно сделать вывод о частоте его использования семьей Нарышкиных: зубцы на некоторых вилках изогнуты, гравировка на блюдах местами стерта, сторона одного из канделябров почернела от копоти. Это еще раз свидетельствует о том, что российская аристократия, отдавая должное художественному уровню изделий, в первую очередь рассматривала их как утилитарные предметы быта.

Сравнивая вещи из клада семьи Нарышкиных с аналогами, можно сделать вывод, что фирма «Сазиков» имела модель каждого столового предмета в русском стиле, которая дополнялась или дорабатывалась по пожеланию заказчика. Так, особую популярность приобрели подносные солонки, напоминавшие о древнерусском обычае встречи гостей «хлебом-солью». Фабрика изготовила простой вариант в форме тронного кресла — таким пользовались Нарышкины (*ил. 2*), но сохранились и более декорированные варианты: с гравировкой инициалов на откидной крышке и маленькой фигурой земледельца на спинке. Крестьянская тематика неслучайна. Считалось, что именно она является подлинно народной и воплощает национальный дух, что стало новацией своего времени. Если ранее при декорировании предметов прикладного искусства было принято обращаться к галантным сценам европейской жизни, то теперь, после ювелирных изделий «Сазикова», сформировалась новая тенденция: использовать незатейливые, но правдивые образы из жизни простого народа. Это можно считать основной характеристикой «русского стиля» второй половины XIX в., во многом продиктованной государственной политикой, ориентированной на традиционные ценности. Как отмечала критика, «…в изделиях г. Сазикова почти все русское: и идея, и рисунок, и модель, и, конечно, надо радоваться: этим путем у нас тоже развивается самобытная художественность» [15, с. 26]. Или: «До сих пор все серебряные изделия, изготовлявшиеся в России, были подражанием заграничным образцам, в вещах г. Сазикова вымысел, рисунки, модели и само их исполнение принадлежит уму и трудам русских» [18, с. 7].



2. Солонка. Фирма «Сазиков», 1872 г. Серебро, литьё, гравировка, чеканка. 150,0 х 82,0 х 76,0 мм. ГМЗ «Царское Село», Санкт-Петербург.

Впрочем, ошибочно думать, что фирма «Сазиков» выпускала столовую посуду только «в русском вкусе». В составе клада семьи Нарышкиных есть предметы из созданного в то же время (1869 г.) чайного сервиза, декорированные монограммой «ВА» (?) — единственным украшением изделий. Вероятно, он предназначался для пользования только членами семьи и не выставлялся для гостей. Об этом также свидетельствует небольшой объем емкостей (чайника, сливочника, молочника). Выполненный из гладкого серебра с небольшими костяными перехватами на ручках изделий, комплект относится к промышленному серебру, главное назначение которого — функциональное. Мастера фабрики «Сазиков» работали и в данной области, хотя это не было основной

продукцией фирмы. По мнению владельцев производства, каждая вещь должна была удивлять потенциальных покупателей и рассматриваться в категориях визуального искусства.

Третий сервиз фирмы «Сазиков» из клада Нарышкиных — чайно-кофейный 1880-х гг. Он гораздо скромнее по декору большого парадного и, видимо, использовался для менее торжественных трапез. На вещах нет ни монограмм, ни герба рода семьи, что дает возможность предположить массовый характер производства сервиза. В частных собраниях существуют неточные аналоги набора, но схожие по художественному решению. Однако даже для таких изделий мастера фабрики использовали актуальный для своей эпохи декор. Хотя данный комплект нельзя полностью отнести к образцу русского стиля, его стилистические особенности, скорее, эклектичны.



3. Чайник. Фирма «Сазиков», 1880-е гг. Серебро, кость, литьё, гравировка, золочение, токарная работа. 115,0 х 155,0 х 105,0 мм. ГМЗ «Царское Село», Санкт-Петербург.

Несмотря на обилие декора, сервиз не выглядит чрезмерным (*ил. 3*). Все предметы украшены рельефным орнаментом в виде каплевидных ниш с птицами и цветами, что придает композиции четкий ритм и структурность. Автор модели обращается к двум историческим эпохам: помимо древнерусского искусства, отчетливо заметно влияние рококо. Растительные узоры являются обобщенной стилизацией рокайльных завитков: они изящны, тонки и служат своеобразной рамкой для фигур орлов. И хотя стиль рококо был распространен в декоративно-прикладном искусстве России XVIII в., в первую очередь, он является проявлением европейской эстетики. Тем неожиданней обращение к нему мастерами «Сазикова», особенно учитывая, что фабрика не представляла данное изделие на международных выставках того времени, где подобная стилистическая интерпретация могла бы иметь успех [4, с. 118].

Впрочем, главным композиционным акцентом каждого изделия сервиза является изображение орла. Одноглавый орел наряду с двуглавым до XV в. являлся символом государственной власти [2, с. 254]. Вероятно, поэтому в убранстве древнерусских храмов XII в. можно часто встретить подобный образ (например, Борисоглебский собор в Чернигове). «Сазиков» в точности переносит его на предметы сервиза, сохраняя схематичность формы. Данный комплект демонстрирует, как мастера второй половины XIX в. использовали отдельные элементы древнерусского искусства для создания предметов ДПИ.

Набор важен и для истории самого предприятия. 1880-е гг. — последнее десятилетие работы «Сазикова» перед продажей всех активов фирме И. П. Хлебникова [16, с. 314]. Управляемая тремя сыновьями И. П. Сазикова (Сергеем, Павлом, Валентином), фабрика не смогла выдержать конкуренцию с другими производителями столового серебра. Последнее значимое событие — участие во Всероссийской художественно-промышленной выставке в Москве 1882 г. Фирма ограничилась лишь стендом (а не павильоном, как многие другие организации) и показала нетипичные для себя изделия. Главной стала «ваза в стиле ренессанс с купидонами, которых восемь внизу и 6 на вазе, по три с каждой стороны, как бы составляя ручки последней» [13, с. 62]. Нельзя не отметить стилистическое сходство сервиза из клада семьи Нарышкиных с упомянутой вазой: те же мелкие дробные формы, легкие растительные орнаменты, тонкая стилизация. Несмотря на признание заслуг «Сазикова» в серебряном деле, настоящим успехом у публики пользовались монументальные, сложные по композиции изделия фабрикантов А. М. Постникова и П. А. Овчинникова, продолжающих работать в подлинном «русском вкусе».

Русский стиль — значимое художественное явление в отечественном искусстве XIX в. Во многом его становлению способствовала государственная политика, характеризующаяся консерватизмом и поиском национальной идентичности в прошлом страны. Одним из лидеров по изготовлению столовых сервизов «в русском вкусе» была фирма «Сазиков». Три набора из клада семьи Нарышкиных показывают все грани творчества мастеров фабрики: от простого

промышленного серебра до богато декорированного комплекта, являющегося настоящим произведением прикладного искусства. Во многом благодаря таланту скульпторов и художников фирмы утилитарные предметы обрели художественную форму. Сервизы также показывают эволюцию русского стиля: от прямого цитирования народных мотивов до их использования в качестве одного из элементов композиции, что помогает расширить представление о его характеристиках.

ЛИТЕРАТУРА

1 Академия художеств Министерства императорского двора. Личные дела. Сазиков Павел Игнатьевич // РГИА. Ф. 789. Оп. 14 литера «С». Д. 22.
2. Вагнер Г. К. Скульптура Древней Руси: XII в. М., 1969. 480 с.
3. Волдаева В. Ю. Ювелирная фирма Сазиковых. К проблеме историзма в русском искусстве XIX века: автореф. дис. канд. искусствоведения. Москва, 2009. 26 с.
4. Всемирная выставка. Русский отдел (1876; Филадельфия). Указатель Русского отдела Филадельфийской международной выставки 1876 года. Санкт-Петербург, 1876. [2], XII. 317 с.
5. Всероссийская промышленная выставка (3; 1839; Петербург). Указатель Выставки российских мануфактурных изделий, бывшей в С.-Петербурге в 1839 году. Санкт-Петербург, 1839. [4], IV. 286 с.
6. Выписки из камер-фурьерских журналов о празднествах по случаю коронации, переданных графу Сологубу и полковнику Лебедеву // РГИА. Ф. 469. Оп. 1. Д. 332.
7. Выставка русских мануфактурных произведений (5; 1865; Москва). Указатель V Московской выставки русских мануфактурных произведений. 1865. Москва: [б. и.], 1865. 211 с.
8. Выставка русских мануфактурных произведений (5; 1865; Москва). О Выставке мануфактурных произведений в Москве в 1865 году: [Обзор]. Санкт-Петербург: тип. Ю. А. Бокрама, 1867. [8]. 263 с.
9. Дело об именовании московского 1-й гильдии купеческого сына Игнатия Павлова Сазикова придворным фабрикантом // РГИА. Ф. 472. Оп. 2. Д. 1259.
10. Дело по просьбе почетного гражданина Сазикова относительно выбора сюжета для художественного произведения, которое он предполагает представить на Лондонскую выставку // РГИА. Ф. 472. Оп. 18, внутр. оп. 112/949. Д. 104.
11. Дело об осмотре серебряных кладовых и Николаевского зала Императорского Эрмитажа // Архив ГЭ. Ф. 1. Оп. 5. Д. 9/1881 г.
12. Донова К. В. Русское художественное серебро XVIII — начала XX века. // Оружейная палата. М., 1964. С. 162–163.
13. Иллюстрированное описание Всероссийской художественно-промышленной выставки в Москве 1882 г.: [альбом 179 рисунков и 16 портретов, исполненных лучшими художниками журнала «Всемирная иллюстрация», с подробным описанием выставлявшихся предметов всех групп…]. Иллюстрированное описание С.-Петербург; Москва: Герман Гоппе, [1882]. 256 с.
14. Каталог лотов Shapiro Auctions. URL: https://bid.shapiroauctions.com/lots/view/1–2QIGH1/an-impressive-28-piece-russian-gilt-silver-presentation-drinking-set-sazikov-st-petersburg-1874–1875 (дата обращения: 10.11.2023).
15. Киттары М. Я. Обозрение Санкт-Петербургской выставки русской мануфактурной промышленности 1861 г. Санкт-Петербург, 1861. 330 с.
16. Кузнецова Л. К. Петербургские ювелиры XIX — начала XX вв. Москва: Центрполиграф, 2017. 591 с.
17. Прейскурант серебряным и золотым вещам придворного фабриканта Игнатия Павловича Сазикова. — Москва, 1860. 31 с.
18. Русский художественный листок. № 21. 1851. 36 с.
19. Спраклинг Х. Искусство столового этикета. Москва: Центрполиграф, 2005. 250 с.
20. Ульянова Б. Л. Русское художественное серебро второй половины XIX — начала XX вв. (Москва и Петербург): автореф. дис. канд. искусствоведения. Москва, 1972. 26 с.

Сведения об авторе:

Борзова Екатерина Викторовна, хранитель музейных предметов, содержащих драгоценные металлы и драгоценные камни, Государственный художественно-архитектурный дворцово-парковый музей-заповедник «Царское Село»; e.borzova@tzar.ru

Borzova Ekaterina Viktorovna, curator of museum objects with precious metals and precious stones, Tsarskoe Selo State Museum and Heritage Site; e.borzova@tzar.ru

УДК 745.03
DOI 10.54874/9785605162926.2024.10.06

М. И. Ермолаева,
Н. М. Дзембак

СОВРЕМЕННОЕ ВОПЛОЩЕНИЕ ЭЛЕМЕНТОВ БАШКИРСКОЙ НАЦИОНАЛЬНОЙ ОДЕЖДЫ В ТЕКСТИЛЕ

Художники и дизайнеры все время находятся в поиске возможностей сохранения и развития традиционной культуры, при этом создавая предметы в духе современности. Интересным представляется пример актуализации башкирских этнических мотивов, в частности нагрудных украшений. Молодые художники — выходцы из Башкирии находят новые подходы в их трансляции. Национальные символы адаптируются художниками под современность, находя свою реализацию не только в костюме, но и в иных текстильных изделиях.

Ключевые слова: декоративно-прикладное искусство, башкирский нагрудник, орнамент, столовый текстиль, скатерти.

M. I. Ermolaeva,
N. M. Dzembak

MODERN EMBODIMENT OF ELEMENTS OF BASHKIR NATIONAL CLOTHING IN TEXTILES

Artists and designers are always looking for ways to preserve and develop traditional culture, while creating objects in the spirit of modernity. An interesting example is the actualization of Bashkir ethnic motifs, in particular breast decorations. Young artists from Bashkiria are finding new approaches to their transmitting. National symbols are adapted by artists to modern times, finding their implementation not only in costume, but also in other textile products.

Keywords: arts and crafts, Bashkir breast decoration, ornament, table textiles, tablecloths.

В последнее время в декоративно-прикладном искусстве и дизайне наметилась тенденция обращения художников и дизайнеров к этнокультурным истокам и транслирования их в современной продукции. Художники, имеющие четко прослеживающиеся национальные корни, с особенной трепетностью относятся к наследию своих народов и рассуждают через свое творчество о возможности развития традиционных образов в современном текстиле. Требования к функциональности современного костюма зачастую не позволяют свободно использовать национальные мотивы, и художники-дизайнеры находят новые решения для сохранения и развития традиционной культуры, создавая предметы, соответствующие требованиям современного дизайна. Они прибегают к поиску как новых образов, так и технологических подходов реализации идей в материале.

Примечательны примеры актуализации традиционных элементов костюма в Республике Башкортостан, которые хорошо прослеживаются в статье З. Ф. Хасановой «Нагрудник в современной жизни башкирских женщин: к проблеме сохранения традиций». Нагрудное украшение к началу XXI в. вновь стало актуальным у башкирских женщин «как элемент костюма и как этнический маркер» [7, с. 141]. Такая ситуация сложилась благодаря

возрастающему интересу башкир к своим национальным традициям и культуре. В республике разработаны культурные и образовательные программы. Организовываются массовые мероприятия, на которых творческие коллективы могут выступить в уникальных старинных этнических костюмах, а также в костюмах, воссозданных в наше время. При этом, как отмечает в своей статье З. Ф. Хасанова, «регулярно устраивается парад национальных костюмов: представители разных народов, проживающих в Республике Башкортостан, участвуют в шествии в своей национальной одежде» [7, с. 141]. Существуют несколько праздников, ставших народными, — «Сабантуй, Каргатуй (Ҡарғабутҡаһы)» [7, с. 141]. На эти праздники башкиры от самых молодых до пожилых надевают семейные реликвии — сохранившиеся старинные костюмы и поверх них — нагрудные украшения. Так у башкир растет интерес к своей этнической культуре и ее истокам. «Молодое поколение (и прежде всего — представители интеллигенции) увлекается историко-этнографической реконструкцией старинного костюма: его декора и украшений, технологии их производства. Возрождение традиций прослеживается практически во всех районах РБ, а также за ее пределами — в Оренбургской, Челябинской, Свердловской, Курганской областях, Пермском крае» [7, с. 141]. Также можно проследить активность в тематических группах различных соцсетей и на форумах, где участники обсуждают использование материалов и формы нагрудников, обмениваются информацией и фотографиями. Различные группы занимаются как реконструкцией, так и ищут новые современные подходы для их изготовления. Государственные учреждения организуют специальные семинары, круглые столы, посредством которых передаются навыки изготовления нагрудников. Такой опыт необходим для трансляции творческими коллективами башкирских традиций в правильном историческом соответствии. «Актуальность таких круглых столов обусловлена тем, что в предыдущие десятилетия фольклорные коллективы в основном выступали со сценическими костюмами, которые нередко заказывали в ателье, где допускались большие искажения традиций. В частности, это видно в изменениях форм нагрудников, замене традиционных материалов новоделами, что привело к деформации привычного образа башкирского женского костюма в целом и нагрудников в том числе» [7, с. 142]. З. Ф. Хасанова выявила несколько направлений, по которым в современной Башкирии развивается нагрудное украшение:

— реконструкция как нагрудника, так и костюма в целом. Этим занимаются профессионалы, владеющие всеми технологиями производства, соблюдающие традиции;

— сувенирная продукция — нагрудник в виде памятного подарка. Такие изделия по форме близки к традиционным, в качестве материалов для них используются современные монеты и красный бисер;

— современные украшения в виде нагрудников для ношения с деловыми костюмами как на каждый день, так и на торжественные мероприятия;

— повседневные вещи, такие как футболки, платья, с изображением башкирских нагрудников;

— дизайнерские коллекции со стилизованными нагрудниками, выполненными по мотивам традиционных предметов костюма.

Каждое из этих направлений пользуется спросом у населения.

Для того чтобы понять значение нагрудников в культуре Башкирии, следует рассмотреть некоторые исторические аспекты. В каждой культуре есть свои символы и знаки в орнаментах. Они не только служили украшением одежды и бытового текстиля, но и несли сакральные смыслы. Чаще всего украшения с изображением различных символов выступали в роли оберегов. Считалось, что такие украшения обладали магическими и защитными свойствами. Также обладатели подобных украшений демонстрировали с их помощью свой статус. Таким украшением и частью костюма для башкирских женщин являлся нагрудник, получивший свое распространение в конце XVIII в. — с началом оседлого образа жизни.

Нагрудник изначально был повседневной частью костюма. Он выполнял защитную функцию, спасал от непогоды. Его надевали поверх одежды, которая у башкир была в основном распашная и не всегда закрывала грудь во время сильных степных ветров. С началом оседлой жизни нагрудник постепенно перестал выполнять свою первостепенную функцию и со временем его стали причислять к праздничным частям костюма.

Для изготовления одежды, поверх которой надевался нагрудник, башкиры в основном использовали материалы животного происхождения: овечьи и конские шкуры, войлок. Из конопли и льна изготавливали домашнее сукно, оно было натуральных цветов: молочного и коричневого. Из тонкого сукна, в изготовлении которого башкиры достигли определенного мастерства, шили праздничную верхнюю одежду. Со временем они стали использовать другие ткани для пошива одежды, более тонкие: русские промышленные ситцы и бязь. Одежда, сшитая из таких тканей, считалась очень престижной и была дороже меха.

Самым почитаемым цветом у башкир молодого и среднего возраста был красный. Интересно, что практически весь праздничный костюм, включающий много элементов, мог быть красного цвета: красные рубахи, юбки, нагрудники. Головные уборы тоже были красного цвета: платки и традиционный головной убор — кашмау, который надевался только женщинами 30 лет, имеющими одного или двух детей. Кашмау изготавливался из алой ткани и украшался красными кораллами. Красный цвет был настолько важным в их культуре, что башкирские женщины направляли все свои навыки ручного вышивания на создание изделия с красными узорами по красному фону. «Красный цвет является одним из самых распространенных средств от сглаза, поэтому неслучайно применение его башкирами при отделке одежды, обуви, головных уборов» [5]. Конечно, существовали региональные отличия в составе костюма как женского, так и мужского. Главным объединяющим признаком была многослойность одежды. Также отличия были в приемах цветового и декоративного оформления одежды, ее крое и материалах, о чем повествуется в работах С. И. Руденко, С. Н. Щитовой и многих других исследователей башкирской культуры.

Нагрудник был одним из самых сложных и трудоемких частей костюма. Его изготовление требовало от создательниц особого мастерства, и поэтому нагрудник считается произведением искусства. Основой нагрудника служила шерстяная ткань или сукно, которые обшивались красной хлопчатобумажной тканью, а сверху украшались кораллами, серебряными монетами, бисером и ракушками каури. Нагрудник чаще всего имел форму трапеции с вырезом для шеи, однако в каждом регионе форма нагрудника имеет свои отличительные признаки. Поскольку в мифологии башкир душа располагается в области солнечного сплетения, выбор материалов для украшения нагрудника был обусловлен магической составляющей. Монеты должны были уберечь женщину от злых духов. По этой же причине последовательность пришивания монеток на нагрудник была очень важна — каждая следующая нашивалась чуть сверху. Сами ряды монет тоже смещались так, чтобы нижние ряды перекрывались верхними, а при движении ударялись друг о друга и издавали звук, отпугивающий злых духов. Также для дополнительного шума нашивались длинные подвески из серебра и кораллов. В мифологии башкирского народа алые кораллы были символом солнца и огня, а также плодовитости. Поэтому нагрудники обильно украшались коралловым бисером так, что даже основы ткани не было видно. Бисером вышивались стройные ряды с включением более крупных кораллов, орнаменты, напоминающие ряды монет, перекрывающие друг друга.

Своей валюты в XIX в. у башкир не было, они использовали серебряные рубли и копейки. По этим элементам украшения можно было судить о статусе хозяйки нагрудника. Иногда украшение могло стоить целое состояние. В таких изделиях использовались серебряные монеты, натуральные кораллы, полудрагоценные камни и другие натуральные материалы. Такие нагрудники передавались по наследству и могли служить приданым. Кто

не мог себе позволить дорогие материалы, использовал вместо монет оловянные или медные бляшки, а кораллы заменял искусственными материалами.

Нагрудные украшения у разных этнических групп башкир имели разные названия, например алмиҙеү, башкиҙеү, муйынса, селтәр, саҡал, һаҡал и другие. Они также были разнообразны по внешнему виду и материалам отделки.

Елизавета Александрова, студентка магистратуры кафедры художественного текстиля СПГХПА им. А. Л. Штиглица, в качестве тематики своей выпускной квалификационной работы выбрала башкирские мотивы, поскольку она имеет башкирские корни. Основная цель исследования студентки состояла в изучении происхождения символов в орнаменте с дальнейшей их интерпретацией в авторской коллекции столового текстиля «Башкирские мотивы».

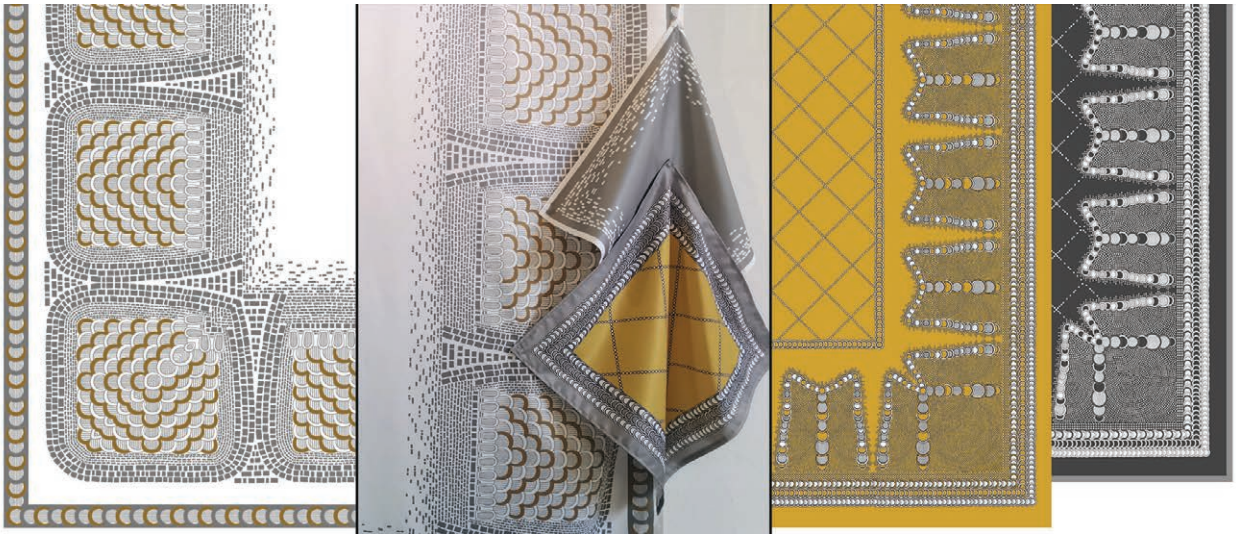
По словам Е. Александровой, популяризация орнамента малой этнической группы была одной из главных задач выпускной квалификационной работы. В рамках исследования ею была изучена история традиционных башкирских символов и орнаментов. В этом студентке очень помогли работы известного в Башкортостане этнографа Н. В. Бикбулатова, который систематизировал этнический орнамент и разделил его на комплексы по приемам исполнения и временным периодам.

В результате поисков яркого национального образа Е. Александрова остановила свой выбор на нагрудном украшении, которое является знаковым в башкирской культуре. Действительно, как рассматривалось выше, сегодня в Башкирии вновь обращаются к этому украшению. Красота исторических нагрудников, разнообразие их форм и видов отделки поражают молодое поколение и вдохновляют на создание новых образов. Для полноценного погружения в тему было проведено серьезное теоретическое исследование: Е. Александрова изучила историю возникновения нагрудников, их основные виды, используемые при изготовлении материалы, а также символику. Исследование проводилось как на основании литературных источников, так и на примере экспонатов Музея археологии и этнографии ИЭИ УФИЦ РАН в городе Уфе Республики Башкортостан, Национального музея Республики Башкортостан, РЭМ в Санкт-Петербурге. В процессе выполнения зарисовок орнаментов и нагрудников было выбрано несколько украшений, с которыми в дальнейшем продолжилась работа. Одно из них представлено в иллюстрациях (*ил. 1a*) В ходе работы нашлись интересные варианты графичного плоскостного изображения узнаваемых украшений (*ил. 1 b, c*). Поиски черно-белых графических мотивов помогли найти декоративную стилистику, также появились интересные предложения по построению орнаментальных композиций из графически удачных мотивов.



1. a — Башкирский нагрудник. Уфа. Музей археологии и этнографии; b, c — Елизавета Александрова, ХТ-2М — графические зарисовки (руководители — доц. М. И. Ермолаева, доц. Н. М. Дзембак)

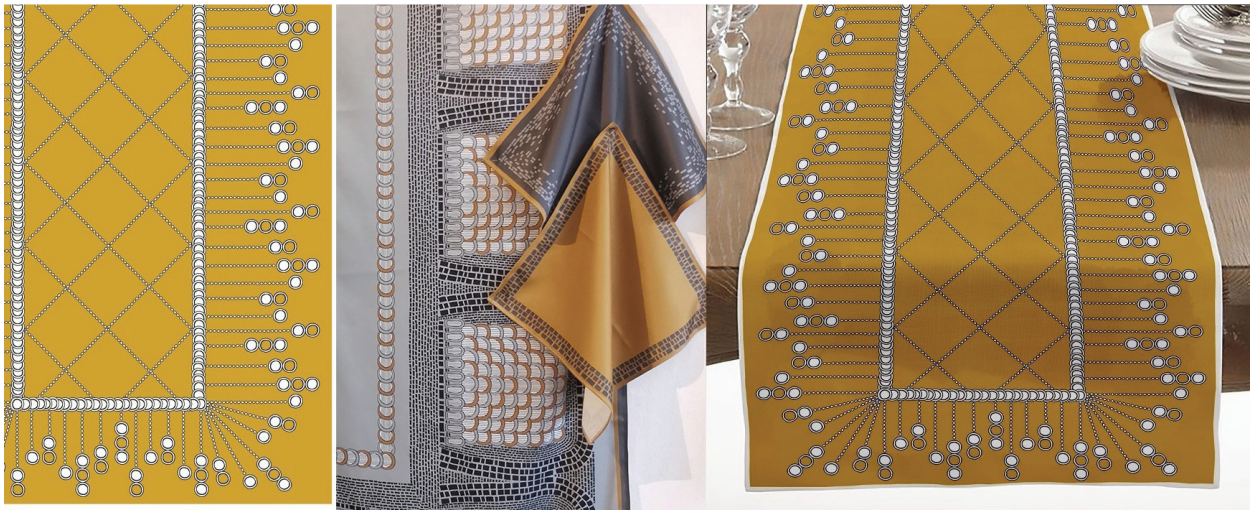
Очарованная красотой нагрудников, Е. Александрова стремилась с помощью графического языка выразить этот образ в орнаментальном украшении столового текстиля. Она использовала найденные и переработанные мотивы традиционных элементов костюма в текстиле столовой группы, построив из них ритмичную кайму. Студентка предложила несколько вариантов художественных и композиционных решений текстильной группы в поиске гармоничного сочетания каймы и центра скатерти, салфеток, а также дорожек. «Гармония — это порядок, получивший эмоциональное воплощение, выраженный на языке чувства. Непростое осуществление математически закономерной системы повторов делает тот или иной рисунок орнаментом, но и определенная установка на эстетический, а не умозрительный способ его восприятия» [2, с. 303]. Орнаментальный рисунок предъявляет к композиции определенные требования. Широкая кайма акцентирует на себе внимание, а простая схема построения мотивов в полосе мгновенно помогает узнать традиционные образы нагрудников (*ил. 2 a, b, c; ил. 3 a, b, c*). У некоторых скатертей и дорожек центральный орнамент построен в виде пересечения полос, состоящих из кружочков, образующих ромбы (*ил. 2c, ил. 3 a, c*). Этот орнамент напоминает принцип вышивания бисером некоторых частей нагрудных украшений, только в них он исполнен с более плотным заполнением. Кайма у желтых дорожек построена из мотивов подвесок, пришиваемых к низу нагрудников (*ил. 2 a, c*). Что касается цветового решения всей коллекции текстиля, то студенткой было принято решение отойти от прямого цветового цитирования традиционных украшений. Е. Александрова следовала современным тенденциям колористических направлений в оформлении интерьерного текстиля, но при этом не отходила от своей концепции проекта и подобрала для авторской коллекции следующую гамму: желтый — цвет солнца, тепла, осенней степи и серебристый — цвет монет. Дополнительными цветами выступили белый и черный цвета. Также можно сказать, что данная гамма близка к тем исконным природным цветам, которые были в текстиле у кочевых башкир.



2. Елизавета Александрова, ХТ-2 (руководитель ВКР — доц. М. И. Ермолаева, консультант — доц. Н. М. Дзембак
a — проект скатерти (фрагмент)
b — скатерть и салфетки, цифровая печать
c — проекты скатертей (фрагменты)

Коллекция столовой группы состоит из скатертей, дорожек и салфеток. Она была воплощена в материале с помощью цифровой печати. Работа Е. Александровой является примером популяризации новой формы традиционного орнамента в его последующей современной переработке. Скатерти могут выступать как праздничными изделиями

в семейном быту, так и в качестве сувенирной продукции, отражающей богатую культуру башкирского народа. У подобных творческих концепций есть большие перспективы. Нахождение новых форм трансляции этнокультурных кодов позволяет расширить возможности для их популяризации. В найденных стилистике и композициях отчетливо звучит народное башкирское искусство. Чувственно-мифологическая составляющая элементов орнамента передается всему изделию. «Декоративное изображение на предмете, подчиняющееся его форме, материалу и цвету, неотделимое от его поверхности, может оказаться не только украшающим, но и рассказывающим» [2, с. 15]. Действительно, притом что сегодня в Башкирии нагрудники несут, скорее, эстетическую функцию, нежели функцию оберега, скатерти с таким орнаментальным решением могут обогатиться новыми смыслами. Нагрудники как символ оберега выстроились в замкнутую кайму скатерти, будто становясь новым символом оберега семьи.



3. Елизавета Александрова, ХТ-2 (руководитель ВКР — доц. М. И. Ермолаева, консультант — доц. Н. М. Дзембак)
a — проект дорожки (фрагмент)
b — скатерть и салфетки, цифровая печать
c — эскиз применения дорожки

Орнаментальное искусство существовало и существует до сих пор вместе с народом как его материальная и духовная ценность. Формой почитания этнических традиций звучит поиск молодыми художниками способов обновления исконных образов и отображения их в современной культуре. Через применение «языка орнамента» в современных формах декоративно-прикладного искусства достигается актуализация и универсализация его смысла. Национальные мотивы могут быть удачно адаптированы современными молодыми художниками, найдя свое воплощение в альтернативных текстильных предметах и иных изделиях.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бородай Ю. М. Миф и культура. / Юпыты. М.: Политиздат, 1990. С. 138–155.
2. Герчук Ю. Я. Что такое орнамент? Структура и смысл орнаментального образа. М.: Галарт, 1998. 338 с.
3. Дмитриев В. А., Калашникова Н. М. и др. Орнаментика предметов народной культуры. СПб.: ООО «Славия», 2022. 240 с.
4. Руденко С. И. Башкиры. Историко-этнографические очерки. Уфа: Китап, 2006. 376 с.
5. Тажитдинова Г. Ф., Куваева М. М., Акчурина Е. П. Традиционная одежда башкир: функции, типология, историческая динамика: сайт URL: https://cyberleninka.ru/article/n/traditsionnaya-odezhda-bashkir-funktsii-tipologiya-istoricheskaya-dinamika (дата обращения: 16.12.2023).

6. Флоренский П. А. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. М.: Издательская группа «Прогресс», 1993. 136 с.
7. Хасанова З. Ф. Нагрудник в современной жизни башкирских женщин: к проблеме сохранения традиций // Институт этнологических исследований им. Р. Г. Кузеева УФИЦ РАН / Вестник археологии, антропологии и этнографии. 2020. № 2 (49). С. 135–146.
8. Щитова С. Н. Башкирская народная одежда. Уфа, 1995. 240 с.

Сведения об авторах:

Ермолаева Мария Ильинична, кандидат философских наук, доцент кафедры художественного текстиля, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица; m-interio@yandex.ru

Дзембак Наталья Михайловна, доцент кафедры художественного текстиля, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица; ndzembak@bk.ru

Ermolaeva Mariia Il'inichna, PhD in Philosophy, Associate Professor of the Department of Artistic Textile, Saint Petersburg State Academy of Art and Design named after A. L. Stieglitz; m-interio@yandex.ru

Dzembak Natalia Mikhailovna, Associate Professor of the Department of Artistic Textile, Saint Petersburg State Academy of Art and Design named after A. L. Stieglitz; ndzembak@bk.ru

УДК 75.046 + 745/749
DOI 10.54874/9785605162926.2024.10.07

С. Н. Крылов

ОБРАЗЫ ДРЕВНЕХРИСТИАНСКИХ СВЯТЫХ В СОВРЕМЕННОЙ ПЕРЕГОРОДЧАТОЙ ЭМАЛИ НА ПРИМЕРЕ РАБОТ НАД КОВЧЕГАМИ СВЯТОГО ПРЕПОДОБНОГО АНТОНИЯ ВЕЛИКОГО И СВЯЩЕННОМУЧЕНИКА КИПРИАНА КАРФАГЕНСКОГО

В 2018–2021 гг. педагоги кафедр художественной обработки металла и монументально-декоративной живописи Академии им. Штиглица выполнили два проекта по творческому переосмыслению образов ковчегов для мощей древнехристианских святых святого преподобного Антония Великого и священномученика Киприана Карфагенского. Предлагается подробно рассмотреть ход ведения работ: от выбора мотивов до передачи завершенных ковчегов Мурманской митрополии.

Ключевые слова: реликварий, ковчег для мощей святого, ларец, эмаль, горячая эмаль, эмаль на меди, перегородчатая эмаль.

S. N. Krylov

IMAGES OF ANCIENT CHRISTIAN SAINTS IN MODERN CLOISONNE ENAMEL BY THE EXAMPLE OF WORKS ON THE ARK OF ST. REVEREND ANTHONY THE GREAT AND THE ARK OF ST. MARTYR CYPRIAN OF CARTHAGE

In 2018–2021 teachers from the Departments of Artistic Metal Processing and Monumental and Decorative Painting of the Stieglitz Academy completed two projects on creative rethinking of the images of arks for the relics of ancient Christian: Saint Reverend Anthony the Great and Saint Martyr Cyprian of Carthage. It is proposed to examine in detail the progress of the work: from the choice of motives to the transfer of completed arks to the Murmansk Metropolis.

Keywords: reliquary, ark for the relics of a saint, casket, enamel, hot enamel, enamel on copper, cloisonne enamel

На выставке «Современный сувенир», представленной в ноябре 2023 г. в Музее прикладного искусства Академии им. Штиглица, зрители могли увидеть два планшета с коллективными проектами, подготовленными для прихожан Русской православной церкви. На планшетах были распечатаны в разных поворотах ковчеги для хранения мощей святых. Сложно однозначно сказать, можно ли отнести представленные работы именно к понятию «сувенир», хотя их основное предназначение заключается не просто в хранении, а именно в напоминании современному человеку о величии духовных подвигов древнехристианских святых, совершенных для Бога и веры.

Изначально формы обоих ковчегов были абсолютно одинаковыми. В одном хранились мощи святого преподобного Антония Великого, в другом — священномученика Киприана Карфагенского. Обе реликвии были изготовлены в Западной Европе во второй половине XIX в.



1. Ковчег святого преподобного Антония Великого до начала работ

В наши дни ковчеги были выкуплены меценатом на европейском аукционе древностей и переданы в дар Мурманской митрополии Русской православной церкви. Они попали к епископу Североморскому и Умбскому Митрофану [9], уже ведущему в то время несколько параллельных проектов по реставрации русских святынь с педагогами и студентами кафедры живописи и реставрации (РЖ) Академии им. Штиглица. Ему принадлежит авторство концепции творческого переосмысления убранства ковчегов. Идея была в символической адаптации католической базиликальной формы ларцов (*ил. 1*) к духу православной традиции. Хотя прямоугольные ларцы встречаются в средневековом византийском искусстве, пример чего можно встретить во Владычной (Грановитой) палате Новгородского государственного музея-заповедника [4, с. 7], форма нашей святыни изначально стилистически соответствовала образу католической базилики — вытянутая в плане, она имеет по три арки в длинном направлении и одну — в коротком, таким образом с лицевой стороны напоминая традиционный базиликальный разрез. На тот момент в арках были приклеены простые прозрачные стекла, за ними внутри конструкций на бархатных подушечках лежали мощи святых. Крышки имели вид двухскатной черепичной кровли, распространенной в европейской храмовой архитектуре, они просто поднимались вверх и ставились рядом с ларцами при необходимости доступа к мощам. В идейном плане концепция синтеза возникала уже в тот момент, когда в них положили мощи святых, живших в первые века христианства еще до разделения церкви на православную и римско-католическую.

Работа над новым образом ковчега для мощей святого преподобного Антония Великого началась летом 2018 г. Расчистка и консервация оригинального металла конструкции была доверена старшему преподавателю отделения художественного металла (ХОМ) Наталье Геннадьевне Федотовой, имеющей большой опыт профессиональной реставрации разнообразных металлических изделий всевозможной сложности и стилистических направлений. После обсуждения перспективы сохранения и укрепления конструкции ковчега возникла идея заменить простые стекла декоративными эмалевыми вставками. В этот момент в проект пригласили автора статьи — преподавателя и учебного мастера по горячей эмали отделения монументальной живописи (МДЖ) СПГХПА им. А. Л. Штиглица, которому предстояло выполнить работы в технологии горячей эмали на меди.

Во время сбора и изучения материала автор статьи остановился на выборе технологии перегородчатой эмали как наиболее близкой традиционному византийскому искусству [1, с. 9]. Вначале были утверждены композиции для лицевой и боковых сторон, то есть работа выстраивалась поэтапно, до эскизов следующих пластин. Епископу Митрофану необходимо было увидеть начало и первые выполненные эмалевые пластины, чтобы планировать дальнейшие перспективы проекта.

На лицевой стороне изображены известные события, происходившие со святым преподобным Антонием во время его служения вере. Он известен как основатель отшельнического монашества, поэтому слева расположен сюжет, в котором «ненавидящий добро враг» пытается увести старца с пути истинного. В записях святого Афанасия Великого есть подробное описание истории. Знакомые, приходящие к святому преподобному Антонию, порой подолгу оставались вблизи его жилища, но он не впускал их. До них доносились нечеловечески жуткие голоса: «Удались из наших мест, что тебе в этой пустыне? Не перенесешь наших козней» [10]. Они представили, будто с отшельником спорят другие, пришедшие иным путем. Но, подойдя ближе, поняли, что гостей у старца нет, а слышали они демонов, на которых святой Антоний даже

не обращал внимания. Своим же знакомым он сказал не переживать и спокойно идти по домам. Он считал, что злые силы мечтают запугать трусливых, но верующим в Бога можно перекреститься и идти смело. Оставшись один, старец даже не чувствовал усталости от произошедших событий, а скорее, наоборот: получил успокоение и стимул к новым свершениям.

В центре лицевой стороны — фигура преподобного в монашеской одеже в пустынной местности со свитком, символизирующим его труды, и по традиции — с посохом в форме тау-креста. Вдали — городские постройки, символизирующие оставление им мирской жизни. Справа расположена следующая распространенная сцена «Антоний Великий и кентавр», в которой преподобного пытается свести с пути христианской веры существо, символизирующее язычество [2]. На боковых сторонах ковчега — фигуры архангелов Михаила и Гавриила, пользующиеся у православных наибольшим почтением среди сонма небесных сил [8].

Эскизы и разработка рисунка, по которым в дальнейшем выкладывалась медная проволока, — основы перегородчатой эмали [3, с. 93], длились около двух месяцев. Работы над первыми пластинами заняли около полугода: с сентября по январь были выполнены три пластины для лицевой стороны и до апреля — фигуры архангелов для арок на боковых сторонах реликвария.

Приблизительно в эти дни, 17 марта 2019 г., произошло радостное великое событие: руководитель проекта «за Литургией в Храме Христа Спасителя в Москве Святейшим Патриархом Кириллом возведен в сан митрополита» [9], епископ Митрофан стал митрополитом Мурманским и Мончегорским.

При приближении момента завершения первых утвержденных эмалевых пластин владыка Митрофан увидел, что ларец приобретает образ православной реликвии, было принято решение продолжить включение перегородчатых эмалей. Постепенно коллектив увидел возможность закрепить крышку ковчега на петлях, чтобы, откидываясь назад, она оставалась единым целым с конструкцией (ранее она просто снималась и, не переворачиваясь, ставилась рядом). В новом решении возникла необходимость разместить на нижней стороне крышки вытянутое по горизонтали эмалевой изображение.

Изучив средневековые решения крышек ковчегов, например, лиможского ларца-реликвария XIII в. из собрания Государственного музея изобразительных искусств имени А. С. Пушкина [12, с. 46], выполнили несколько эскизных предложений с вариантами сюжета «Успения святого преподобного Антония Великого». На удивление, работа над выбранным сюжетом заняла всего около трех недель (*ил. 2*).

В имеющемся на конец апреля 2019 г. виде — с эмалями на лицевой и боковых сторонах, а также на нижней стороне крышки — по благословлению владыки нереставрированный ковчег был представлен на IV Международной биеннале эмали «Золотая нить: дорога творчества», проходившей в Музее прикладного искусства Академии им. Штиглица в мае-июне 2019 г. [5, с. 98]. Ковчег с эмалями вызвал интерес и дискуссии коллег художников-эмальеров, однако жюри и искусствоведы отнеслись к экспонату скептически. Все-таки внутри антикварного ковчега небрежно смотрелись временные крепления, сделанные непосредственно на время работы выставки. Вероятно, комиссия не оценила незавершенный вид экспоната, кто-то решил, что это неудачная копия — и сам реликварий, и эмали в нем. Как итог, никакого призового места автор эмалей для ковчега не получил.

Окончательно образ ларца был доработан после завершения экспозиции биеннале. Креплением эмалевых



2. Ковчег святого преподобного Антония Великого. Ковчег — Зап. Европа, конец XIX в., творческое переосмысление — 2019 г. Концепция: митрополит Митрофан. Перегородчатая эмаль на меди: С. Н. Крылов. Реконструкция: Н. А. Бакулев. Реставрация и консервация металла: Н. Г. Федотова, Н. Д. Федотов.

изображений в конструкции ковчега занимался выпускник кафедры ХОМ Николай Александрович Бакулев. Когда были завершены и переданы ему первые шесть пластин, он максимально возможно разобрал все на детали, восстановил перекосившиеся от времени элементы и передал внешние формы Н. Г. Федотовой для расчистки и консервации. Она работала вместе с сыном Никитой Дмитриевичем Федотовым, также окончившим кафедру ХОМ. Вначале планировалось обновить внешние элементы новым слоем золота методом гальванического покрытия, от чего отказались в процессе работы, стараясь бережно сохранить дух времени, отложившийся на святыне. Тем временем была создана новая внутренняя конструкция, приспособленная прижимать эмали к стенкам ковчега изнутри. Параллельно Н. А. Бакулев осуществил замысел крепления крышки ковчега на петлях. Оригинальная бархатная подушечка для хранения мощей святого была размещена по-новому — ее приподняли до середины внутренней высоты ковчега, тогда как ранее святыня располагалась на дне ковчега. По первоначальной задумке к мощам могли приложиться через стекла, разграниченные арками в стенках ковчега, наглухо закрытого крышкой. Теперь же прихожане подходят к открытому ковчегу, заглядывают в него сверху и прикладываются к цельному стеклу, закрывающему святыню (оно едино и теперь не делится на три окошка).



3. Ковчег святого преподобного Антония Великого» (вид сзади)



4. Ковчег священномученика Киприана Карфагенского. Ковчег — Зап. Европа, конец XIX в., творческое переосмысление — 2021 г. Концепция: митрополит Митрофан. Перегородчатая эмаль на меди: С. Н. Крылов. Реконструкция: Н. А. Бакулев. Реставрация и консервация металла: Н. Г. Федотова, Н. Д. Федотов. Гравировка: П. Г. Екушев.

Пока коллеги с кафедры ХОМ работали над конструкцией ларца, автор статьи продолжил выполнять эмали. На этом этапе возникла идея в арках на задней стороне ковчега также разместить изображения. После согласований были утверждены следующие эскизы: по бокам два симметричных образа шестикрылых серафимов и декоративное распятие с символами евангелистов по углам для центральной арки (*ил. 3*). Эти три пластины удачно были выполнены всего за полтора последних летних месяца 2019 г.

30 января 2021 г., в день памяти преподобного, святыня была принесена в дар Свято-Троицкому Феодоритову Кольскому мужскому монастырю г. Мурманска митрополитом Мурманским и Мончегорским Митрофаном, священноархимандритом возрожденной северной обители. На сайте монастыря святыне посвящена страница, где приведены слова митрополита, сказанные во время церемонии обретения мощей: «Каждый, кто прикасается к ней, понимает, насколько нам с Божией помощью удалось воздать ей должное, чтобы она больше не была в поругании, и каждый верующий человек мог молитвенно припасть к ней» [6].

К работам над следующим ковчегом — для мощей священномученика Киприана, епископа Карфагенского — коллектив в том же составе приступил осенью 2019 г. В этом проекте художники изначально знали план всех работ, так как концепция и размеры ковчега совпадали. Пока автор статьи разрабатывал эскизы эмалевых пластин, уже начались работы по разбору и укреплению ларца. Н. А. Бакулев делал внутреннюю конструкцию для поднятия мощей святого до середины внутренней высоты и для крепления эмалей. Н. Г. Федотова с сыном расчищали металл и осуществляли его консервацию. При финальной сборке возникли существенные отличия от первого проекта: все детали покрыты золотом (исключены серебристые металлы) и видимые сборочные рабочие элементы (шляпки болтов, петли и пр.) максимально незаметно встроены в орнаментальный декор.

Эмали на лицевой стороне — это образ священномученика и известные сцены из его жития: «Скитания в пустыне с учеником диаконом Понтием», описавшим житие святого, и «Усекновение главы» [11]. На эмали для нижней стороны крышки изображен епископ в окружении архангелов Михаила и Гавриила. На торцах и на задней стороне повторены сюжеты, как в первом проекте, отличается лишь цветовая схема: преобладают красные оттенки, характерные для епископских одеяний.

На завершающем этапе к работе подключили Павла Геннадьевича Екушева, ст. преподавателя кафедры ХОМ. Он гравировал золоченую накладку для крепления над вытянутой эмалевой пластиной на нижней стороне крышки ковчега (*ил. 4*). Полностью работы над ковчегом были завершены в первой половине 2019 г.

Ковчег с мощами священномученика Киприана Карфагенского сегодня также находится в Мурманске, за архиерейским богослужением он подарен митрополитом храму Спаса-на-водах. Внесен в храм 9 октября 2021 г. В нем хранится самая крупная в России частица мощей общехристианского святого [7].

Сегодня коллектив продолжает работу над новыми совместными проектами.

ЛИТЕРАТУРА

1. Агафонова А. Ю., Матько Е. Е. Методы и практика преподавания технологии эмали (опаки) в монументально-декоративном и станковом искусстве: учебное пособие для студентов высших учебных заведений. М.: МГХПА им. С. Г. Строганова, 2020. 82 с.
2. Антоний Великий и бес; Антоний Великий и кентавр // Иконография восточно-христианского искусства. Проект научного отдела факультета церковных художеств Православного Свято-тихвинского гуманитарного университета: онлайн-ресурс. URL: https://icons.pstgu.ru/icon/fragment/494 (дата обращения: 10.12.2023).
3. Бреполь Э. Художественное эмалирование. Л.: Машиностроение, Ленингр. отд-ние, 1986. 127 с.
4. Гормина Н. Ювелирное искусство XI–XIX веков. Владычная (Грановитая) палата. Новгород: Новгородский государственный объединенный музей-заповедник, 1993. 32 с.
5. Золотая нить — Дорога творчества: IV Междунар. биеннале искусства эмали, 16 мая — 16 июня 2019: каталог выставки; / сост. С. П. Пономаренко, С. Н. Крылов. СПб: СПГХПА им. А. Л. Штиглица, 2019. 160 с.
6. Ковчег с мощами прп. Антония Великого // Свято-Троицкий Феодоритов Кольский мужской монастырь: официальный сайт монастыря. URL https://feodorit.ru/shrines/kovcheg-s-moshchami-prp-antoniya-velikogo/ (дата обращения: 10.12.2023).
7. Ковчег со святыми мощами священномученика Киприана Карфагенского. Святыни // Мурманская епархия | Центральное Романов-на-Мурмане благочиние. Храм Спаса-на-водах: онлайн-ресурс. URL: https://spasnavodah.su/about/shrines/kovcheg-so-svyatymi-moshchami-svyashchennomuchenika-kipriana-karfagenskogo/ (дата обращения: 10.12.2023).
8. Маркова А. Святые архангелы Михаил и Гавриил. Предисловие: онлайн-ресурс. URL: https://www.litres.ru/book/anna-markova/svyatye-arhangely-mihail-i-gavriil-9305607/chitat-onlayn/ (дата обращения: 10.12.2023).
9. Митрофан, митрополит Мурманский и Мончегорский (Баданин Алексей Васильевич) // Русская православная церковь: официальный сайт Московского патриархата. URL: http://www.patriarchia.ru/db/text/3340985.html (дата обращения: 09.12.2023).
10. Свт. Афанасий Великий. Житие преп. Антония Великого. Абз. 13 // Азбука веры: онлайн-издание. URL: https://azbyka.ru/otechnik/Afanasij_Velikij/zhitie-prep-antonija-velikogo/ (дата обращения: 10.12.2023).
11. Свт. Димитрий Ростовский (Туптало). Житие и страдание святого священномученика Киприана, епископа Карфагенского // Азбука веры: онлайн-издание. URL: https://azbyka.ru/otechnik/Dmitrij_Rostovskij/zhitija-svjatykh/723 (дата обращения: 10.12.2023).
12. Тяжелов Н. В. Искусство Средних веков. В помощь школе. М.: ГМИИ им. А. С. Пушкина. 80 с.

Сведения об авторе:

Крылов Сергей Николаевич, старший преподаватель кафедры монументально-декоративной живописи, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица; kry@bk.ru

Krylov Sergey Nikolaevich, Senior Lecturer of the Department of Monumental and Decorative Painting, Saint Petersburg State Academy of Art and Design named after A. L. Stieglitz; kry@bk.ru

УДК 687.01:7.03:745.03
DOI 10.54874/9785605162926.2024.10.08

М. М. Кузнецова

К ВОПРОСУ ОБ ОПРЕДЕЛЕНИИ СТИЛЯ КОСТЮМА

Понятие «стиль» занимает важное место в исследованиях костюма, однако этот термин может иметь разные трактовки. Автор ставит перед собой цель проследить становление и трансформацию понятия «стиль костюма» от характеристик декора, подчиняющих костюм большим художественным стилям, к устойчивым признакам, выявляющим функцию костюма в современной культуре и определяющим связанный с ней характер.

Ключевые слова: стиль костюма, стилеобразования костюма, стили современного костюма, теория костюма, история костюма.

M. M. Kuznetsova

ON THE QUESTION OF DETERMINING A FASHION STYLES

The concept of fashion style takes an important place in research, but this term can have different interpretations. The author sets the objective: to trace the formation and transformation of the concept of fashion style from a decor characteristics that subordinate clothing to art styles to stable characteristics that detect the function of clothing in modern culture and determine the character associated with it.

Keywords: fashion style, fashion style formation, modern fashion styles, fashion theory, fashion history.

Костюм — это целостный по композиции, художественному решению и функциональному содержанию комплекс предметов одежды, украшений, аксессуаров и обуви, представленный на человеке в соответствии с его образом, прической, гримом. Одной из важных характеристик костюма является стиль, указывающий на назначение и принадлежность эпохе. Однако определение стиля в костюме нередко является затруднительным в силу того, что специалисты используют различные ракурсы и отправные точки для исследования костюма. Историки искусства и костюма рассматривают его в контексте больших художественных стилей, определяя стилевые характеристики на основе сопоставления костюма с архитектурой и ДПИ определенной эпохи. Лингвисты обращаются к костюму и моде исключительно как к системе знаков, обеспечивающих коммуникацию и считываемых обществом, игнорируя при этом художественные и проектные процессы, протекающие в этой сфере творчества. Трудности возникают также при определении границ стиля и моды, описании их взаимодействия. В наиболее сложном положении оказываются практики, часто вынужденные работать «по наитию» и терпящие критику со стороны теоретиков. Попытаемся понять, каким образом стиль костюма связан с его функцией на разных этапах развития, и ответить на вопросы: насколько объективно сопоставление стиля костюма со стилем искусства, какие изменения претерпело понятие «стиль костюма» в исторической перспективе, как проходит процесс формирования и угасания стиля?

Изучение костюма традиционно начинается с истории древних цивилизаций Дальнего Востока, Междуречья, Египта, Средиземноморья. Особое внимание уделяется эстетической

составляющей и композиционному решению костюма привилегированного класса, описанию используемых материалов и дополнений. Это связано с тем, что исторические и художественные источники представляют нам костюм правителей и их приближенных намного чаще, чем одеяние «простых смертных». Франсуа Буше выделяет всего пять архетипов костюмов, выработанных в течение почти десяти тысячелетий, и отмечает, что «фундаментальные различия между типами костюмов определялись климатом» [9, с. 12]. Соглашаясь с этим, необходимо констатировать, что орнаментация одежды, художественное оформление аксессуаров и украшений и композиционное решение костюма различны на разных территориях, но имеют устойчивую связь с типом цивилизации и общим строем искусства, выражающими идеологию культуры. Франсуа Буше отмечает, что костюм на этапе своего становления означал силу и власть, «помогал внушать страх»: одной из важных функций, влиявших на развитие костюма, было желание преобладать («в более поздние времена профессиональный или административный костюм был разработан для того, чтобы отличать его владельца и выражать личные или делегированные полномочия; эта цель также явно видна в мантии адвоката, как и в униформе полицейского») [9, с. 10]. Сложившийся в долине Нила комплекс костюма (одежда и украшения, маркеры власти и ритуальные элементы, парики, обувь, особый грим), олицетворявший незыблемую силу и власть фараонов и жрецов, получил обобщенное определение «костюм Древнего Египта» и характеризует принадлежность к территории и цивилизации в определенный временной период. В дальнейшей эволюции моды элементы художественной структуры костюма египтян утратили свое первоначальное значение и при интеграции в костюмы последующих эпох получили название «египетский стиль». При описании костюма Древней Греции можно выделить два типа: «ионический» и «дорический», которые также «привязаны» к территории и особенностям культуры, но в целом костюм античных греков выражал идеи демократической культуры и антропоцентричную гармонию искусства. Древние римляне переняли античный костюм в результате вторжения дорийцев, но в связи со своей идеологией внесли определенные смысловые дополнения, превратив свободные драпировки греческого гиматия в статусную неподвижность тоги. В период Великой французской революции в основу нового костюма первоначально легли демократические идеалы античности, которые в дальнейшем сменились строгостью и величавостью имперского стиля римлян, получившего в науке название «ампир». Таким образом, костюмы древних цивилизаций не только различаются по принадлежности к территории, но также выполняют функцию социальной маркировки их носителей, создания определенной иерархии в обществе. Костюмные комплексы древних цивилизаций можно связать с понятием стиля, поскольку они обладают рядом устойчивых признаков, определяющихся композицией, воплощением в материале, техникой выполнения и декором. Именно эстетическая составляющая и композиционно-декоративное решение в костюме древних народов делают его уникальным и формируют в нем стилевые характеристики.

Напротив, шитый костюм варварских племен, который известен нам по археологическим раскопкам (например, из Торсбергского болота на севере Германии, III–IV вв.), лишен декора и как следствие — стилевых особенностей; преобладание утилитарной функции придает ему определенную универсальность и не позволяет отождествлять с художественной культурой отдельной территории.

Встает вопрос о том, что первично при определении стиля: функция или декор, тесно связанный с художественным идеалом и искусством эпохи. Может ли отсутствие декора приводить к невозможности стилевого определения? Или оно вообще свидетельствует об отсутствии стиля? Э. Кон-Винер предлагает нам концепцию изучения произведений искусства, при которой категория стиля определяется единством художественных элементов системы через призму функциональности и орнаментальности (декоративности, довлеющей над функцией). Эта концепция о конструктивном (тектоническом) и деструктивных (декоративном

и орнаментальном) стилях приводит автора к мысли о том, что «если принять в соображение то обстоятельство, что деструктивные и конструктивные стили чередуются с неизменной последовательностью, то нужно будет предположить, что именно здесь находится тот пункт, в котором законы истории искусства переходят в общие законы истории человечества. Стиль не создается сознательно, но зависит от закономерных законов созидания и разрушения, от общего закона развития» [5, с. 198]. Если признать правомерным то, что на создание костюма оказывает влияние эстетический идеал определенного исторического периода [2, с. 36], то необходимо также отметить, что в иные периоды культура может полностью отрицать декоративность и превозносить функциональность. В этом случае стилистика костюма будет формироваться законами целесообразности и уровнем соответствия выполняемой работе, что непременно будет уменьшать декоративную составляющую и отдалять костюм от искусства. И если найти связь такого костюма с художественным стилем затруднительно, то устойчивые признаки, создающие представление о назначении костюма, социальном статусе и роли носителя, будут свидетельствовать о формировании собственного функционального стиля костюма.

Применительно к истории костюма можно говорить о том, что декоративные стили стали привилегией высших сословий, а тектонический стиль лег в основу костюма широких слоев населения. Формирование костюма «в готическом стиле» при дворе бургундских герцогов в первой половине XV в. было основано не на необходимости работать, а на желании дистанцироваться от окружающих, подчеркивая свое особое положение, то есть единственной функцией костюма была демонстрация власти, уникальности и высокого вкуса (художественная функция). Костюм людей, не имеющих отношения ко двору, был, напротив, подчинен утилитарной функции, поэтому нет оснований утверждать, что они также носили костюм в готическом стиле. В одежде простолюдинов мы можем найти и определить заимствованные у аристократов элементы, но в данном случае речь будет идти не о стилевых характеристиках, а о моде как феномене социального влияния и распространения. Не будем также забывать, что одежда «с царского плеча» могла постепенно просачиваться на улицу. В остальном костюм «бедных» был больше «формой для работы» (в которой эволюционировали связанные с функцией конструктивно-технологические решения), чем отражением идеалов искусства, поэтому часто не представляется возможным выявить принципиальные стилевые отличия в повседневном бытовом костюме разных эпох и определить принадлежность к тому или иному художественному стилю.

Таким образом, применяемая исследователями классификация стилей костюма с XI по XIX в. основана исключительно на сопоставлении композиционно-художественного решения ансамблей привилегированных классов и господствовавшего стиля в архитектуре и изобразительном искусстве. Будучи не только заказчиками, но в полной мере диктаторами стиля, аристократы не давали костюму развиваться по пути функциональности. Художественная функция играла преобладающую роль, подчиняя себе утилитарную. Отсутствие самостоятельного стилеобразования в костюме XV–XVIII вв. можно объяснить тем, что аристократия жила в замкнутом мире искусственной эстетики, соизмеряя свой внешний вид с тем антуражем, который создавался художниками в угоду ее вкусам. Такие стили формировались под влиянием личности или небольшого круга эстетов и уходили в историю вместе с ними. В связи с этим вполне уместно звучат определения «стиль Людовика XIV» или «стиль Людовика XVI». Кроме того, в общепринятую научную систему проникли такие «экзотические» стили, как шинуазри и тюркери, названные по территории, а не в связи с господствующим художественным стилем. При этом необходимо отметить определенную независимость формы женского костюма эпохи барокко и рококо от композиции и масштабности архитектуры соответствующих периодов и констатировать, что формообразование костюма в это время шло по собственному пути, руководствуясь законами развития формы и модой. Например, массовые поставки китового

уса в Европу в XVIII в. позволили увеличить объем женских юбок вопреки уменьшению масштабов интерьеров рококо. Форма костюма и его композиция в меньшей степени, чем декор, зависят от художественного стиля, так как в первую очередь обусловлены строением и движениями тела, антропометрическими параметрами.

Демократичные проявления жизни на всех этапах истории требовали особого костюма и порождали более рациональные и прогрессивные формы и образцы, выходившие из подчинения художественному стилю эпохи. Например, одежда для войны и охоты стала прообразом форменного стиля. Необходимость ведения делового образа жизни преобразовала в течение XIX в. английский мужской костюм в «офисную униформу» классического стиля. При этом женский костюм дольше подчинялся стилеобразующему влиянию искусства, что свидетельствует о пассивной роли женщины в обществе. Но следует признать, что в XIX в. влияние на костюм художественных стилей (довольно дробных в контексте общего направления романтизма, а позднее — символизма) проявлялось больше в модных деталях, хаотично заимствованных у разных эпох и территорий, нежели в целостности системы художественных элементов. Особое историко-культурное явление — викторианский стиль выразилось не столько в устойчивых элементах костюма, сколько в признаках, определяющих общий характер эпохи. Таким образом, в XIX в. костюм постепенно выходил из-под влияния стилей искусства.

Последние большие художественные стили, ар-нуво (модерн) и ар-деко, оказали значительное влияние на женский костюм, в котором форма, материалы и декор соответствовали художественным установкам эпохи. Мужской костюм практически не отреагировал на значительную разницу художественных систем названных стилей, поскольку в нем в это время уже преобладала функциональность.

Увлечение спортом в 1900–1920-х гг. привело к формированию спортивного стиля костюма, который дал толчок упрощению и обновлению формы и декора одежды в 1930-е гг. Влияние миграционных процессов после Первой мировой войны привело к тому, что европейские модельеры ввели в оборот элементы славянского костюма, умело соединяя их с лаконичной модной формой, что стало прообразом будущего этнического стиля. Наибольший вклад в формирование «стилевой независимости» костюма в межвоенный и послевоенный периоды внесла Габриэль Шанель, утверждавшая универсальность и функциональность костюма базовыми ценностями. В контексте наметившегося вектора развития костюма влияние сюрреализма на творчество Эльзы Скиапарелли выглядит, скорее, исключением, чем правилом.

Принципиальные изменения в стилеобразовании костюма произошли в середине XX в., после Второй мировой войны. Можно отметить две причины: во-первых, искусство не сформировало большого художественного стиля в послевоенный период, что позволило художникам моды самостоятельно создавать форму и декор костюма, выстраивать собственные эстетические идеалы; во-вторых, демократизация общества, особенно ярко проявившаяся в 1960-е гг., дала возможность предлагать потребителям новые функциональные вещи и эстетические образцы. Именно в это время стилистика костюма обрела самостоятельность: выразительные элементы создавались на основе источников из различных сфер влияния, часто были отражением социального запроса потребителя или творческого видения автора, а также имели тесную связь с функцией, назначением. В это десятилетие произошел настоящий переворот в знаковой системе костюма, которая освободилась от диктата искусства и начала отражать различные предпочтения, настроения и занятия людей. В 1960-е гг. в моделировании костюма утвердились основные стили: классический (в женской одежде), спортивный, форменный, романтический, этнический, авангардный, минимализм. Функция костюма вышла на первый план в классическом и спортивном стилях. Начало интерпретации униформы и спецодежды в модном костюме положил Ив Сен-Лоран, преобразив бушлат (caban) в женскую куртку. Позже он развил идею в коллекции Saharienne 1968 г., оценив

функциональность и эргономичность одежды для сафари. Романтический и этнический стили, в первую очередь, выражали характер и ментальность носителя, то есть были направлены на индивидуализацию, гуманизацию образной системы костюма. Авангардный стиль, отразивший характер эпохи, стал в дальнейшем полем для творческих экспериментов. Минимализм формировался в несколько этапов под влиянием творчества таких мастеров, как Мадлен Вионне, Клер Маккардел и Рой Холстон Фроуик, и во второй половине 1990-х гг. на фоне экономического кризиса стал господствующим. В последней трети XX в. модельеры и дизайнеры создали богатый язык современного костюма, включив в него множество знаковых и функциональных элементов из исторического наследия и смело внедрив новые решения и детали. Таким образом, стиль костюма стал самостоятельной категорией, больше связанной с назначением, функцией и спецификой художественного творчества в этой сфере, нежели с архитектурой или ДПИ эпохи.

Однако отношения костюма с искусством не были полностью разорваны, в 1960-е гг. элементы актуальных в то время поп-арта и оп-арта применялись в костюме, хотя это и не дает права говорить о принадлежности костюма к данным стилям, так как назначение, функция, форма и материалы могли быть разными. Деконструктивизм, сформировавшийся в начале 1980-х гг., — стиль костюма, который так же тесно связан с искусством. Можно сказать, что он вырос из приема формообразования под влиянием структурализма, философии и экзистенциальной рефлексии дизайнеров.

Немаловажно для теории костюма, что в 1972 г. в работе «Морфология искусства» М. С. Каган ввел костюм в систему искусств и поместил его в класс архитектонических искусств [3, с. 366]. Это позволило исследовать костюм в новом ракурсе — как объект художественно-предметного творчества или дизайна, связанный с ведущими видами искусств не только внешними признаками (что в какой-то мере определяло костюм как подчиненный им), но и имеющий особые самостоятельные принципы формирования и развития художественной структуры [7]. Признание того, что костюм — это самостоятельная система с возможностью самоорганизации [4, 8], дало возможность наконец обратиться к более глубокому изучению этих принципов, в том числе стилеобразованию современного костюма.

«Стиль предстает как качество определенной культуры,отличающее ее от всякой другой, как конструктивный принцип построения культуры. Обретая культурную значимость, предмет обретает и стилистическую выраженность — свидетельство его принадлежности к определенной культуре, к тому или иному социально-историческому пласту. Стиль предмета — это не просто его внешняя форма, а в первую очередь характер его материального и духовного функционирования внутри данной культуры, иными словами стиль выявляет функциональные особенности предмета или явления» [1, с. 218].

Стиль современного костюма — это целостная система устойчивых характеристик костюмного комплекса, включающего в себя композиционные схемы, колорит, материалы, конструктивно-модельное решение, детали и техники выполнения, которые выявляют функцию костюма в современной культуре и определяют связанный с ней характер (основное качество). Стиль костюма связан с его назначением, выражает содержание и указывает на социальную роль человека. Для определения стиля костюма необходимо выявить комплекс устойчивых качественных признаков и сопоставить их с назначением и функцией костюма. Е. А. Косарева в своей работе «Мода. XX век. Развитие модных форм костюма» [6, с. 458] представила классификацию функций костюма, в которую включила утилитарную, эстетическую, эмоционально-психологическую, индивидуально-знаковую, социально-знаковую, идеологическую, художественную, экономическую. Разнообразие функций позволило костюму последней трети XX в. окончательно преодолеть зависимость от других видов искусства и выработать свои принципы стилеобразования.

Стили современного костюма были созданы модельерами и дизайнерами на основе устойчивых признаков и по законам художественного творчества. Определяющими стали функции и те социальные роли, которые возникали в обществе. Дизайнеры-профессионалы смогли адаптировать и включить в свой профессиональный словарь такие «уличные» субкультурные явления, как битничество, хиппи, панк, гранж и т. п. Самобытный язык современного костюма обогатился множеством элементов, а появление новых социальных групп и запросов породило «дробление» основных стилей, возникновение гибридов. Разнообразие стилей костюма в конце XX в. — свидетельство развития европейской культуры и результат периода свободного творчества профессионалов, которые определяли облик людей, облагораживая уличные идеи.

Стихийное стилеобразование, возникшее в среде потребителей еще в 1970-е гг., привело в 1990-е гг. к появлению эклектики (кэжуал), при которой смешение разностилевых элементов, оправдываемое ситуацией, стало нормой. В результате такого стилевого «взрыва», когда составляющие костюма уже не отвечали функции, а социальная роль носителя оказалась размытой, система стала настолько запутанной, что многие мелкие стили прекратили свое существование. Снижение уровня общей культуры общества привело в начале 2020-х гг. к сужению стилевого разнообразия, угасанию стилей.

Отвечая на поставленные в начале статьи вопросы, можно сказать, что функция костюма имеет прямое выражение в стиле, а стилевой характер (основное качество) связан с назначением. Сопоставление стиля костюма со стилем искусства достаточно условно и возможно только при обращении к светскому костюму привилегированных сословий прошлых эпох с преобладающей художественной функцией, не может экстраполироваться на костюм широких масс, а также на современный костюм. Понятие «стиль костюма» в науке неоднозначно и может быть применимо как для определения принадлежности к эпохе и территории или художественной системе, так и для характеристики функционального характера костюма. Понимание особенностей стилеобразования исторического и современного костюма может быть полезно как теоретикам, так и практикам.

ЛИТЕРАТУРА

1. Борев Ю. Б. Эстетика. 4-е изд. доп. М.: Политиздат, 1988. 496 с.
2. Ванькович С. М. Стилевая эволюция костюма в предметно-пространственной среде Санкт-Петербурга XVIII — начала XXI века: комплексное исследование: дис. … д-ра искусствоведения. СПб, 2023. 691 с.
3. Каган М. С. Морфология искусства. Л.: Искусство, 1972. 440 с.
4. Козлова Т. В., Ильичева Е. В. Стиль в костюме XX века: учеб. пособие для вузов. М.: МГТУ им. А. Н. Косыгина, 2003. 160 с.
5. Кон-Винер Э. История стилей изобразительных искусств. М.: издательство Юрайт, 2023. 199 с.
6. Косарева Е. А. Мода XX век. Развитие модных форм костюма. СПб.: Петербургский институт печати, 2006. 468 с.
7. Кузнецова М. М. Художественная структура авторского женского костюма в проектной культуре последней трети XX — начала XXI в.: дис. … канд. искусствоведения. СПб, 2010. 290 с.
8. Петушкова Г. И. Проектирование костюма: учеб. для вузов. М.: изд. центр «Академия», 2004. 416 с.
9. Boucher F., Deslandres Yv. 20,000 Years of Fashion: The History of Costume and Personal Adornment. New-York: Harry N. Abrams, INC, Publishers, 1967. 442 p.

Сведения об авторе:

Кузнецова Майя Михайловна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории и теории искусств, Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна; maya.mail2@rambler.ru

Kuznetsova Maya Mikhailovna., PhD in History of Arts, Associate Professor of the Department of History and Theory of Art, St. Petersburg State University of Industrial Technologies and Design; maya.mail2@rambler.ru

УДК 745.03
DOI 10.54874/9785605162926.2024.10.09

Л. В. Назина,
С. К. Русаков

СЕРГЕЙ ЧЕХОНИН — ОРГАНИЗАТОР И ВДОХНОВИТЕЛЬ АГИТФАРФОРА

Статья обращает внимание на разнообразие творческого наследия Сергея Чехонина (1878–1936). Для молодых керамистов особенно интересен его уникальный фарфор. Являясь памятником революционной эпохи, агитфарфор даже спустя сто лет после создания не утратил актуальности и по-прежнему является предметом внимательного изучения для всех, кто постигает искусство фарфора.

Ключевые слова: агитфарфор, авангард, революция, ГФЗ, ИФЗ, шрифт.

L. V. Nazina,
S. K. Rusakov

SERGEY CHEKHONIN AS THE ORGANIZER AND INSPIRER OF THE SOVIET PROPAGANDA PORCELAIN

The article draws attention to the diversity of Sergei Chekhonin's creative heritage. For young ceramists, his unique porcelain is especially interesting. Being a monument of the revolutionary era, propaganda porcelain (agitfarfor), even 100 years after its creation, has not lost its relevance and is still the subject of careful study for all who comprehend the art of porcelain.

Keywords: propaganda porcelain, agitfarfor, avant-garde, revolution, GFZ, IFZ, font.

«Из недр же "Мира Искусства" вышел первоклассный мастер С. В. Чехонин. Он и до настоящего времени остается вожаком и первым номером, никем не превзойденным. Ничуть не преувеличенно будет признать такого блестящего графика и изумительного шрифтиста, как Сергей Чехонин, мировой величиной» И. А. Фомин [6, с. 8]

Прошедшие со времени оценки академика архитектуры Фомина сто лет еще более утвердили верность превосходной оценки творчества Сергея Чехонина. Когда студенты нашей кафедры приступают к изучению фарфора, мы говорим, что фарфор требует высокой графической культуры, и показываем работы Чехонина. Его же тарелки мы показываем, когда говорим о ремесле живописца на фарфоре. Рассказывая о шрифте в прикладном искусстве, не обойтись без изучения «чехонинского шрифта» во всех его проявлениях: написание, композиция, разнообразие. Удивительно, но даже в дизайне посуды художник оставил заметный след, как бы подтверждая, что и в XXI в. его творчество все так же актуально и достойно внимательного изучения.

Бедствия событий 1917 г. и Гражданской войны, поиск средств к существованию заставили самых разных художников сотрудничать с Государственным фарфоровым заводом (бывшим Императорским). Все стилевые направления того времени смогли проявиться на фарфоре: абстракционизм, кубизм, футуризм, авангард, супрематизм. Многие авторы верили, что революция даст свободу и приведет к обновленному миру. Искренне поддержал перемены мирискусник Сергей Чехонин (1878 г., Лыкошино, Новгородская губерния — 23 февраля

1936 г., Лёррах, Баден-Вюртемберг, Германия) — «художник Октябрьского пере ворота» [9, с. 7]. Наперекор разрухе и хаосу он создает свой новый стиль, основанный на традициях классицизма, принявший в себя динамику и легкость авангарда, декоративность и орнаментику народного искусства. Современники назвали чехонинский стиль «советским ампиром».

Художник Сергей Васильевич Чехонин сформировался еще в дореволюционный период как яркий представитель младшего поколения «Мира искусства». Художники этого объединения стали выразителями духовных потребностей российского общества конца XIX — начала XX в. Вероятно, время требовало необыкновенной универсальности мирискусников: традиционная живопись и станковая графика, сценография, обогатившая не только российскую культуру, книжная графика. Искусство книги приобрело в эти годы особое значение. Книга становится произведением искусства, результатом творчества писателя и художника. Как никогда ранее книга приобретает свойства ансамбля, в котором все части взаимосвязаны. Появляется декоративная стилизация, объединяющая прекрасный рисунок и рисованный шрифт. Уже изданы книжные шедевры Сомова, Бенуа, Билибина, Добужинского. Сергей Чехонин начинает с активной работы в журнальной графике. «Сатирикон», «Зритель», «Маски» публикуют его карикатуры на политическую тематику. В этих работах художник оттачивает приемы гротеска, деформации, своеобразную остроту. Художественный язык, найденный Чехониным в журнальной графике этого периода, получит развитие в более поздних работах, в том числе и в фарфоре.

К 1913 г. художник сформировался как зрелый мастер. Он в полной мере овладел арсеналом неоклассики: венки, гирлянды, декоративные рамы. Его интерес к старому европейскому и русскому искусству, знание народного искусства, лубка, декоративных тканей помогли выработать особое «чехонинское» рисование. Травы, листья, цветы, особенно знаменитые розы, становятся авторскими, узнаваемо чехонинскими. Много работая в книжной графике, художник доводит до совершенства умение работать с линией, пятном, орнаментом и особенно шрифтом. Шрифт в его творчестве занимает куда более значимое место, чем у остальных мастеров «Мира искусства». В 1912 г. Чехонин получает первую премию на конкурсе новых шрифтов, организованном для типографии и издательства И. Лемана (среди участников были Добужинский и Нарбут). Победил набор декоративных инициалов, которыми и после революции украшали начальные страницы книг по истории искусств. В этот период художник часто обращается к конструкции антиквы. Этот шрифт ясен и гармоничен, он неконтрастен и уравновешен. Шрифты Чехонина в этот период созвучны искусству Высокого Возрождения. Но уже в эти годы художник много экспериментирует с рисованными шрифтами. В его буквах появляются гротеск и орнамент, выполненные с фантазией и артистизмом, свойственным всему творчеству Чехонина. Никаких теоретических трудов о природе шрифта художник не оставил. Но убедительнее всего о его поисках рассказывают его работы: книжные и журнальные обложки, титульные листы, инициалы, экслибрисы, монограммы, заставки, афиши, плакаты… И во всех работах — техническое совершенство и постоянный эксперимент в начертании и композиции. Напомним, что важнейшее свойство шрифтов Чехонина — именно их живое рисование.

Книжное творчество Чехонина модно и востребовано, его виртуозность, эстетство, особая утонченность совпали с запросами элитной части столичного общества. Он стал популярным. Но удивительно: взорвавший Россию 1917 г. сделал жизнь Чехонина еще насыщеннее. В годы Октябрьской революции он участвует в оформлении массовых празднеств, занимается геральдикой, создает гербы, денежные знаки, работает в художественной коллегии при отделе изобразительных искусств Наркомпроса вместе с Альтманом, Матвеевым, Каревым, создает плакаты и лозунги. Знакомится с Луначарским и — что особенно важно для нас — приходит работать художественным руководителем на Государственный фарфоровый завод, бывший до февраля 1917 г. Императорским.

Для работы с фарфором Чехонин имел хорошую подготовку — в 1896 г. в Санкт-Петербурге учится в Рисовальной школе Императорского общества поощрения художеств, затем с 1897 по 1900 г. в мастерских М. К. Тенишевой занимается под руководством И. Е. Репина. В 1904 г. в Абрамцевской мастерской С. И. Мамонтова под руководством известного керамиста П. К. Ваулина вместе с М. А. Врубелем и А. Я. Головиным знакомится с искусством керамики, выполняет майоликовые панно для зданий Москвы и Петербурга. Позже увлеченно занимается росписью эмали, фарфора, миниатюры. Среди многих замечательных художников того периода Чехонин выделялся особым интересом к ремеслам. Именно ремесло, доведенное до совершенства, становится сутью его творчества. В 1913 г. его приглашают специалистом-консультантом по художественным промыслам в Министерство земледелия. До 1917 г. Чехонин руководил учебно-показательными мастерскими по финифтяному производству в Ростове Ярославской губернии и Торжке. Возможно, работа с миниатюрой на эмали и интерес к прикладным искусствам окончательно подготовили художника к работе с фарфором. С первых дней работы на ГФЗ стало очевидно, что Чехонин-фарфорист не менее профессионален, чем книжный график.

Стоит особо отметить сложность живописной работы на фарфоре. Надглазурная роспись во многом ограничивает работу кистью. Трудно без долгих тренировок сделать мазок по глянцевой поверхности глазури. Если мазок удался, то чрезмерный слой краски может скалываться после обжига, что приводит к неисправимому браку всего изделия. Возможно изменение цвета, наличие пылинок в красочном слое и еще много всего, что в других техниках не влияет на качество произведения, а в росписи фарфора почти убивает результат. Сергей Чехонин безупречно владел техникой письма на фарфоре. Графическая культура, сочетание тончайших линий и уверенного выразительного мазка позволили ему с одинаковой легкостью писать цветы, фигуры и буквы. Именно шрифт в фарфоре Чехонина играет важную роль — он одновременно декоративен и функционален. Шрифт послереволюционного периода уже далек от возрожденческой антиквы, он — само время. Прежняя буква с ненарушаемой конструкцией исчезает, на смену приходит динамичная, эмоциональная, острая буква. В буквах агитфарфора можно увидеть влияние футуристов с их подчеркнутой ролью шрифта, элементы конструктивизма и супрематизма. Начертание букв — очень консервативное искусство, но Чехонин, являясь участником больших революционных перемен, не отрицает всего нового, он талантливо складывает из несочетаемых элементов свое искусство и всегда остается узнаваемым.

Говоря о Чехонине, необходимо остановиться на уникальном явлении, главным организатором и вдохновителем которого называют этого художника, — советский агитационный фарфор.

Революционный хаос и разруха Гражданской войны почти остановили Государственный фарфоровый завод. Не имея фарфоровой массы и возможности обжигать изделия при высокой температуре, завод прекращает выпуск посуды. Но на складах хранится запас тарелок и прочего «плоского товара», то, что обычно фарфористы называют «бельем», большая часть этих тарелок имели марки Николая II, Александра III и Александра II, даже Николая I, их приходилось записывать шестеренками, молотом и серпом. Царских тарелок хватило на весь агитфарфор, они закончились только в 1930-е гг.

Сергей Чехонин и привлеченные им для работы с фарфором художники — М. Адамович, Б. Кустодиев, А. Щекотихина-Потоцкая и другие — в своих работах превратили обычную посуду в уникальное явление. Елена Данько (художник по росписи фарфора 1920-х гг.) так вспоминает это время: «Этот фарфор был вестью из прекрасного будущего, за которое билась советская страна в страшных боях с голодом, с разрухой, с интервенцией» [8, с. 24].

Лозунги для агитфарфора утверждал лично нарком просвещения А. Луначарский по поручению Ленина, выдвинувшего план «монументальной пропаганды». По планам Ленина, с развитием страны фарфор должен стать доступным рабочим и крестьянам, но по его же решению с 1921 г. фарфор с лозунгами прекратили продавать на территории страны и практически

весь вывозили за рубеж. Поднять трудовые массы нашей страны на строительство нового государства фарфор не мог, но в 20-х гг. прошлого века тарелки с лозунгами имели большой успех на различных международных выставках и аукционах, принося молодой стране валюту. В сложное время простая фарфоровая тарелка с лозунгом стала лучшим отражением революции.

Влияние Чехонина заметно в работах практически всех художников агитационного фарфора — оно чувствуется в общем декоре предметов, но особенно — в шрифте. Великолепный рисовальщик, Чехонин создал шрифты, которые легко повторялись копиистами и были необыкновенно популярны. Шрифт Чехонина порождал праздник, праздник обещал новую реальность, счастливую жизнь. Казалось, что революция отменила порядок и позволила буквам вырваться на свободу. Чехонин открыл новые возможности шрифта — его буквы могли быть перекошены и разрушены, они словно ощетинились, стали динамичными и контрастными. Новизна достигалась элементами, которые не могли позволить себе предшественники художника: сдвиги, изломы, пламенеющие штрихи, зазубрины (*ил. 1*).



1. С. Чехонин. Шрифт № 14 из сборника «Шрифты и их построение». Ленинград, 1927 г.

Общепризнано, что шрифт Чехонина не имеет очевидных источников в кириллице, но исследователи отмечают связь чехонинских букв со шрифтами ампира, с графикой авангарда XX в. и даже русским лубком. Ампир отразился благородством пропорций и чистотой начертаний. Из авангарда в чехонинском шрифте — динамика, разрушаемая форма, обобщение до простых геометрических фигур. Народные традиции повлияли на особую декоративность. Большая часть открытий художника состоялась в книжной и журнальной графике, на фарфоре новаторство отражалось уже после накопления опыта при создании бессчетного количества заставок, инициалов, заголовков, издательских марок, обложек.



2. Тарелки с лозунгами. С. Чехонин. Государственный фарфоровый завод, 1919 г.

На бумаге и на фарфоре художник работал кистью. Именно необыкновенное мастерство работы кистью выделяет Чехонина среди многих и многих других. По воспоминаниям современников, он не чертил буквы, а просто, едва наметив, рисовал кистью, легко смещая по строке, меняя интервалы, изменяя наклон то в одну сторону, то в другую. Свободный рисунок букв отразился в свободе композиционной. Никто до Чехонина не позволял закручивать в вихре тексты, становившиеся иногда трудночитаемыми, но при этом яркими и выразительными. Вероятно, агитационная тарелка, заставляющая компоновать в круге и дающая свободу от рамок печатного листа, помогла Чехонину отразить перемены революции в его творчестве.

«Благословен труд свободный», «Кто не с нами, тот против нас» (*ил. 2*), «Красный балтийский флот. 1917–1919 гг.», «Ум не терпит неволи» или закрученная вокруг серпа с молотом на фарфоровой тарелке мысль Лассаля: «С высоких вершин науки можно раньше узреть зарю нового дня, чем там, внизу, среди сумятицы обыденной жизни» — фрагменты времени,



3. Тарелка «С высоких вершин науки...» С. Чехонин. Государственный фарфоровый завод, 1919 г.



4. Обложка альбома. С. Чехонин. Русский вариант. Петроград, 1924 г.

запечатленные талантливым художником Сергеем Чехониным (*ил. 3*). Нужно отметить, что были и трагические ноты в росписях фарфора, посвященных голоду в Поволжье, бедствиям и разрухе.

Невозможно переоценить влияние творчества Чехонина на искусство фарфора советского периода и современное искусство России. Его работы совершенны во всем: удивительное владение ремеслом живописца по фарфору, блестящий талант рисовальщика, дар создавать новый шрифт, ставший отражением эпохи. Переменам с участием Сергея Чехонина было отведено 10 лет. Мы знаем, что эти годы перевернули мир, создали новое искусство, но в результате время постаралось вычеркнуть имена создателей того, что сегодня мы называем агитфарфором.

В 1923 г. Чехонина отправляют почти в ссылку на волховский фарфорово-фаянсовый завод «Коминтерн», входивший в трест «Новгубфарфор» (бывшие заводы Кузнецова в Новгородской губернии). В 1925 г. художник на короткое время вернется в Ленинград, а в 1926 г. сможет уехать в Париж и в отведенные ему судьбой восемь лет уже не вернется к работе на фарфоре и не приедет в Россию. О Чехонине рассказали только в 1995 г. на его персональной выставке в Русском музее. Но все годы советской власти его фарфор присутствовал в музейных экспозициях, альбомах по истории прикладного искусства, многочисленных повторах серпа с молотом и аббревиатуры СССР на фарфоре. Для нас он пример для восхищения и изучения.

В нашем доме есть альбом Сергея Чехонина, изданный в 1924 г. (*ил. 4*). Обложка этого издания выполнена самим автором — это одновременно и автограф, и автопортрет. Семь букв фамилии содержат в себе так много, что даже на примере этих семи знаков можно говорить и об авторе, и о времени. В год издания автору 46 лет — он в расцвете сил, он может все. Ч — жесткий, рельефный конструктивизм, Е — изящные цветочные гирлянды в лучших традициях «Мира искусств», Х — динамичный супрематизм, такой знакомый по работам Суетина, со смещенными цветными прямоугольниками, хотя и Малевич с черным квадратом тоже присутствует в композиции обложки. Все стили революционного десятилетия смогли соединиться в семи буквах фамилии благодаря необыкновенному таланту автора, его умению соединять несовместимое и из всего разнообразия создавать «чехонинский» стиль. Кубизм, футуризм и еще нечто неопределенное, дерзкое и свободное, — само время. Время, позволившее Чехонину стать «первым художником».

ЛИТЕРАТУРА

1. Голос времени. Советский фарфор: искусство и пропаганда: каталог выставки. СПб, 2017. 230 с.
2. Иерусалимский А. М. Художественные шрифты и их построение. Харьков: УНИЗДАТ, 1930. 101 с.
3. Кричевский В., Домбровский А. / В. Кричевский. Палочный шрифт. Два шрифта одной революции. Алексей Домбровский. Чехонинский шрифт. М.: Мастерская, 2015. 224 с.
4. Кудрявцева Т. В. Вокруг квадрата. Авангардный фарфор революционной России. СПб.: Фонтанка, 2004. 190 с.
5. Кузнецов Э. Превращения Сергея Чехонина (Зигзаги русского эстетизма) // Новый мир искусства. 1998. № 2. С. 20–23.
6. Писаревский Д. А. Шрифты и их построение. Л., 1927. 167 с.
7. Самецкая Э. Б. Советский агитационный фарфор: справочник-определитель. М.: Любимая книга, 2004. 478 с.
8. Художественный фарфор. Государственный фарфоровый завод им. Ломоносова: каталог / статья Е. Я. Данько. Л., 1938.
9. Эфрос А., Пунин Н. С. Чехонин. М.; Пг.: Государственное издательство, 1924. 112 с.

Сведения об авторах:

Назина Людмила Викторовна, доцент кафедры художественной керамики и стекла, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица; rus-home@yandex.ru

Русаков Сергей Константинович, доцент, профессор кафедры художественной керамики и стекла, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица; rus-home@yandex.ru

Nazina Lyudmila Viktorovna, Associate Professor of the Department of Artistic Ceramics and Glass, Saint Petersburg State Academy of Art and Design named after A. L. Stieglitz; rus-home@yandex.ru

Rusakov Sergei Konstantinovitch, Associate Professor, Professor of the Department of Artistic Ceramics and Glass, Saint Petersburg State Academy of Art and Design named after A. L. Stieglitz; rus-home@yandex.ru

УДК 7.038.55 + 7.038.3
DOI 10.54874/9785605162926.2024.10.10

О. В. Петрухина

ИНСТАЛЛЯЦИИ И ВЫСТАВКИ С ПРИМЕНЕНИЕМ КИНЕТИЧЕСКИХ И ПРОЕКЦИОННЫХ ТЕХНОЛОГИЙ В СССР

Инсталляция громко заявила о себе в начале XX в. Возможность объединить в инсталляции методы и средства различных видов искусств позволила художнику-концептуалисту выйти на новые высоты образности в диалоге со зрителем, а включение в инсталляцию проекционных технологий и динамики дало дополнительные ресурсы «погружения» в атмосферу мероприятия. В работе рассмотрено творчество наиболее значимых художников, работавших с инсталляцией в СССР.

Ключевые слова: инсталляция, концептуальное искусство, проекционные технологии, кинетизм.

O. V. Petrukhina

INSTALLATIONS AND EXHIBITIONS USING KINETIC AND PROJECTION TECHNOLOGIES IN THE USSR

The installation loudly declared itself at the beginning of the 20th century. The opportunity to combine methods and means of various types of art in the installation allowed the conceptual artist to reach new heights of imagery in dialogue with the viewer, and the inclusion of projection technologies and dynamics in the installation provided additional resources for «immersion» in the atmosphere of the event. The work examines the work of the most important artists who worked with the installation in the USSR.

Keywords: installation, conceptual art, projection technologies, kineticism.

XX в. принес всему человечеству колоссальные испытания: две мировые войны, создание и применение ядерной бомбы, полет человека в космос. Многополярность мира и изменение мироощущения привели к расширению культурного разнообразия и внутреннего состояния художника, что, в свою очередь, повлияло на возникновение и последующее распространение новых стилевых направлений в искусстве, соответствующих жизни в новой реальности. Становление и развитие инсталляции связано с началом серьезных изменений в науке и творчестве, шагом в освоение эффективных выразительных средств, где человек из наблюдателя превращается в активного «соучастника» действия.

Технологические достижения начала XX в. дали импульс к активному использованию художниками в своих работах возможностей света и динамики, позволили создавать с их помощью разнообразные визуальные эффекты. Однако началось все гораздо раньше: известно, что в научно-презентационных целях проекция была впервые использована в середине XVII в. — Христиан Гюйгенс применял ее в рамках своих лекций.

Одним из основоположников инсталляции можно считать Марселя Дюшана (1887–1968). В своих работах Дюшан наделил простые вещи символическим смыслом, на конкретных примерах продемонстрировав сближение искусства и жизни. Писсуар, названный

Дюшаном «Фонтан» (1917 г.) и водруженный им на подиум, «Сушилка для бутылок» (1914 г.) и прочие широко известные работы автора являлись для него способом выражения художественных идей, позволивших раздвинуть границы восприятия мира и наладить диалог со зрителем. С дадаистских затей, с творчества М. Дюшана начинается искусство инсталляции, ставшее своеобразным итогом переосмысления привычных явлений действительности. В 20-е гг. XX в. Марсель Дюшан изобретает удивительно изящный способ передачи трехмерности объекта, основанный на кинетических свойствах вращающегося по спирали изображения. Способ, получивший название «фоторельеф», в дальнейшем лег в основу целого ряда необычайно смелых концепций автора.

Кинетические формообразования 60–80-х гг. XX в. берут свое начало от экспериментов художников-авангардистов 20-х гг. (В. Татлина, Н. Габо, А. Родченко и др.). Первый в мире электронный светомузыкальный инструмент, получивший название «Терменвокс» (а позже «Иллюмовокс»), был создан в 1920 г. Л. Терменом. Управляющий инструментом музыкант получал возможность исполнять музыкальные композиции, используя жесты рук. Кроме звука, аппарат изменял цвет и свет. По воспоминаниям современников, в 20–30-х гг. XX в. аппарат был с огромным успехом продемонстрирован на концертных площадках СССР, Европы и США.

Экспозиция советского павильона на Всемирной выставке в Париже (1925 г.), спроектированная архитектором К. Мельниковым и художником А. Родченко, вошла в историю мирового дизайна как пример радикальной эстетики конструктивизма, будучи основанной на синтезе архитектуры, дизайна, кинетики, света и цвета. Многофункциональное пространство, созданное художниками, отражало идеалы нового времени. Свету и проекции в экспозиции отводилась особая роль: например, трибуна в центре «Рабочего клуба» Родченко дополнительно выполняла функцию экрана для кинопроекций. Фотоинформация размещалась на вращающихся барабанах с подсветкой.

В 1928 г. на выставке «Пресса» в Кельне Э. Лисицкий представил свои работы на вращающихся и светящихся стендах, где «перед зрителем неслись бесконечные ленты, заклеенные газетами и плакатами, рядом показывали кинохронику <…> на фасаде Лисицкий установил флагшток со светящимися буквами “USSR”» [6]. Художники, создававшие объемно-пространственные экспозиции в начале XX в., стремились совместить в своих работах смелые новаторские идеи и технические достижения. Основные принципы создания технологичной экспозиции, обозначенные в этот период, успешно развивались и в дальнейшем. Основой многих работ стал принцип проецирования изображения на объект выставочного экспоната, который в зависимости от замысла художника менял положение, цвет, приходил в движение и т. д. Разрабатывались новые принципы организации предметно-пространственной среды. Воплощалась главная задача — сделать экспозицию выразительным и образным источником эмоционального воздействия на посетителя, создав иллюзорную модель, в центре которой сходятся динамика, пространственные элементы и свет.

Искусство рубежа 1950-х и 1960-х гг. в СССР отличалось многоплановостью, разнообразием экспериментальных формообразований. Научно-технические достижения и всеобщее воодушевление способствовали художественной трансформации тем и образов, когда разнообразные эволюционные процессы становились началом серьезных изменений в искусстве. Взаимосвязь трех ее важнейших видов — скульптуры, архитектуры и живописи, — изменение их художественного языка в свете новых тенденций, переоценка классических ценностей и поиск новых способствовали возникновению различных инновационных форм постмодернизма и, в частности, развитию инсталляции. Постмодернизм как новый художественный стиль, затрагивающий эстетику, философию и ряд других гуманитарных наук, характеризуется свободой в отношении формообразования и иронией по отношению как к классическим традициям, так и к современным ему художественным практикам [4].

Искусство в СССР, как и искусство других стран, являлось отражением своего времени. Строгий идеологический контроль во многом способствовал расцвету искусства неофициального, в рамках которого стремительно развивалась инсталляция. Андрей Монастырский, описывая происходящие в искусстве процессы, пишет о том, что «хронотопами» этого времени «выступают безвестные леса, помойные ямы, подворотни подвалы, чердаки» [5, с. 260], а Михаил Эпштейн, характеризуя процессы в сфере авангардного искусства 70-х гг., отмечает его «солипсизм» и «агностицизм» [8, с. 224].

В парадигме сложившихся отношений, инсталляция, нарушая привычные представления о мире, становится инструментом, субъективно и остро отражающим действительность, вскрывающим катаклизмы и формирующим иную культуру восприятия реальности. Не имея возможности выставляться в публичных пространствах, многие художники, относящие себя к неофициальному искусству, демонстрируют свои работы в личных мастерских и квартирах.

Кинетические элементы (движение, звук, свет и цвет) использовали в своих проектах многие художники-концептуалисты и исследователи, среди которых можно назвать Е. Елагину, И. Макаревича, И. Кабакова, В. Комара, А. Меламида, И. Нахову, И. Чуйкова, Ф. Инфантэ, А. Волгина, А. Ланина, А. Григорьева, В. Калейчука, Б. Галеева и пр. Остановимся на творчестве некоторых из них подробнее.

Одним из наиболее ярких творческих объединений, работающих с кинетическими инсталляциями, стало СКБ «Прометей» (60–90-е гг. XX в.), на базе которого был реализован целый ряд инновационных аудиовизуальных синтетических проектов. Плодами экспериментальных разработок творческого коллектива, получившего спустя тридцать с лишним лет после начала своей деятельности статус научно-исследовательского института, стали многочисленные объекты светового дизайна, саунд-арта и их производные. Идеологом и вдохновителем коллектива стал ученый-физик и художник Б. Галеев, много сделавший для внедрения светомузыкальных и проекционных установок в пространство города. Специалисты конструкторского бюро стали инициаторами по использованию возможностей света и звука в оформлении архитектурных объектов.

А. Ланин — художник, специализирующийся на создании цветомузыкальных кинетических объектов. В работах использовал возможности синтеза, объединяя свет, цвет, музыкальный и видеоряд (пример: «Проект цветомузыкальной установки», 1973 г.). Разработал комплексный проект «Жизнь», представляющий собой концепцию цветомузыкальных павильонов для городской среды. Ланин много лет сотрудничал с московским Научно-исследовательским институтом медико-биологических проблем, решая задачу по созданию искусственной кинетической среды при длительном пребывании человека в космосе. Разрабатывал кинетические установки, совмещавшие в себе свет и звук, для оформления центральных площадей советских городов (Архангельск, Кишинев и пр.)

Работы А. Волгина («Окно № 1», 1964 г.; «Начало», 1965 г., и пр.) были вдохновлены произведениями Н. Габо и Н. Певзнера. В своей работе «Начало» художник хотел выразить основные принципы кинетизма: симметрию, движение, синтетическую взаимосвязанность элементов (звук, свет, цвет). Светодинамический кинетический объект представляет собой модель Вселенной с размещенным в центре крестом. Движение спирали ритмически связано со звучащей музыкой, а ее цвет контролируется светомузыкальной установкой. Работа дважды подвергалась реконструкции: в 2014 г. и в 2020 г. (выдержала увеличение в 5 раз).

К поколению основоположников концептуальной школы, использующих возможности инсталляции, относится Д. Пригов (1940–2007) — поэт, график, скульптор, мастер перформанса. Художник был тонким аналитиком, проводящим через инсталляционное пространство многочисленные предметы окружающего мира, модифицируя и изменяя их

смысл и назначение. Пригов, используя в своих работах три основных цвета — белый, черный, красный и их производные, сооружал «фантомные» инсталляции: серии «Бестиарий» (вторая пол. 1990-х гг.), «Лестницы» (2006 г.), «Скважины» (1974 г.), «Окна» (вторая пол. 1970-х гг.) и др., существующие в сложно выстроенном пространстве, которое разрывается, разрушается, вкладывается в другое, перекрывается черными полотнами и т. п. Например, динозавр, присутствующий во многих произведениях Пригова, может свободно существовать и передвигаться в пространстве, проходить сквозь стену.

Б. Стучебрюков — архитектор, скульптор, художник-концептуалист (входил в круг Д. Пригова и Б. Орлова). Наиболее известной кинетической работой художника можно считать трансформирующуюся биоморфную скульптуру «Галатея» (1994 г.), состоящую из более чем 20 тысяч лезвий и способную принимать максимально причудливые формы. Другими получившими широкую известность произведениями художника являются кинетические объекты, названные автором «мобилерами». В. Колейчук так их описывал в своей книге: «В “мобилерах” Б. Стучебрюкова простейшая полоска пружинной стали свернута в двойное кольцо и закреплена своими концами с осями, имеющими встречное вращательное движение за счет электромотора. Медленное вращательное движение концов ленты приводит к пространственной трансформации композиции, при этом циклы эластичного превращения ленты сменяются катастрофическими (мгновенными) изменениями формы» [3, с. 29].

И. Кабаков — один из первых представителей идей концептуализма в России. Художник прославился как разработчик и автор жанра тотальных инсталляций. Свои идеи он передает посредством чертежей, графиков, фотографий, фраз и цветовых акцентов. В мастерской, расположенной на чердаке дома на Сретенском бульваре в Москве, Кабаков создает свои знаменитые «картины-стенды» и первые инсталляции. В своих произведениях он связывает воедино человека и окружающее его пространство. Все произведения автора рассчитаны на яркий эмоциональный эффект участников художественного действия. Наиболее часто встречающиеся сюжеты произведений художника развиваются внутри коммунальных квартир и всего, что их наполняет. Герои его инсталляций показаны через гиперболизацию и гротеск. Теме апелляции к пустоте, безнадежности посвящены инсталляции о коммунальной квартире. Главная идея здесь — попытка рассмотреть парадигму понятия «человеческая свобода» через призму символов времени [2]. Постоянное вторжение в частную жизнь, тексты и комментарии, оставленные жителями на стенах, инсталляции из записок, адресованных друг другу. Звуки доносившихся голосов, прибитые на стене терка, кружка, искусственные цветы, нарисованные зайчики с морковками, график выноса помойного ведра — все, чем живут ее обитатели, сферы их бытия и познания. Серия «В шкафу сидящий Примаков» (1974 г.) представляет собой собирательный образ человека, живущего в коммуналке. В других работах автора — «Туалет» (1992 г.), «Памятник исчезнувшей цивилизации» (1999 г.), «Коммунальная кухня» (1991 г.) и пр. — его персонажи прячутся от серости жизни в шкафу, картинах, не верят в прекрасное завтра. Обыденные вещи здесь представляются символами времени. Своеобразной иллюстрацией взгляда автора на окружающую действительность служит работа «Человек, улетевший в космос из своей комнаты» (1985 г.). В отличие от других работ художника здесь присутствует надежда на изменения к лучшему, отсутствует ощущение тотальной тяжести происходящего. Неубранная комната, самодельная катапульта, дырка в потолке — свидетельство, что человек улетел в космос. Инсталляции «Муха с крыльями» (1985 г.), «Жизнь мух» (1992 г.), «16 веревок» (1984 г.) — проекты воображаемых выставок, продолжение темы советской коммунальности и ее законов. В работе «10 персонажей» (1988 г.) И. Кабаков строит многокомпонентную композицию в рамках коридора, где пространства открывающихся интерьеров комнат последовательно передают течение времени (от революции — до современности). Такой подход способствует живому «подключению» зрителя к истории, рассказываемой художником, и провоцирует на эмоциональный

и живой диалог с «рассказчиком». Аналогичный прием использует Кабаков в инсталляции «Красный вагон» (1991 г.). Проход по «Красному вагону» — это своеобразное путешествие по страницам коммунистической утопии и иллюзорности мира. Одна из доминантных тем в творчестве Кабакова — тема мусора, проходящая через многие его проекты. Инсталляция «Ящик с мусором» (1981 г.) представляет собой не столько бытовой мусор среды обитания, сколько вместилище мастерской, где рождается искусство и реализуются замыслы художника. Это пространство оказывает влияние на происходящие вокруг него процессы и создает поле смыслов. Илья и Эмилия Кабаковы в 1999 г. в итальянском Палермо представили инсталляцию «Памятник исчезнувшей цивилизации», содержащую сто тридцать инсталляционных проектов, выполненных в виде замысловатого лабиринта, символизирующего государство и его историю. Как рассказывал в интервью И. Кабаков, в работе он хотел выразить свой субъективный взгляд на существование и распад мощнейшего государства — СССР.

Работы Е. Елагиной и И. Макаревича соединяют в себе смысловую насыщенность концептуализма с авангардной свободой, результатом чего становится вымышленный художественный мир: «Жизнь на снегу» (1993 г.), «Рассказ писательницы» (1994 г.). В инсталляции «Закрытая рыбная выставка» (1990 г.) художники «реконструируют» астраханскую выставку 1935 г., текст которой они превращают в интеллектуальные ребусы. В работе «Неизвестные разумные силы» (2010–2011 гг.) активная и значимая роль отводится свету (неоновой вывеске). В своих инсталляциях Елагина и Макаревич опираются на литературную основу (цитаты известных личностей или исторические документы).

Вклад в развитие кинетической инсталляции внесла московская группа «Инспекция “Медицинская герменевтика”» (художники Сергей Ануфриев, Юрий Лейдерман и Павел Пепперштейн), просуществовавшая с 1987 по 2001 г. В их произведениях «Белая кошка» (1988 г.), «Новый год» (1989 г.), «Три ребенка» (1989 г.), «Комнатка за перегородкой» (нач. 1990-х гг.) и пр. звучит ирония против массовой культуры и стереотипов мышления. Инсталляция «Труба, или Аллея долголетия» (1995 г.) — концептуальный взгляд художников на смысл жизни, времени и расстояния. Труба, подвешенная на уровне глаз, небольшая лампочка внутри комнаты, портреты пожилых мужчин и детей, находящихся за пределами прошлого и будущего, дают возможность пройти по аллее, активно взаимодействуя с произведением, с замыслом авторов. Серия инсталляций «Ящики Клингера» (1991 г.) посвящена теме России и состоит из семи деревянных коробок и свисающих с каждой из них пары шерстяных варежек как память о традиционной русской одежде. Сюжетные линии сопровождаются текстовыми комментариями, дают почву для осмысления увиденного иллюзорного пространства и предметов, взятых из реального мира. Инсталляция «Конец СССР» (эскизы конца 1990-х гг.) состоит из двух частей. Это личностный взгляд художников на переходную эпоху исторического развития России, анализ прошедшего и размышление о будущем. Реализация данной инсталляции смогла осуществиться только спустя тридцать лет после замысла.

Московские художники В. Комар и А. Меламид, работающие в творческом тандеме со времен обучения в Строгановском училище, в 1972 г. представили первую инсталляцию «Рай», соединившую в себе образы представителей различных религиозных конфессий, среди которых Прометей, Христос, Будда, превратив художественное пространство в место взаимодействия смыслообразов. Инсталляция «Рай» представляет собой темную комнату, наполненную произведениями социалистической действительности, включающей лозунги, плакаты, звуковые атрибуты (речи, официальные обращения), живописные и графические работы различных идеологий, всевозможные запахи (бензин, одеколон, дешевые духи). Визуальный ряд сопровождает перформативный текст. Незамысловатые предметы волею художников приобретают многозначительные смыслы, художественные образы затрагивают как прошлое, так и будущее. Зрители, входящие в комнату под музыку и при свете фонарика,

оказываются втянутыми художниками в сюжет, «закодированный» внутри произведения. Соц-арт, основателями которого считаются Комар и Меламид, стал ведущим направлением их творчества. Перед отъездом в эмиграцию В. Комар и А. Меламид представили свою последнюю экспозицию «TransState» (1977 г.), обращенную к статье Конституции, рассматривающей вопросы «свободы слова и вероисповедания». Визуально проект состоял из множества элементов — набранные на пергаменте абстрактные нечитаемые символы, расположенные рядом с ними элементы алфавита, словарь, витрина с документами и деньгами. Авторы инсталляции собирают элементы в единую композицию с целью выявления дополнительных, ранее скрытых подтекстов, эпатируя, иронизируя и провоцируя своего зрителя. Именно эпатаж и ироническая провокация в совокупности с пространственным эклектизмом становятся узнаваемыми элементами художественного стиля авторов. В перформансе «Котлеты “Правда”» (1975 г.) авторы крутят фарш из газеты «Правда», в «Корпорации по скупке душ» (конец 1970-х гг.) скупают и перепродают души известных людей, в частности Энди Уорхола. Душу Уорхола «купила» художница А. Кирцова. В настоящее время душа художника-концептуалиста находится в России.

И. Нахова, одна из основателей движения «Московский концептуализм», является автором тотальных пространственных инсталляций, получивших название «Комнаты» (1983–1987 гг.). Следует обратить внимание, что первым художником, масштабно начавшим экспериментировать с пространством художественной инсталляции, был Эль Лисицкий, создавший в 1923 г. «Комнату проунов» и предложивший тем самым новую форму общения и взаимодействия между художником и зрителем. Уже в 1924 г. работы, представленные в этой инсталляции, были внесены в инвентарный список не как элементы целостной композиции, а в качестве отдельных произведений. Пространственная серия «Комнаты» Ирины Наховой является своеобразным продолжением идей Лисицкого. Инсталляция представляла собой проект «миражной» архитектуры в обычной квартире. Листы белой бумаги, галогенные лампы, журналы, прерывистые круги, линии, столкновение разнородных форм и материалов создавали видимое изобразительное пространство, несли в себе отчетливые приметы времени, привязанные к месту ее проживания. Яркой особенностью работ Наховой стало применение живописных приемов в трехмерной перспективе. Проект, создаваемый на протяжении пяти лет, ежегодно значительно визуально трансформировался, внося в интерпретацию пространства квартиры новое индивидуальное и самостоятельное звучание. Если первая инсталляция квартиры 1983 г. напоминала воронку, затягивающую зрителя в незнакомый для него мир, то «Комната» 1987 г. обретала новую форму, представляя одновременно прошлое и существующее настоящее, была наполнена образами-загадками. По замыслу автора, именно пространство комнаты должно было передать зрителю представление о месте человека в обществе, его окружении и культуре в целом, представляя собой своеобразную кальку «субъективного» мира обычного человека. В более поздних работах И. Нахова начинает активно использовать возможности технологий, применяя интерактивность, звук, видео. Например, инсталляция «Большой красный» (1998 г.) является попыткой автора порассуждать о коммуникации зрителя и искусства, где красное надувное существо, реагируя на действия человека, принимает разнообразные формы, открывая тем самым новую тему для осмысления и зрительского соучастия в процессе творения.

Среди представителей московского концептуализма И. Чуйков (1935–2020), выпускник Суриковского института, аналитик и новатор, занимает особое место. Сознательно оставаясь вне политики, художник исследовал внутреннюю проблематику искусства, ее сущность. Визитной карточкой его творчества стали картины из серии «Окна», над которыми он работал, начиная с 1967 г., постепенно расширяя границы образа и идеи, в ней заключенной. Простота и лаконизм инсталляций подчеркивает реальность сюжетов, выходящих за рамки картины. В серии «Окна» художник исследует возможности традиционной картины,

сознательно расширяя ее возможности. Свои пространственные «пейзажи» Чуйков пишет поверх закрытых и закрашенных белой краской оконных рам, играя с глубиной и перспективой. В качестве изображений выступают самые разные объекты — человек, дорожный знак, «открытка» с туристическим видом, кусты, облака и т. п. Интересна инсталляция-триптих Чуйкова, в которой представлены портреты Э. Булатова, И. Кабакова и самого И. Чуйкова (1981–1988 гг.): И. Кабаков сидит в шкафу, Э. Булатов выпадает из иконной перспективы, а лицо самого Чуйкова написано поверх окна. Тяготея к пространственности, Чуйков начинает работать в области инсталляции, создает свой язык, отличающийся простотой цвета и выражения. Над инсталляцией «Теория отражения» Чуйков работал на протяжении четырнадцати лет (с 1978 по 1992 г.), доказывая, что мечта и данность ее воплощения, границы между произведением и миром, правдой и красотой существуют одновременно и зависят от свободы выбора самого зрителя. В работах художника применяются системы зеркал и видеокамер, «откровенно соединяются разные выразительные средства — живопись, фотография, образы телевидения, элементы скульптуры, чтобы показать, насколько в нашем восприятии мы зависим от конвенций» [7].

Масштабным и разнообразным развитием идей кинетизма с 1964 г. занималась группа «Движение» (художники Л. Нусберг, Г. Битт, Ф. Инфантэ и пр.), создавшая работы «Цвет и черное» (1972 г.), «Свет и музыка» (1973 г.). Группой были сформулированы требования к кинетическим проектам, которые остаются актуальными и сейчас: передача движения объектов; наличие световой динамики (управляемая подсветка, пульсация, мерцание и т. д.); изменение тона и цветности объектов инсталляции; использование в работе звуковых эффектов различной степени сложности, а также дыма и запахов.

Франсиско Инфанте-Арана — русский художник, классик отечественного искусства, выпускник Строгановского училища. Работал в дуэте с супругой Нонной Горюновой, создавая кинетические инсталляции-артефакты. В основе работ художников лежали разнообразные по своей геометрии объекты: зеркала, веревки и канаты, помещенные в природные ландшафты. Зеркала позволяли по-новому обыграть привычную реальность, исказить пространство и создать у зрителя качественно новое ее восприятие. Объекты кинетических инсталляций Франсиско Инфанте-Арана видоизменялись, трансформировались и приходили в движение, используя энергию ветра и солнечного света. Наиболее известными являются работы Инфанте «Душа кристалла» (1962 г.) и «Супрематические игры» (1968 г.). В серии «Супрематические игры» автор предлагает переосмыслить понятие «трансформация», сознательно компилируя в работе четкое формообразование известных супрематических композиций и зыбкую внешнюю фактуру (снег). Повествуя о нашей реальности, Франциско Инфанте переосмысливает идеи модернизма, работы классиков, вкладывает в творчество субъективное представление о бесконечности параллельной вселенной. Работы, созданные с 1963 по 1964 г. — «Спираль бесконечности», «Спираль», «Точка в своем пространстве», «Проекты реконструкции звездного неба» и реализованные в 1965 г., были посвящены необъятному космосу. В данный момент работы мастера находятся в собраниях Третьяковской галереи, Русского музея, в известных музеях мира.

В XX в. инсталляция приобретает вид масштабного художественного эксперимента. Художники, работающие с жанром инсталляции, постоянно находятся в поиске новых решений и средств их выражения. Во второй половине XX в. инсталляция становится самостоятельным видом визуального искусства, который позволяет художнику в проникновенной и максимально доходчивой форме обратиться к зрителю. Уникальной особенностью инсталляции, выделяющей ее из ряда других видов искусств, являются следующие свойства, объединенные в едином пространстве: своеобразная организация пространства, сюжетная повествовательность, протяженность по времени, эстетическая осмысленность, использование в едином пространстве разнообразных средств выразительности (свет,

звук, объем, элементы кинетических формообразований и пр.). Инсталляция позволила художнику напрямую воздействовать на эмоции своего зрителя, «погружая» того в пространственную композицию, которую автор произведения создает из разнообразных элементов, объединенных в смысловое и территориальное целое. Новые формы выразительности, присущие инсталляции, внесли существенный вклад в развитие всего современного искусства.

ЛИТЕРАТУРА

1. Демшина А. Ю. Визуальное искусство в ситуации глобализации культуры: институциональный аспект. Санкт-Петербург: Астерион, 2010. 190 с.
2. Кабаков И. О тотальной инсталляции. М.: Kerber, 2008. 288 с.
3. Колейчук В. Ф. Кинетизм. Москва: Галарт, 1994. 160 с.
4. Курицын В. Постмодернизм. Новая первобытная культура // Новый мир. 1992. № 2. С. 225–232.
5. Монастырский А. Поэтический сборник. Вологда: Полиграф-Книга, 2010. 336 с.
6. Олих И. Проуны остались. Десять фактов к первой масштабной ретроспективе Эль Лисицкого // ARTCHIVE.RU: онлайн-издание. URL: https://artchive.ru/news/3035~Prouny_ostalis'_Desjat'_faktov_ k_pervoj_masshtabnoj_retrospektive_El'_Lisitskogo (дата обращения: 20.11.2023).
7. Петровская Е. Иван Чуйков: трактаты о зрении // ИНТЕЛРОС — Интеллектуальная Россия: онлайн-издание. URL: http://intelros.ru/subject/figures/elena-petrovskaya/12335-ivan-chuykov-traktaty-o-zrenii.html (дата обращения: 25.10.2023).
8. Эпштейн М. Искусство авангарда и религиозное сознание // Новый мир. 1989. № 12. С. 222–235.

Сведения об авторе:

Петрухина Оксана Валерьевна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры анимации и медиадизайна, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица; oks.petruhina@yandex.ru

Petrukhina Oksana Valerievna, PhD in History of Arts, Associate Professor of the Department of Animation and Media Design, Saint Petersburg State Academy of Art and Design named after A. L. Stieglitz; oks.petruhina@yandex.ru

УДК 76.03/.09
DOI 10.54874/9785605162926.2024.10.11

Е. П. Сталинская

ТВОРЧЕСКИЙ ПОРТРЕТ ЗАСЛУЖЕННОГО ХУДОЖНИКА, ПРОФЕССОРА Н. Ю. ЛАВРУХИНА

Объектом анализа статьи является авторская творческая деятельность художника-графика Николая Юрьевича Лаврухина и его преподавательская практика в СПГХПА им. А. Л. Штиглица. Рассматривается его индивидуальный путь в искусстве иллюстративного оформления книг — художественного и учебного содержания. Представлены и аналитически рассмотрены примеры его произведений, описываются их смысловое содержание и художественные достоинства. Цель статьи — определить основы и характер творчества потомственного художника, его личностные позиции и аргументации.

Ключевые слова: искусство книги, иллюстрации, композиция, графический язык, станковая гравюра, стилистика, печатные техники, СХШ, Академия.

E. P. Stalinskaya

CREATIVE PORTRAIT OF THE DISTINGUISHED ARTIST, PROFESSOR N. Y. LAVRUKHIN

The subject of analysis in this article is the artistic creative activity of graphic artist Nikolay Yuryevich Lavrukhin and his teaching practice at the Saint Petersburg State Academy of Art and Design named after A. L. Stieglitz. It examines his individual path in the art of book illustration — artistic and educational content. It highlights preferred themes, ranging from biblical narratives to the depicted extraordinary fates of young individuals. The aim of the article is to determine the foundations and character of the creativity of a hereditary artist, his personal positions and arguments.

Keywords: book art, illustrations, composition, graphic language, printmaking, stylistics, printing techniques, Stieglitz School, Academy.

В 1990 г. Владимир Иванович Шистко, бывший тогда заведующим кафедрой рисунка в ЛВХПУ им. В. И. Мухиной, встретил на выставке в Союзе художников графика Николая Юрьевича Лаврухина, уже хорошо известного как графика-станковиста и иллюстратора книг. Владимир Иванович предложил Лаврухину прийти в училище преподавать рисунок и графические печатные техники.

«Мое преподавание началось поздно и неожиданно для меня. Мне было 40 лет, и это было ново, но интересно. До этого я много работал в книжной графике. Начал преподавательскую работу со студентами кафедры художественной керамики и стекла, оказавшимися очень творческими, оригинально мыслившими и с удовольствием занимавшимися художественной печатью» [3].

Увлеченные студенты и преподаватель много работали в печатной мастерской над линогравюрами, офортами и литографиями, создавали гравюры по образовательной программе, а также творчески экспериментировали. Авторские листы стали показывать на внутриучилищных и городских молодежных художественных выставках.

Вскоре на волне общего интереса была открыта специальная кафедра. «Кафедра станковой и книжной графики была создана в 1992 г. по инициативе преподавателей кафедры рисунка: заведующего кафедрой профессора В. И. Шистко, доцентов А. Т. Пожванова и Н. Ю. Лаврухина — известных художников-графиков на базе существовавших при кафедре рисунка графических печатных мастерских» [7, с. 127]. Искусство графики в вузе стало не дополнительной дисциплиной к профильному образованию художников-прикладников, а появилась выпускающая кафедра по подготовке художников станковой и книжной графики. Так, Николай Юрьевич Лаврухин стал вузовским преподавателем искусства станковой и книжной графики для молодых художников. Он гордится своей работой и учениками, отмечая, что даже нынешний заведующий кафедрой художественной керамики и стекла Сергей Егорович Сухарев был одним из первых его успешных учеников.

Этой преподавательской деятельности предшествовала и сопутствовала большая собственная творческая практика.

Жизненный путь Н. Ю. Лаврухина начался в 1951 г., и судьба его была предопределена рождением в семье художника. Отец (Юрий Николаевич Лаврухин) в то время был студентом Академии художеств. В доме всегда были краски, кисти, и мальчик тоже рано начал рисовать. В семье царила атмосфера увлеченности искусством, собирались студенты-сокурсники отца, обсуждали художественные выставки, новости культуры. Когда однажды пришли в гости сокурсники отца, мальчик показал им свои рисунки, среди которых оказалась книжка-раскраска, которую он разрисовал цветными карандашами. Студенты-художники заметили, что он не просто ровно закрашивал пятна внутри контуров, ему это было трудно, скучно и неинтересно, а зарисовал их разноцветными штрихами. Получилось живописно, и они назвали его «импрессионистом». Тогда в Эрмитаже только открылись залы с французской живописью, и молодые художники были увлечены ею.

Первую линогравюру Н. Лаврухин вырезал в четыре года — дома в доступе были инструменты и материалы. Когда он стал постарше, отец серьезно учил его искусству шрифта, что в дальнейшем пригодилось в профессии художника-графика. Отец был строгий учитель, и сын хорошо усвоил, что труд художника — вдумчивый, усердный, кропотливый, аккуратный. Ему это нравилось.

Творчество началось с раннего детского возраста, и в 10 лет он пришел учиться в СХШ (Средняя художественная школа) при Академии художеств, которая находилась в то время в здании самой академии. Учеба увлекла мальчика. После окончания СХШ он сразу поступил на графический факультет в академию, которая тогда называлась Ленинградским институтом живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина. В 1976 г. окончил мастерскую книжной графики профессора Г. Д. Епифанова. Как говорит Н. Ю. Лаврухин: «Я вошел в академию в 10 лет, а вышел через 13 лет». Академия стала для него альма-матер (лат. alma mater — «кормящая мать», «мать-кормилица»). Учителями были авторитетные художники: Г. Д. Епифанов, А. Ф. Пахомов (старший), В. А. Ветрогонский.

Геннадий Дмитриевич Епифанов (1900–1985) — художник-график, окончил Академию художеств, владел многими графическими техниками, сотрудничал с разными издательствами как иллюстратор книг М. Сервантеса, Н. Карамзина, А. Пушкина, А. Дюма, О. Форш; участник многих выставок, в том числе зарубежных; заслуженный деятель искусств РСФСР. Он формировал у студентов фундаментальные знания и умения графического ремесла.

Алексей Федорович Пахомов-старший (1900–1973) — живописец и график, обучался в художественном училище барона Штиглица, ученик М. Шухаева, С. Чехонина, М. Добужинского, виртуозный рисовальщик, успешный иллюстратор детских книг, народный художник СССР. У него студенты почувствовали, что иллюстратор детских книг должен понимать и любить детей, графический язык книги должен быть им доступен и привлекателен.

Владимир Александрович Ветрогонский (1923–2002) — художник-график, выпускник Академии художеств, учился на графическом факультете в мастерской А. Ф. Пахомова, а также у М. А. Таранова; с 1952 г. преподавал на графическом факультете Института им. И. Е. Репина, пройдя путь от ассистента до профессора; с 1973 г. — декан графического факультета, инициатор и организатор выездных летних натурных практик студентов. Мастер станковой гравюры, рисунка, акварельной живописи, он в совершенстве владел различными графическими техниками, студентов приучал к каждодневному творческому труду.

Уже со 2-го курса Лаврухин стал работать для издательств нашего города «Детская литература», «Лениздат», «Музыка». После окончания Института им. И. Е. Репина Н. Ю. Лаврухин продолжил занятия рисунком и графикой в творческой графической мастерской Ленинградского союза художников под руководством Валентина Ивановича Курдова (1905–1989) — рисовальщика и акварелиста, художника-плакатиста, успешного иллюстратора детских книг, народного художника РСФСР. Мастер много беседовал с молодыми графиками об искусстве, рассказывал о встречах с К. С. Малевичем, В. М. Васнецовым, В. В. Лебедевым, под руководством которого Курдов начал иллюстрировать книги для отдела детской и юношеской литературы Государственного издательства «Детгиз». Валентин Иванович был требовательным, строгим в оценках рисунков, давал короткие, но точные советы.

Н. Ю. Лаврухин владеет всеми техниками создания гравюр: линогравюра (на линолеуме); ксилография (на дереве), литография (на камне); офорт (на металле), акватинта (травление на меди), картонная гравюра, монотипия и другие экспериментальные.

Молодой художник Н. Ю. Лаврухин работал над иллюстрированием детской литературы в «Детгизе», многое сделал он для издательства «Просвещение», оформил десятки учебников с большим количеством рисунков. Но все сильнее его влекло желание иллюстрировать взрослую, серьезную литературу. Как он признался: «Во взрослой литературе мне интересно работать с драматическими произведениями» [3].

Николай Юрьевич вспоминал, как где-то в 1967 г., когда ему было 16 лет, они с отцом оказались в Доме отдыха киноработников, где имели возможность наблюдать и слушать размышления известного артиста Алексея Баталова о сложности и ответственности деятельности художника книги, сравнивая ее с задачами театрального режиссера. Художник-иллюстратор книги должен знать очень многое, учитывать много особенностей: во-первых, уметь вдумчиво читать литературу, понимать авторский стиль произведения; во-вторых, хорошо представлять себе пространство и ситуацию действия, образы персонажей и их костюмы; в-третьих, уметь создать соответствующие мизансцены, красиво и убедительно все изобразить. Лаврухин понял и запомнил эти рассуждения большого талантливого артиста и теперь сам руководствуется ими и учит своих студентов.

Список проиллюстрированных им книг включает около 50 изданий. Особая смелость художника-иллюстратора проявляется в том, что он берется за оформление широко известных произведений, неоднократно иллюстрировавшихся другими художниками. Но Лаврухин не побоялся и успешно проиллюстрировал их.

Среди них есть классические произведения для детей и юношества: «Кармен» («Коломбина») П. Мериме (1987 г.), «Приключения Оливера Твиста» Ч. Диккенса (1996 г.), «Граф Монте-Кристо» А. Дюма (1998 г.), «Мартин Иден» Дж. Лондона (2018 г.). Им художественно оформлена серия философско-познавательных книг с повторными изданиями: «Библейские предания. Ветхий Завет» (2003, 2007, 2013, 2019 гг.) и «Религии мира» (2012, 2015 гг.). Особым драматизмом наполнены его графические иллюстрации к произведениям А. И. Солженицына «Один день Ивана Денисовича» и «Матренин двор» (2019 г.), предназначенные для детей старшего возраста.

Иллюстрации художника Николая Юрьевича Лаврухина созданы в лучших традициях реалистического рисунка, они добавляют тексту дополнительную глубину и достоверность.

Роман «Приключения Оливера Твиста» Чарльза Дикенса (1838 г.) — история мальчика-сироты, появившегося на свет в нищете и вынужденного жить в лондонских трущобах. Сирота Оливер брошен на самое дно жизни, но ни в приюте, ни в воровском притоне мальчик не ожесточается, остается честным и великодушным. Юный Оливер сталкивается на своем пути с предательством и унижением, но и с благородством, с преступностью и добропорядочностью, а добрые качества Оливера помогают ему найти друзей и выбраться из нищеты. Писатель явно всем сердцем привязан к своему юному герою и помогает ему пройти невероятные жизненные испытания. Художник Н. Ю. Лаврухин в своих рисунках к тексту книги также сочувственно отнесся к образу и судьбе Оливера Твиста, придав всем персонажам правдивые характеристики.

Другая серьезная работа художника Н. Ю. Лаврухина — иллюстрирование романа американского писателя Джека Лондона «Мартин Иден» [5]. Содержание книги увлекло иллюстратора. Действие литературного произведения происходит в начале XX в. в Окленде (Калифорния, США). Сложная судьба героя романа и его сильный, целеустремленный характер, верность идее явили художнику определенный образ, и он изобразил его с явным выражением симпатии к нему. На цветной обложке изображен молодой человек приятной наружности довольно респектабельного вида, в интеллигентном костюме, в шляпе, с книгой в руке, порывисто стремящийся куда-то по улице города, он с любовью и надеждой несет свой роман к людям. Образ молодого миловидного человека, явно романтического, увлеченного какой-то идеей, со светлым лицом и взглядом во многом схож с портретом автора — писателя Джека Лондона и близок художнику Николаю Лаврухину.

Внутри книги — черно-белые иллюстрации, нарисованные углем и вызывающие некоторую тревогу. Не все гладко сложилось в судьбе Мартина Идена — молодого рабочего парня, моряка, увлекшегося написанием литературных трудов с надеждой на публичное признание. Мартин как писатель долгое время был безуспешен, романы его не печатали, он бедствовал, но в итоге на его произведения внезапно обратили внимание, наступила пора моды, финансового благополучия и при этом — глубокого разочарования в жизни и морали современного ему буржуазного общества, что привело Идена к гибели. Рисунки, исполненные нервным, подвижным черным штрихом, погружают в безрадостную и мрачную обстановку того времени, словно предвещая трагический конец.

Способна ли справиться человеческая душа с этой самой жизнью и ее противоречиями, продолжать служить красоте, когда вокруг грязь и нищета, верить в любовь, будучи непомерно одиноким, оставаться верным себе, когда никто в тебя не верит, полностью отдаваться своей мечте, преодолевать любые трудности, достигать цель за целью и не разочароваться по ту сторону мечты?

Иллюстрации к приключенческому роману Александра Дюма «Граф Монте-Кристо» [2] из серии «Классика — детям», созданные Н. Ю. Лаврухиным в 1998 г., представляют собой отдельные картинки, исполненные черной перьевой графикой по цветным подкладкам. Крупно нарисованные портреты описываемых в книге персонажей создают выразительные образы и похожи на карикатуры. Они психологически точно характеризуют персонажей романа, и те словно оживают перед глазами зрителя.

Вслед за этим прошла работа по созданию иллюстраций к драматичным по содержанию произведениям Александра Солженицына «Один день Ивана Денисовича» и «Матренин двор» [6], изданные в издательстве «Речь» в 2019 г. с иллюстрациями художника Н. Ю. Лаврухина. Простые, без претензий на авторский язык безыскусные рисунки, как рассказ главного героя повести — лагерного заключенного Щ-854 Ивана Денисовича Шухова, визуально отмечают события одного дня от подъема до отбоя: заснеженные бараки, вышка, ворота, через которые заключенных под конвоем выводили на работу в мороз, в метель, в пургу, возвращение в холодный барак, общение с другими зэками, также несправедливо осужденными. Но изображенные солагерники — жертвы режима вызывают сочувствие.

Такое же настроение в повести «Матренин двор» о последних месяцах жизни старой крестьянки, прожившей скупую на радость, богатую на горе, полную несправедливости и тяжелого труда жизнь, но сохранившей нравственную силу и веру в добро. Запоминающиеся иллюстрации Лаврухина соответствуют смыслу этих произведений.

Совсем другая по смыслу и настроению еще одна крупная работа Н. Ю. Лаврухина, над которой он трудился целых два года, и которая выдержала несколько повторных переизданий, — «Библейские предания. Ветхий Завет», издательство «Балтийская книжная компания» (Санкт-Петербург), серия «Узнай мир». Годы издания: 2003, 2008, 2010, 2013, 2019 [1]. Книга для детей среднего школьного возраста, 15 библейских сюжетов, интерпретация текста М. Яснова, иллюстрации Н. Лаврухина. Многофигурные цветные композиции — 50 цветных рисунков (акварель, гуашь) к каждому сюжету. Рисунки деликатные, с хорошим чувством меры, реалистично исполнены, легкие по цвету и тону. Страницы (листы) не перегружены изображением, много воздуха — белого цвета и света Мягкие «прозрачные» пейзажи. Одежда персонажей не пестрая, а сдержанная по цвету, но очень живописная. Основные цвета можно назвать «иконописными»: охра золотистая, охра красно-коричневая, сине-голубой, травянисто-зеленый, много белого фона. Все нарисованные образы (каждый с выраженным своим настроением) вызывают зрительское доверие и сочувствие. Все нарисованные сцены легко воспринимаются и запоминаются. Эта работа — очевидное достижение большого мастера-иллюстратора.

Позже состоялось издание второй книги «Библейские предания. Новый Завет» [1], оформленное Н. Ю. Лаврухиным в том же стиле.

Совсем другое настроение создано в иллюстрациях к роману-эпопее Б. Л. Пастернака «Доктор Живаго», которое автор писал в течение десяти лет — с 1945 по 1955 г., но первое издание которого на родине произошло лишь только в 1988 г. Произведение поистине драматическое, со сложными переплетениями судеб героев на фоне исторических событий в России: Первая мировая война, революция, Гражданская война. Иллюстрации Н. Ю. Лаврухина исполнены к изданию 2022 г. — черно-белые, графичные, почти кинематографичные. Образы реалистичные, стильные и выразительные по настроению. Иллюстратор Н. Ю. Лаврухин явно сочувствует героям романа, что проявляется в мягкости, эстетичности изображений, в глубине чувственного проникновения в образы персонажей. В запечатленных моментах художник акцентирует внимание на эмоциональном состоянии героев в происходящем событии через свет (от свечи, на фоне окна) и глубокий тон в тени.

Художественно-пластические решения его иллюстраций очень разные и всегда, начиная с обложки, настраивают читателя на определенную образность и тональность смыслового содержания литературного произведения. Как не похожи друг на друга авторы книг (по своей стилистике, настроению, художественной культуре языка, сюжетной драматургии), так и его иллюстрации к разным книгам (цветные или черно-белые) оптимально визуально выражают их содержательный смысл и мало похожи между собой.

Иногда Лаврухину приходится слышать критические замечания в свой адрес о том, что неявно выражен его собственный графический язык, что отсутствует единая авторская манера изображения, но при этом все отмечают его виртуозное реалистическое рисование, зримо являющее то, что описано словами. Его графический язык, техники и приемы рисования в каждом примере разные, но своей энергией, динамикой, размеренной плотностью, выразительностью, они точно соответствуют характеру авторского текста. Его особенность заключается в культурном отношении к литературному материалу, внимание к стилю повествования, в выборе графических средств, в образной выразительности, соответствующей авторскому стилю текста. Он не выпячивает какую-то свою собственную манеру, не проявляет свой темперамент, а внимательно и подробно строит визуальный рассказ для читателя.

Книжные иллюстрации — это визуализация литературного произведения через собственную интерпретацию художником внутреннего содержания текста, существующего на бумаге и в умозрительном представлении читающего. Они словно оживляют текст, вводя зрителя в «пространство» описываемого мира. Иллюстрация к литературному чтению — это не авторская книга художника. Прикладное значение иллюстрации в том, что она должна выявить и усилить впечатление от прочитанного текста, придуманного литератором, но не быть ему заменой или придуманным продолжением.

Существуют немало примеров отснятых художественных фильмов по одним и тем же литературным произведениям, и в зависимости от авторской интерпретации режиссера, от выбора им окружающей среды, подбора актеров и их облика, костюмов, предметов, формата, композиции, живописного решения и резкости кадров, от всего этого у зрителей складывается впечатление об адекватности данного произведения первоисточнику.

Художник-иллюстратор часто не является современником литератора и описываемых им событий, но, берясь за работу, он должен все это хорошо знать, много читать, смотреть в книгах и музеях, учитывать, как описывается все это в авторском тексте, как воспринимается и передается эмоциональное состояние, как переживается настроение. Большое значение для восприятия книги имеет обложка. Сделанные Н. Ю. Лаврухиным обложки не только к иллюстрированным им книгам, но и к другим — с текстом без иллюстраций, также привлекают внимание любителей литературы. (Джонатан Свифт «Приключения Гулливера», новеллы Проспера Мериме («Кармен», «Коломба»), Вадим Шефнер «Сестра печали»).

Начав преподавать, особенно на творческой кафедре станковой и книжной графики, художник вдруг ощутил, понял, что теперь приходится делиться не только своими знаниями, но и собственным творческим потенциалом, идеями, придумками; руководить (буквально водить рукой) студента, помогая ему выразить желаемое, и совместно искать новые решения композиционных задач. И это не с одним человеком, а с несколькими в группе. Сначала на небольших заданиях, потом в работе над дипломом, уже над всем комплексом иллюстраций к книге или серии графических листов, создавая уже не свою, а его новую книгу, новую серию.

Поняв и приняв эти условия преподавательской работы, вот уже тридцать лет Николай Юрьевич Лаврухин успешно обучает студентов думать, воображать, сочинять, компоновать, делать эскизы, отбирать нужное, отказываться от заимствования чужого и многому другому, что делает художника профессионалом. Он знает, что необходимо учитывать и искать индивидуальный подход к каждому студенту.

«Считаю необходимым обратить внимание тех, кто готовит себя к деятельности в области искусства книги, на аспекты, освоение которых наиболее важно для будущей их творческой работы. В первую очередь, на систему «вхождения» иллюстраций в книгу с опорой на их функциональное назначение, а также на опыт организации комплекса внешнего оформления книги, которые заложены в нашей программе обучения по дисциплине “искусство книги”. Во-вторых, на то, что последовательный ряд заданий данной программы формирует понимание методики макетирования книги, без которой невозможно построить книгу как пространственное произведение искусства» [4, с. 136].

В Академии им. Штиглица Н. Ю. Лаврухин воспитал и выпустил, направил на творческий самостоятельный путь уже многих творчески активных художников-графиков.

Он записывал свои наблюдения и открытия в поиске методики обучения не исполнителей, а творцов, исследовал опыт других коллег художников-преподавателей и в результате подготовил и опубликовал несколько полезных учебно-методических пособий: «Художественная иллюстрация» (учебное пособие, СПГХПА, 2015 г.), «Десять вопросов о композиции» (учебное пособие, СПГХПА, 2015 г.), «Искусство книги» (учебно-методическое пособие, СПГХПА, 2020 г.); а также научную монографию «Художественный образ в детской книге» (СПГХПА, 2015 г.).

В Академии им. Штиглица 12 апреля 2022 г. состоялась персональная выставка профессора кафедры станковой и книжной графики Николая Юрьевича Лаврухина «Книжная графика и литография». На выставке были представлены более пятидесяти произведений. Вернисаж посетили коллеги и ученики художника, администрация и студенты академии.

С 2003 г. Н. Ю. Лаврухин избран действительным членом Петровской академии наук и искусств (диплом РА № 894 от 13 февраля 2003 г.). Н. Ю. Лаврухин в своем творчестве и педагогической работе опирается на базовые традиции санкт-петербургского художественного образования, на искусство графики нашего города, уделяет большое внимание сохранению профессиональной культуры изобразительного искусства как основе творческой работы во всех его видах и жанрах.

Проведенный анализ творческого и преподавательского опыта Николая Юрьевича Лаврухина показал оригинальность, духовное содержание и высокий профессионализм его деятельности. Н. Ю. Лаврухин — воспитанник Академии художеств (Ленинградского института живописи, скульптура и архитектуры им. И. Е. Репина) с начальных основ (СХШ) до полного профессионального образования на факультете графического искусства, где он получил фундаментальные основы профессионального мастерства. Собственное творчество как художника станковой графики и книжного искусства началось рано под влиянием отца-художника и больших мастеров — преподавателей академии: Г. Д. Епифанова, А. Ф. Пахомова-старшего, В. А. Ветрогонского, о которых он вспоминает с искренней благодарностью.

Н. Ю. Лаврухин — постоянный участник многочисленных общехудожественных и специализированных выставок по книжной графике. Культура, деликатность, уважение художника к авторам литературных произведениям и их читателям в их взаимном диалоге, опора на классические традиции графического искусства, искренность авторского отношения к литературным текстами, поиск адекватной визуализации смыслового содержания произведения в стилистике графического изображения не только характерны для его индивидуального творчества, но продолжают убедительное развитие особенностей санкт-петербургского художественного образования. На основе собственного творчества и преподавательской практики профессором Н. Ю. Лаврухиным написаны учебно-методические пособия для обучающихся искусству книжной графики, полезные не только студентам, но и всем желающим постичь ее основы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Библейские предания. Новый Завет: школьный путеводитель / переск. Г. А. Крылов; ил. Н. Ю. Лаврухин. Санкт-Петербург: Балтийская книжная компания, 2008. 96 с.
2. Дюма А. Граф Монте-Кристо. Из-во: СПб.: «Тимошка», 1998. 96 с.
3. Интервью с Лаврухиным Н. Ю. Запись автора статьи. 17.09.2022 [рукопись].
4. Лаврухин Н. Ю. Как мы работаем: к вопросу о методиках и новых подходах в деятельности кафедры «Станковая и книжная графика» // Terra artist. Искусство и дизайн. Научный журнал. № 4/2021. С. 130–137.
5. Лондон Дж. Мартин Иден. / под ред. Е. Д. Калашниковой. // перевод С. С. Заяицкого, худ-к: Н. Ю. Лаврухин. СПб.: издательство «Речь», 2018. 544 с.
6. Солженицын А. И. Один день Ивана Денисовича, Матренин двор. // худ-к: Н. Ю. Лаврухин. СПб.: издательство «Речь», 2019. 224 с.
7. СПГХПА им. А. Л. Штиглица: альбом / под общ. ред. А. Н. Кислицыной; ред.: А. И. Бартенев, Г. А. Власова, Г. Е. Прохоренко; Санкт-Петербургская художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица. Санкт-Петербург: СПГХПА им. А. Л. Штиглица, 2021. 272 с.

Сведения об авторе:

Сталинская Екатерина Павловна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры искусствоведения, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица; estalinskaya@yandex.ru

Stalinskaya Ekaterina Pavlovna, PhD in History of Arts, Associate Professor of the Department of History of Arts, Saint Petersburg State Academy of Art and Design named after A. L. Stieglitz; estalinskaya@yandex.ru

УДК 745.03
DOI 10.54874/9785605162926.2024.10.12

Н. Н. Цветкова

СОВРЕМЕННЫЕ ТЕНДЕНЦИИ В ИСКУССТВЕ РОСПИСИ ТКАНИ (ОПЫТ РОССИЙСКИХ И МЕЖДУНАРОДНЫХ ВЫСТАВОК)

Техника росписи ткани является одной из древнейших. В настоящее время наблюдается возрождение интереса к различным способам декорирования текстиля; в рамках российских и международных выставок экспонируются произведения, выполненные методом свободной росписи, батика, узелкового крашения. Различные техники росписи ткани применяются для создания плоских текстильных произведений, объемно-пространственных арт-объектов, инсталляций и таких форм современного искусства, как хеппенинг и перформанс.

Ключевые слова: роспись ткани, батик, узелковое крашение, декоративное искусство, современное искусство.

N. N. Tsvetkova

MODERN TRENDS IN THE ART OF FABRIC PAINTING (EXPERIENCE OF RUSSIAN AND INTERNATIONAL EXHIBITIONS)

The technique of fabric painting is one of the oldest. Currently, there is a revival of interest in various methods of textile decoration; interesting works made by the method of free painting, batik, shibory are exhibited at leading Russian and international exhibitions. Various techniques of fabric painting are used to create flat textile works, three-dimensional art objects, installations and such forms of modern art as happening and performance.

Keywords: fabric painting, batik, knot dyeing, decorative art, modern art.

В пространстве предметной культуры искусство текстиля можно рассматривать в плоскости, объеме, пространстве и процессах [5, с. 37]. Выйдя из плоскости в пространство в середине XX столетия [3], художественный текстиль в настоящее время демонстрирует огромное разнообразие различных форм, материалов и технологий.

Одним из традиционных методов работы в области художественного текстиля является роспись ткани. Выделяют свободную роспись, горячий и холодный батик, где используются различные резервирующие составы, а также метод узелкового крашения. Древнейшей выполненной в технике свободной росписи по шелку считается ткань, найденная в Китае недалеко от г. Чанша во время археологических раскопок 1950-х гг. Артефакт относится к периоду Чжаньго (480–221 гг. до н. э.) На ткани изображена женщина, над которой расположены два сражающихся мифических существа — феникс и дракон [2, с. 15–16]. Что касается батика, то родиной этой техники традиционно считается о. Ява. Здесь существует близкое по звучанию слово «амбатик», которое переводиться как «гравировать», «писать», «рисовать». Рецепты резервирующих составов могут быть различны и включать воск, смолу, глину и т. д. [10] Суть технологии заключается в том, что резервирующий состав наносится на участки ткани, которые должны оставаться непрокрашенными. В основу узелкового крашения (сибори) положен иной принцип резервирования. Здесь ткань

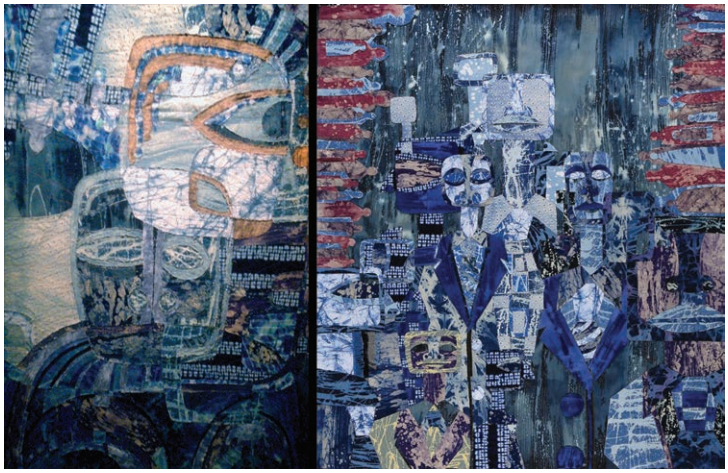
складывается определенным образом, после чего завязывается. Связанные участки остаются непрокрашенными.

Несмотря на богатую историю технологии росписи ткани, насчитывающую сотни лет, она остается актуальной и в современной художественной практике. Подобные произведения экспонируются в рамках крупных международных и всероссийских выставочных проектов — биеннале «Из Лозанны в Пекин» (Китай), Уральская триеннале декоративного искусства (Россия, Екатеринбург), Международный фестиваль художественного текстиля «Созвездие» (Россия, Санкт-Петербург)[1] и др.

В технике росписи по ткани создают объекты как плоского, так и объемно-пространственного художественного текстиля; на ее базе организовывают перформансы и хеппенинги.

Современные художники, продолжая работать в традиционных техниках свободной росписи, горячего и холодного батика, узелкового крашения, создают интересные концептуальные произведения плоского (двухмерного) текстиля, которые можно разделить на две группы:

— работы, имитирующие различные живописные и графические стили;
— декоративные панно.



1. Ян Лингуи. Диптих «Лицо». Биеннале «Из Лозанны в Пекин», 2016 г. (автор фотографии А. Астапова)

К первой группе можно отнести работу «Лицо» Яна Лингуи (Китай) [6, с. 200] (*ил. 1*). Произведение представляет собой диптих, выполненный в технике текстильного коллажа из фрагментов тканей, расписанных горячим батиком с применением узелкового крашения. На левом панно изображены два стилизованных человеческих лица. В правом панно на переднем плане видны стилизованные человеческие фигуры с условно изображенными лицами, слева и справа — безликая толпа. Автор обращается к теме одиночества и обезличивания человека — одной из популярных в современном текстильном искусстве [4, с. 156]. Стилистика диптиха заставляет вспомнить произведения Виллема де Куннинга — художника, работавшего в стиле абстрактного экспрессионизма.

Панно Анны Краснобородкиной (Россия, п. Уренгой, ЯНАО) «Верный друг. Детство невесты» из серии «Северная свадьба», выполненное в технике горячего батика, изображает жанровую сцену, посвященную традициям народов Севера [1, с. 125]. Плоскостно-декоративное решение работы вызывает ассоциации с книжной иллюстрацией, однако использование такого типичного для горячего батика приема, как кракелюры, не позволяет усомниться в «текстильности» этого произведения.

Авторская работа — панно «Ирис» также относится к первому типу плоских текстильных произведений. Выполненная в технике свободной росписи с добавлением вышивки и ручного ткачества, работа представляет собой живописный набросок цветка.

Беглыми натурными зарисовками выглядела серия небольших панно Хуанга Жуо (Китай), объединенных в серию «Молод душой и молод на вид» [7, с. 57].

Триптих «Муки творчества» из серии «Наброски» Елизаветы Манеровой (Россия, Екатеринбург) выглядят как смятые листы бумаги [1, с. 128]. Черные и белые штрихи, испещряющие поверхность произведения, свидетельствуют о темпераменте художника, сделавшего

их, вероятно, в порыве вдохновения, но не удовлетворившегося полученным результатом и скомкавшего несостоявшийся шедевр. Работа «Муки творчества» представляет собой ироничное произведение, посмотрев на которое, хочется улыбнуться над своими творческими неудачами.

Вторая группа работ — декоративные панно, выполненные в технике росписи, в целом более абстрактны, бессюжетны, в них обыгрываются линия, пятно, орнамент. Можно отметить серию «В пределах линий» Хелен де Риддер (Бельгия) [6, с. 65]. Каждое панно декорировано горизонтальными линиями, расположенными на одинаковом расстоянии друг от друга, в пределах линий расположены вертикальные черточки, округлые формы и размытые пятна. Создается интересный графический эффект, произведение хочется рассматривать.

Татьяна Колточихина (Россия, г. Омск), работая в технике горячего батика, создала панно «Момент равновесия», представляющее собой абстрактную композицию, в которую были включены орнаменты и геометрические фигуры. Подобные орнаменты, напоминающие традиционное искусство народов Сибири, но в то же время «пропущенные через себя», можно назвать характерной чертой творчества этого художника. Спирали, цветы, стилизованные птицы, образы домов, деревьев, лодок — все это часть вселенной Татьяны Колточихиной, в которой отдельные детали подчинены целому, и все вместе формируют текстильную поверхность, покрытую кракелюрами, словно памятью времен.

Интересную работу — триптих «Большая любовь», сочетающую горячий батик с травлением, создал Ванг Жинглинг (Китай) [6, с. 181]. Зритель видит кроны деревьев, переходящие в корни, которые окружают двух людей, создавая символический кокон, отделяющий их от всего остального мира.

В работах серии «Коллекция минералов» Зои Ленденской-Большаковой (Россия, Санкт-Петербург) техника свободной росписи по хлопку и вискозе сочетается с вышивкой. Изображенные художником камни оживают, начинают двигаться, взаимодействовать между собой. Вышитые яркие фрагменты — словно невидимые человеком волны-сигналы, посылаемые камнями. Вспоминается рериховский «Чинтамани» — камень, излучающий энергию гармонии.

В технике узелкового крашения создана серия панно Ву Гуаю (Китай) «Рябь на Эрхае» [6, с. 189]. Эрхай — горное озеро в китайской провинции Юньнань. Светлые и темные оттенки синего, фиолетового и золотистого цветов, деликатная фактура ткани, получившая небольшой объем в результате завязывания и крашения, позволяют ощутить колебания воды.

Что касается объемных произведений, выполненных в технике росписи, то здесь можно отметить так называемые «текстильные барельефы», то есть работы, расположенные на стене, но имеющие объем. К таким произведениям относится серия панно «Падение» Сонг Ге (Китай) [6, с. 159] (*ил. 2*). В результате деликатной окраски в технике узелкового крашения ткань, использованная для создания этого произведения, приобрела складчатую структуру, напоминающую морские волны или обитателей водного царства. Впечатление поддерживается колоритом этой работы — тонкими цветовыми переходами от белого к различным оттенкам синего и фиолетового.



2. Сонг Ге. Серия «Падение» (фрагмент). Биеннале «Из Лозанны в Пекин», 2016 г. (авторская фотография)

К текстильным барельефам можно отнести композицию Чена Янлина и Ванга Киди «Щедрая гора». Это произведение позволяет взглянуть на горные вершины с высоты

птичьего полета, но не сверху вниз, как было бы привычнее, а с необычного ракурса, как если бы земная поверхность из горизонтальной плоскости переместилась в вертикальную.

Интересным текстильным барельефом является работа Чунга Кийонг-Йеона (Корея) «Без названия 06–15А». Она сделана из расписанных градиентом строительных перчаток, собранных в единую композицию.

Следующий вид объемно-пространственных произведений может быть обозначен как арт-объект или текстильная скульптура. Это работы, выполненные в технике росписи, которые располагаются в пространстве или на подиуме и которые можно обойти вокруг.

Подобным арт-объектом является «Ваза вб-5», выполненная Сабин Зейлер (Германия) [7, с. 123]. Работа сделана из шелка и своей нежной фактурой напоминает живой цветок.

Целую серию текстильных цветов создала Лейюн Ванг (Швеция), назвав ее «Соседский сад» [7, с. 72]. Цветы выполнены из расписанной ткани, сложенной по принципу оригами. Эта работа в 2018 г. была представлена в рамках X Юбилейной биеннале «Из Лозанны в Пекин». В экспозиции выставки объекты располагались в зеркальных кубах, верхняя грань оставалась стеклянной. Многократные отражения цветов в зеркалах создавали фантастический эффект.

Шигео Кубота (Япония) создал пространственный текстильный арт-объект «Форма красного III» на основе органзы, окрашенной градиентом от красного к оранжевому, желтому и зеленому цветам [6, с. 242]. Произведение имело каплевидную форму и подвешивалось к потолку выставочного зала.

Объемно-пространственным произведением стала работа петербургского художника Татьяны Власовой «Доломиты», созданная под впечатлением от путешествия по Доломитовым Альпам. Композиция состоит из четырех частей, закрепленных на квадратной раме, подвешенной к потолку. Легкость ткани позволяет ей «жить в пространстве», реагируя на движение воздуха. Особенность этой работы состоит в необычной технике — сочетании холодного батика, свободной росписи и войлоковаляния.

Соединение росписи на шелке с войлоком можно видеть и в работе «Морские рассказы» Натальи Куралесовой (Россия, Санкт-Петербург), представляющей собой арт-объект — текстильную книгу-раскладушку (лепорелло).

Что касается пространственного текстиля, так называемой «текстильной среды» (инвайронмента), можно отметить целый ряд инсталляций современных художников, представленных на выставках биеннале «Из Лозанны в Пекин», выполненных в технике росписи.

Впечатляющую по размерам инсталляцию «Мембрана» создала Дора Хара (Польша) [7, с. 35]. Эта работа представляла собой полотнища ткани, волнами подвешенные к потолку выставочного зала, декорированные красными кругами. Круги, символизировавшие яйцеклетки, были написаны небольшими мазками-пятнами. Более мелкие мазки-точки оранжевого, желтого и черного цветов располагались по фону. Все это создавало подвижную, «дребезжащую» фактуру полотен. Инсталляция «Мембрана» была посвящена феминистическим идеям — одной из популярных тем современного художественного текстиля.

Еще одна масштабная пространственная инсталляция, также представленная на биеннале «Из Лозанны в Пекин» в 2018 г., была создана Жианг Ран и Ли Дапенг (Китай). Произведение получило название «Перелет» [7, с. 60]. Инсталляция включала изображения пингвинов, выполненные в технике свободной росписи. Как известно, пингвины являются нелетающими птицами, можно предположить, что авторы инсталляции попытались изобразить мечту о полете.

Интересно отметить композицию «Китайский пейзаж» Ли Гуи (Китай) [7, с. 73]. Здесь окрашенная шелковая ткань была обработана воском, благодаря чему получила возможность сохранять сложную форму. Подвешенная на леску в пространстве выставочного зала, композиция напоминала скалистые горы.

Инсталляция «Простая вода и спокойствие» Баи Хин и Вей Ханг (Китай) [7, с. 13] (*ил. 3*) располагалась на полу выставочного зала и состояла из многочисленных арт-объектов камней, расписанных в технике свободной росписи. Роспись имитировала традиционную китайскую свитковую живопись и включала пейзажи и иероглифические тексты. Камни выглядели расколотыми, сквозь них пробивалась трава. Работа очень интересна и многодельна. Подобных аналогов на других выставках не отмечено.



3. Баи Хин, Вей Ханг. Инсталляция «Простая вода и спокойствие» (фрагмент). Биеннале «Из Лозанны в Пекин», 2018 г. (авторская фотография)

Говоря об использовании текстильных процессов в современном художественном текстиле, основанных на технике росписи, можно остановиться на хеппенингах и перформансах. Примером хеппенинга является процесс создания инсталляции «Стратус» известной китайской художницей Бейли Лю [9]. Инсталляция состояла из многочисленных панелей полиэфирной пленки, каждая из которых погружалась в воск с расплавленным графитом. Воск и графит, стекая, образовывали на пленке подобие ландшафта, напоминали землю, горы, облака. Название «Стратус» было вдохновлено аналогичным наименованием слоистого облака. После окрашивания пластинки подвешивались к потолку. В хеппенинге принимали участие разные люди, которые и занимались непосредственно процессом крашения пленки. Говоря о перформансе, основанном на технике росписи ткани, безусловно, следует вспомнить Александра Маккуина и его знаменитый показ весна-лето 1999 г. [8]. В конце шоу на подиум вышла одетая в белое платье канадская модель Шалом Харлоу. Находясь в центре вращающегося круга, модель оказывалась под прицелом двух роботов, которые разбрызгивали на ее белое платье черную и желтую краску (*ил. 4*). Идеей перформанса было привлечение внимания к модной индустрии, которая, по мнению модельера, превратилась в бездушного робота, ориентированного на коммерцию. Перформанс



4. Александр Маккуин. Перформанс, 1999 г. (фотография из открытых Интернет-источников)

ассоциируется с живописью действия Джексона Поллока, когда сам акт творения представляет собой художественный жест и оказывается более важным, чем результат. Несмотря на то, что перформансу Александра Маккуина уже почти четверть века, на наш взгляд, он остается одним из самых зрелищных и драматичных в области росписи по ткани.

Техника росписи по ткани привлекает современных художников широкими возможностями творческого эксперимента. В настоящее время наблюдается возрождение интереса к этой технике. Текстильные произведения, выполненные в технике росписи, на наш взгляд, выходят за рамки понятия «декоративное искусство». Обогатившись опытом творческих экспериментов конца XX — начала XXI в., техника росписи ткани может развиваться в русле тенденций современного актуального искусства.

ПРИМЕЧАНИЕ

1. В фокусе внимания прошедшего в 2023 г. в Санкт-Петербурге II Международного фестиваля художественного текстиля «Созвездие», организованного Гильдией текстильщиков Санкт-Петербурга, стали произведения, выполненные в различных техниках росписи ткани: горячий и холодный батик, свободная роспись, узелковое крашение.

ЛИТЕРАТУРА

1. Всероссийская открытая выставка «III Уральская триеннале декоративного искусства»: каталог / сост. Е. Ю. Манерова, Г. Б. Храмцова, О. В. Базуева. Екатеринбург: Уральский государственный архитектурно-художественный университет имени Н. С. Алферова, 2022. 232 с.
2. Искусство Китая. Серия «Искусство стран и народов мира»: альбом. / автор-сост. Н. А. Виноградова. М.: «Изобразительное искусство», 1988. 256 с.
3. Цветкова Н. Н. Движение из плоскости в пространство в искусстве текстиля второй половины XX в. (по материалам Лозаннских биеннале). // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна. Серия 2. Искусствоведение. 2022. № 1 С. 73–77.
4. Цветкова Н. Н. Социально-политические темы в творчестве современных художников «fiber art». // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. 2021. № 4, часть 1. С. 155–161.
5. Цветкова Н. Н. Текстиль в пространстве предметной культуры. / Предметные формы в системе культуры: монография / по науч. ред. проф. М. А. Коськова; сост., подг. текста и общ. ред. проф. М. А. Коськова, доц. М. Е. Харитоновой. СПб: ЛГУ им. А. С. Пушкина, 2016. С. 37–68.
6. 9th «From Lausanne to Beijing» International Fiber Art Biennale Catalogue. China Youth Press, 2016. 256 p.
7. 10th «From Lausanne to Beijing» International Fiber Art Biennale Catalogue. China Architecture & Building Press, 2018. 177 p.
8. Alexander McQueen’s Spring 1999 Show Is an Endlessly Inspiring Piece of Performance Art // Vogue. April 6, 2000: онлайн-издание. URL: https://www.vogue.com/article/past-present-alexander-mcqueen-spring-1999-rtw-shalom-harlow (дата обращения: 24.11.2023).
9. Beili Liu. Stratus: сайт. URL: https://www.beililiu.com/STRATUS (дата обращения: 22.11.2023).
10. Kerlogue F., Sosrowardoyo T. Batik. Design, Style & History. New York: Tames and Hudson Inc. 2004. 192 p.

Сведения об авторе:

Цветкова Наталия Николаевна, кандидат искусствоведения, доцент, профессор кафедры художественного текстиля, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица; ts_natali@mail.ru

Tsvetkova Natalia Nikolaevna, PhD in History of Arts, Associate Professor, Professor of the Department of Artistic Textile, Saint Petersburg State Academy of Art and Design named after A. L. Stieglitz; ts_natali@mail.ru

УДК 658.512.23
DOI 10.54874/9785605162926.2024.10.13

М. А. Червонная

АНТРОПОМЕТРИЧЕСКОЕ МОДЕЛИРОВАНИЕ В ДИЗАЙН-ПРОЕКТИРОВАНИИ

Разработка инструментов для эргономического и технико-антропометрического анализа является актуальной задачей дизайн-проектирования. В статье рассматривается исторический опыт и современная практика разработки и применения антропоманекенов (эргономических моделей человека).

Ключевые слова: эргономическая модель человека, антропоманекен, эргономический анализ в дизайне.

M. A. Chervonnaya

ANTHROPOMETRIC MODELS IN DESIGN

The development of tools for ergonomic and technical-anthropometric analysis is an actual problem of design. The article examines the historical experience and modern practice of the development and application of anthropometric manikin (ergonomic human models).

Keywords: ergonomic human model, anthropometric manikin, ergonomic analysis in design.

Создание произведений предметно-пространственного назначения, соразмерных человеческому масштабу,— принцип, присущий всем великим эпохам зодчества. В XX в. развитие промышленного производства строительных элементов открыло преимущества серийного изготовления. Элементы для типовых строений стали производить на заводах. Появилась необходимость в унифицированной системе, позволяющей при разработке предметов быта определять их размеры с учетом спроса и предложения. Результатом многолетних научных исследований и значительной практической работы в этой области стал «Модулор» (Le Modulor) французского архитектора Ле Корбюзье (1887–1965) — система пропорциональных отношений, основанная на размерах человеческой фигуры и математических закономерностях.

Эмблема Модулора — человек с поднятой рукой, определяет пространственное расположение характерных точек фигуры — «стопы, солнечного сплетения, головы, конца пальца поднятой руки, образующих три интервала, которые подчинены одному из рядов золотого сечения, ряду Фибоначчи, и отвечают математическому методу назначения размерных величин: основная единица, ее удвоенная величина и два ее отрезка при делении в отношении золотого сечения» [5, с. 47]. Математические отношения в Модулоре выступают элементом творчества наравне с цветом, рисунком, пространством. Разнообразие возможных сочетаний чисел в золотом отношении призваны помогать строить, лепить, рисовать и выстраивать предметное окружение.

Модулор задумывался автором как эталон для определения множества возможных сочетаний, служащий для гармонической согласованности разнообразных и отличных друг от друга изделий. Он должен был отвечать следующим задачам:

— организовать промышленное изготовление товаров на мировом уровне, обеспечить соразмерность выпускаемых изделий;

— стандартизировать методы производства, одновременно расширить сферу их применения;

— разнообразить выпускаемые изделия, устранить скрытые ошибки, заменить безвкусные изделия гармоничными и эстетически привлекательными;

— устранить проблемы, связанные с несоизмеримостью метрической и дюймовой системами мер.

Альберт Эйнштейн описал Модулор как «гамму пропорций, мешающую делать плохо и помогающую делать хорошо» [6, с. 55]. Это и измерительный прибор, и простой «инструмент для назначения точных размеров различных вещей: а) по отношению к самой вещи: роль в обеспечении ее гармоничности; б) по отношению к внешней среде: роль соединения, объединения и согласования результатов труда людей, ныне разобщенных и даже соперничающих» [6, с. 171]. Предоставляя целый диапазон пропорциональных отношений и числовых размеров, Модулор подходил и для проектирования бытовых изделий, и для построения крупных архитектурных композиций.

Идея Модулора вызвала общественный интерес, породив у современников сомнения, вопросы и замечания. Известные математики изучали возможность создания логарифмической системы мер на его основе. Х. Л. Серт, А. Воженский и другие архитекторы применяли Модулор на практике. Сочетание шкалы размеров золотого сечения и канона фигуры человека позволяло им «избегать ошибок в архитектурной композиции, в деталях и в общих соотношениях, исключать случайность пропорций и произвольность масштабов» [7, с. 118]. Как инструмент проектирования Модулор в условиях развивающегося международного промышленного производства предложил единую систему измерений, помогая в организации заводского производства, в проектировании мебели и строительных решений, предметов быта и электрооборудования.

В XXI в. физические характеристики тела человека выступают основой проектирования предметно-пространственной среды. Государственным стандартом (ГОСТ Р ИСО 7250–3–2019) установлены основные антропометрические признаки, которые могут быть использованы как базовые для сравнения популяционных групп. Антропометрия (греч. antropos — человек) — система измерений человеческого тела и его частей, морфологических и функциональных признаков тела. Основной перечень антропометрических измерений включает рост, уровень глаз в положении сидя и стоя, ширину плеч, ширину бедер в положении сидя, глубину и ширину грудной клетки в положении стоя, глубину тела в положении стоя и другие параметры. Этот перечень дает дизайнеру сведения об анатомических особенностях и принципах измерения размеров тела человека, которые применяются для обеспечения проектирования рабочих мест и оптимизации предметно-пространственного окружения.

Развитие информационных технологий и компьютерной графики предоставляет неограниченные возможности для антропометрического и эргономического анализа. Например, компьютерная модель оператора горно-шахтного оборудования, разработанная в Московском государственном горном университете на кафедре «Горные машины и оборудование» по технологии Bentley, расширила потенциал применения антропоманекена для создания конструкторской документации. Согласно материалам, опубликованным в 2001 г. в электронном журнале «САПР и графика», модель представляет собой трехмерное изображение фигуры человека и ее математическое описание. В основе антропоманекена лежит анатомия скелета, его форма определяется отдельными блоками, соответствующими частям тела, подвижность суставов обеспечивается сферическими шарнирами с ограничением углов поворота. Размеры частей могут быть настроены под конкретного оператора с учетом его физиологических данных, половой принадлежности, возраста, а также спецодежды и снаряжения (каски, аккумулятора). Модель позволила визуально оценить удобство рабочего пространства и общую подвижность оператора. Ресурсы технологии обеспечили точную фиксацию рабочих поз и расчет физической нагрузки, позволили воспроизвести динамику движений, совместить точку фокусировки взгляда конструктора и модели, оценить видимость и условия обзора. По результатам расчетов было спроектировано трехмерное компьютерное изображение рабочего места оператора.

Несмотря на технологические преимущества, большинство дорогостоящих компьютерных систем ориентировано на создание изделий в машиностроении и не предназначено для моделирования человека. В некоторых программах в сцену можно включать человека, но невозможно задавать антропометрические характеристики человека, угловые размеры. Компьютерные системы имеют «ограничения в антропометрических и биомеханических отношениях, зачастую не поддерживают создание чертежей и технической документации» [3, с. 80]. Тем не менее разработка инструментов для эргономического анализа, воспроизводящих действия человека в окружающей среде, включая взаимодействия на рабочем месте, анализ поз и нагрузок, сопоставление антропометрических характеристик с действующими стандартами выступает важной и актуальной задачей дизайн-проектирования.

В 2016 г. на кафедре «Промышленный дизайн» Московской государственной художественно-промышленной академии имени С. Г. Строганова (МГХПА), а также в 2021 г. на кафедре «Инженерная графика и дизайн» Московского института электронной техники (МИЭТ) разрабатывались физические и трехмерные компьютерные эргономические модели различного назначения. Лучшие работы приняли участие в профильных конкурсах, в частности в конкурсе научных и творческих проектов «Students Cup 2022» в Словении.

Ключевым направлением проектирования эргономов выступило тестирование критических операций. При создании эргономов, моделирующих тело человека и его действия в краш-тестах, применялся ситуационный анализ. Рассматривались стрессовые, исключительные и неординарные эпизоды пользовательского опыта, выявлялась специфика пользования одним и тем же объектом в разных ситуациях.

Например, при разработке эргонома для тестирования системы катапультирования (автор А. Панкратов, руководитель М. А. Червонная, МИЭТ) анализировался процесс спасения пилота самолета в аварийной ситуации. После катапультирования сиденье с пилотом движется по траектории, форма которой зависит от скорости полета самолета в момент катапультирования, скорости катапультирования сиденья, массы кресла с летчиком и аэродинамических характеристик. Воздушным потоком с пилота могут быть сорваны перчатки, шлемофон, кислородная маска. Тормозящая сила создает перегрузку, вызывающую разрывы кожных покровов, ушибы, повреждения органов. Моделирование подобных условий позволяет решить как экономические, так и психологические задачи.

На этапе предпроектных исследований автором были обозначены ключевые конструктивные особенности кресла пилота, проанализирована эргономика размещения пилотов антропометрического ряда (мужчин и женщин), комфортабельность, уровень обзора, простота конструкции, надежность кресла и прочие факторы. На этапе создания эскизов сопоставление действий пользователя с хронологией катапультирования и схемами работы кресла на разных стадиях катапультирования выполнялось в форме графического ситуационного анализа, обеспечивая наглядность и информативность процесса разработки. Параллельно изготовлялся пропорциональный рабочий макет фигуры эргонома в масштабе 1:5 из вспененного материала. Подвижность макета обеспечивалась гиперболизированными суставными элементами с ограничением углов поворота, позволяющими ему принимать положения «сидя», «стоя». При создании трехмерной компьютерной анимированной модели в программе Autodesk 3dsMax каждый ее антропометрический и биомеханический параметр соотносился с элементами конструкции кресла, вымерялись и проверялись положения ограничителей разброса рук, системы подъема ног, заголовника с парашютом.

В ряде студенческих проектов процесс разработки рабочей эргономической модели выстраивался на основе технико-антропометрического (соматографического) анализа. Соматографический метод представляет собой совместное схематическое изображение человеческой фигуры и технического устройства в ортогональных плоскостях. С помощью этого метода фиксируются статические и динамические рабочие позы, проверяется удобство и логика выполнения рабочих операций с точки зрения физиологии и другие параметры.

Соматографический анализ специфики положения тела человека, который ограничен в действиях из-за нарушения функций опорно-двигательного аппарата, применялся при создании эргономической модели для разработки инвалидного кресла с электрическим приводом (автор А. Щетинина, руководитель Н. В. Жданов, МГХПА). Основная функция эргонома — помощь в проектировании системы взаимодействия человека и механизма, учет человеческого фактора при создании конструкции инвалидного кресла. В ходе выполнения соматографического анализа выполнялось графическое инсценирование. На этапе создания эскизов перебирались и сравнивались различные варианты формы и конструкции эргонома. Лучшим решением стало создание физической модели в масштабе 1:5 из подобных геометрических фигур — цилиндра, шара и колеса. Детали, размещенные на металлическом каркасе, выполнены из пластика, имеют одинаковую форму, преобразуются друг в друга с помощью перемещений (параллельного переноса и поворота) и пропорционального увеличения (уменьшения). Модель соответствует размерам и пропорциям человеческого тела, критериям распределения веса и имеет складную конструкцию, благодаря которой компактна и удобна для хранения и транспортировки. Физическая модель эргонома легко изготавливается, собирается и размещается в кресле. При помощи технологий компьютерного моделирования возможно приблизить условия функционирования эргонома к параметрам внешней среды, например оснастить компьютерную версию данной эргономической модели индикаторами осуществления контроля различных параметров, протестировать панель управления инвалидной коляской с электрическим приводом и прочее.

Процесс создания физической эргономической модели из материала сопряжен с рядом технологических задач. Например, при разработке атлетичного эргонома с характеристиками высокой подвижности и гибкости (автор А. Понуровская, руководитель А. В. Лапин) требовалось обеспечить заданную амплитуду движений. Для придания корпусу подвижности, сопоставимой с подвижностью позвоночника, центральный элемент следовало сделать гибким и прочным. Этим элементом стал каркасный стержень, на который впоследствии при помощи паяльника крепились детали головы, грудной клетки, таза и несколько колец объема брюшной части. Такая конструкция позволила эргоному без повреждений сгибаться в разных направлениях.

Еще на стадии эскизной проработки образа эргонома все детали модели были распределены на группы по особенностям формообразования. По этому принципу корпус связался с бедрами при помощи лент. Бедра с плечевыми элементами имели накладки дополнительного объема и образовали группу верхнего уровня конечностей. Нижний уровень составили голени и детали от локтя до запястья, прорезанные продольными линиями вдоль хода мышц. Каркасная голова и таз объединились в последнюю группу.

Основным материалом макета был выбран ПВХ. В начале работы над макетом последовательно создавалась серия бумажных лекал, уточнялся объем деталей и размер вырезов. Первые чистовые детали, вырезанные из пластика с обработанными срезами, подвергались нагреванию для придания им нужных изгибов. Выразительности образу придали антропоморфные линии объемов мышц и крепления связок. Большое внимание уделялось прочности конструкции. Выбранные материалы и способы крепления регламентировали направление и предел движений, обеспечивали достаточную прочность для полноценной эксплуатации эргонома. В частности, выступ колена препятствовал чрезмерному прогибу, а за счет тугих крепежей эргоном мог удерживаться в заданном положении.

Эргономические модели могут иметь не только прямое инструментальное предназначение, но и использоваться при визуализации и презентации предмета, объекта или среды, связанной с человеком. На первый план выходит не только антропометричность и функциональность эргономической модели, но и ее привлекательный внешний вид. Задача дизайнера — привнести в модель оригинальность, необычность, пластичность, художественную образность. Стилизация формы эргонома должна органически отвечать выбранной тематике.

Например, бионическому направлению в дизайне транспортных средств соответствует эргоном для визуализации краш-тестов и презентации систем безопасности различных автомобилей (автор О. Новикова, руководитель М. А. Червонная, МГХПА). Основными принципами разработки выступили максимальная пластичность и изящность формы эргонома, соответствие бионическому стилю, запоминающийся внешний вид.

Природная аналогия, сходство с представителями животного мира используется в дизайне различных транспортных средств. Большинство самолетов, яхт, автомобилей и поездов пластически напоминают какое-либо животное, рыбу или насекомое (Mercedes-Benz Bionic Car, Volkswagen Beetle, грузовые автомобили Colani Spitzer-Silo, Colani DAF Aero 3000, поезд Shinkansen 500 и другие). Основу бионического эргонома составил образ богомола, отличительной чертой которого являются чрезмерно длинные конечности. Лапки богомола выгнуты и вытянуты. Эта особенность была перенесена в модель для создания нужного восприятия, но приближенно к основным антропометрическим значениям. Путем создания эскизов, линейно-конструктивного рисунка и пластического анализа форма насекомого была преобразована в фигуру человека. Большую роль в формировании внешнего вида эргонома сыграли детали. По аналогии с пластинками туловища богомола, наслоенными друг на друга, которые в природе выполняют защитную функцию, в модели эргонома на наиболее подверженных травмам местах размещены щиты-накладки. На голову модели надет шлем. Все линии фигуры эргонома плавные и мягкие. Конструкция модели имеет несколько видов шарниров. В плечевых и тазобедренных суставах, шейном отделе и пояснице возможно круговое вращение, в локтевых и коленных суставах, а также в голени — движение по одной оси. Физическая модель эргонома выполнена из пластика. Основная ее часть сделана при помощи склейки и отсекания лишнего материала. Декоративная часть (накладки) выполнена путем нагрева и деформации пластика. Подвижные элементы сформированы при помощи ячеек, сделанных в корпусе модели. Таким образом, физическая модель эргонома может повторить практически все движения человека.

В проекте, посвященном теме презентации концепта болида Формулы 1 (автор А. Голованев, руководитель М. А. Червонная, МИЭТ), важную роль играло планирование пространства относительно человека, его комфортное размещение. Несмотря на регламентирование расположения элементов гоночного болида, все связанные системы которого уложены максимально компактно для достижения наибольшей аэродинамической эффективности, в дизайне болидов допускается вариативность эргономической посадки гонщика. При создании эргонома учитывалось основное положение пилота — сидя на боку, ковшеобразное строение сиденья, идеально соответствующее форме тела водителя, отсутствие даже минимальных движений в стороны во время гонки, турбулентность зоны вокруг шлема. Но основной акцент разработок был сделан не на антропометрической точности модели, а на эффектной стилизации формы в соответствии с выбранной темой. За основу взят образ пилота болида в шлеме и экипировке. С целью достижения большей художественной выразительности некоторые размеры частей тела эргонома-гонщика гипертрофированы или упрощены. Например, ширина плеч сильно преувеличена, а голова, кисти, стопы и положения конечностей утрированы в пропорциональном, пластическом и ритмическом отношениях. Мягкие и округлые контуры деталей эргонома отвечают общему аэродинамическому характеру формы болида.

Аэродинамические характеристики и элементы аэростиля легли в основу формообразования эргономической модели для тестирования реактивных ранцев — персональных летательных аппаратов, носимых на спине и позволяющих человеку подниматься в воздух посредством реактивной тяги (автор М. Серебрянникова, руководитель Н. В. Жданов, МГХПА). Управляемый эргоном разрабатывался с учетом чувствительности человека к звуковым волнам, термальным измерениям и влажности воздуха. Отличительной особенностью его дизайна стали элементы двигателей, турбин и конструкций механизмов, обтекаемые, скругленные формы и хромированные детали.

Таким образом, эффективное внедрение антропометрических и эргономических данных в дизайн-практику обеспечивается применением рабочей эргономической модели человека на разных этапах проектирования. Эргономическая модель стремится стать показательным, результирующим антропометрическим объектом, уходя от универсальности, обезличенности стандартного шаблона фигуры из плоских элементов с окружностями в местах сгиба конечностей в сторону организующего трехмерного инструмента, решающего специфические, насущные проблемы предметной среды, связанные с подвижностью человека.

Последовательная разработка эргономической модели предполагает предварительный анализ поведения человека в соответствующей среде и учет результатов этого анализа в формообразовании. Форма эргономической модели должна не только воплощать выделенные дизайнером проектные требования — данные антропометрии и эргономические характеристики человека, но и представлять их в индивидуально неповторимом, своеобразном, эстетическом художественном решении. Эргоном выступает и как базовый инструмент дизайнера, предоставляя объем необходимой ему информации, отвечая требованиям динамического пропорционирования, позволяя решать композиционные задачи на основе соразмерности человеческих пропорций, обеспечивая соответствие дизайнерской формы итогового продукта требованиям человеческого фактора, и как самодостаточный творческий продукт, имеющий эстетичный вид, сложенный при помощи композиционных приемов путем вычленения основных пластических и конструктивных характеристик прообраза и перенесения их в модель, за счет осмысленного подбора материалов и текстур.

ЛИТЕРАТУРА

1. Анохин А. Н., Алонцева Е. Н., Турицын М. И. Использование современной технологии соматографического анализа в задачах эргономической оценки // Человеческий фактор: проблемы психологии и эргономики. 2015. № 4 (76). С. 78–84.
2. ГОСТ Р ИСО 15536–1–2010. Эргономика. Компьютерные манекены и модели тела. Часть 1. Общие требования: идентичен международному стандарту ISO 15536–1:2005 «Ergonomics — Computer manikins and body templates — Part 1: General requirements»: национальный стандарт Российской Федерации: издание официальное: утв. и введ. в действие Приказом Федерального агентства по техническому регулированию и метрологии от 25 ноября 2010 г. № 528-ст.: введен впервые: дата введения: 12.01.2011 / разработан АНО «НИЦ КД». Москва: Стандартинформ, 2011. 12 с.
3. ГОСТ Р ИСО 15536–2–2010. Эргономика. Компьютерные манекены и модели тела. Часть 2. Верификация функций и валидация размеров компьютерного манекена для систем моделирования: идентичен международному стандарту ISO 15536–2:2007 «Ergonomics — Computer manikins and body templates — Part 2: Verification of functions and validation of dimensions for computer manikin systems»): национальный стандарт Российской Федерации: издание официальное: утв. и введ. в действие Приказом Федерального агентства по техническому регулированию и метрологии от 25 ноября 2010 г. № 528-ст.: введен впервые: дата введения 12.01.2011 / разработан АНО «НИЦ КД». Москва: Стандартинформ, 2011. 12 с.
4. Кривенко А. Технологии Bentley для эргономического проектирования рабочего места оператора горношахтного оборудования // Сапр и графика, 8/2001: электронный ресурс. URL: https://sapr.ru (дата обращения: 10.04.2023).
5. Ле Корбюзье Ш. Модулор. MOD 1. MOD 2. / пер. с фр. Ж. С. Розенбаума. Москва: Стройиздат, 1976. 237 с.
6. Le Corbusier. El Modulor 1. Buenos Aires: Editorial Poseidon, 1961. 225 с.
7. Le Corbusier. El Modulor 2. Buenos Aires: Editorial Poseidon, 1962. 335 с.

Сведения об авторе:

Червонная Мария Алексеевна, доцент кафедры современного дизайна, Национальный исследовательский университет «Московский институт электронной техники» (МИЭТ), кандидат искусствоведения, доцент Института цифрового дизайна (ЦД), Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте РФ (РАНХиГС); mariyachervonnaya@yandex.ru.

Chervonnaya Mariya Alekseevna, Associate Professor of Modern Design, National Research University of Electronic Technology (MIET), PhD in History of Arts, Associate Professor of the, Institute of Digital Design, The Presidential Academy (RANEPA); mariyachervonnaya@yandex.ru.

3. ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО: ВЧЕРА, СЕГОДНЯ, ЗАВТРА

УДК 74.01/.09
DOI 10.54874/9785605162926.2024.10.14

А. Д. Акилова

РУССКИЙ ПРОВИНЦИАЛЬНЫЙ ПОРТРЕТ В ЖАНРОВОЙ КАРТИНЕ XIX В.

Русский провинциальный портрет — одно из ярких, но недооцененных явлений отечественной живописи второй половины XVIII — середины XIX в. Являясь важным этапом последовательного развития портретного жанра, он отражает взаимодействие старых и новых традиций в русской культуре. Провинциальный портрет оказывал влияние на столичное искусство и представлялся современникам важным атрибутом дореформенной эпохи. По этой причине на полотнах крупнейших русских мастеров жанровой картины XIX в., среди которых П. А. Федотов, Г. Г. Мясоедов, В. Г. Перов, Ф. С. Журавлев и др., обнаруживаются произведения провинциального портрета, выступавшего важным элементом художественного повествования.

Ключевые слова: русская живопись, провинциальный портрет, П. А. Федотов, жанровая картина XIX в.

A. D. Akilova

RUSSIAN PROVINCIAL PORTRAIT IN THE XIX CENTURY´S GENRE PAINTING

Russian provincial portrait is one of the bright, but underestimated phenomena of Russian painting of the second half of the XVIII — mid XIX century. Being an important stage in the consistent development of the portrait genre, it reflects the interaction of old and new traditions in Russian culture. The provincial portrait influenced the capital's art and was seen by contemporaries as an important attribute of the pre-reform era. For this reason, the canvases of the XIX century's largest Russian genre painting masters, among them P. A. Fedotov, G. G. Myasoedov, V. G. Perov, F. S. Zhuravlev, etc., reveal works of provincial portrait as an important element of artistic narrative.

Keywords: Russian painting, provincial portrait, P. A. Fedotov, genre painting of the 19 century.

На первый взгляд, русский провинциальный портрет, будучи хорошо известным явлением так называемой «третьей культуры» [5], является лишь отголоском столичных тенденций

и многовековых традиций народной культуры. Однако если анализировать «магистральную» линию развития отечественной живописи [4] — портретную и жанровую живопись, обнаруживаются определенные следы влияния провинциального портрета на «высокое искусство». Эта тенденция ранее ускользала от внимания исследователей, мы же склонны считать, что провинциальный портрет предстает недостающим элементом в картине развития отечественного искусства. Так, взаимодействие народной и столичной культур привело к уникальному творческому синтезу, который создал плодотворную почву для развития национального искусства.

Провинциальный портрет [1], будучи «внеакадемической» линией развития портретной живописи, просуществовал более столетия, со второй половины XVIII — по середину XIX в. Продолжая традиции парсуны, провинциальный портрет предстает эволюционным этапом последовательного развития портретного жанра в эпоху Нового времени.

Стоит отметить роль укрепления сословного самосознания дворянства, духовенства, чиновничества, купечества и торгового крестьянства, ставших основным заказчиком провинциального портрета, так как они оказали заметное влияние на формирование социальных предпосылок для его появления и развития.

Несмотря на то что провинциальный портрет многие исследователи вплоть до 1970-х гг. считали незначительным и даже маргинальным явлением, его современники значительно раньше, уже с XVIII в. находили в нем очарование и олицетворение давних национальных традиций. По этой причине он практически сразу был замечен столичным искусством. Это подтверждают изобразительные источники, приводимые нами далее. Так, например, еще в екатерининское время под влиянием распространения просвещения происходит становление интереса к русской национальной культуре, а в искусстве появляется направление сентиментализм. Именно в это время Екатерина II вводит традицию балов-маскарадов в русском стиле, а в живописи появляется жанр костюмированного портрета. Среди этих произведений выделяются два портрета внучки императрицы, великой княжны Александры Павловны, блиставшей на этих феерических балах в костюме девушки-крестьянки. Эти поясные портреты 1790-х гг. хранятся в Государственном Русском музее (Государственный Русский музей. Инв. № Ж-3973) (*ил. 1*) и Государственном музее-заповеднике «Павловск». Они, на наш взгляд, сознательно повторяют иконографию провинциального портрета. Модель изображена в традиционном девичьем сарафанном комплекте, ее фигура статична и занимает большую часть поля композиции, при этом пышные рукава ее рубахи почти упираются в край картинной плоскости, а трогательно-примитивный жест девичьей руки, сжимающей розу, отсылает к традиции провинциального портрета. По этой причине можно сравнить изображения Александры Павловны с «Портретом девушки с цветком в руке» (1770-е гг., Государственный исторический музей. Инв. № И I 4658) или с портретом «Торопчанки с цветком» (первая половина XIX в., Псковский государственный объединенный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник. Номер в Госкаталоге: 10636151) — одной из вершин торопецкой школы провинциального портрета.



1. Неизвестный художник. «Портрет великой княжны Александры Павловны в русском костюме». 1796-й или 1799 г. Холст, масло. 60 х 47,5 см. Государственный Русский музей. Инв. № Ж-3973

Эти костюмированные портреты Александры Павловны, написанные, вероятно, по случаю ее помолвки со шведским королем Густавом IV Адольфом, выделяются своей непринужденностью и правдивостью образа, передают ее детскую непосредственность. По этой

причине рассматриваемые портреты Александры Павловны можно считать примером удачного сочетания стилистических приемов провинциальной живописи в костюмированном портрете, которые и помогли создать эти уникальные и выдающиеся произведения.

В XIX в. провинциальный портрет переживает время своего расцвета. Демократизация культуры на фоне патриотического подъема после победы в Отечественной войне 1812 г. способствовала идейному сплочению сословий (примером служит меценатство московского купечества, пожертвовавшего, наравне с дворянством, 500 тысяч рублей на нужды народного ополчения) [3], что укрепило самосознание купечества и крестьянства, возвысив значимость народных традиций. Все это положительно отразилось на ускорении распространения портретной традиции в русской провинции.

С начала XIX в. в провинции по инициативе некоторых выпускников Академии художеств возникают частные художественные школы, где провинциальные мастера знакомятся с академическими технико-технологическими методами живописи [2]. Кроме того, общественная демократизация приводит к росту индивидуализма, и все больше художников начинают оставлять подписи на своих произведениях. Так до нас дошли имена целого ряда выдающихся провинциальных портретистов, среди которых: Г. В. Сорока (1823–1864), А. Ф. Крылов (1805/1807–1867), Павел Колендас (1820–?), И. В. Тарханов (1780–1848), Н. Д. Мыльников (1797–1842) и многие другие. Произведения Мыльникова наиболее полно отражают ключевые особенности провинциального портрета своего времени, показывая его слияние с городской культурой и эстетикой классицизма.

Примечательно, что провинциальный портрет не только оказывал влияние на столичную портретную живопись, но был настолько характерным атрибутом эпохи, что включался в жанровые картины XIX в., позволяя нам представить, как он экспонировался в интерьере тех лет.

В произведении В. Г. Перова «Приезд гувернантки в купеческий дом» (1866 г., Государственная Третьяковская галерея. Инв. № 362) (*ил. 2*) отчетливо виден стереотипный образ провинциального купца, изображенный на портрете слева от дверного проема. Поясной портрет купца, держащего свиток одной рукой, а другой прижимающего медаль к груди, представлен в утрированно-типичной для провинциального портрета манере. Перов сатирически анализирует его иконографию и ее главную задачу — подчеркнуть сословную принадлежность модели. Этот гиперболизированный и комичный образ пожилого купца, вероятно, старшего родственника главного героя картины, служит важным инструментом художественного повествования, которое иронизирует над купеческим образом жизни и нравами.



2. В. Г. Перов (1833–1882). «Приезд гувернантки в купеческий дом». 1866 г., 44 х 53,3 см. Дерево, масло. Государственная Третьяковская галерея. Инв. № 362

Не менее интересный пример — картина «Дедушкин фрак» (1871 г., Государственная Третьяковская галерея. Инв. № 10994), написанная Н. Я. Грибковым. На ней изображена сцена ревизии старого наследства — примерка вещей из сундука покойного дедушки. Перед нами бытовая сцена: пока мать что-то ищет на дне сундука, вывесив на его крышку несколько старых, некогда дорогих шалей, ее дети устроили игры — сын, взобравшись на стул, надел дедушкин фрак и гвардейскую треуголку, а его

сестра примерила женский капор начала XIX в. Эта сцена дополняется парными портретами супругов — вероятно, тех самых родственников, чей сундук подвергся ревизии. Эти изображения имеют характерные для провинциального портрета черты, к которым можно отнести скованно статичную композицию, едва вмещающую жест рук, а также парсунообразную манеру письма в золотистом колорите на плоском черном фоне — черты, которые так уверенно передал талантливый жанрист Н. Я. Грибков.

Один из самых распространенных типов провинциального портрета — парные супружеские изображения (которые ныне, за редким исключением, не сохранили свою целостность в музейных собраниях) — находит отражение в картине Г. Г. Мясоедова «Поздравление молодых в доме помещика» (1861 г., Художественный музей имени Махарбека Туганова. Номер в Госкаталоге: 18352093), где парные портреты хозяев дома размещены в интерьере столовой. Подобное экспонирование провинциальных портретов было наиболее типичным для первой половины XIX в., поскольку позволяло подчеркнуть общественное положение его владельцев в главном помещении дома.



3. Ф. С. Журавлев (1836–1901). «Купеческие поминки». 1876 г. Холст, масло. 98 х 142 см. Государственная Третьяковская галерея. Инв. № 5233

Еще одним примером использования провинциального портрета в повествовании жанровой картины является картина известного передвижника Ф. С. Журавлева «Купеческие поминки» (1876 г., Государственная Третьяковская галерея. Инв. № 5233) (*ил. 3*). На стене столовой, где проходят поминки, мы видим изображения пожилой купеческой четы — парные провинциальные портреты в массивных золоченых рамах. Этот тип провинциального портрета хорошо известен по творчеству Н. Д. Мыльникова (1797–1842), запечатлевшего известнейшие купеческие семейства: Хлудовых, Рахмановых, Соболевых. Его портреты Рахмановых — И. Г. Рахманова и А. К. Рахмановой (оба — 1826 г., Государственный исторический музей. Инв. № И I 5675 и Инв. № И I 3548) можно сравнить с парными портретами картины Журавлева — в них чувствуется то же стремление к натурализму, добротность в показе особой купеческой «основательности», нашедшей выражение в укрупненности фигур с характерным жестом сомкнутых рук.

Однако провинциальный портрет представляется нам не столь простым, монолитным явлением. Тот же Мыльников в портретах И. С. Соболева и Н. И. Соболевой (1830-е гг., Ярославский художественный музей. Инв. № Ж-43 и Инв. № Ж-44) смог отобразить житейскую мудрость, достоинство и даже мимолетное настроение — на лицах моделей застыла легкая улыбка, что является достаточно смелым решением для портрета исключительно репрезентативного типа.

Размышляя о сюжете картины Журавлева и анализируя изображенные в интерьере портреты, мы приходим к выводу, что поминки устроены в честь главы семейства, чей почтенный седовласый образ запечатлен на одном из парных портретов. Среди шума и суеты застолья мы различаем трех главных персонажей картины: купеческого сына — наследника, расслабленно сидящего во главе стола; священника — слева от купца, нравоучительно указывающего вилкой в небеса и беседующего с вдовой, одетой в черное, в чьих чертах мы обнаруживаем сходство с женским портретом на стене. Вдова печально и неотрывно смотрит на изображение покойного мужа, прижимая руку к груди. Именно парные портреты на стене

позволяют дополнить и расшифровать сложный комплекс показанных на картине человеческих взаимоотношений.

Представители духовного сословия чаще всего отдавали предпочтение наиболее условной стилистике провинциального портрета, близкой художественному языку иконописи. Подобные образы также можно увидеть на картинах жанристов XIX в. Например, на одном из самых известных произведений П. А. Федотова — картине «Сватовство майора» (1848 г., Государственная Третьяковская галерея. Инв. № 5210) (*ил. 4*) — художник мастерски использовал подчеркнуто статичный портрет архимандрита в центре картины, чтобы противопоставить его суетной динамике показанной сцены. Портрет архимандрита сурово взирает на происходящие мирские страсти и мимолетные метания, олицетворяя неизменность традиционного жизненного уклада купеческого сословия середины XIX в.



4. П. А. Федотов (1815–1852). «Сватовство майора». 1848 г. Холст, масло. 58,7 x 75,4 см. Государственная Третьяковская галерея. Инв. № 5210

Стоит отметить популярность портретов священнослужителей в провинции, где их заказчиками выступали не только духовные учреждения, но и зажиточные прихожане, предпочитавшие экспонировать изображения своих духовников в парадном помещении дома.

Провинциальный портрет представителей духовенства рано сформировал свою иконографию, не претерпевая значительных изменений с 1760-х гг., когда А. П. Антропов (1716–1795), будучи «надзирателем над иконописью» в мастерских при Священном Синоде [6], создал «Портрет Архиепископа Сильвестра, 3-го архиепископа Санкт-Петербургского и Шлиссельбургского» (1760 г., Государственный Русский музей. Инв. № Ж-4916). Это иконоподобное произведение наследует традиции парсуны, требующие обязательного включения колофона. Впрочем, уже его ученик П. С. Дрождин (1745–1805) упразднит эту традицию в «Портрете архимандрита Лаврентия Хоцятовского» (1765 г., Сергиево-Посадский государственный историко-художественный музей-заповедник. Инв. № 5630-ИХО), наметив светскую тенденцию в изображении духовенства. Именно этот тип портрета стал наиболее распространен в провинции и нашел отражение в картине П. А. Федотова.

Однако изображение архимандрита — не единственный провинциальный портрет в композиции картины «Сватовство майора». Вторая мизансцена расположена в правой трети полотна, где возле дверного проема висит портрет главы семейства — отца невесты, а подле него стоят пожилые родители невесты, поражаясь показному протесту своей дочери. Федотов, используя сравнение и противопоставление портрета и модели, мастерски отразил контраст репрезентативного портрета и самого персонажа — человека, застывшего в эмоциональном порыве. Образ отца невесты, живой и слабохарактерный, ярко контрастирует с формальным официозом собственного портрета.

Известный передвижник — мастер бытового жанра — Н. В. Неврев (1830–1904) в картине «Смотрины» (1888 г., Государственная Третьяковская галерея. Инв. № 519) предоставляет современному зрителю возможность заглянуть в городской интерьер конца XIX в., показывая все разнообразие и даже отсутствие избирательности в художественных произведениях, развешанных на стенах столовой. Здесь находится место и гравюре, и дагеротипии, и наивному любительскому пейзажу, и архаичному провинциальному портрету.

В своих произведениях Н. В. Неврев не раз использовал провинциальные портреты, как, например, в картине «Петр I в иноземном наряде перед матерью своей царицей Натальей, патриархом Андрианом и учителем Зотовым» (1903 г., Ставропольский краевой музей изобразительных искусств), где дополнительно заострил противопоставление прозападных манер молодого царя с традиционным парсунным образом царя Алексея Михайловича. Сходным образом художник, показывая основательную статичность устоев купеческого мира, использует провинциальный портрет как неизменный атрибут парадного интерьера в композиции своей другой картины — «Протодиакон, провозглашающий на купеческих именинах долголетие» (1866 г., Государственная Третьяковская галерея).

Подводя итоги, мы можем с уверенностью утверждать, что провинциальный портрет, отображая эволюционные процессы взаимодействия старых и новых традиций в русском обществе, был важным элементом повествования в творчестве мастеров жанровой картины XIX в.

ЛИТЕРАТУРА

1. Акилова А. Д. Русский провинциальный портрет и его особенности в истории отечественного искусствознания // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С. Г. Строганова. 2022. № 3–1. С. 213–223.
2. Акилова А. Д., Гаврилин К. Н. Проблема художественного образования и провинциальная живопись второй пол. XVIII — первой пол. XIX в. // Вестник Южно-Уральского государственного университета. Серия: Социально-гуманитарные науки. 2022. Т. 22. № 4. С. 58–68.
3. Бурышкин П. А. Москва купеческая: мемуары. М.: Высшая школа, 1991. 352 с.
4. Евангулова О. С., Карев А. А. Портретная живопись в России второй половины XVIII в. М.: Изд-во МГУ, 1994. 196 с.
5. Лебедев А. В. Поэтика провинциального портрета // История и культура Ростовской земли. Материалы научной конференции: тезисы докладов / Ростово-Ярославский архитектурно-художественный музей-заповедник; Приходский совет Успенского собора Ярославской епархии. Ростов: Ростовская типография имени М. И. Калинина Ярославского управления издательств, полиграфии и книжной торговли, 1991. С. 52–56.
6. Михайличенко Т. П. Петр Семенович Дрождин // Вестник Одесского художественного музея. № 2. С. 79–88.
7. Степанова С. С. Павел Федотов. Сватовство майора. Государственная Третьяковская галерея. Москва: Гос. Третьяковская галерея, 2016. 34 с.

Сведения об авторе:

Акилова Анна Дмитриевна, преподаватель кафедры дополнительного образования, Российский государственный художественно-промышленный университет имени С. Г. Строганова; pad.1994@mail.ru

Akilova Anna Dmitrievna, Lecturer of the Department of Additional Education, Stroganov Russian State University of Design and Applied Arts; pad.1994@mail.ru

УДК 75.052(470.23–25) Kozlov
DOI 10.54874/9785605162926.2024.10.15

Д. О. Антипина

ЖИВОПИСНОЕ ТВОРЧЕСТВО В. Н. КОЗЛОВА: ДЕКОРАТИВНЫЕ ЧЕРТЫ РЕАЛИСТИЧНОЙ ТРАКТОВКИ ОБРАЗОВ

В современном изобразительном искусстве много талантливых художников, творчество которых неизвестно в кругу исследователей. Один из таких мастеров — Виктор Николаевич Козлов (род. в 1957 г.), выпускник Санкт-Петербургской академии художеств имени Ильи Репина, живописец-монументалист, много лет преподающий на кафедре рисунка Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии имени А. Л. Штиглица. Исповедуемые им принципы высокого реалистического искусства с мерой условности и декоративности передаются новым поколениям молодых студентов. Материал посвящен анализу и интерпретации исключительно живописного творчества художника.

Ключевые слова: живопись, петербургская школа живописи, монументальное искусство, тематическая картина, портрет, натюрморт, пейзаж, реализм, декоративность.

D. O. Antipina

PAINTING BY VICTOR N. KOZLOV: DECORATIVE FEATURES OF REALISTIC INTERPRETATION OF IMAGES

There are many talented artists in modern fine art whose work is unknown among theoretical researchers. One of these masters is Viktor Nikolaevich Kozlov (born in 1957), a graduate of the Ilya Repin Saint Petersburg Academy of Arts, a monumental painter who has been teaching at the drawing department of the Saint Petersburg State Academy of Art and Design named after A. L. Stieglitz for many years. The principles of high realistic creativity professed by him are invariably passed on to new generations of young students. The material is devoted exclusively to the artist's pictorial work.

Keywords: painting, Saint Petersburg school of painting, monumental art, thematic painting, portrait, still life, landscape, realism, decorativeness.

Художник Виктор Николаевич Козлов родился в 1957 г. на Алтае, в селе Урожайное Алтайского края. В 1985 г. окончил Новоалтайское художественное училище по специальности художник-живописец, педагог. Затем, в 1995 г. — Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина (ныне Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина). Виктор Николаевич является характерным представителем петербургской академической школы. Выпускник мастерской монументальной живописи, а затем ассистентуры-стажировки (аспирантуры), он усвоил лучшие традиции и принципы отечественного искусства. Более 25 лет художник передает творческий опыт и мастерство студентам Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии имени А. Л. Штиглица. В настоящее

время в должности доцента. К сожалению, в научно-исследовательской литературе практически нет публикаций о творчестве талантливого живописца и графика. Задача данной статьи — восполнить этот пробел.

Рисовать художник любил с детства, но серьезно увлекся изобразительным творчеством лишь в художественном училище. На его профессиональное становление кардинально повлияла учеба в Санкт-Петербургской академии художеств имени Ильи Репина. Занимаясь в мастерской под руководством народного художника СССР, академика А. А. Мыльникова (1919–2012), он впитал все лучшее, что давала петербургская школа монументальной живописи конца XX — начала XXI в. Андрей Андреевич разработал такую систему профессиональной подготовки художников-монументалистов, которая явилась фундаментом для последующих поколений мастеров. Формально-пластические подходы организации изобразительной плоскости, метод монументального рисунка, гармоничная работа с цветом — вот основные принципы А. А. Мыльникова. Обучение в мастерской сопровождалось философскими беседами-диалогами, учитель старался донести до молодых художников высокие истины и смыслы, определить категории в искусстве и жизни, говорил о внутреннем и духовном, а не о внешнем.

Вследствие столь серьезной подготовки в живописи Виктора Николаевича Козлова представлены все жанры: натюрморт, портрет, пейзаж, образно-тематическая картина. Это характерная особенность выпускника Института имени И. Е. Репина — универсализм творчества. Умение блестяще рисовать, полученное годами тренировок, позволяет изображать как простые предметы, так и человека — самую сложную конструкцию.

Зачастую отсчет творческой жизни художника начинается с его дипломной работы. У В. Н. Козлова такой отправной точкой стал диплом «Фейерверк. Праздник города на Неве» (1995 г.) для интерьера гостиницы «Санкт-Петербург» (*ил.1*). Обучаясь в Академии художеств, знакомясь с историей города, каждый человек невольно приобщается к высокой культуре, исключительной атмосфере, духу Северной столицы. В. Н. Козлов не стал исключением, с Петербургом художника связывает большая часть жизни. В монументальной мастерской по определению требовалось создать оформление архитектурного объекта. В данном случае идеально подошел интерьер гостиницы.

Замысел произведения, со слов автора, появился в связи с ежегодным празднованием дня рождения города — 27 мая. Вместе с тем действие происходит в XVIII в., персонажи изображены в исторических костюмах. Традиция устроения праздников в кругах высшей аристократии у приближенных императора была позаимствована из Европы и развита в Северной столице Петром I. Художника привлекают удивительные костюмы той эпохи, быт и нравы высшего света. Атмосфера петровского времени позволяет пофантазировать, полюбоваться деталями. Центром композиции является группа музыкантов, двух взрослых и юного флейтиста, которые развлекают изысканных дам и кавалеров с изящными, декоративными левретками. Люди поглощены музыкой, она льется и создает атмосферу праздника. На втором плане у причала стоят корабли петровской эпохи с выразительными, декоративными мачтами.



1. В. Н. Козлов. Дипломная работа «Фейерверк. Праздник города на Неве» для интерьера гостиницы «Санкт-Петербург». Холст, масло, 1995 г.

Левая группа композиции — шествие прекрасной дамы с прической в форме паруснika, окруженной свитой. Длинный шлейф ее платья несет придворный паж. Справа — толпа аристократов, мужчин и женщин с изысканными манерами, ведущих оживленный, светский разговор. Незнакомец в маске не может удержаться от танца, склонился в изящном па. В основе решения — принцип светотени, композиция формально-пластически выстроена. Действие происходит вечером; фигуры освещены ярким, контрастным светом красивых петербургских фонарей. Решение декоративное, фигуры уплощены, как того требуют законы монументальной живописи. Традиционно пройден серьезный путь по изучению, интерпретации и отбору подготовительного материала. Изучая тональные эскизы проекта, можно судить, как произведение освобождалось от лишних, хотя и выразительных, деталей. В тональном фрагменте автором больше внимания уделялось решению второго плана картины: количество судов было больше, появлялись стаффажные фигуры, фрагменты гранитной набережной, но от лишнего было необходимо отказаться ради ясности выражения идеи, мысли. Работа получила отличную оценку на защите и похвалу ГЭК, после чего художник был принят в аспирантуру.

Период конца 1990-х гг. характеризуется у живописца работами разных жанров. Несколько произведений являются подготовкой к диплому. Таковы «Портрет молодого человека. Музыкант» (1995 г.), «Прогулка в Павловске» (1995 г.) и «Женский портрет. Наталья» (1995 г.). В картинах ощущается явное влияние живописи «старых» мастеров.

В «Портрете молодого человека» мы видим юношу выразительной, характерной внешности. Его взгляд серьезен, внимателен, выдает богатый внутренний мир человека, живущего напряженной творческой жизнью. Он пребывает во власти музыки. На изображаемом красивая, строго подобранная одежда по моде XVIII в. В руках мандолина. Слева от фигуры фон: складки драпировки придают торжественности. В облике модели ощущаются благородство и строгость.

«Прогулка в Павловске» — автопортрет художника. Перед нами в правой части холста предстает мастер в камзоле по моде XVIII в. на фоне регулярного Павловского парка с его поэтичными прудами. Аристократическое жабо и перчатки подчеркивают благородство натуры. Породистая охотничья собачка прильнула к руке хозяина. Слева, на втором плане, порхает группа молодых аристократов.

В «Женском портрете. Наталья» моделью послужила жена художника. Выразительный, отточенный профиль молодой женщины в нарядном платье с кружевным воротником выражает достоинство и внутреннее спокойствие. Грамотное владение рисунком, тоном позволяет скупыми изобразительными средствами передать глубину образа.

Многие портреты носят образно-психологический характер. По окончании учебы в академии художник пишет произведения, обращаясь к философии и внутреннему миру человека. Таково «Одиночество» (1995 г.). У окна изображена бабушка художника. Черты лица выразительны, руки выдают трудности прожитой жизни. Колорит работы сдержанный, почти монохромный, что и требуется для раскрытия образа. На стене отрывной календарь, 31-е число. Поводом для создания этой картины явилась семейная драма, уход из жизни деда художника. Во время войны, в 1941 г., он, помогая фронту, трудился на тяжелом производстве — военном заводе. Продовольствия не хватало. Бабушка прошла много километров, чтобы спасти мужа, накормить его, но, когда она добралась до места, было уже поздно, его не стало. В картине присутствует символика: покинувший мир человек — как оторванный лист календаря, как ушедший день. Пройденный, завершившийся жизненный путь, как перевернутый лист календаря. Бабушка художника, оставшись одна во время войны, пройдя многие лишения, не только сохранила свою жизнь, но и сумела воспитать семерых детей, получив медаль материнства I степени.



2. В. Н. Козлов. «Дед и внук». 1995 г. Холст, масло



3. В. Н. Козлов. «Калина красная». 1997 г. Холст, масло

В тот же временной отрезок художник обращается к жанру портрета-картины. Такова работа «Дед и внук» (1998 г.) (*ил. 2*). Она так же, как и предыдущая, философична. На холсте изображены отец и сын художника. Мы видим всего две фигуры: пожилой мужчина с сединой в волосах и подросток. Мужчина внутренне собран и строг, лицо выразительно, в глубоких морщинах. Он плетет корзину, а внук подносит ветки для ее плетения. Выразительное и несколько суровое лицо взрослого человека контрастирует с юным образом мальчика. На заднем плане холста — подкова, символ счастья, семейного и жизненного благополучия. Таким образом художник хочет сказать, что каждый человек плетет нить своей жизни, хозяин своей судьбы. Корзина здесь символизирует родовое гнездо, соборный момент. Затронута тема преемственности, связи рода, поколений, традиций. Колорит картины сдержанный, объемы рисуются по светотени.

Холст «Настя. Одуванчик» (2001 г.) — портрет племянницы художника. На картине изображена юная девушка в легком, белом сарафанчике, держащая в руках пушистый цветок одуванчика. Название отражает суть образа портретируемой: она молода, ей свойственна легкость бытия, как бывает в начале жизненного пути. Светлая одежда ассоциируется с молодостью и свежестью. Возникает параллель: воздушный цветок — хрупкая девушка.

Совершенно иной образ в картине «Листопад» (2004 г.). Мы видим изображенную на холсте прекрасную даму в костюме прошлых эпох, вызывающем ассоциации с искусством Испании XVI–XVII вв. Красивая женщина немного грустна, но сдержанна и полна достоинства. Наклон ее головы, одетой в просторный капюшон, отражает настроение умиротворения, несуетности. Ее руки, обрамленные тонким кружевом, перебирают завязки плаща. Возникает параллель — пора увядания природы и пора человеческой зрелости. Женщина вступила в тот возраст, когда все лишнее, наносное, несущественное ушло, а остались уверенность и спокойствие. Картина написана в золотисто-красной гамме, отличной от колорита предыдущего холста.

В картине «Лучник» (2010 г.) композиционный центр составляет фигура молодого воина, вынимающего стрелу из колчана. Слева от него на втором плане — черное воронье, а справа — крестьянин, хлебопашец. Лучник здесь выступает как защитник праведных от всего злого и жестокого.

Натюрморты составляют отдельную область творчества В. Н. Козлова. Из раннего периода конца 1990-х гг. следует отметить «Новогодний натюрморт» (1995 г.). На холсте изображена ваза с фруктами — спелыми красными яблоками, рядом — сияющие новогодние бокалы и бутылка открытого «Советского» шампанского. Казалось бы, обычный мотив, но качество исполнения, творческое осмысление и отбор, наполнение художественными деталями, делают решение холста образным, индивидуальным. На первое место выходит декоративность, любование нюансами. Передается атмосфера любимого многими праздника.

Иначе решена «Калина красная» (1997 г.) (*ил. 3*). В центре композиции — кувшин с веткой калины, рядом крынка с кистями. На втором плане, на стене — репродукция картины Рембрандта «Возвращение блудного сына». Состояние холста вечернее, освещение контрастное, колорит золотисто-красный, густой, насыщенный, напряженный. Пурпурные листья калины пламенеют в контрастном свете. Гусиное перо переплелось с веткой. Невольно возникают ассоциации и с творчеством Василия Макаровича Шукшина, алтайским земляком художника, и с его известным кинофильмом. Холст носит драматический характер. Он наводит на мысль о сложности бытия, о проблеме человеческого выбора, о горечи ошибок и разочарований, о двойственности человеческой природы — добре и зле. Калина связана с блудным сыном в современном прочтении. Справа от центра композиции книга В. М. Шукшина — «Калина красная». Кисти и перо символизируют единомыслие художника и писателя. Калина — горькая ягода, но полезная и красивая, как жизнь.

«Натюрморт с лимоном» (1997 г.) также отличается глубиной мысли. В правой части холста располагается ваза с сухими цветами, дополненная темным предметом для тонального контраста. Композиция тщательно продумана, изобразительные элементы отобраны. На втором плане, на фоне холста, располагается фигурка Пьеро, клоуна на тонкой веревочке. В левой нижней части холста белая драпировка, уложенная в декоративные складки, с ярко-желтым лимоном. Снова ощущаются философские нотки: человек в своей жизни также может быть ведомым, марионеткой, управляемой веревочками. Кислый лимон может означать вкус жизни, не всегда гладкой и радостной. Пьеро является олицетворением жизненных обстоятельств, трудностей и горестей.

В натюрморте «Вечерняя мелодия» (1998 г.) художник вдохновлялся атмосферой таинственных сумерек. Колорит картины коричнево-красный, имеет место тональный контраст. Композиционный центр составляют предметы русского быта, народные формы — крынка, корзины. Рябина и яблоки на окне ярким акцентом цвета усиливают впечатление вечера, придают цветовой контраст. Произведение овеяно домашним уютом и теплом.

В картине «Герань» (1998 г.) изображен стоящий на подоконнике цветок герани на фоне окна, за которым угадываются силуэты домов Английской набережной. В правой нижней части холста скрипка и ноты. Произведение передает состояние петербургского дня, оно наполнено светлой радостью бытия, счастливым ощущением благородства города за окном. Художник старался передать музыкальное прочтение Петербурга.

Известно выражение «все мы родом из детства». Для Виктора Николаевича Козлова его родной Алтайский край на всю жизнь — источник вдохновения. Эта любовь проявляется во многих полотнах, в том числе в жанре пейзажа. «Река Катунь» (1991 г.) — одна из ранних работ художника. Он изобразил каменистый берег быстрой, сильной реки, которую, вероятно, знал с детства. «Предгорье Алтая. Платово» (1991 г.) повествует нам о реке времени, рунах. У подножия предгорий расположились крестьянские домики отцов и дедов. Они помнят прошлое и соединяют с настоящим. Работа отличается грамотной тональностью, срежиссированностью.



4. В. Н. Козлов. «Мой мостик». 1994 г. Холст, масло

На другой картине, «Мой мостик» (1994 г.) (*ил. 4*), изображен берег реки со стогом сена. Сквозь листву деревьев просвечивают дальний берег и перелески. Картина отражает лучшие, искренние

чувства художника от любимой речки, куда бегал с детства, о мостике, у которого знал каждую трещинку, об ароматном, пахнущем травами, стоге сена на берегу.

«Осенний день» (1994 г.) — работа художника, выполненная в дипломный период. Здесь мы видим павильон в осеннем Пушкинском парке под Петербургом. Золотая осень восхитительна! На переднем плане возникают силуэты дам — видений из прошлых веков. Они будто призраки этого таинственного парка. Ощущается осенняя влажная листва, загадочность и тайна.

Выразителен по композиции пейзаж «Сенокосная пора» (1999 г.). В центре холста изображен пригорок, на котором расположилась настоящая алтайская деревня. Внизу, по дороге, везет свой воз, нагруженный сеном, лошадка под присмотром крестьянина. В левом углу картины расстилается даль. Вечерняя тень легла на пригорок — трудовой день подходит к концу.

Пейзаж «Городище в Новгороде» (2001 г.) передает атмосферу вечера в древнерусском городе, когда величественные, таинственные храмы освещены лучами гаснущего заката, холодные тени покрывают землю. Знаменитые гостиные ряды Ярославова дворища и церковь Успения Богородицы на Торгу погружаются в тень. В левом нижнем углу холста на водопое белая лошадь с пастухом.

Совсем недавно написано «Утро» (2016 г.). Это снова родной Алтайский край. На холсте изображены извилистая речка среди деревьев и кустов, а рядом пасется белый, сильный, благородный конь. Колорит работы серебристо-серый, он работает на создание образа туманного утра, передает ощущение дымки, прохлады, светлое впечатление зарождающегося дня.

Рассмотренные живописные произведения Виктора Николаевича Козлова, выполненные в разные периоды жизни, в целом объединены реалистичной стилистикой. Анализируя творчество художника с 90-х гг. XX в. до наших дней, можно сказать, что его характер мало изменился. Реализм для профессионала — главная форма выражения, неиссякающий источник вдохновения и совершенствования. Вместе с тем данный реализм имеет ярко выраженные декоративные черты.

Проблемой реализма занимались многие поколения исследователей. Под реализмом в теории искусства понимается отражение образов действительности и явлений реального мира изобразительными средствами. Согласно одному из словарных определений, «реализм — правдивое, объективное отражение действительности специфическими средствами, присущими тому или иному виду художественного творчества» [1, с. 157]. По определению Н. А. Яковлевой, «Слово ”реализм”…используется…для обозначения особого направления художественного процесса, которое в различные эпохи в разных культурах проявляется в качестве тенденции к непосредственному отображению реального мира» [3, с. 7].

Согласно словарному определению, декоративность — это «совокупность художественных свойств, усиливающих эмоционально-выразительную и художественно-организующую роль произведений искусств пластических в окружающей человека предметной среде» [2, с. 214].

Декоративность в настоящей статье рассматривается как особое качество предмета, характеризующееся повышенным цветовым звучанием, плоскостным или контрастным тональным решением формы, условностью композиционного пространства, формально-пластической ритмической организацией тонального пятна, орнаментальностью, применением текстур и фактур.

Повышению декоративности немало способствует работа с цветом: яркость его звучания привносит меру условности. Способность художника отказаться от несущественных деталей, мешающих передать суть предметов и образов, также является проявлением декоративности. В то же время любование отдельными элементами, деталями, украшающими картину, — признак жизненности, правдивости, реалистичности.

Следует заметить, что декоративные черты вполне укладываются в стилистику реализма. По большому счету каждая работа Виктора Николаевича сочетает в себе жизненные детали и интерес к окружающему миру с декоративными свойствами: формальной «выстроенностью» композиции, условностью пространства, повышением цветового звучания, определенной графичностью, применением текстур и фактур. Формы предметов часто изображаются уплощенно, резко разграниченно по светотени. Проанализируем несколько наиболее характерных произведений художника в связи с вышесказанным.

Дипломная работа, где принадлежность ее стене диктует плоскостное решение, отличается несколько театральной декоративностью, интересом к костюмам и деталям. Известный графический прием «темное на светлом, светлое на темном» также является проявлением декоративности. Тональный контраст, усиленный отсутствием или невыраженностью полутонов, усиливает декоративные свойства. Явно определена структура формального пятна. Вместе с тем из жизни, с натуры, взято множество деталей: образы людей и животных, исторические костюмы, архитектурные элементы, корабли и пр.

Вновь анализируя картину «Дед и внук», обратим внимание на уплощенность пространства, светотеневой прием острой трактовки формы в рисовании портретов. Во внешности изображаемых отражены наиболее характерные, типичные черты каждой личности. Декоративная структура пятна объединяется в единое целое: темные тона перетекают в темные, светлые обобщаются со светлыми. При этом образы обоих персонажей портретны, жизненны, убедительны, реалистичны. Отказ от натуралистичных подробностей, повествовательных перечислений только усиливает значимость изображаемых.

В натюрморте «Калина красная» художник стилизует форму, он даже позволяет себе искажение в рисовании овалов предметов. Контрастный вечерний свет усиливает напряженность и драматизм события. Здесь декоративный прием также работает на создание художественного образа. Лежащие на столе книги не детализированы и не отвлекают от главной идеи — сложности человеческой судьбы.

Пейзаж «Мой мостик» также подтверждает важность декоративного формального решения. Объединенный в единую тональную структуру передний и дальний план работы с острыми касаниями форм к фону придает целостность, завершенность холсту. Способность отказаться от документальных деталей в пользу сути изображения — важная черта декоративности при реалистической трактовке произведения.

Все произведения художника объединены единой стилистикой. Обладая мощным профессиональным фундаментом, все выпускники монументальной мастерской А. А. Мыльникова не мыслят свое творчество вне реалистической традиции. Но это всегда не буквальное повторение событий, явлений, предметов окружающей действительности, а тщательный отбор средств и элементов с целью создания художественного образа, передачи человеческих чувств в реалистических формах. Художник постоянно сочетает меру условности, обобщения и декоративности с материалом из жизни, поскольку только окружающий мир дает нам все лучшее, подлинное, настоящее. Он не надуман, а увиден, осмыслен и пережит. Способность художника увидеть необыкновенное в повседневном, отобрав при этом наиболее выразительное, и есть признак подлинного реализма. Живописец смотрит на окружающую действительность внимательно, бережно и с уважением. Удивительный и прекрасный мир вокруг нас, одухотворенный творческим видением, предстает в произведениях художника его глазами, с особой стороны. В то же время приобщение В. Н. Козлова к традициям Художественно-промышленной академии имени А. Л. Штиглица, носящим прикладной характер, безусловно, также оказывает определенное влияние на характер творчества художника.

Живописное творчество Виктора Николаевича Козлова представляет собой серьезное явление в художественной жизни Санкт-Петербурга конца XX — начала XXI в.

Профессиональные качества, развитые классической школой монументальной мастерской Санкт-Петербургской академии художеств имени Ильи Репина, умноженные на талант, любовь и преданность своему делу, представляют зрителю особенное явление.

Свободное владение композиционными принципами, понимание вопросов образности картины, пластического решения, способность изображать форму в пространстве, грамотно решать проблему тона, построения, анатомическое знание; способность создать различную гамму, отражающую образность творческого замысла, умение лаконичными средствами передать суть вещей — все эти профессиональные качества позволяют автору представлять по-настоящему значимые произведения искусства, украшающие ведущие выставочные залы Петербурга и других городов России. Весь свой жизненный и творческий опыт художник непрерывно передает новым поколениям студентов Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии имени А. Л. Штиглица, неизменно добиваясь высоких результатов, развивая творческое воображение и художественное мышление, любовь к окружающему миру в его лучших проявлениях.

Искусство, создаваемое Виктором Николаевичем Козловым, на первый взгляд сдержанное, не пестрящее красками, проникновенно и искренне рассказывает нам о сокровенном и таинственном, очень личном, обо всем, что любит автор, чем он живет и что чувствует.

ЛИТЕРАТУРА

1. Популярная художественная энциклопедия. А-М. Москва: Советская энциклопедия, 1986. 447 с.
2. Популярная художественная энциклопедия. М-Я. Москва: Советская энциклопедия, 1986. 431 с.
3. Яковлева Н. А. Реализм в русской живописи. Москва: «Белый город», 2011. 584 с.

Сведения об авторе:

Антипина Дарья Олеговна, кандидат искусствоведения, доцент, заведующий кафедрой монументального искусства, Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна; antipina-dariya@mail.ru

Antipina Dariya Olegovna, PhD in Art History, Associate Professor, Head of the Department of Monumental Art, Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design; antipina-dariya@mail.ru

УДК 7.03
DOI 10.54874/9785605162926.2024.10.16

А. А. Артемова

ЖИВОПИСЬ ОРХИДЕЙ В ТВОРЧЕСТВЕ ЧХУСЫ КИМ ЧОНХИ (1786–1856)

Чхуса Ким Чонхи — центральная фигура культурной жизни Кореи XIX в. среди художников-интеллектуалов — посвятил свою жизнь исследованию природы творчества, был признанным специалистом в области науки и искусства, а также объединил вокруг себя художников, увлеченных его идеалами. В данном исследовании будет предпринята попытка проанализировать три произведения Ким Чонхи в жанре живописи орхидей и дать краткую характеристику его творчеству на разных этапах жизненного пути.

Ключевые слова: традиционное искусство Кореи, Ким Чонхи, буддизм, синтез искусств.

A. A. Artemova

ORCHID PAINTING IN ART OF CHUSA KIM JEONGHUI (1786–1856)

Chusa Kim Jeonguhui is a major figure in 19th century Korean Art Circles among literati painters. He became well-known as a painter, calligrapher and a scholar, who devoted his life to a creative journey in Classical arts and studies. His main body or paintings is done in Orchid painting genre, so we're going to examine three of his art pieces in this genre to analyze his creative approach in different stages of his life.

Keywords: Traditional Korean Culture, Kim Jeonguhi, Buddhism, Synthesis of Arts.

Чхуса Ким Чонхи (1786–1856) — один из наиболее известных и изученных художников периода поздний Чосон (1392–1910). Всю жизнь Чхуса посвятил изучению искусства, классических книг и собственному творческому поиску — воплощению концепции синтеза живописи, каллиграфии и художественного слова — в живописи орхидей[1], каллиграфии и поэзии. Выбор одного «любимого» жанра для художника был обычной практикой [3, с. 108]. Выбор живописи орхидей для Чхуса стал не случаен. О причинах и предпосылках этого мы поговорим далее. Для исследователей творчества Чхуса живопись орхидей представляет собой некую константу, позволяющую выявить эволюцию его творчества и мировоззрения под влиянием биографических, исторических и социальных факторов.

В данном исследовании мы попробуем дать краткий обзор живописи орхидей в творчестве Чхуса, охарактеризовать основные памятники и отследить тенденции и закономерности в связи с биографическим и социальным контекстом, в результате чего подойти к реконструкции философских взглядов и представления о творчестве автора. Основные вопросы, которые будут исследованы, — природа творчества и диалог.

Основными источниками исследования стали альбомы «Орхидеевые карточки» [8, с. 69–111] (*ил. 1*) и «Ван[дан] и Борода вместе написали» [7, с. 66–74] (Вандан — другой псевдоним Ким Чонхи), а также альбомный лист «Недуальная орхидея» [7, с. 292–293] (*ил. 2*) кисти Чхуса Ким Чонхи. Работы представляют собой синтетические произведения, объединяющие в себе живописную и каллиграфическую части[2].



1. Чхуса Ким Чонхи. «Орхидеевые карточки». Страница из альбома. 22,9 × 27 см, тушь, бумага. Собрание галереи Кансон



2. Чхуса Ким Чонхи. «Недуальная орхидея», альбомный лист. 54,9 × 30,6 см, тушь, бумага. Собрание Национального музея Республики Корея

Живопись орхидей возникла в Китае как раздел живописи «цветы и птицы», позднее стала самостоятельным жанром в рамках живописи «четырех благородных» — изображения цветущей сливы, орхидеи, бамбука и хризантемы — растений, символизирующих духовные ценности благородного конфуцианства [3, с. 154]. Первоначальное значение орхидеи — мудрость и скромность, так как внешне орхидеи не отличаются от травы, но аромат их цветов распространяется по всей долине, где они растут. Так же и благородный конфуцианский муж не должен кичиться своими достоинствами, но его мудрость должна влиять на жизнь окружающих, подобно аромату орхидеи. Второе важное значение орхидеи происходит из комментария к «Книге перемен» и делает орхидею символом истинной дружбы.

Как особый раздел жанра живописи «цветы и птицы» живопись «четырех благородных» в Китае существовала уже при Танах, а истоки жанра, возможно, находятся в III–VI вв. В китайской живописи этот жанр может рассматриваться наряду с пейзажем как самый популярный. Среди «четырех благородных» цветов космогоническую миссию по преимуществу несет мэйхуа; смысл конфуцианской этики и даосско-чаньской философии раскрывается в монохромной живописи бамбука; орхидеи и хризантемы полны более интимного, более сокровенного смысла. Атрибуты «сокровенная», «таинственная» постоянно сопровождают эти два цветка в китайской поэзии. Орхидея была «воплощением простоты, чистоты и скрытого благородства» [4, с. 255].

С изображения «четырех благородных» начинается обучение живописи. При обучении растения берутся в «классическом» китайском порядке, который подразумевает также постепенный переход к более сложным элементам непосредственно в технике живописи. Рисование орхидей — первый этап, он задает навыки контроля кисти: чтобы правильно нарисовать листья орхидеи, необходимо освоить движения снизу вверх и справа налево. Нельзя забывать, что именно каллиграфия в комплексе изобразительных искусств Китая занимает ключевую позицию, а живопись — производную по технике письма и архетипам пластических движений [5, с. 16–17].

Чхуса Ким Чонхи родился в 1786 г. в аристократической семье Кимов из Кёнджу. Помимо родственной связи с правящей фамилией, обеспечивающей высокий статус и привилегированное положение, члены клана Кимов из Кёнджу занимали ведущие должности при дворе и находились в центре культурной жизни. Период XVIII–XIX вв. был ознаменован восстановлением отношений с Китаем: возобновился культурный обмен, в Корею начали поступать новые знания о техническом прогрессе Китая, новые книги, охватывающие все сферы жизни общества. Это спровоцировало возникновение движений «Сирхак» и более радикально настроенного «Пукхак», призывающие внедрять прогресс соседей в корейскую жизнь. Движущим ядром этих течений стали корейские образованные чиновники, побывавшие в Китае в составе посольств, они же явились основными проводниками новых знаний, и Чхуса не стал исключением.

Впервые он заинтересовался Китаем еще в детстве, так как его наставником был Пак Чега (1749–1805), одна из основных фигур «Сирхак», далее он лично смог попасть в Китай в составе посольства как сопровождающий при своем отце. В Китае он знакомится с Вэн Фанганом (1733–1818) и Жуань Юанем (1764–1849) — ключевыми фигурами в интеллектуальных кругах того времен, получает их признание и в дальнейшем всю жизнь ведет переписку с Вэном, Жуанем и их детьми. В ходе переписки Чхуса обсуждает важные философские концепции (например, трактовку «Книги перемен»), творчество, эпиграфику и каллиграфию и др. [7, с. 84].

Отметим также, что хотя сами корейцы всегда считали себя полноценной частью китайского культурного пространства (порой и большими конфуцианцами, чем «варварские» династии Китая), поступление информации в Корею было крайне ограниченным и фрагментарным. Есть все основания полагать, что основная масса накопленных Чхуса знаний были курированы его китайскими наставниками и отражают предпочтения Вэн Фангана и Жуань Юаня. Отсюда увлечение Ким Чонхи древностью и раскопками стел на территории Кореи (китайская школа стел), увлечение творчеством Чжэн Се (1693–1765), который, в частности, занимался живописью орхидей и разрабатывал принцип синтеза живописи и каллиграфии и, судя по всему, стал для Чхуса ролевой моделью в начале творческого пути.

После поездки в Китай Чхуса поддерживал связь со своими наставниками, регулярно получал книги из Китая, а также начал активную художественную деятельность в Корее. В это время семья Кимов все еще сохраняла свой высокий статус, что, скорее всего, позволило Ким Чонхи полностью посвятить себя творческим поискам. К тому моменту, как он поступил на службу в качестве хранителя королевской библиотеки и наставника наследника, вокруг него уже сформировалась своеобразная арт-группа *чхуса-пха*, разделяющая его стремление к творческому росту через изучение традиций живописи и каллиграфии Китая в первую очередь.

Сохранившийся альбом «Орхидеевые карточки», судя по всему, является коллективным произведением арт-группы, которую курировал сам Чхуса. Структурно альбом представляет собой собрание вариаций на тему изображений орхидей, скомпилированных с текстами о живописи орхидей, стихами и короткими надписями. Альбом начинается с описания способа писать орхидеи Тао Юй-цзяо (Тао Гэн) с небольшой ремаркой: *«Написал орхидеи, излишками туши пустоту на странице заполнил цитатами»*[3]. Далее следует описание семьи У Сонляна, женщины которой прославились в живописи орхидей, в конце первого тома цитируется текст Чжао Вэнь-шу «Воспевая вновь рощи художников» о живописи орхидей женщин известных семей. Основной корпус альбома составляют изображения орхидей, подписанные стихами авторства самого Чхуса (предположительно), а также классических китайских авторов Чжао Менцзяня, Чжэн Со-наня, Чжэн Се, а также подписанные короткими фразами. Завершается альбом размышлением о живописи орхидей старых мастеров и современников: *«Я учился писать живопись орхидей 30 лет, смотрел на разные памятники древности — Чжэн Со-нань, Чжао Мэнцзянь, Вэнь Чжэн-мин, Чэнь Гу-бай, Кугуа (Ши Дао-ци) и Цинтэн Сюй (Вэй). В последнее время в комнате произведения знаменитостей, как Бяньцао и Туоши, весьма умело [написанные] изучил без остатка, ни один не подобен им [даже] на одну сотую. Сперва познать, что древнее учение — наивысшая сложность, а живопись орхидей — в особенности сложно. Опрометчиво считать [ее] легкой. Чжао Мэн-фу говорил: в листьях воздерживайся от равной длины, три поворота — это магия, это в сотворении орхидей сокровенная тайна»*[4].

Нарратив альбома можно назвать «лоскутным» — каждый фрагмент так или иначе затрагивает тему живописи орхидей, не связан напрямую с другими фрагментами, но вместе с ними формирует метатекст альбома, который можно трактовать следующим образом: мы — создатели — благородные мужи, мы делимся знаниями и эта сопричастность нас объединяет, и мы собираем воедино букет наших знаний, как свидетельство нашей сопричастности. В произведении существуют разные авторские голоса, но нет прямого диалога. Коммуникативный охват можно считать максимально широким, так как на данном этапе творческого

пути Чхуса видел свою роль как просветителя и пытался привлечь как можно больше последователей своих взглядов.

После довольно продолжительного периода успеха Чхуса его благородное происхождение обернулось бедой. В связи с политическим усилением Кимов из Андона — противников Кимов из Кёнджу — родственники Ким Чонхи начали терять свой высокий статус при дворе, а отец и вовсе был обвинен в госизмене и попал под суд. Так как в процессе судебного разбирательства он умер, то наказан был его сын — Чхуса Ким Чонхи, который был сослан на остров Чечжудо. По правилам его изгнания он не имел права выходить за пределы двора своей хижины [7, с. 288]. Единственной связью с внешним миром для него стали друзья и ученики, посещавшие его в ссылке и передававшие корреспонденцию и книги.

Большое значение в жизни Чхуса начал приобретать буддизм, видимо, потому, что приносил некий душевный комфорт. В это время Чхуса несколько раз посещают его друг монах Чхоый (1786–1866) и художник Хо Рён (1808–1893), бывший учеником и Чхуса, и Чхоыя. Большое количество стихотворений Чухса имеют буддийские отсылки, вероятно, они были созданы во время ссылки и после нее. Также сохранилось большое количество каллиграфических надписей, сделанных Чхуса для монастырей. Судя по всему, неизбежная депрессия и кризис идентичности, связанные с полным крушением привычной жизни и признанием несостоятельности высоких конфуцианских идеалов, спровоцировали поиск новых путей обретения душевного покоя. В этот период Чхуса создает свое самое узнаваемое произведение — свиток «Зима» (другой перевод: «Холодное время года») (*ил. 3*).

Свиток «Зима» — это композиция каллиграфического текста письма ученику и живописного изображения хижины в окружении сосны и нескольких кипарисов. В памятнике Чхуса выражает благодарность другу, который не прекратил с ним общение и привез книги от китайских наставников [7, с. 288]. В «Зиме» сильно выражен принцип синтеза живописи, каллиграфии и художественного слова, так как эмоциональная вовлеченность гораздо выше, чем в предыдущем рассмотренном произведении. Для нас же важен принципиальный отказ Чхуса от орхидей в этот момент.

Очевидно, что пейзажная живопись (как и любая другая, помимо живописи орхидей) мало интересовала Ким Чонхи как художника. Внезапный выбор пейзажа не случаен. Невероятный уровень творческой свободы и личной интерпретации композиции пейзажа, в основе которого лежит стандартный пейзаж Ни Цзаня, вошедший в трактаты о живописи и широко растиражированный, вероятно, является следствием недостаточной отработки конкретных элементов пейзажа — рука Чхуса не была поставлена под пейзаж, поэтому пришлось импровизировать в более знакомых ему приемах. Для сравнения — ученик Чхуса Хо Рён, оставивший в жанре пейзажа значительное количество памятников, демонстрирует гораздо большее техническое единообразие и нормативность.



3. Чхуса Ким Чонхи. «Холода», горизонтальный свиток. 23,7 × 1388,95 см, тушь, бумага. Собрание Национального музея Республики Корея

Что может значить отказ от орхидей в этот период? В первую очередь благородные идеалы Чхуса — ценность знания, благородство духа и личностный рост через творчество оказались совершенно несостоятельны в свете жизненных событий непреодолимой силы. Внезапно ему пришлось посвятить себя организации новой жизни для себя и своей семьи, оставшейся на материке. Конфуцианский двор оказался не таким справедливым, а большая часть участников кружка

Чхуса, особенно профессиональные художники, обратились к другим жанрам живописи и более не поддерживали его взгляды. По сути больше не существовало ни «благородных мужей, распространяющих свои знания как аромат орхидеи среди простой травы», ни самого этого «аромата» — ощущения сопричастности и творческого единения. Чхуса остался один с небольшим кругом ближайших друзей, продолжающих общение с ним.

После возвращения из ссылки Чхуса селится в Квачхоне, семейном поместье недалеко от Сеула. Он проводит траур на могиле отца, который не мог провести, так как был в ссылке. Он был сослан и вторично в результате связи с Квон Донином, также осужденным в поздний период жизни. Семья Кимов утратила ключевые позиции при дворе, и к концу жизни Чхуса был вынужден распродавать свою библиотеку и живопись.

В это время создается альбом «Ван[дан] и Борода вместе написали» авторства Квон Донина и Ким Чонхи. Предыстория создания альбома такова: Квон Донин возвращается (вероятно, после ссылки) в свою старую библиотеку и обнаруживает, что все разрушено, но чудом уцелел свиток Бо Дина «Орхидея с грибом». Он пишет предисловие и отправляет свиток вместе с чистой бумагой Чхусе: *«Так в Каменной хижине, зимним днем подражаем кисти и идее Бо Дина, будто сеем сорную траву там, где существуют яшмы и жемчуг»*[5].

Чхуса добавляет цитату о жизни Ми Фу и рассуждения о каллиграфах древности. Далее он снова отправляет листы Квон Донину, тот пишет заключение и оформляет все в альбом. Интересно заключение Чхуса, в котором он восхищается каллиграфией своего друга, одухотворенной энергией гор: *«Господин вернулся из Кленовых пиков (горы Кымгансан), составил этот альбом. Манера письма еще более имеет седину и крепость. <…> если имеются тайны природы, подобные [тому, как] управляет тайши, чего нельзя сотворить рукотворно. <…> Используя руки неловко продлеваю его [альбом]. Подобно миру, где мы старики [живем], в котором вместе сосуществуют чистота и грязь, [этот альбом —] смешение дракона и змеи, и только!»*[6].

Несмотря на то что формально никто не рисовал орхидею в данном случае, и конкретно орхидея не является темой, альбом функционирует сходным с «Орхидеевыми карточками» образом. Отдельные фрагменты формируют «лоскутный» нарратив цитированных знаний и биографических ремарок, не связанных друг с другом напрямую, но являющихся диалогом на уровне метатекста. Метатекст альбома — воспоминание о былом, рассуждение о природе творчества как о непреодолимой природной силе. Коммуникативный охват — два человека. Упоминается большое количество художников, но они являются объектом обсуждения, а не субъектом.

Творческий поиск синтеза живописи и каллиграфии привел Чхуса к изображению «Недуальной орхидеи» — одному из поздних его произведений с очень яркой изобразительной индивидуальностью, сильно отходящей от традиции его учителей. В отличие от предыдущих живописных произведений Чхуса в «Недуальной орхидее» на первое место выходит *сон-буддийский* дискурс о природе просветления. В *сон-буддизме*[7] на первое место выходит человек — наставник и сам верующий, учение передается от наставника к ученику и представляет собой индивидуальный опыт.

Передача этого индивидуального опыта потребовала новых выразительных средств от художников-интеллектуалов, для которых книжная ученость является высшей ценностью. Особенностью сон-буддизма является признание несостоятельности слова, устного и письменного, в выражении этого опыта. Все события истинного мира в парадигме сон-буддизма имеют явленную и неявленную природу, и только выразив обе стороны природы вещей, можно претендовать на какую-то объективность опыта за рамками иллюзорного восприятия реальности.

Для решения проблемы артикуляции опыта просветления были разработаны особые системы ведения дискурса, такие как: абсурдные диалоги (яп. *Коан* — приобрели особую популярность в западной культуре); поэзия (слова в поэзии обозначают конкретные явления, но картина, возникающая в уме при прочтении стиха, выходит за их рамки, что позволяет изобразить и явленную, и неявленную природу вещей); живопись *се и* (лаконичные

обобщающие изображения, оставляющие большой простор для фантазии зрителя). Синтез живописи, каллиграфии и художественного слова прекрасно отозвался индивидуалистической природе духовного поиска в сон-буддийской традиции.

Памятник представляет собой альбомный лист с изображением орхидеи с одним цветком, окруженным эпиграммами, составляющими своеобразный диалог, начатый следующим стихотворением Чхуса:

«Два десятка лет не писал цветка орхидеи.

Вдруг живопись вышла [из собственного] естества, [что пребывает] в сердцевине небес.

Затворив дверь (Замкнувшись [в концентрации]), ищу и разыскиваю то состояние, (и то место, в котором было пережито состояние)

В котором Ю Ма [достиг уровня] нераздвоенности медитации»[8].

Вималакирти (кор. Юма, кит. Вэймо) — герой одной из «любимых» сутр Чхуса Ким Чонхи — «Вэймоцзе [со шо] цзин» («Сутра о [том, что говорил] Вималакирти»). Сутра содержит квинтэссенцию Учения Махаяны о достижении просветления Будды и ярко обрисовывает идеал Бодхисаттвы-мирянина в образе Вималакирти, который достиг прозрения и тем самым сохранил свое имя чистым, не уходя от мира [2, с. 408–410].

Под *«достижением уровня нераздвоенности медитации»* подразумевается переход на высший уровень познания — «Бодхи», или Просветление, что означает «идентичность познающего разума с объектом познания» [1, с. 41]. При этом первый уровень соответствует такому состоянию сознания, которое, согласно буддийской терминологии, характеризуется как образ мысли или воззрения, обусловленные не рассудком, но желаниями, основанными на чувственных впечатлениях. Второй уровень опирается на рассуждение и рефлексию, т. е. на логические операции, и ведет, если должным образом используется в пределах своей понятийной сферы и присущих ему законов, к научному и философскому знанию. Интуитивное знание, образующее третий уровень, свободно от любой пристрастности или дуализма, оно преодолело крайности выделения субъекта и объекта. Это — синтетическое видение мира, переживание космического сознания, в котором Бесконечность не только умозрительно познается, но и реализуется [3, с. 76].

Вопрос Мачжушри о «недуальности» сам по себе не имеет ответа — вопрос о безграничном представлен ограниченными понятиями логики и, следовательно, не может быть разрешен в рамках рационального дискурса. В состоянии же «просветления» сами вопросы более невозможны, ибо их проблемы, основанные на ложных предпосылках, в этом состоянии сознания исчерпывают себя как проблемы [1, с. 80]. Именно поэтому Вималакирти отвечает на вопрос о «недуальности» тем же абсолютным молчанием, каким Будда отвечал на вопрос о начале всего [2, с. 409].

Ким Чонхи сравнивает процесс создания рисунка орхидеи с медитацией, а «получившийся» результат с внезапным просветлением — предполагаемым конечным результатом медитации, которое невозможно адекватно описать словами. Для него, постигшего недуальность, за проявленной сущностью орхидеи таится непроявленная природа тьмы вещей, и сама орхидея содержит сразу все знание Чхуса о мире. Слова *«Два десятка лет не писал цветка орхидеи»* следует понимать не как «не рисовал орхидей двадцать лет», а как «не удавалось воплотить [правила] рисования орхидеи». Осознание и воплощение правил живописи сравнивается с постижением Дхармы, полученный рисунок — с обретенным целостным видением истинной картины мира, которое уже не нуждается в обрамлении вербализованными постулатами. Эти строки также отсылают нас к началу творческого пути, альбому «Орхидеевых карточек» (*«Я учился писать живопись орхидей 30 лет…»),* намекая на полное переосмысление Чхуса своего творческого пути и подхода к творчеству.

Поэтому после стихотворения Ким Чонхи добавляет комментарий: *«Это сравнимо с тем, как если бы человек, упорно набивавший пищей рот, [внезапно] оказывается перед Вайрочаной, и приветствует [того] без слов»*[9] — сам Ким Чонхи, упорно пытавшийся

достичь идеалов единства живописи и каллиграфии через изучение и разработку теории, оказывается бессильным перед воплощением конечной цели своих творческих и духовных исканий — той живописью, что *«вдруг вышла [из собственного] естества»*.

Вторая «Эпиграмма Кугёна» в большей степени относится уже к каллиграфическому тексту Ким Чонхи и акцентирует внимание на том, что «правила» этих иероглифов невозможно «понять» — постичь и повторить, так как они выражают «невыразимое», лежат за гранью «правил»: *«Эти необычайные иероглифы скорописью и протоуставом [лишу] создают свои нормы. Как же современникам [это] понять, как [им их] постигнуть? (Эпиграмма Кугёна)»*[10].

Третья надпись может быть трактована двояко — как характеристика творчества Тальчжуна, некоего ученика Чхуса, личность которого остается невыясненной, либо как пояснение обстоятельств создания «Орхидеи». В этом случае надпись может рассматриваться как ответ на «Эпиграмму Кугёна»: повторить это произведение невозможно, потому что его пластика — это следы «фиксации» Просветления, а не каркас «правил», обросший конкретным воплощением на листе бумаги: *«Начав работать [методом] “свободной кисти”, Тальчжун смог обрести единство [с учителем], но не смог обрести двойственности [т. е. отличия от учителя]. Сонгек Ноин (печать Ким Чонхи)»*[11].

Несмотря на то что все надписи скорее всего были сделаны самим Чхусой, можно выделить несколько «персонажей» — Ким Чонхи, комментирующий свой рисунок орхидеи как след Просветления, некто Кугён, подходящий к рисунку с точки зрения возможности рационального познания, ученик Тальчжун, задавший внешний импульс для создания орхидеи, и О Гюиль (Сосан), который никак не прокомментировал рисунок, но забрал его себе (*«О Сосан посмотрел и отнял. Разве не смешно?»*[12]).

Последняя эпиграмма также является аллюзией на «Цветочную проповедь» — «говоря» о природе недуальности, Будда молча показал собравшимся цветок лотоса, и только Махакашьяпа понял смысл проповеди и улыбнулся в ответ. Чхуса показал орхидею — О Гюиль понял и засмеялся.

Пространство листа полностью абстрактно — оно представляет собой некое единое синтетическое поле, в котором одновременно находятся автор в момент создания рисунка, автор, анализирующий свое творение, другие персонажи, ведущие диалог с автором, сами мысли, выраженные в репликах «персонажей» (все пласты информации, которые несет сложный иероглифический текст). В центре всего этого — «недуальная», или «ненаписанная», орхидея. Через предельную абстракцию единства живописи и каллиграфии Чхуса достигает стадии единства живописи и медитации, а это в свою очередь позволяет ему выразить природу «недуальности» как таковой.

Нарратив произведения достигает максимальной концентрации и при минимальном охвате аудитории — по сути диалог с самим собой — охватывает максимально широкий контекст — понимание природы реальности и творчества. При этом остается камерный диалог, к которому подключается сон-буддийский инструментарий диалога о высшей истине. Рассуждение о природе творчества приводит автора к выводу о высшей нерукотворной природе истинного творчества — мотив, который можно наблюдать уже в альбоме «Борода написал…», что приводит к единению духовности и творчества.

Орхидея в творчестве Ким Чонхи — это приглашение к беседе, символ «братства» и «безопасного творческого пространства», которое, с одной стороны, строится во имя и благодаря накоплению знания о живописи орхидей, с другой стороны — позволяет раскрыть творческий потенциал через поиск и интерпретацию. Орхидея задает тему, разные знания — вариации темы. Именно поэтому в ранних памятниках можно заметить больше сплошного цитирования текстов и разноплановых источников, а потом цитация становится более выборочной и скорее служит декоративным элементом. Вариацией может быть конкретная композиция с орхидеями, стихи орхидеевых мастеров, текст о художницах, искусных в живописи орхидей,

все что угодно, связанное с живописью орхидей и, в более широком смысле, ремеслом художника. В конечном счете орхидея становится синонимом буддийской цветочной проповеди: она приглашает к беседе, но при этом предмет беседы находится за пределами вербальной формы. Чхуса описывает свой творческий опыт, при этом задает несколько вопросов, на которые сам же пишет, что невозможно дать ответ.

Чхуса мало волнует изначальный символизм орхидеи, орхидея — это форма, которую он сам и его группа наполняют новым, графическим содержанием, что позволило ему реализовать уникальную авторскую программу — синтез пластических искусств и художественного слова как метод комплексного самовыражения. Единое содержание произведения, некое послание, выражается мелодией слова, каллиграфической пластикой и живописной формой. Орхидея стала творческой константой, позволившей добиться вершин мастерства художественного самовыражения.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. С технической точки зрения в парадигме европейского искусствознания творчество Чхусы является графикой по материалу, технике исполнения и изобразительным средствам, однако в переводческой традиции принято переводить данный вид искусства как «живопись» в связи с тем, что на момент первичного перевода графика носила вспомогательный характер. Мы будем придерживаться общепринятого термина «живопись», имея в виду, конечно, графику.
2. Тексты произведений переведены автором статьи с кореинизированного варианта классического китайского языка вэньянь — ханмун. Оригинальный перевод приводится в кавычках курсивом.
3. 寫蘭餘墨, 因其空頁, 爲引首 [8, с. 69].
4. 余學作蘭畫爲三十年, 見鄭所南 趙彝齊 文衡山 陳白陽 苦瓜 徐青藤 諸舊蹟, 以室近日板橋 (鑄)石 諸名勝所作, 頗能閱盡, 一無所仿佛其百一。 始 知學古之爲最難, 而蘭畫尤難, 妄下輕試耳。鷗波老人云, 葉忌齊長, 三轉而妙, 此寫蘭秘諦也。 [8, с. 109, 111].
5. 如此石室. 冬日仿白丁筆意 如珠玉在傍 頓覺形穢 [7, с. 67].
6. 公自楓岳歸，作此卷。筆勢益有蒼健處。 <…> 自有天機如董太史。非人工可能。<…> 使手拙續之，殆婆沙世界淨穢同處，龍蛇混雜耳。[7, с. 74].
7. *Сон-буддизм* — кореизированный вариант *чань*-буддизма — известен на Корейском полуострове с IX в., с XIII в. начал занимать лидирующую позицию среди других буддийских сект, а в период Чосон, в связи с гонениями на ортодоксальный буддизм, занял свою нишу в приватной жизни интеллектуалов [6, с. 70–73].
8. 不作蘭花二十年 偶然寫出性中天 閉門覓覓尋尋處 此是維摩不二禪 [7, с. 293].
9. 若有人强要爲口實又當以毘耶無言謝之 漫香 [7, с. 293].
10. 以草隸奇字之法爲之世人那得知那得好知也謳竟又題 [7, с. 293].
11. 始爲達俊放筆只可有一不可有二仙客老人 [7, с. 293].
12. 吳小山見而豪奪 可笑 [7, с. 293].

ЛИТЕРАТУРА

1. Говинда А. Психология раннего буддизма. СПб.: Изд-во «Андреев и сыновья», 1993. 470 с.
2. Духовная культура Китая: энциклопедия. Т. 2: Мифология. Религия. М.: Вост. Лит., 2007. 727 с.
3. Духовная культура Китая: энциклопедия. Т. 6 (дополнительный): искусство. М.: Вост. Лит., 2010. 1031 с.
4. Завадская Е. В. Эстетические проблемы живописи старого Китая. М.: Искусство, 1975. 440 с.
5. Francis Mullani. Symbolism in Korean ink brush painting. Folkestone: GLOBAL ORIENTAL LTD, 2006. 414 p.
6. Grayson James Huntley. Korea — A Religious History. London and New York: Routledge Curzon, 2002. XVI, 288 p.
7. Единство науки и искусства в творчестве Чхуса Ким Чонхи. Республика Корея, Сеул: Изд-во «Тхончхонмунхваса», 2006. 431 с. 秋史김정희의學藝일치의경지. 서울: 통천문화사, 2006. 431 쪽
8. Чхуса чонхва (альбом). Галерея Кансон. Сеул: Издательство «Чичжиксанопса», 1983. 265 с. 秋史精華. 澗松美術館. 서울: 知識産業社, 1983. 265 쪽.

Сведения об авторе:

Артемова Анастасия Алексеевна, приглашенный преподаватель, Национальный исследовательский университет Высшая школа экономики; a. a.artemova@yandex.ru, aaartemova@hse.ru

Artemova Anastasia Alekseevna, visiting lecturer, National Research University Higher School of Economics; a. a. artemova@yandex.ru, aaartemova@hse.ru

УДК 76.03/.09
DOI 10.54874/9785605162926.2024.10.17

Ю. И. Арутюнян

СРЕДНЕВЕКОВАЯ АРХИТЕКТУРА В ОБРАЗНОМ РЕШЕНИИ ДЕТСКОЙ КНИЖНОЙ ИЛЛЮСТРАЦИИ

Целью исследования является классификация принципов интерпретации средневековий культуры в отечественной детской книжной графике, тема актуальна в силу разнообразия принципов трактовки готических мотивов в искусстве книги и по причине отсутствия развернутых исследований данного вопроса. Архитектурные мотивы в книжной иллюстрации выступают как маркеры времени и места, обозначают эпоху, создают эмоциональный и культурный контекст, способствуют формированию сказочной атмосферы повествования, используются в познавательной и учебной литературе. Средневековая архитектура в детской книжной графике может быть отражением системы стилизации или выполнять смысловую роль, воздействуя на принципы рецепции образа. Образы средневекового зодчества появляются в творчестве Г. А. В. Трауготов, Ф. В. Лемкуля, Г. В. Калиновского, В. Д. Пивоварова, Н. Г. Гольц.

Ключевые слова: классификация методов интерпретации исторической концепции в искусстве, средневековые мотивы и образы в искусстве, готические реминисценции в современной графике, детская книжная иллюстрация, отечественная книжная графика, искусство книги XX в.

J. I. Arutyunyan

MEDIEVAL ARCHITECTURE IN THE CREATIVE INTERPRETATION OF CHILDREN'S BOOK ILLUSTRATION

The purpose of the study is to classify the principles of interpretation of medieval culture in the domestic children's book graphics, the topic is relevant due to the diversity of principles of interpretation of Gothic motifs in the art of the book and due to the lack of detailed research on this issue. Architectural motifs in book illustrations act as markers of time and place, denote an epoch, create an emotional and cultural context, contribute to the formation of a fabulous atmosphere of narration, are used in cognitive and educational literature. Medieval architecture in children's book graphics can be a reflection of the stylization system or perform a semantic role by influencing the principles of image reception. Images of medieval architecture appear in the works of G.A. V. Traugots, F. V. Lemkul, G. V. Kalinovsky, V. D. Pivovarov, N. G. Golts.

Keywords: classification of methods of interpretation of the historical concept in art, medieval motifs and images in art, Gothic reminiscences in modern graphics, children's book illustration, domestic book graphics, the art of the book of the twentieth century.

Образный язык архитектуры опирается на систему конструктивных принципов, функциональных аспектов и декоративных элементов, формирующих стиль эпохи. Зодчество в своей пространственной концепции, пропорциональной схеме, ритмической

организации и специфике орнаментальных структур выпукло и ярко отражает эстетические воззрения и стилистические особенности своего времени. Архитектурные мотивы и образы в качестве декоративного элемента или значимой части композиции используются в книжной графике в качестве структурного элемента компоновки листа, для построения ритмической и пространственной системы изображения, в качестве визуального маркера места и времени, как обозначение конкретной исторической эпохи, для создания определенной эмоциональной атмосферы. Кроме того, архитектурные элементы присутствуют в научной и учебной литературе, могут выполнять образовательную и педагогическую функцию, являются частью внутренней динамики книжного макета как отражение динамики повествования. В современной детской книжной графике средневековая архитектура становится средоточием художественного пространства сказки, отражением литературного образа города, воплощением исторической аллюзии, может быть частью путеводителя, учебного материала, обладает познавательной функцией в литературе об истории, культуре, архитектуре прошлого.

Средневековье — эпоха формирования современной Европы, время принципиально значимое в истории, период, ставший прочным основанием культуры XX–XXI вв., повлиявший на сложение мира таким, каким он предстает перед нашим современником, недаром небезызвестное эссе прославленного французского медиевиста Ж. Ле Гоффа носит красноречивое название «Рождение Европы» [4]. Переживание истории как значимого события, создающего настоящее, осмысление происходившего в далеком прошлом как начала пути в будущее, наконец, желание погрузиться в эпоху, ощущая ее коллизии, сочувствуя и постигая, — неизменный удел художника, поставившего перед собой цель воплотить образ ушедших в небытие лет. Со времен основания первых академий художеств, а особенно в XIX столетии, когда проблема «исторической достоверности» становится одной из ключевых, размышления о принципах изображения событий прошлого, выявляющих их значимость и характерность, появляются в теоретических трактатах, обсуждаются в художественной критике, рассматриваются в академической системе преподавания.

Заголовок известной статьи Умберто Эко «Средневековье уже наступило!» [8] точно и эмоционально достоверно характеризует переживание этой эпохи человеком XX столетия. С XVIII в. тенденция «медиевизации» становится одной из характерных черт европейской культуры. Средние века торжествуют, несмотря на столетия отрицания, пренебрежительное отношение и попытки уничтожения памятников. Стилизация в архитектуре, ставшая своеобразным набором художественных стереотипов со времен готического Возрождения, порождает волну нео-стилей. Церковь и поместье, арсенал и садовый павильон, лечебница, приют и доходный дом возводятся в условно-готическом ключе: сочетание камня и кирпича порождает специфическую фактуру, остроконечные вимперги венчают порталы и окна, шпили возносятся к небесам, по углам располагаются граненые башни; да и ставшая характерной для современной архитектуры каркасная конструкция — наследница готической системы нервюр, подпружных арок, контрфорсов и аркбутанов, позволяющих максимально расширить окна.

«Бунт медиевистов» в науке предопределил вектор развития исследовательской практики и специфику формирования современной методологии истории искусства. Организация новых экспозиций в Музее национального искусства Каталонии в Барселоне, Музее августинцев в Тулузе, «Клуатрах» музея Метрополитен в Нью-Йорке в 1980–2000-е гг., сделавших ставку на принцип презентации памятника в узнаваемом контексте, архитектурном обрамлении, во взаимодействии с другими произведениями [2], преобразила залы средневекового искусства. Идея «погружения» привлекла не только исследовательский интерес (плодом которого стали многочисленные публикации), но внимание каждого

посетителя: вместо назидательного суховатого урока истории в залах с осколками романских памятников — живое и эмоциональное путешествие, позволяющее пережить эпоху. Увлечение средневековой культурой стало своеобразной модой в конце XX в.: успешная кинематографическая судьба средневековой тематики, оказавшейся на грани фарса и фэнтези, популярность исторических реконструкций (от фольклорных коллективов и музейных реплик предметов прикладного искусства до ролевых игр), проникшая в молодежные субкультуры «готика».

Восхваляемая и гонимая, воспринятая как прорыв или понятая как упадок эпоха Средневековья не оставляет равнодушным богослова и философа, поэта и ученого. Сквозь века цивилизация средневекового Запада [5] привлекает художников — зодчих XVIII–XIX вв., живописцев и скульпторов времен расцвета «стиля трубадур», дизайнеров предметов интерьера и моды; современных мастеров книжной иллюстрации. Великолепие иллюминированных манускриптов и преклонение перед книгой, воплощением истины, тонкий штрих кружевного узорочья орнаментов и линеарная выразительность художественного мышления, появление гравюры и графическая основа готической живописной системы, особенности литературного наследия, прозревающего высокие смыслы и бесстыдно демонстрирующего карнавальную свободу нравов, порождают особый интерес к трактовке эпохи.

Образ Средневековья в книжной иллюстрации вбирает в себя и характерную для своего времени историческую концепцию, и устоявшийся стереотип восприятия прошлого, и свободную игру воображения художника. Учитывая, что характер интерпретации явления претерпел существенные изменения за последние века, от романтического восхищения мрачной, но прекрасной эпохой пламенной веры, рыцарской доблести и культа прекрасной дамы до весьма натуралистической картины неустроенности, голода, болезней и примитивных технологий, принципы воплощения средневековых мотивов очевидным для зрителя языком и узнаваемыми маркерами разнообразны, неоднозначны и вариативны. Превратившись в набор расхожих представлений, Средневековье не порождает однозначной и очевидной трактовки. Еще в XVII — начале XVIII столетия, в эпоху классицистического вкуса, осуждение средневековой манеры, лишенной эстетической привлекательности и чувства гармонии, соседствует с восхищением грандиозными сооружениями, многофигурными порталами, незыблемостью каменных построек и глубоким смыслом искусства в храме, а также с великими событиями истории. Средневековье никогда не покидало европейские города, облагороженное и усредненное требованиями хорошего вкуса прорывалось сквозь скучноватую однотипность построек яркими акцентами динамичных вертикалей. Именно этот образ прорыва в бесконечность и трансформации пространства нередко соседствует с житейскими деталями неприкаянного существования в попытках воплотить сюжеты, образы и мотивы Средневековья средствами книжной иллюстрации[1]. Школьный учебник и древняя хроника, сказки и приправленные соленой шуткой поучительные истории, трактаты мудрецов, поэтические опыты вагантов и испанские романсеро, назидательные притчи и рыцарские романы, путевые заметки и научные опусы — тематический и жанровый спектр изданий широк и разнообразен.

Обращение к средневековой художественной традиции может быть осуществлено как на основе принципа стилизации, так и в соответствии с концепцией «исторической достоверности», когда автор с привлечением археологических материалов пытается в реалистической манере трактовать далекую эпоху, следуя принципу «как это было». Принципы интерпретации Средневековья охватывают широкий круг приемов в области содержания и формы — это и воплощение сюжетов из средневековой литературной или художественной практики, и использование архаичных технических приемов, средневековых и раннеренессансных приемов построения композиции и формообразования (напоминающих,

например, опыты в области гравюры на дереве или резцовой гравюры раннего периода — лаконичной, линейной, ограниченной в средствах выражения, плоскостной, лишенной пространственности, декоративной, сочетающей текст и визуальный ряд). Художник может применить стилизацию в духе обобщенно понятной «средневековой манеры», обращаясь в своем творчестве к сюжетам и образам иных времен, регионов и стилей. Выбор мастером техники сопряжен с возможностью использования конкретных художественных приемов, определяемых как «средневековые», с эстетикой грубовато-фактурного сочного «незавершенного»[2] штриха, и с методом стилизации, обыгрывание художественных приемов и композиционных решений прошлого в современной книге. Визуальное воплощение Средневековья в детской иллюстрации обращается к «маркерам стиля» и «маркерам нарратива» [1, с. 44]. Интерпретация декоративных элементов и образов Средневековья в книжной графике может опираться на принцип стилизации, художник стремится к выявлению определенных черт эпохи, к использованию кельтских, романских и готических орнаментальных мотивов, заимствованных из книжной миниатюры, декоративно-прикладного искусства, архитектуры. Прием «археологического воссоздания» предполагает попытки «реалистичного» изображения эпохи, опираясь на определенные исторические знания и научные концепции прошлого.

Принципы воплощения сюжетов, персонажей и образов Средневековья в детской книжной графике связаны с обращением к средневековой литературе, истории, фольклорной традиции. XX столетие сформировало ряд стереотипных образов условного Средневековья, связанных с массовой культурой и общими представлениями об эпохе — куртуазная любовь, рыцари и прекрасные дамы, готическая архитектура; широко применяется принцип цитирования, иногда дословного, использование узнаваемых образов. Для достижения эффекта в системе приемов стилизации применяется использование средневековых и раннеренессансных технических приемов печатной графики (продольная ксилография, ниелло, линогравюра, имитирующая стиль ранней гравюры на дереве). В детской книге, в фантастической литературе и сказке возникает условное «прошлое» вне конкретной исторической эпохи, основанное на свободном конструировании времен и стилей; стилизация «средневековой манеры» может использоваться как обобщающий маркер далекой эпохи без конкретизации времени. Сказка и фольклор — наиболее подходящий для использования средневековых традиций материал. Концептуальные проблемы интерпретации образов Средневековья: отсутствие четких хронологических и стилистических границ эпохи, условность исторической концепции (маркерами выступают архитектура и костюм), стилизация и уподобление приемам и техникам прошлого (линогравюра, имитирующая раннюю ксилографию). В основе стилизации лежит круг узнаваемых зрителем средневековых явлений, прежде всего связанных со структурой общества, архитектурой, модой эпохи: элементы готической конструкции (шпиль, стрельчатая арка, крестовый свод), знакомые детали готического зодчества (краббы, вимперги, пинакли, фиалы), средневековая книжность, орнаменты из сферы декоративно-прикладного искусства. Стилизация предполагает подчеркнутую акцентировку и намеренно ограниченное использование узнаваемых приемов. В современной детской книге источниками формирования приемов стилизации становятся не только романские и готические формы, спектр цитируемых источников обилен и разнообразен, а принципы интерпретации влияний неоднозначны: художественное наследие Средневековья и Ренессанса, неоготика XVIII в., историзм XIX в., творчество прерафаэлитов, иллюстрированная книга эпохи модерн, немецкая графика круга экспрессионистов, образ Средневековья в визуальных искусствах XX в. (кинематограф).

Особое место в интерпретации средневекового наследия занимает сказка. Именно в иллюстрациях к волшебным историям допустимо свободное смешение эпох и стилей,

образы королей, принцесс и разбойников носят характер обобщенной условности, герои могут населять фантастические постройки, а романтизированный и одухотворенный взгляд на средневековую традицию привносит элемент трогательной уязвимости и наивной игры с исторической концепцией. Здесь в равной степени уместны пышность двора эпохи короля-Солнце, мелкая брусчатка узкой городской улочки, кованые ворота и въездная аллея замка с остроконечными крышами.

Творческое наследие мастеров династии Г. А. В. Трауготов с его воздушной живописной манерой, выразительным напряженным цветом и живым акварельным штрихом буквально пронизано по-детски непосредственным и философски мудрым переживанием сказки и истории. В иллюстрациях к «Волшебным сказкам» Шарля Перро 1977 г. виды средневековых замков, графичные абрисы устремленных к небесам башен, тяжелая каменная кладка крепостных стен с зубцами и бойницами, высокие фасады готических соборов обрамляют захватывающее повествование. Атмосферу фантастического подчеркивает образ средневекового города, акварельная размывка создает тонкие переходы тонов, прозрачная острая линия прорисовывает ажурное кружево готического здания, а облаченные в яркие одежды фигурки оживляют вид. Пасторальные мотивы трогательного покоя противопоставлены массивности монументальных стен древней крепости, подвесные мосты впускают вооруженного рыцаря, занимающую целый разворот сцену, подобно живописному полотну эпохи Раннего Возрождения, можно рассматривать внимательно и долго, обнаруживая всё новые детали происходящего. Иллюстрации не всегда отражают драматические перипетии происходящего, передавая сказочность художественными средствами, образ далекого прошлого, обыгрывающий мотивы европейского Средневековья, способствует созданию особой атмосферы волшебного повествования.

Иллюстрации к «Сказкам» Г. Х. Андерсена 1978 г. продолжают разработанный принцип, мотивы готической архитектуры, замки и городские виды окружают героев, наполняя страницы по-андерсеновски напряженным чувством недосказанной тревоги и трогательным осознанием предопределенности происходящего. Увлечение игрой ярких пятен костюмов персонажей, обыгрывание контрастов в одеждах рыцарей и купцов, пастушек и прекрасных дам, масштаб в разработке массовых сцен роднит иллюстрации с театральными подмостками, на которых разыгрывается средневековый фарс. В рассказе о жизни И. С. Баха (Аркадий Мар, «Ручей из Тюрингии. Рассказы о музыкантах») изобразительный ряд обретает большую конкретность и остроту. Зимние виды немецких городов с высокими колокольнями храмов и уступчатыми фахверковыми фасадами домов, темные интерьеры готических соборов с цветными витражами окон и узорчатыми кафедрами, панорамные виды с острыми вертикалями шпилей по-особому музыкальны. Тонкая нюансировка цвета, пастельная гамма, палитра, построенная на приглушенных сочетаниях серебристо-жемчужных, пепельно-розовых, прозрачно-бирюзовых и золотистых оттенках, подчеркивают возвышенный тон повествования. Повторяющийся мотив церковного фасада с приземистой граненой и легкой ажурной башнями — творческая переработка впечатления от собора Нотр-Дам в Шартре. Пружинистая линия нервного рисунка в двухтомном сборнике «Сказки и истории» Г. Х. Андерсена 1992 г. издания резко контрастирует с красочными иллюстрациями детских книг. Острый психологизм персонажей, напряженные дробные штрихи, охватывающие своим пульсирующим ритмом динамичные плоскости, формируют иную образную концепцию книги. Средневековые мотивы проходят постоянным рефреном, без резких акцентов и игры со сказочным антуражем: рыцарь вступает в спор с епископом; аист свил гнездо на крыше готической церкви, ангел шествует по узкой каменной мостовой, сжатой фасадами старинных домов; влюбленная пара вступает под высокие нервюрные своды собора; человечек с тростью теряет равновесие на фоне романского фасада; малыш рисует у тяжелой крепостной стены. В издании сказок Г. Х. Андерсена «Принцесса



1. Г. А. В. Траугот. Иллюстрация к книге: Андерсен Г. Х. «Принцесса на горошине». СПб.: Царское Село, 2005 г.

на горошине» (СПб.: Царское Село, 2005) (*ил. 1*) выполненные на черном фоне светлыми пластичными линиями и пятнами иллюстрации Г. А. В. Трауготов вновь вступают в диалог со средневековым наследием: городские площади, замощенные каменной брусчаткой, остроконечные шпили ратуш, фахверковые фасады, башни и розы храмов, стрельчатые арки и нервюрные своды. В иллюстрациях Трауготов тема Средневековья становится неотъемлемой частью образной концепции, формирующей впечатление от повествования.

Примером активной интерпретации композиционных и стилистических приемов средневековой и ренессансной художественной традиции становится творчество П. Г. Татарникова. Средневековье не сказочно, оно драматично, загадочно, неоднозначно и семантически многослойно. Нерасчлененность эпох и стилей, сложное взаимодействие персонажей, очевидные и скрытые цитаты из позднесредневекового художественного наследия, притчевый характер повествования соседствуют с плоскостностью распластанных планов, шероховатостью пластичной линии, играющей напряженными акцентами, лаконичным колористическим строем, основанным на контрастном сочетании крупных пятен приглушенного цвета. Архетипические образы дороги, дерева, корабля; герои-типы — странник, солдат, искусительница, жертва, паяц; пространства, сочетающие фантастический пейзаж с условной архитектурой, создают узнаваемый мир художника. «Средневековое» становится гармоничной частью образного языка как с точки зрения мотивов, так и в плане композиционного построения и художественного воплощения, примером чему могут служить иллюстрации к произведениям Х. Л. Борхеса, Г. Маркеса, С. Окампо.

Интерпретация средневековой традиции в XX столетии зиждется на выработанной веками формуле, образный язык современного мастера неизбежно возвращается к принципам трактовки ушедших эпох, что порождает восприятие эпохи Возрождения как логичного продолжения традиции Средневековья, как развития сформировавшегося в недрах готической эпохи мышления, сочетающего в себе черты новаторского и традиционного. Именно поэтому иллюстрации к литературным произведениям, описывающим события XV, XVI и даже XVII столетий, нередко используют стилизацию именно в духе средневековой художественной практики. Влияние эпохи историзма XIX в. с ее увлечением стилизациями: неороманский стиль, неоготика; художественная концепция и теоретическое обоснование принципов интерпретации истории в наследии прерафаэлитов, английское искусство книги эпохи модерн (Уильям Моррис, Джон Тенниел, Уолтер Крейн, Обри Бердслей, Эдмунд Дьюлак, Артур Рэкхем, Кай Нильсен) и, наконец, европейских графиков эпохи экспрессионизма (Кете Кольвиц, Эрнст Барлах) сформировали методы визуальной интерпретации Средневековья в современной детской книге.

В конце XX в. принципы визуального воплощения Средневековья в отечественной детской книжной графике основаны прежде всего на использовании узнаваемых маркеров эпохи — архитектуры, типажей, костюмов. Стилистически неоднородное объединение архитектурных элементов «сказочного зодчества» в иллюстрациях Р. и Г. Калиновских к повествованию Николя Космина «Пико–хрустальное горлышко» (М.: Перформанс, 1994), напротив, формирует пышный репрезентативный вид дворца, готические вимперги которого

обрамлены барочными консолями и рокайльными завитками лепнины. Ф. В. Лемкуль в иллюстрациях к книгам «Летучий корабль» (Пересказ К. Паустовского. М.: Изд-во Нигма, 2016 г.) и «Французская народная сказка. Принцесса Мышка» (М.: Нигма, 2014 г.) обращается к типичным для трактовки сказочной далекой эпохи мотивам: стрельчатые окна с витражами, высокие эннены и длинные шлейфы в нарядах дам, рыцарские латы. Сказочное «Средневековье» воплощается конкретными визуальными маркерами, которые дают общую отсылку к узнаваемым константам эпохи, готические постройки изображают С. А. Коваленков в иллюстрациях к «Разноцветным сказкам» Иманта Зиедониса (Пер. Юрий Коваль. М.: Рипол классик, 2011), В. Д. Пивоваров в «Картоном сердце» К. Сергиенко (М.: Дом Мещерякова, 2012), Л. М. Шульгина в «Потерялась птица в небе» Ирины Пивоваровой (М.: Компас ГИД, 2011). Мотивы и образы Средневековья в книжной графике Н. Г. Гольц обретают серьезность и даже драматизм, художница использует готические формы в архитектуре и узнаваемые костюмы, прибегает к выразительным эффектам цвета, лаконичному дробному штриху, к особой поэтизации атмосферы эпохи. Элементы романского и готического зодчества в сказочных замках появляются в иллюстрациях Н. Г. Гольц к сказкам Г. Х. Андерсена «Снежная королева» (М.: Эксмо, 2004) и «Сказки» (М.: Эксмо, 2012), братьев Гримм «Спящая красавица» (СПб.: Азбука, 2010) (*ил. 2*), Отфрида Пройслера «Маленькое привидение» (М.: Эксмо, 2012), Э. Т. А. Гофмана «Щелкунчик» (В пересказе Л. Яхнина. М.: Махаон, 2010) и к «Английским народным сказкам» (М.: Московские учебники, 2009). Принцип «археологического воссоздания» эпохи присущ книжной графике А. З. Иткина, художник нередко воспроизводит известные произведения искусства и архитектуры Средневековья, историческая достоверность поддерживается в его графике специфически точным изображением артефактов. В «Волшебных сказках Англии» (Пер. Марина Литвинова. М.: Рипол классик, 2011) появляются узнаваемые драккары и однобашенный немецкий собор, герой оказывается перед фасадом французского замка Шамбор (*ил. 3*), а прекрасная дама встречает рыцарей у Креста Муиердаха в Монастербойсе.



2. Н. Г. Гольц. Иллюстрация к книге: Сказки братьев Гримм. «Спящая красавица». СПб.: Азбука, 2010 г.



3. А. З. Иткин. Иллюстрация к книге: Волшебные сказки Англии. / Пер. Марина Литвинова. М.: Рипол классик, 2011 г.

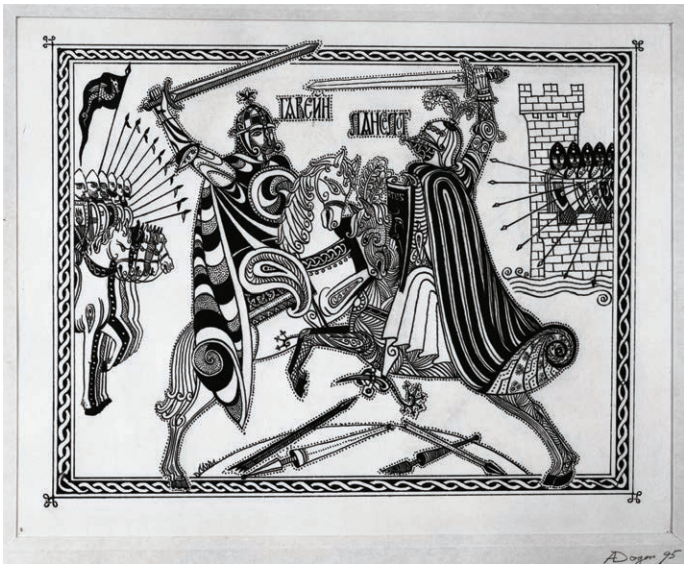
Межкафедральная учебная лаборатория «Художественный информационный центр» (Кабинет истории искусств) в структуре Санкт-Петербургской академии художеств хранит архив дипломных работ выпускников факультета графики. На основе данных материалов можно выявить закономерности обращения к интерпретации средневековых мотивов в книжной иллюстрации второй половины XX в. Обращение к литературе XIV–XVII вв., обыгрывание композиционных и технических приемов мастеров прошлого, стилизация и принцип «цитирования» активно используются в графических листах. В соответствии с требованиями художник должен создать иллюстрации, шрифт и макет обложки книги. Сюжеты, мотивы и образы Средневековья фигурируют в качестве темы дипломного проекта с 1960-х гг. О. В. Титов разрабатывает оформление и иллюстрации к роману Марка Твена «Янки при дворе короля Артура» (1962 г., руководитель диплома М. А. Таранов) [6, С 507, 508, 509], несмотря на сатирический характер произведения и откровенную игру автора, свободно оперирующего анахронизмами, решение представляется удачным. Масштабные развороты, напряженные контрасты белого фона и динамичных акцентов черного, уместно шутливый тон и грубоватая манера ломаного штриха создают яркие образы произведения. Мастер оперирует разворотами, создавая динамичные диагональные композиции. При этом образ Средневековья формируется традиционными приемами — упрощенная манера исполнения, рыцарская тематика, массивные каменные стены, готические башни, островерхие шпили.

П. А. Алексеев создает серию эстампов на тему трагедии У. Шекспира «Гамлет» (1963 г., руководитель диплома А. Ф. Пахомов) [6, С 6238, 6239], используя не столько традиционные формулы и композиции, сколько художественные приемы — угловатые абрисы фигур, напряженную штриховку, сочную насыщенную линию, резкий контраст, дробный ритм. Экспрессивность языка соседствует с подчеркнутым лаконизмом обобщенной формы. Глубоко продуманное, серьезное и эмоционально сдержанное воплощение средневековой истории в иллюстрациях Н. Н. Пирогова к книге «Житие протопопа Аввакума» (1968 г., руководитель диплома М. А. Таранов) [6, С 11097, 11098] выражает идеи противостояния воли и рока, трагедии и триумфа через сочетание национальной тематики и приемов европейского экспрессионизма. Суровость и лаконизм формы способствуют раскрытию содержания исторического документа. Использование художественного языка позднесредневековой гравюры на дереве в иллюстрациях И. С. Урусова к книге Фернандо де Рохаса «Селестина» (1968 г., руководитель диплома А. Ф. Пахомов) [6, С 11227] достигается не только специфической грубоватой, фактурной манерой исполнения и характерными типажами, но и характерной организацией листа с заставкой, декорированными полями, инициалами и небольшим форматом изображений, заключенных в рамку. Л. И. Блинова в иллюстрациях к трагедии У. Шекспира «Король Лир» (1979 г., мастерская Г. Д. Епифанова) [6, Р 54414–54417], напротив, отказывается от принципов стилизации, тонкие бестелесные фигуры, написанные в свободной динамичной манере, непринужденно размещены в сценическом пространстве. Автор облачает героев в костюмы, сочетающие рыцарские латы раннего Средневековья с одеждами времен расцвета бургундской моды, подчеркивая театральный характер происходящего. В. И. Богдеско в иллюстрациях к «Избранной лирике». Ф. Петрарки (1983 г., мастерская Н. Е. Чарушина) [6, Р 68515–68523] противопоставляет кружевную игру прозрачной линии насыщенному пятну пластически выразительного силуэта. Сведенный к отдельным акцентам антураж эпохи проявляется скорее в специфической трактовке шрифта и инициалов, чем в передаче мизансцен, только во встрече поэта с Прекраснейшей изящный бег колоннады напоминает о флорентийской архитектуре. Е. А. Дегтярева использует принцип смещения временных границ, трактуя героев романа Ж. Бедье «Тристан и Изольда» (1985 г., мастерская Н. Е. Чарушина) [6, Р 74675–74689] почти как современных влюбленных: замерших у ствола векового дуба, разлученных, поверженных.

Влияние кинематографа, в особенности «Гамлета» Г. Козинцева (1964), «Ромео и Джульетты» Ф. Дзеффирелли (1968), и «Кентерберийских рассказов» П. П. Пазолини (1972),

на книжную иллюстрацию становится заметным в 1980-е-1990-е гг., когда на смену приемам стилизации приходят новые визуальные эффекты, обыгрывающие принцип «как это было на самом деле». Примерами подобного рода решений можно считать серию иллюстраций к трагедии У. Шекспира «Ромео и Джульетта» А. Н. Борсука (1983, мастерская В. А. Ветрогонского) [6, Р 68563–68567] и офорты по мотивам «Кентерберийских рассказов» Дж. Чосера А. А. Коротыча (1995 г., мастерская В. А. Ветрогонского) [6, Р 90043–90044]. Сценический принцип организации пространства, чувство кадра, острохарактерные типажи, разработанные мизансцены, выразительность говорящих жестов и поз, подробное описание антуража, исторические костюмы, погружение в детали быта создают пряный и озорной образ Средневековья.

Уникальным примером цитирования памятников прошлого, своеобразной игры с прославленными произведениями, становятся иллюстрации и оформление книги «Эпос о короле Артуре» А. В. Додона (1995 г., мастерская А. А. Пахомова) [6, Р. 90060–90066] *(ил. 4)*. Автор использует условный графически выразительный язык ирландской книжной миниатюры раннего Средневековья, ломаная линия рамки, орнаментальные завитки узора, скрывающие фигуры, декоративная пульсирующая линия в духе ковровой страницы создают выразительный и яркий образ. Опираясь на известный источник — Евангелие из Эхтернаха (ок. 690 г. Париж, Национальная библиотека), художник строит отдельные листы, стилистически обыгрывая художественные приемы средневекового манускрипта. Избранный автором материал — бумага и тушь позволяют подчеркнуть «рукотворность» живого и непосредственного контакта.



4. А. В. Дорон. Иллюстрации и оформление книги «Эпос о короле Артуре». 1995. Бумага, тушь. Мастерская А. А. Пахомова. Межкафедральная учебная лаборатория «Художественный информационный центр» (Кабинет истории искусств). Санкт-Петербургская академия художеств

Таким образом, можно выделить несколько основных тенденций, характеризующих различные подходы к интерпретации образа Средневековья в книжной графике XX столетия. Во-первых, следует отметить влияние традиции прошлого в обращении к определенной технике: это явление весьма ограниченно, преимущественно затрагивает вопрос гравюры, точнее, использования технических приспособлений или внешней имитации некоторой «неумелости» (например, линогравюра, грубость штриха которой стилизуется под «примитив», ксилография и т. д.).

Произведения средневекового искусства, например книжная миниатюра и прикладное искусство, не часто используются в качестве источника стилизации, принцип визуального цитирования, оригинальная переработка прославленных памятников прошлого — прием неоднозначный и сложный, но в случае осознанного выбора и продуманного использования средств художественной выразительности именно этот метод позволяет создать непосредственный и яркий образ прошлого. «Цитирование» встречается нечасто, преобладает интерпретация, использование отдельных приемов, игра, эстетический диалог с далекой эпохой.

Образ Средневековья обретает характерные черты, становясь своеобразным стереотипом: грубость «примитивного» рисунка, готический стиль. Влияние на формирование этой тенденции оказала сама история осмысления средневекового художественного наследия от полного его отвержения в XV–XVII вв. до преклонения в эпоху романтизма. При этом

«средневековые» черты нередко появляются в иллюстрациях к литературным произведениям более поздних времен, тематика охватывает не только литературу V–XIII вв., но и известные сказки. Средневековье, Ренессанс, а иногда и эпоха барокко в трактовке иллюстратора нередко сливаются в единый период. Следует отметить и ставшую характерной в 1980-е гг. тенденцию к воспроизведению исторических реалий и бытовых подробностей далекого прошлого, на которую, очевидно, мог повлиять кинематограф.

В отечественной детской книжной графике для воплощения образов Средневековья используется принцип стилизации, предполагающий акцентировку «аутентичных», преимущественно готических мотивов, заимствованных из книжной миниатюры, декоративно-прикладного искусства, архитектуры (маркеры стиля). В определенных случаях применяется метод «археологического воссоздания», заключенный в попытках условно-реалистической трактовки эпохи в опоре на узнаваемые артефакты (маркеры нарратива). Стилистические закономерности и концептуальные особенности трактовки образов Средневековья в детской книжной иллюстрации заключаются в том, что сказочное начало доминирует, средневековые мотивы преобладают именно в иллюстрациях к сказкам (а не к историческим или литературным сюжетам). Сказочность порождает отношение к Средневековью как к образу «чудесного», нарушающего обыденный ход вещей и набор устоявшихся правил, что порождает феномен «сказочной географии и хронологии». Основным маркером Средневековья в детской книжной иллюстрации становятся архитектура и костюм, чаще всего это — городская площадь и силуэт здания со шпилем, рыцарские латы и платье с длинным шлейфом. Доминирует специфический «концептуализм» [7, с. 9–10], основанный на принципе свободного компилирования образов на основе узнаваемых мотивов.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Хронологические рамки Средневековья в данном случае соответствуют историческим границам периода между падением Западной Римской империи (476 г.) и признанием независимости Республики Соединенных Провинций в 1609 г. Таким образом, эпоха Ренессанса включается в рассматриваемый временной отрезок.
2. Концепция «незавершенного», открытого, как основной характеристики Средневековья принадлежит М. М. Бахтину [3, с. 31].

ЛИТЕРАТУРА

1. Арутюнян Ю. И. Образы Средневековья в отечественной книжной графике последней четверти XX–XXI веков // Новое искусствознание. 2019. № 1. С. 44–52.
2. Арутюнян Ю. И. «Эффект присутствия»: монументальное искусство романской эпохи в музее: проблема экспонирования // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств. Научный журнал. 2011. № 1 (6) март. С. 15–24.
3. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М.: Художественная литература, 1990. 541 с.
4. Ле Гофф Ж. Рождение Европы / [пер. с фр. Алины Поповой]. СПб.: Alexandria, 2007. 391с.
5. Ле Гофф Ж. Цивилизация средневекового Запада. М.: Прогресс-Академия, 1992. 372 с.
6. Межкафедральная учебная лаборатория: «Художественный информационный центр» (Кабинет истории искусств). Архив дипломных работ студентов факультета графики.
7. Неретина С. С. Слово и текст в средневековой культуре. Концептуализм Абеляра. М.:Гнозис, 1994. 216 с.
8. Эко У. Средние века уже начались! // Иностранная литература. 1994, № 4. С. 258–267.

Сведения об авторе:

Арутюнян Юлия Ивановна, кандидат искусствоведения, доцент, профессор кафедры искусствоведения, ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский государственный институт культуры»; ArutyunyanJI@yandex.ru

Arutyunyan Julia Ivanovna, PhD in Art History, Professor of the Department of Art History, Saint Petersburg State Institute of Culture; ArutyunyanJI@yandex.ru

УДК 7.036
DOI 10.54874/9785605162926.2024.10.18

А. А. Голубева

В ПОИСКАХ НОВЫХ СМЫСЛОВ. СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО В ИСТОРИЧЕСКИХ ПРОСТРАНСТВАХ

Современное искусство находится на этапе поиска ранее не используемых пространств для презентации произведений разных жанров. Этот поиск новых возможностей включает не только сами природные или антропогенные пространства, но и иные формы взаимодействия со зрителем. Включение зрителя в процесс создания и утилизации инсталляций и арт-объектов предполагает изначально смоделированную ситуацию существования произведения в определенном временном отрезке.

Ключевые слова: современное искусство в пространстве, инсталляция, цифровое искусство.

A. A. Golubeva

IN SEARCH OF NEW MEANINGS. CONTEMPORARY ART IN HISTORICAL SPACES

Contemporary art is at the stage of searching for previously unused spaces for the presentation of works of different genres. This search for new possibilities includes not only the natural or man-made spaces themselves, but also other forms of interaction with the viewer. The inclusion of the viewer in the process of creating and disposing of installations and art objects presupposes an initially simulated situation of the existence of a work in a certain time period.

Keywords: contemporary art in space, installation, digital art.

На протяжении столетий искусство следовало контексту среды, будь то архитектура или природная среда. Произведение было погружено в пространство стилистических и контекстуальных отсылок. Место зрителя было так же определено и осмыслено художником и с точки зрения пространственной дистанции, и с точки зрения участия в развитии смыслов, заложенных автором в визуальные образы.

Где же место современного искусства? В результате развития оно больше не принадлежит музеям или стерильным пространствам арт-галерей. «Автономность» произведений искусства приводит их в замкнутый круг, от выставки до продажи в частную коллекцию один шаг. Как бы художник ни стремился декларировать независимость от традиционных арт-институций, он вынужден искать новые пространства для демонстрации своих работ, новые формы диалога со зрителем.

Оценивая место современного искусства в жизни обычного человека, приходится отметить почти полное отсутствие точек соприкосновения. От потенциального зрителя требуется предпринять некоторые усилия — сделать шаг в сторону к произведениям. В сравнении с этим обыденная жизнь человека полна рекламы, информационных сообщений и других форм коммерческой графики, воздействующих на него. Человек становится пассивным зрителем. Публичное пространство полно визуальных сообщений, может ли современное

искусство войти в эту среду? Возможно ли найти путь к зрителю с актуальными темами, выйдя из музейных и выставочных залов? Интеграция произведений искусства в интерьерах и пространствах, связанных с жизнью людей, дает искусству возможность принять непосредственное участие в общественном дискурсе и вдохнуть в него новую жизнь. Этот опыт дает возможность проверить, действительно ли декларируемая актуальность современного искусства отражает реальность.

Такой поиск новых форм интеграции обостряет аспекты взаимодействия художественного произведения с пространством, временем и, что самое важное, со зрителем. Уникальность ситуации требует от авторов монументального и масштабно выверенного решения. Сами размеры и не замкнутость городских и природных пространств подводят художников к лаконичным решениям, в которых изобразительность отходит на второй план. Основным становится диалог между зрителем и конкретной, уникальной средой, погружение в новые смыслы. Это погружение сравнимо с восприятием визуального текста, который страница за страницей разворачивается по мере прочтения образов, воплощенных художником в различные формы. Но эти формы получают свое максимально выразительное звучание только в контексте конкретного пространства. Наиболее знаковым примером может служить выставочный проект Forever is Now в пустыне на фоне пирамид Гизы. Это знаковое событие, основанное Надин Абдель Гаффар, является первой и единственной выставкой современного искусства, которая проходит на территории культового объекта Всемирного наследия ЮНЕСКО в Египте, предлагая посетителям беспрецедентную возможность увидеть древнее и современное в диалоге. Каждый из участников задумал, создал и разместил свое произведение так, что оно однозначно соотносится с величественными пирамидами Гизы. Они не просто исторический архитектурный фон. Их форма и размер, в отличие от лишенных конкретности песков пустыни, становятся ключом для понимания образов, заложенных в каждом произведении. Египетско-британский художник Сэм Шенди представляет «Призрачный храм» на выставке Forever is Now. Автор исследует феномен наследия древнеегипетской цивилизации, выходящий за рамки материального. Эта работа физически как арт-объект присутствует в пространстве, но она лишь основа для сложных ассоциаций, приводящих зрителя к эстетическому переживанию образа времени.

Греческий художник Костас Варотсос представляет инсталляцию «Горизонт», в которой исследуется взаимосвязь между рекой Нил и плато Гиза, подчеркивая ее значение для мира. Автор использует более сложные пространственные связи, включая в единое смысловое пространство не только пирамиды, но и видимую линию горизонта, восприятие которого он преобразует визуально с помощью элементов инсталляции. Он говорит: «Этот новый горизонт определяется восемью кругами, в которых вращается мир. Небесный купол и цикл жизни, выраженный через геометрическую форму круга, — это концепции, связанные с конструкцией пирамид и их историей. Важность художественного произведения заключается в установлении связи между всеми природными элементами окружающей местности. Для меня горизонт всегда был предсказанием будущего, предчувствием чего-то, но в то же время определяющим позицию по отношению к жизни» [1].

Испанский дизайнер SpY в своей инсталляции «ORB. Под тем же солнцем» использует более сложные смысловые и масштабные связи с пирамидами Гизы. Он использует форму шара диаметром четыре метра из хромированной стали с зеркалами. Округлая форма инсталляции, воплощающая древнеегипетскую культуру, отсылает к числу «пи», скрытому в геометрии пирамид и обнаруженному при расчетах соотношения периметра пирамиды к ее удвоенной высоте. Более того, отражающая поверхность шара перекликается с пирамидами, небом и историческим окружением, напоминая роль круглого зеркала в историческом египетском символизме, где оно было связано с солнцем и передавало концепции возрождения.

По мнению куратора проекта Надин Абдель Гаффар, такие мероприятия имеют важное социальное значение на пути демократизации искусства. «Какую бы выставку мы ни курировали, мы обязательно демонстрируем ее в публичном пространстве, куда может войти каждый. Мы не закрываем ее, скажем так, только для коллекционеров произведений искусства. Благодаря этому зритель больше не испытывает предубеждение и больше инвестирует в искусство и культуру», — говорит она в интервью [2].

Иное решение инсталляции, включающее форму пирамиды, было реализовано французским художником JR по случаю тридцатилетия постройки пирамиды Лувра, размерами соответствующей масштабу музея двора Наполеона. В 2019 г. он создает гигантский коллаж, к монтажу которого были приглашены четыреста волонтеров. Таким образом зритель у этого крупномасштабного произведения появляется уже на этапе материального воссоздания. Каждый день сотни добровольцев приходили помочь вырезать и наклеивать две тысячи полосок бумаги, что делало эту работу самой большой наклейкой, когда-либо сделанной художником. Это открывает новый уровень вовлечения, зритель больше не пассивный наблюдатель, он активный участник как на этапе воссоздания, так и на этапе разрушения инсталляции. После условленного срока выставки произведение искусства живет само по себе. Солнце высушивает клей, и с каждым шагом люди рвут кусочки тонкой бумаги. В этом процессе разрушения участвуют все зрители — волонтеры, посетители и собиратели сувениров [3].

Этот проект продемонстрировал несколько уровней интеграции образов не только с архитектурную среду музея, не используя сами экспозиционные пространства. Он открыл для зрителя параллельную реальность, непосредственно связанную с образом времени и преемственности не только материальной культуры, но и духовной. Художник, используя сложные пространственные иллюзии, показывает значимость восприятия реальности через символические образы, воспоминания. Балансируя на грани между видимым и представляемым, зритель оказывался втянутым в игру с постоянным и ускользающим, как будто ему была дана возможность увидеть исчезнувшее или не существовавшее никогда.

Французский художник JR многократно обращается в своих инсталляциях к историческим архитектурным объектам как к смысловым и формообразующим элементам. Так, в 2021 г. на фасаде дворца Фарнезе в Риме, где находится посольство Франции в Италии, появилась его монументальная работа. Это впечатляющий обман площадью более шестисот квадратных метров под названием Punto di Fuga «Точка схода». Она размещена на строительных лесах на время реставрации архитектурного памятника. Работа по-своему раскрывает реальную или предполагаемую часть интерьера дворца и отвечает желанию посольства, чтобы дворец оставался «открытым для зрителей» на время проведения реконструкции [4]. Дворец Фарнезе знаменит своими фресками, но автор инсталляции намеренно отказывается от использования цвета для максимальной концентрации внимания на иллюзорной материальности, его цель — через пространственную глубину передать глубину временную.

Эта тесная связь между прошлым и настоящим также отражена в диалоге, который JR хотел установить с фасадом дворца Фарнезе, подчеркивая элементы архитектуры Сангалло и Микеланджело и предлагая посетителю заново открыть для себя детали существующие или когда-то существовавшие. Так, он использует изображение скульптуры Геркулеса, некогда стоявшей перед фасадом дворца.

Прием иллюзии и визуальной игры, точно рассчитанной анаморфозы JR использует в нескольких своих проектах, но только в инсталляции «Рана» (La Ferita) она приобретает трагически напряженную окраску. Инсталляция представляет собой Палаццо Строцци с глубокой раной, открывающей интерьер здания эпохи Возрождения, в котором расположены некоторые из самых знаковых и узнаваемых произведений искусства Флоренции. Монументальная фотоколлажная инсталляция покрывает главный фасад Палаццо Строцци

и работает как анаморфоза, в которой, наблюдаемые с определенной точки зрения, различные части Палаццо Строцци — колоннады во двор, воображаемый выставочный зал и библиотека — открываются в разрыве поверхности фасада. Палаццо Строцци становится неким отвлеченным пространством, на котором, как на сцене, разыгрываются сюжеты знаменитых произведений эпохи Возрождения, которые находятся в музеях Флоренции. Это становится образом символической, но болезненной раны, нанесенной всем культурным учреждениям как в Италии, так и за рубежом в период пандемии: музеи, библиотеки, кинотеатры и театры вынуждены либо ограничить доступ зрителей, либо вообще закрыться. Особую трагичность звучания инсталляции придает необычный ракурс, в котором даны интерьеры, скульптуры и живописные полотна. В обычной ситуации зритель не может так видеть произведения искусства, и это еще больше подчеркивает оторванность от реальности. Зритель как важное действующее лицо выведен из пространства искусства, так, скульптурная группа на переднем плане отвернута от условных «зрителей с улицы». Они видят то, что не должны видеть.

Принцип анаморфозы предполагает, что зрителем будет найдена единственно правильная точка рассматривания изображения, именно из такого положения наилучшим образом раскрывается замысел художника. Например, в инсталляции «Точка схода» на дворце Фарнезе она расположена у начала Пьяцца Фарнезе, посреди улицы Виа дей Бауллари.

Схожее решение художник реализует в новом (2023 г.) проекте на здании Парижской оперы. Само здание и окружающее архитектурное пространство площади в лесах в связи с масштабными реставрационными работами. Это дало возможность не просто включить сами реальные строительные конструкции в композиционное решение, но и использовать их как основу для монтажа монументальной инсталляции фотоколлажа «Вход в пещеру» (L’entrée de la caverne). Инсталляция становится визуальным цитированием театральных декораций эпохи романтизма. Зрители на площади становятся участниками эпохальных опер Берлиоза или Вагнера. Эстетика XIX в. подводит к пониманию того, что перед глазами разворачивается грандиозное представление, которое вышло за стены оперного зала на площадь. «В первом акте Дворец Гарнье словно застрял между двумя временами. На первый взгляд здание кажется разрушенным, что является отражением хрупкости и одновременно вечности парижских памятников. Но при ближайшем рассмотрении приходит понимание, что строительные леса поддерживают не только саму декорацию, они необходимы для того, чтобы поддерживать само оперное здание в рабочем состоянии», — пишет художник [5].

Посетители, прогуливающиеся по Авеню Оперы, могут вернуться к истории возникновения песни и танца в Древней Греции. В VI в. до нашей эры в пещерах проводились греческие праздники в честь богов. По мере роста популярности этих фестивалей их переносили в города и строили театры. Образ огромной и глубокой пещеры, напоминающей пространство сцены, который использует JR в своей инсталляции, предоставляет уникальную возможность ощутить, в каких пространствах проходили древние мистерии. В сентябре этого года поверхность инсталляции преобразуется в экран для транслирования оперных спектаклей и фильмов, тем самым оживляя изображение пещеры и наделяя площадь функцией театрального зала, а прохожих превращая в зрителей. Апофеозом проекта временного фасада инсталляции здания оперы стал перформанс Chiroptera. В представлении участвуют 153 танцора, солисты оперы и балета. Сюжетные образы спектакля вращается вокруг взаимодействия тьмы и света, подчеркивая симбиотические отношения между этими двумя элементами. Первоначальная инсталляция в сентябре призывала зрителей выйти из пещеры и принять свет, а на этот раз повествование меняется, приглашая зрителей снова войти в символический проход внутри пещеры, освещенный лишь слабым свечением. Классический театр приглашает в свое пространство, используя язык современного искусства — инсталляции и перформанса.

Другой театральной институцией с давними классическими традициями, площадкой для поиска новых форм взаимодействия стала Венская государственная опера. Более двадцати лет сцена оперы становится временным выставочным пространством для современного искусства. Проект Safety Curtain раз в год выбирает одного художника и его произведение, которое несколько месяцев служит изображением для временного сценического занавеса. Постоянный занавес остается лишь в качестве основы для временного и виден в оставшееся от сезона время всем желающим.

Коллаборация проекта Museum in Progress и Венской оперы позволила создать уникальную пространственную ситуацию для презентации произведений современного искусства. Работы представлены вне привычных рамок рассмотрения. Более того, сами произведения претерпевают трансформацию и с точки зрения формата — это диктует зеркало сцены, и с точки зрения значительного увеличения размера. Смелая форма представления не является просто размещением нового среди старого; современное искусство и спорные темы среди позолоты и хрустальных люстр не являлись самоцелью. Жесткое столкновение новых форм и исторического пространства только на первый взгляд создает проблему. «При дальнейшем рассмотрении становится понятно, что в самой сущности оперного действа заложен синтез музыки, театра, танца и архитектуры, она полна стилистических и контекстуальных отсылок» [6]. Произведение современного искусства, попадая в театральное пространство, становится еще одной гранью этого действа. Оно не просто принимает на себя новые смыслы и образы, заимствуя их из сценографии спектакля, но и само, предвосхищая начало спектакля, влияет на зрителя, становясь своего рода визуальной прелюдией.

В сезоне 2021–2022 гг. жюри проекта выбрало для временного сценического занавеса работу бразильской художницы Беатрис Мельязеш «Розовое сияние». Сравнивая почти орнаментальную композицию с музыкальным звучанием, критики отмечают органичность цветового и пластического решения тематике оперного театра. Откровенно орнаментальный характер занавеса делает его визуально мультикультурным, как и сам узнаваемый изобразительный язык автора. Возникает выразительная параллель с соотечественником художницы композитором Э. Вилла-Лобосом, который сочетал в своих музыкальных произведениях мелодику И. С. Баха и бразильского фольклора, создавая современное звучание [7].

Иное образное решение воплотилось в занавесе сезона 2023–2024 гг. Ансельма Кифера «Солярис», созданном по мотивам повести Станислава Лема. Темная, плотная поверхность создает ощущение вязкой массы, переливающейся и двигающейся на глазах у зрителя. В сочетании с подвижностью сценического занавеса это должно создавать образ разумной, но не поддающейся пониманию человеком материи, отсылая зрителей к литературным образам, полным трагизма и неопределенности. Композиция занавеса складывается из почти нечитаемых линий и силуэтов, растворяющихся в черном фоне. Неопределенность и недосказанность изображения выступает как предчувствие будущего действия, которое начнется, как только занавес поднимут и зрителю откроется сцена. Таким образом произведение оказывается вписанным в определенный временной контекст, способный формировать разное восприятие. Зритель, находясь под впечатлением от спектакля, иначе интерпретирует ранее виденные изображения, наделяя их более сложными или противоречивыми ассоциациями.

Более того, разные спектакли создают разные смысловые контексты для восприятия одного и того же занавеса. Особенно это становится понятным, если учитывать, что занавес воспринимается как временный элемент зрительного зала, а значит, он не является частью архитектурного пространства, его нельзя воспринимать как универсальное визуальное изображение, подчиняющееся историческому стилю архитектуры.

Условия для произведения в историческом пространстве обостряют восприятие нетрадиционной, не авторитарной и канонической монументальности. Преувеличение становится необходимым как реакция на это пространство и авторитет исторических архитектурных

сооружений. Без точного попадания в масштаб пространства, причем не только физический масштаб, связанный с реальными размерами того или иного объекта, невозможно найти такую дистанцию со зрителем, которая сделает из безучастного наблюдателя активного участника, способного отказаться от устоявшихся стереотипов восприятия произведения искусства.

ЛИТЕРАТУРА

1. Kat Barandy. Tour art d'égypte: the desert sculpture garden backdropped by Giza pyramids // Designboom magazine. онлайн-издание. URL: https://www.designboom.com/art/art-degypte-forever-now-giza-pyramids-10–28–2023/ (дата обращения: 10.11.2023).
2. Lea Zeitoun. Nadine Abdel Ghaffar on the return of «Forever is now» art show at the pyramids of Giza // Designboom magazine. онлайн-издание. URL: https://www.designboom.com/art/nadine-abdel-ghaffar-on-launching-forever-is-now-third-edition-democratizing-arts-interview-10–22–2023/ (дата обращения: 15.11.2023).
3. Atelier JR. JR at the Louvre Museum & the secret of The Great Pyramid. персональный сайт автора URL: https://www.jr-art.net/projects/jr-au-louvre — le-secret-de-la-grande-pyramide (дата обращения: 1.11.2023).
4. Gareth Harris. JR unveils «X-ray» optical illusion piece on historic Palazzo Farnese in Rome // The Art Newspaper. Онлайн-издание. URL: https://www.theartnewspaper.com 2021/08/04/jr-unveils-x-ray-optical-illusion-piece-on-historic-palazzo-farnese-in-rome. (дата обращения: 28.10.2023).
5. Lea Zeitoun. JR reimagines the scaffolding of Paris' Opera House as the entrance to a vast cave // Designboom magazine. онлайн-издание. URL: https://www.designboom.com/art/jr-reimagines-scaffolding-opera-house-paris-entrance-vast-cave-09–08–2023/ (дата обращения: 30.10.2023).
6. Claudia Büttner. The Vienna State Opera as Picture Frame // сайт проекта Museum in progress «Safety Curtain» URL: https://www.mip.at/en/texts/68/ (дата обращения: 25.11.2023)
7. Bice Curiger. Ode «To Music» // сайт проекта Museum in progress «Safety Curtain» URL: https://www.mip.at/en/texts/885/ (дата обращения: 25.11.2023).

Сведения об авторе:

Голубева Анна Анатольевна, доцент кафедры рисунка и живописи, Институт искусств, Российский государственный университет им. А. Н. Косыгина; a.golubeva@gmail.com

Golubeva Anna Anatolievna, Associate Professor of Drawing and Painting Department, Institute of Arts, the Russian State University named after. A. N. Kosygina; a.golubeva@gmail.com

УДК 75.03
DOI 10.54874/9785605162926.2024.10.19

Е. Н. Гринина

«ЖИВОПИСНОЕ ХОККУ» ЕЛЕНЫ БРАНОВИЦКОЙ

Японская поэзия и живопись всегда привлекали российских литераторов и художников. Национальная форма стихосложения хайку и в наши дни находит не просто отклик в душах, а становится для некоторых из них формой самореализации. Одним из таких примеров является творчество петербургской художницы Елены Брановицкой. Обращаясь в своей художественной и педагогической практике к технике энергетической живописи, она развивает собственное творческое направление, выражающееся в соединении живописи и слова.

Ключевые слова: Елена Брановицкая, «Живописное хокку», керамика, живопись, спонтанная живопись, авторский педагогический проект.

E. N. Grinina

«PICTURESQUE HAIKU» BY ELENA BRANOVITSKAYA

Japanese poetry and painting have always attracted Russian writers and artists. Even today, the national form of haiku poetry not only finds a response in souls, but for some of them it becomes a form of self-realization. One such example is the work of St. Petersburg artist Elena Branovitskaya. Turning to the technique of energy painting in her artistic and pedagogical practice, she develops her own creative direction, expressed in the combination of painting and words.

Keywords: Elena Branovitskaya, «Pictorial haiku», ceramics, painting, spontaneous painting, author's pedagogical project.

Петербургская художница Елена Брановицкая — выпускница Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии им. А. Л. Штиглица, отделение художественной керамики и стекла[1]. Ее творчество удивительно поэтично, живописные работы и произведения из керамики обладают особой животворной силой.

В 2023 г. художница представила серию картин, выполненных в свободной манере письма со стихотворным сопровождением каждой из них. Она объединила работы общим названием «Живописное хокку». Это авторское определение для серии персональных работ затем стало и названием для ее авторского педагогического проекта, в рамках которого учащимся предлагается поработать в технике спонтанной живописи. Основной учебной задачей этого проекта является свободное выражение своих чувств, эмоций, воспоминаний, впечатлений от наблюдений за окружающим миром на холсте или бумаге в цвете. Вместе с преподавателем ученики настраиваются на созерцание и размышления, погружаются в творческий процесс, сложение хокку является обязательным его условием. Индивидуальный, личный процесс создания живописной работы может прерываться обсуждением предлагаемой рифмованной фразы, ее связи с изображением. Задачей такой работы становится стремление к максимальному высвобождению внутренней энергии для творческого самовыражения, учащимся предоставляется возможность

не сдерживать непосредственный порыв, отразить на холсте или на бумаге сиюминутное переживание или выразить впечатление от наблюдения за объектом здесь и сейчас. Техника спонтанной, энергетической живописи часто используется психологами в процессе реабилитации: «Энергетическая живопись — это техника спонтанной живописи/рисования. Творческий метод, одновременно концентрирующий и расслабляющий, одна из техник релаксации, поскольку сам процесс всегда начинается с медитации или направляемого расслабления. Конечный продукт представляет собой материальное выражение нашего внутреннего мира в определенный момент, что позволяет энергетически возвращаться (или физически вспоминать) в это состояние впоследствии» [13]. В своем педагогическом проекте «Живописное хокку» Елена Брановицкая пошла дальше. Помимо психологического раскрепощения работа в свободной манере с обязательным стихотворным рядом дает мощный импульс к творческому развитию, раскрытию новых граней, иногда неожиданных для художника, будь это профессионал или любитель. Для выполнения такой задачи выбор традиционной формы японского трехстишия не случаен.

Хокку — это стихотворение, состоящее из трех строк. Хокку буквально означает «начальные строфы», с течением времени трехстишие получило самостоятельное значение, оформилось в жанр со своими сложными законами, его стали называть хайку. Изначально хокку являлись вводными строками танка (в переводе с японского танка — «короткая песня») [8]. Характерной особенностью хокку является предельная краткость и непременное обращение к природе. Кроме того, это особый взгляд на мир и замысел высших сил, проявляющийся абсолютно в каждом предмете, поэтому так сконцентрировано внимание в них на любом объекте живой или неживой природы. В хокку поэт обращается к тонким мирам человеческих чувств, это своеобразный способ философских размышлений, способ осмысления мира [6]. Слагатели хокку — хайдзины — вкладывают в три поэтические строки глубокий смысл, выражая в них свои размышления о мире вокруг себя, свои переживания, этим объясняется особая чувственность таких трехстиший. Существенную роль в становлении хокку как поэтического жанра сыграл Мацуо Басё (1644–1694). Поэт доказал ценность слова, предельной простотой формы стихосложения он показал возможности для глубокого философского содержания лирической поэзии в постижении гармонии окружающего мира, в первую очередь путем наблюдения за природой. Исследователь японской поэтической традиции Александр Долин поясняет, что хокку — оно же хайку, часто использовались в качестве подписи к картинам и рисункам или наоборот — то есть рисунки прилагались в качестве иллюстрации к уже готовым стихам [8]. Изображение соседствовало с вертикально расположенными на листе иероглифами (в японской традиции хайку пишут столбцами). В контексте работы Елены Брановицкой в предложенном ею направлении хокку может оправдывать свое первоначальное значение, предваряя изображение рифмованной фразой.

В каждой картине Елены Брановицкой из цикла «Живописное хокку» важно единство авторской мысли, заключенной в слово, и ее отображение в энергии линий и цветовых сочетаний. Стоит отметить, что интерес у российских литераторов к японской традиционной поэзии, ее видам был высок на рубеже XIX–XX вв. среди поэтов Серебряного века, есть примеры обращения к ней и среди современных отечественных авторов. Национальная японская форма стихосложения хайку, с ее чувственным способом выражения мысли, оказывается близкой российским стихотворцам. В частности, Д. П. Кудря в своей научной статье пишет о том, что «явление русскоязычных хайку является частью общемирового поэтико-социального явления world-haiku» [10]. Но Елена Брановицкая впервые предлагает не просто сопроводить хокку его иллюстрированием, а сделать процесс сложения поэтического и живописного хокку единым творческим актом.

Зритель особенно важен в данном проекте, поскольку не только для автора картин впечатление значимо как способ познания мира. Для зрителя общение с «живописным

хокку» это почти всегда оценка увиденного на полотнах в сопоставлении с личным эмоциональным пониманием предложенного художницей сюжета. Колористическое и композиционное решения каждой конкретной работы продиктованы чувственным восприятием мира и осмыслением его и своих чувств, именно поэтому Елена Брановицкая прибегает к стихотворной форме, так терцины становятся составной частью ее картин. Они дополняют образы, помогают их визуальному восприятию. При желании зритель может стать участником в создании образов, пропустив через себя рифмованные мысли автора, сопоставив свои ощущения с их визуальной составляющей. Художница предлагает погружение в авторский мир фантазии и реальности. В определенном смысле серия картин из «Живописного хокку» Елены Брановицкой — это своеобразный интерактив. Зритель знакомится с самобытным миром творца и одновременно имеет возможность прислушаться к собственным ощущениям, расширяя представление об изображении. Каждого зрителя художница приглашает к разговору через визуальные образы, через строки хокку — беседа посредством живописи один на один, происходит тихое общение, но гораздо более многогранное и объемное, в том числе благодаря терцинам.

Заложенная в авторской технике «Живописного хокку» спонтанность тем не менее условна. Каждый художник творит постоянно, даже когда не пишет, он размышляет, думает над будущими произведениями, а выбирая предметы, он уже видит их проявления на холсте. Поэтому в каждой работе Елены Брановицкой этой серии прочитывается ее авторский стиль. Ее самобытная манера письма с широкими заливами красок, затеками тона в тон вызывают ассоциации с японской декоративной живописью. Примерами могут служить лирические пейзажи Кано Мотонобу (1476–1559), Како Эйтоку (1543–1590), Хасэгавы Тохаку (1539–1610) с активным вниманием к природным объектам, в монохромном и полихромном исполнении. Во второй половине XVI в. «вновь, так же как это было в живописи ямато-э, утверждается взгляд на природу как на объект, обладающий прежде всего эстетическим значением, но в отличие от ямато-э, более глубоко вовлеченный в сферу повседневного человеческого существования и способный воплотить несравненно более активный строй чувств» [3, с. 101]. В декоративной живописи второй половины XVII в., в частности в период становления хайку как самостоятельного поэтического жанра благодаря Басё, прибегали к ярким цветовым решениям при написании пейзажей или в изображении растений, использовали силу цветового пятна, сохраняя свободную живописную манеру исполнения. Среди прочих можно вспомнить росписи вееров, свитков и ширм Таварая Сотацу (1600–1643) или цветы Огаты Корина (1658–1716), в частности его «Ирисы» из росписи парных шестистворных ширм. Для творчества этих художников был характерен интерес к живописи ямато-э (стиль японской живописи, сложившийся в XI в.), что находило выражение в художественных приемах, в технике и в выборе художниками тем. Тенденция к декоративности заметна и в работах Елены Брановицкой из серии «Живописное хокку» (*ил. 1–4*).

Трехстишие для каждой конкретной картины является ее частью, продолжением художественного высказывания. Стихи и изображение для Елены составляют неделимое целое, в том числе поэтому для работ из этой серии характерно отсутствие названий, в этикетаж автор не включает их, поэтический текст сопровождает живопись.

«Три звука слились воедино
Сильно и мощно.
С летом не время прощаться!» (*ил. 1*) [4] — так Елена Брановицкая проявляет себя как слагатель хокку к своим картинам[2].

Погружаясь в мир грез, в мир созерцания и философствования, художница открывает для себя и для зрителя иные грани мира через свои работы и через слово, по-новому



1. Е. В. Брановицкая. «Три звука слились воедино…» Х., м., 75 х 80 см, 2023 г. Собственность автора



2. Е. В. Брановицкая. «Овощи несу в плетеной корзине…» Х., м., 75 х 80 см, 2023 г. Собственность автора



3. Е. В. Брановицкая. «С синей водой подружились цветы…» Х., м., 75 х 80 см, 2023 г. Собственность автора

показывая конкретный предмет. Елена делится тем, как рождались образы: «Мазки и штрихи сами ложились на хост, словно меня подхватывал стремительный поток и уносил. Мне думается, что я подступила к видению внутренним взором, разрешив себе прожить все чувства, которые охватывают, погрузиться в ощущения, несколькими словами и мазками выразить нахлынувшее» [4].

«Запутались мысли в сладких грезах ночи.
Причудливые орнаменты рисуют тени на окне.
Все тише и тише» [4].

«Овощи несу в плетеной корзине.
Эй, хозяйка! Торговцы кричат.
В уме повторяю рецепт» [4] (*ил. 2*).

Мечты и реальность переплетаются в работах художницы. Ее работы звучащие, при общении с ними зритель невольно настраивается на медитативное созерцание, и вслед за образами в голове проносятся мелодии живой природы — шелест травы, дуновение ветра, звуки капающей воды. Все эти звуки — наша эмоциональная память. Подобное общение с произведением искусства обладает чрезвычайно полезным эффектом — пища для ума и терапевтика для души. Через природные объекты — цветы, травы, фрукты, предметы художница стремится постичь гармонию мира. Погружаясь в мир грез, в мир созерцания, ассоциаций и философствования, автор оригинальными живописными средствами открывает иные грани мира, предлагает по-новому увидеть конкретный предмет: «Мне нравится малыми средствами рассказать о многом. Чем больше вглядываешься, тем больше увидишь!» [4].

«С синей водой подружились цветы,
Жмутся друг к другу.
Рыбка плеснула хвостом» [4] (*ил. 3*).

В некоторых работах Елены Брановицкой из серии «Живописное хокку» прослеживается аналогия с японской росписью ширм, с их крупными цветами, листьями, где переходы тона чрезвычайно важны. При помощи энергии цвета и формы, линий и пятен создается особая динамика изображения.

«Яркие краски положу на палитру,
Устали глаза от белого снега.
Юга щедрый подарок северной зиме нарисую!» [4].

При изображении цветов и в пейзажах для художницы важно соединение авторской мысли, выраженной в стихотворной форме, и спонтанное движение кисти, цветовые сочетания.

«В чашечке розы сокрыта любовь.
Загляну вовнутрь!
Капли росы» [4] (*ил. 4*).



4. Е. В. Брановицкая. «В чашечке розы сокрыта любовь…» Х., м., 75 х 80 см, 2023 г. Собственность автора

Хроматический строй картин в жанре живописного хокку выражен не только в цветовых переходах и их гармоничном соотношении, но и в столь же согласованном звуковом ряде фраз их сопровождающих. Это главное условие — одно не просто дополняет другое, а является единой, неделимой частью образа. На полотне мысли художника приобретают силу цвета и динамику линий. Мысль автора, таким образом, как бы находится на кончике кисти и ложится на холст вместе с краской. Мимолетность чувств, и от этого их хрупкость, вот что становится объектом исследования для Елены Брановицкой. Задачу уловить момент и выразить его в красках ставит она и перед своими учениками на мастер-классах по «Живописному хокку», как Елена объясняет им: «необходимо почувствовать себя в *потоке*, то есть важно почувствовать абсолютную творческую свободу» [4].

Керамические декоративные композиции, тарелки и пласты, скульптурные работы Елены Брановицкой также проникнуты поэтическими образами, во многих из них ярко выражено символическое звучание. Елена наполняет материал особым, собственным уникальным видением, которое она передает в глине через энергию формы, через переходы цвета. Цветовые сочетания, которые применяет художница при работе с керамикой, казалось бы, стихийно перетекая из одного в другой, тем не менее воплощают заданную автором тему. Трансформации цвета Елена укрощает огнем: «Я принимаю всей душой стихию огня. Никогда точно не знаешь, что за цвет и эффекты получатся на глине после обжига» [4]. Своенравный материал под воздействием рук художницы оживает в керамических картинах образами природы: пейзаж в туманной дымке, храм на берегу реки, леса и перелески. Особой темой стал для художницы городской пейзаж. Ее она раскрывает своеобразной графической рифмой на керамических тарелках и пластах. Поэтический строй прослеживается и в абстрактных композициях, где цветовые переходы подчиняются ритмам линий и символическим знакам. В керамических натюрмортах присутствует особый лирический настрой, цветовые пятна и линия становятся эмоциональным выражением, таким образом, стройное композиционное решение превращается в самобытный арт-объект [5]. «Я ценю ритмы и пятна. А непонятные линии и бесформенные силуэты красок дарят музыкальность работам. При работе с глиной я часто использую обтекаемые живые формы, это приятно глазу, и декор ложится хорошо» [4], — раскрывает Елена секреты своей творческой лаборатории. В скульптурных работах Елена Брановицкая приглашает зрителя к раздумью, к диалогу с объектом: «В скульптуре я люблю ловить настроение — передавать чувства и состояния» [4]. Декоративные блюда и тарелки, окрашенные глазурями, комплекты ваз, скульптурные и архитектурные композиции — все эти произведения художница выполняет в разных техниках декорирования керамики: сграффито глазури, восстановление пигментов металлов в обжиге раку, ангобирование.

В каждом из направлений своего творчества Елена Брановицкая предлагает внимательно посмотреть на какой-либо объект природы или на абсолютно любой материальный предмет, к которому можно прикоснуться с тем, чтобы ощутить его энергию. Таким образом, она показывает, что посредством созерцания мира вокруг себя возможно

открыть глубины своей эмоциональной памяти и чувств. Художница не замыкается в мире своих грез или фантазий, она каждой работой, будь то живопись или изделия из глины, приглашает зрителей к общению, делится с каждым из них личными переживаниями или ощущениями. Тему красоты природы в ее мелочах, незаметных на первый взгляд деталях, раскрывает Елена Брановицкая в своих работах. Она отображает собственные наблюдения за окружающим миром, выражая восхищение творением природы и человеком как ее части. «Живописное хокку», задуманное изначально как название, объединяющее серию персональных живописных работ с поэтическим сопровождением, стало началом нового этапа в творчестве Елены Брановицкой, расширившим границы ее выставочной и преподавательской деятельности.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Краткая биографическая справка о художнице Елене Брановицкой. Брановицкая Елена Валерьевна родилась 13 декабря 1975 г. в городе Тирасполе, Молдавия. Член Союза художников Санкт-Петербурга с 2007 г. В 1996 г. окончила Санкт-Петербургское художественное училище им. Рериха. В 2004 г. окончила Санкт-Петербургскую государственную художественно-промышленную академию им. А. Л. Штиглица, отделение художественной керамики и стекла. В 2008 г. окончила Санкт-Петербургскую академию художеств им. Репина, отделение повышения квалификации преподавателей вузов. С 2018 г. является членом Царскосельской ассоциации художников. 2017–2022 гг. — член бюро секции керамики Союза художников Санкт-Петербурга. Елена постоянный участник художественных выставок. Ее работы хранятся в Государственном Русском музее (Санкт-Петербург), СПбГБУ «Историко-литературный музей города Пушкина» (Царское Село, Россия), Музее истории Кронштадта (Кронштадт, Россия), Музее Царскосельская коллекция (Царское Село, Россия), Кировском художественном музее братьев Васнецовых (Киров, Россия), Минском художественном музее (Минск, Белоруссия), Японском дворце Дрездена (Дрезден, Германия), Музее в замке Ливонского ордена в г. Вентспилсе (Вентспилс, Латвия), Музее Дома ремесел г. Вентспилса (Вентспилс, Латвия), Хранилище художественной керамики и скульптуры в г. Кохила (Кохила, Эстония), Галерее современного искусства (Лариса, Греция). Также ее работы находятся в частных собраниях в России, Израиле, Австралии, Германии, Бельгии, Франции, США.
2. Автором всех рифмованных строк к картинам, представленных в тексте статьи, является Е. В. Брановицкая.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеев Н. В поисках Дерева-Метлы. Короткие мысли отшельника из Соломенной сторожки. М.: ООО «Издательство Грюндриссе», 2018. 376 с.
2. Андреев А. История русских хайку: первые сто лет // Журнальный зал: онлайн издание. URL: https://www.thehaikufoundation.org/omeka/files/original/2f56738a5a5c5921 f2573ba5 abde07c8.pdf (дата обращения: 25.11.2023).
3. Бродский В. Е. Японское классическое искусство. Графика. Живопись. М.: Искусство, 1969. 288 с.
4. Гринина Е. Н. Записи беседы с Е. В. Брановицкой от 24 июля 2023 г. [аудиограмма беседы] // Частное собрание Грининой Е. Н. Публикуется с согласия Е. В. Брановицкой.
5. Гринина Е. Н. Елена Брановицкая. Миры // Официальный сайт Санкт-Петербургского союза художников: онлайн-издание. URL: https://spbsh.ru/elena-branovitskaya/ (дата обращения: 25.11.2023).
6. Долин А. А. Поэзия и поэтика хайку // Научная электронная библиотека «КиберЛенинка»: онлайн-издание. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/a-dolin-poeziya-i-poetika-hayku/viewer (дата обращения: 25.11.2023).
7. Долин А. А. Серебряный век японской культуры и поэтическое возрождение. Перевод, статьи, комментарии, составление А. Долин. СПб.: «Азбука-классика», 2004. 496 с.
8. Долин А. А. Японская поэтическая традиция // Российский литературный портал Стихи.ру: онлайн-издание. URL: https://stihi.ru/2010/07/08/2858 (дата обращения: 25.11.2023).
9. Клены в осенних горах: японская поэзия Серебряного века в переводах Александра Долина / составление, перевод, статья и примечания Александра Долина; иллюстрации Ирины Долиной. СПб.: Азбука: серия «Азбука-Аттикус», 2021. 366 с.
10. Кудря Д. П. Поэтический жанр русских хайку как культурная форма в пространствах повседневности, социального взаимодействия и интернет-коммуникации // Научная электронная библиотека

«КиберЛенинка»: онлайн-издание. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/poeticheskiy-zhanr-russkih-hayku-kak-kulturnaya-forma-v-prostranstvah-povsednevnosti-sotsialnogo-vzaimodeystviya-i-internet (дата обращения: 25.11.2023).
11. Москвина М. Изголовье из травы. Путешествие в Японию писателя Марины Москвиной и художника Леонида Тишкова. Иллюстрации Леонида Тишкова. М.: Эксмо, 2012. 224 с.
12. Семенова Е. Память, смерть, мимолетность // Независимая газета. Среда, 22.11.2023: онлайн-издание. URL: https://www.ng.ru/person/2017–09–14/10_903_kono.html (дата обращения: 25.11.2023).
13. Энергетическая живопись: терапевтическое искусство//Вестник психологии. 28 ноября 2016 г.: онлайн-издание. URL: https://psychologyjournal.ru/public/energeticheskaya-zhivopis-terapevtichnoe-iskusstvo (дата обращения: 25.11.2023).

Сведения об авторе:

Гринина Елена Николаевна, кандидат искусствоведения, главный администратор, Санкт-Петербургский академический драматический театр имени В. Ф. Комиссаржевской; grilena@inbox.ru

Grinina Elena Nikolaevna, PhD in Art History, Chief Administrator, St. Petersburg Academic Drama Theater named after V. F. Komissarzhevskaya; grilena@inbox.ru

УДК 7.036
DOI 10.54874/9785605162926.2024.10.20

Т. В. Зенина

СКИФСКИЕ ДРЕВНОСТИ В РАБОТАХ Н. К. РЕРИХА

Произведения скифского искусства не оставляют равнодушными людей с тех пор, как археология начала систематическое изучение содержимого древних курганов. Развитость художественной мысли, способность к точной стилизации и созданию сложных сюжетов поражает исследователей и по сей день. В конце XIX и начале XX в. художник и исследователь Николай Константинович Рерих увлекся изучением «памятников художественной старины». Он призывал к активному исследованию и сохранению культурного наследия своей страны и видел в этих изысканиях пути развития искусства.

Ключевые слова: Н. К. Рерих, сибирские древности, скифо-сибирский звериный стиль, звериный стиль, археология, Сибирская коллекция Петра I.

T. V. Zenina

SCYTHIAN ARTEFACT IN THE ARTWORKS OF N. K. ROERICH

Works of ancient art made by Scythian masters have not left people indifferent since archeology began a detailed and systematic study of the contents of ancient mounds. The development of art thought, the ability to accurately stylize and create plots that are fascinating in their complexity amazes researchers to this day. At the end of the 19th and beginning of the 20th centuries, the artist and researcher Nikolai Konstantinovich Roerich became interested in studying «monuments of artistic antiquity». He not only summonup to active research and preservation of the cultural heritage of his country, but also saw in this research ways of artprogress.

Keyword: N. K. Roerich, Siberian antiquities, Scythian-Siberian animal style, animal style, archeology, Siberian collection of Peter I.

Задачей настоящей статьи является исследование особенности отражения скифо-сибирского звериного стиля в работах Николая Константиновича Рериха. Для этого были проанализированы ключевые работы Н. К. Рериха, в которых использованы образы скифо-сибирского звериного стиля, а также сюжеты из них были сопоставлены с реальными прототипами археологических находок. В процессе анализа вариантов заимствования изображений с древних памятников были выявлены основные художественные методы интеграции искусства скифов в произведения, которыми пользовался Н. К. Рерих в своих полотнах.

Николай Константинович Рерих — известный русский художник, путешественник, писатель и философ. В первой половине XX в. он совершил несколько экспедиций в Сибирь. Одно из самых знаменитых его путешествий состоялось в 1926–1928 гг. Маршрут Центрально-Азиатской экспедиции проходил через Сикким, Кашмир, Ладак, Синьцзян, Россию (Москва, Сибирь, Алтай), Монголию, Тибет. Но еще до этого Николай Константинович обращался к теме этнографии и археологии в своих работах, питал большой интерес к культурному наследию сибирского края. С самого детства его привлекали старинные артефакты. Сначала он изучал памятники на территории Ленинградской области, а затем расширил свои исследования на всю Россию. Ощущение особого восторга охватывало будущего ученого,

когда он встречался с подлинными предметами старины. Вскоре ему страстно захотелось и самому попробовать найти «занятные металлические изделия» древних людей — это была его первая исследовательская страсть — археология [2, с. 27].

В университетские годы за исследовательский дух и немалые заслуги его рекомендовали в Русское археологическое общество, где он близко познакомился с большей частью видных представителей археологии и истории того времени. Исследователь ставил перед собой грандиозную задачу: найти истоки русской культуры. Он понимал, что феномен русской национальной культуры не может быть до конца понят без серьезного исследования взаимодействия народов России и Востока. Именно в этом столкновении культур Николай Константинович видел возможное развитие страны в будущем. Азия манила своими недрами, скрывающими богатства древних цивилизаций. Он точно знал, что «диковинные люди», вскормленные «таинственной колыбелью Азии», принесли с собой неоценимые дары культуры, оставившие неизгладимый след в мировой истории. Одним из важных приобретений «Восточного похода» (1926–1928 гг.) Н. К. Рерих считал бронзовые изделия звериного стиля. Эти произведения древних мастеров поразили исследователя. Он искренне полагал, что это искусство пронизывало все стороны жизни кочевника и было для него неотъемлемой частью мироздания. Впоследствии сын Николая Константиновича Юрий Николаевич напишет свой знаменитый труд 1930 г. «Звериный стиль у кочевников Северного Тибета». За восьмимесячное пребывание среди кочевников экспедиции удалось открыть ряд памятников, орнаментированных в «зверином» стиле. Были найдены разнообразные предметы: футляры огнив, пояса, фибулы, нагрудные бляхи, ножны мечей и ладанки, все они оказались покрытыми орнаментом, повторяющим давно известные мотивы скифо-сибирского искусства. Тут были и бегущие олени, и антилопы, лежащие лоси, птицы, фигуры фантастических животных, переходящие в чистый орнамент. Эти открытия явно указывали на связи древних кочевников Тибета с искусством Средней Азии [6, с. 26].

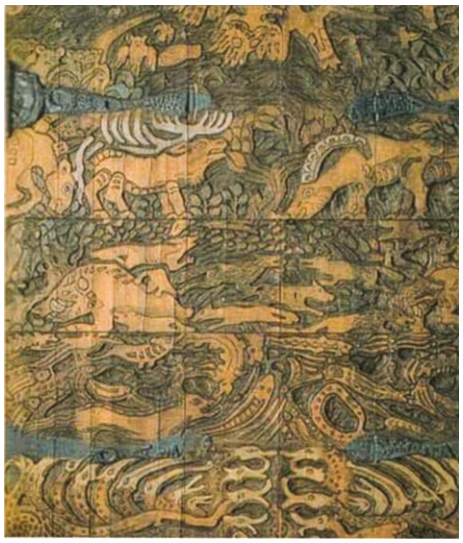
Н. К. Рерих в своих дневниках писал о том, как его поразили скифские древности, он говорил, что великие кочевые народы оставили после себя целое сокровище, изысканнейшие формы «животнообразного» царства. Также исследователь отмечал, что это искусство было связано не только с ритуальными надобностями, он усматривал широкую композиционность и потребность разнообразного украшения жизни и вместе с тем настоящий потенциал неистощимой фантазии [4, с. 3].

Скифо-сибирский звериный стиль хорошо охарактеризовал сын Николая Константиновича — востоковед Юрий Николаевич Рерих: «Этот “звериный стиль” состоит из декоративных мотивов, состоящих из фигур животных, которые иногда комбинируются, формируя наиболее поразительные орнаментальные композиции. Некоторые из этих мотивов высоко стилизованы и образовывались в результате длительного развития. Художники, создававшие их, были острыми наблюдателями природы и хорошо знали характер и привычки животных, которых они изображали» [7, с. 304–306].

Н. К. Рериха интересовали не только археология и история, но способы познания древних культур через призму искусства. Сосредоточиваясь на изображении исторических событий, он делился переживаниями: «Для того, чтобы историческая картина производила впечатление, необходимо, чтобы она переносила зрителя в минувшую эпоху; для этого же художнику нельзя выдумывать и фантазировать, надеясь на неподготовленность зрителей, а в самом деле надо изучать древнюю жизнь, как только возможно, проникаться ею, пропитываться насквозь» [3, с. 182]. И художник делал все, что было в его силах, чтобы добиться «духа изображенной эпохи»: он усердно штудировал книги, посещал музеи и выставки, имел беседы с выдающимися исследователями своего времени и др.

Стоит заметить, что в работах Н. К. Рериха уже в начале XX в. встречаются образы скифского звериного стиля. В 1903 г. Николая Константиновича увлекла идея прикладного искусства.

В письме к Марии Клавдиевне Тенишевой он сообщает о том, что с особым удовольствием займется «сочинением расписного шкапика» [5]. До нас дошли эскизы и изображения этого трехстворчатого книжного шкафа, в оформлении которого, как считается, художник использовал образы пермского звериного стиля. Створки шкафа покрыты непрерывным узором, выполненным в технике резьбы по дереву. Изображения расположены пятью ярусами, на каждом из которых запечатлены звери, олицетворяющие мир небесный, мир земной и мир подземный.



1. Н. К. Рерих. Фрагмент дверей книжного шкафа, выполненный по эскизам Н. К. Рериха, 1904 г. Резьба по дереву, тонирование. СПГИХМЗ

После внимательного изучения звериных образов на створках шкафа возникло допущение, что художник вдохновлялся и другими образами. Так, в двух нижних ярусах действительно хорошо читаются образы пермского звериного стиля: здесь изображены фантастические многоголовые животные, которые обитают, по чудским легендам, в подземном и подводном мире. Далее идут два яруса, которые отображают мир земной, один из них (третий снизу) посвящен сценам охоты. На левой части этого яруса изображен кабан, поза которого является явной отсылкой к изображению сцены скифской охоты на кабана на парных золотых застежках из Сибирской коллекции Петра I. Зверь запечатлен в той же позе с теми же пропорциями (*ил. 1*). На пластине изображены охотники верхом на лошадях, но Н. К. Рерих поместил кабана в сцену терзания дикими зверями, и в его декоративной мебельной панели не присутствуют антропоморфные образы, характерные для пермского звериного стиля. В правой части этого же яруса изображена сцена охоты диких зверей на оленя. Образ животного выполнен с явной отсылкой к скифским трактовкам оленя. Отсылки к скифскому стилю можно наблюдать в пластике линий ветвистых рогов оленя, в декоративной трактовке спины и живота зверя. Подобную пластику формы Николай Константинович мог подметить в золотой накладке на горит (деревянный футляр для лука и стрел, использовавшийся скифами в конце VI — начале II в. до н. э.) в виде оленя из Костромского кургана. На оленя нападают хищники вдвое меньше его по размеру — похожую сцену художник мог видеть на деревянной пластине из Катандинского кургана. В следующем ярусе художник изображает разнообразных копытных животных, в стилистике которых также можно заметить намек на скифо-сибирские древности. Все эти предметы Николай Константинович мог наблюдать на выставках и в музеях, а также на ежегодных докладах в археологическом обществе, где в то время широко представлялись археологические находки. Опираясь на приведенные сопоставления, можно сделать вывод о том, что фриз шкафа был выполнен художником не только с опорой на пермский звериный стиль, но и с использованием скифо-сибирского звериного стиля.

Еще одну сцену терзания, на создание которой Н. К. Рериха вдохновил скифский стиль, мы можем наблюдать в небольшой графической виньетке, выполненной тушью в черно-белом исполнении [1, с. 34]. В круговой формат вписана композиция из двух зверей, в которой кошачий хищник нападает на горного козла. В изображении не так много подробностей и конкретики, потому как жанр небольших книжных виньеток не подразумевает детальной проработки, но способ трактовки поз и характеров зверей наталкивает на возможное заимствование из нескольких скифских памятников. Так, в похожем ракурсе хищник изображен на кожаной аппликации седельной покрышки из Первого пазырыкского кургана, где, несмотря на не очень хорошую сохранность изделия, все же можно увидеть, что хищник терзает

лося. Аналогичная сцена нападения тигра, только уже на лошадь, запечатлена в золотой пластине из Сибирской коллекции, датирующейся IV–III вв. до н. э. и относящейся к скифской культуре (*ил. 2*).

Основным произведением, в котором художник воспевает скифский стиль, является его «Сибирский фриз» (другое название «Сибирские древности»). В работе, представленной на выставке 1905 г., были идолы, архаика, загадочные, тревожные, несколько мрачные композиции. Однако в них зарождались стилистические черты, идущие от первобытного искусства, от наскальных изображений, от декоративно-прикладного искусства народов Сибири [2, с. 74]. До революции фриз принадлежал князю С. А. Щербатову, настоящее его местонахождение неизвестно, представление о фризе дают фотоизображения начала XX в. и акварельные эскизы, хранящиеся в Смоленском художественном музее-заповеднике. По акварелям 1903 г. мы распознаем монументальный замысел художника, который хотел воспеть богатую древнюю культуру Сибири. В серии представлены шесть эскизов: «Бег на колесницах», «Медведь», «Совы», «Несут оленя», «Охота. Слежка зверя», «Погоня»[1].



2. Н. К. Рерих. Виньетка, 1905 г. Фрагмент эскиза «Несут оленя» к «Сибирскому фризу», 1905 г. Бумага, тушь, карандаш; лист 5,7 х 12,8 см. Частное собрание (Нью-Йорк)

В эскизе «Несут оленя» для центральной сцены художник заимствовал каноничную позу, в которой скифские мастера чаще всего запечатлевали оленя. На тот момент уже был известен лежащий олень из кургана Куль-Оба, обнаруженный в 1830 г., и знаменитый золотой олень с поджатыми ногами из Костромского кургана, найденный в ходе раскопок Н. И. Веселовским в 1897 г. Изображение оленя с подогнутыми ногами часто трактуется как жертвенная поза, в иных описаниях можно встретить интерпретацию позы как парящую, летящую. В своей художественной трактовке Н. К. Рерих все же склоняется к тому, что олень стал добычей охотников. Так, на эскизе к фризу фигура копытного помещена в следующий контекст: четыре охотника несут большого связанного оленя, запрокинутая голова животного обусловлена сопряженной фигурой одного из охотников, а поджатые конечности тем, что они опутаны веревками (*ил. 3*). Правая часть фриза изображает людей, сидящих под деревом. Этот мотив также скифский и имеет аналог в археологическом памятнике: он отсылает к парным поясным пластинам из Сибирской коллекции, на которых изображены отдыхающие под деревом путники, а рядом на привязи стоят две лошади. Художник для своих творческих нужд разделил древний памятник на несколько отдельных сюжетов и поместил фигуры лошадей с этой пластины на другой свой эскиз — «Бег на колесницах». В правой части эскиза к фризу изображена лошадь под деревом, застывшая в идентичной позе.



3. Н. К. Рерих. Фрагмент эскиза «Несут оленя» к «Сибирскому фризу», 1903 г. Бумага, пастель; 28 х 119 см. СПГИХМЗ



4. Н. К. Рерих. Фрагмент эскиза «Медведь» к «Сибирскому фризу», 1903 г.Бумага, пастель; 28 х 125 см. СПГИХМЗ

Отдельного внимания заслуживает еще один эскиз из этой серии — «Медведь», где отражен момент нападения хищника на лошадь. В этой застывшей сцене

угадывается история, запечатленная на поясной пластине из Сибирской коллекции. В отличие от сюжета на эскизе Н. К. Рериха мы видим у хищника явные признаки комбинированного образа: на голове у него витые рога, а на лопатках нанесен рельеф, подобный крыльям. В своей же работе художник посчитал необходимым превратить зверя в медведя, а у лошади не выворачивать круп, что при этом никак не мешает считать изначальный источник вдохновения мастера (*ил. 4*).

Стоит отметить, что Н. К. Рерих в своих художественных поисках пользуется различными методами художественного заимствования. Иногда он цитирует археологический источник, но не целиком, а только его часть — это может быть как близкая к древнему «тексту» цитата, так и вольный пересказ образов. Но так или иначе, мы без труда узнаем позу, ракурс, определенную композиционную схему. Помимо прочего, художник активно использует прием стилизации. Он не только заимствует сюжеты и позы животных, но и вживается в особенности стилистического языка древности, пропуская его через призму собственного художественного опыта. Н. К. Рерих старается передать дух эпохи, синтезирует все имеющиеся исторические, археологические и этнографические знания, для того чтобы создать новое искусство с опорой на знания предков.

Обращение Н. К. Рериха к изобразительному языку скифов было не случайным, он считал, что художественный язык кочевников близок концепции современного искусства. В Азии художник находил бесконечный источник вдохновения и призывал обращаться к «наследию высокохудожественных сибирских древностей».

Николай Константинович крайне ценил искусство всех коренных народов Сибири. Несмотря на то, что в то время на них висело клеймо «темных язычников» и вовсю процветал европоцентризм. Духовные изыскания древних культур еще не были в должной мере изучены, поэтому подобная позиция молодого художника была подлинно исторической и гуманной [2, с. 73].

После многолетней поездки в самое сердце Азии любовь мастера к сибирским древностям окрепла еще сильнее. Эту любовь он передал и своему сыну Юрию Николаевичу Рериху, который после завершения Центрально-Азиатской экспедиции (1931 г.) дал определение характерных черт зооморфного искусства скифов и сделал важный вывод о том, что «*художники, создававшие эти изделия, были острыми наблюдателями природы и хорошо знали характер и привычки животных, которых они изображали. Этот стиль распространился по огромным регионам и был общим для всех кочевых племен верхней Азии*» [8, с. 337]. Такой взгляд на скифское искусство разделял и сам Николай Константинович. Вероятно, именно поэтому в его зооморфных образах легко читается бережное отношение к изображению зверей, их чертам, позам, контексту, как в случаях заимствования с археологических находок, так и в случаях их художественной стилизации.

В заключение стоит сказать, что целью своих путешествий исследователь видел в строительстве будущего России через достойное возвеличивание культурно-исторических сокровищ, в памятниках старины он усматривал бесценную душу российского народа. Несмотря на сопротивление подобным идеям в то время в обществе, Н. К. Рерих продолжал закладывать важные вехи в историю исследования художественных памятников старины. Он активно исследовал сибирские древности, понимая, что в них хранится колоссальное знание предков. Художник хотел не только сохранить эти ценности для нас, но и преумножить. Он призывал художников переосмыслять культурное наследие для того, чтобы создавать новое искусство России. В целом анализ работ Н. К. Рериха, содержащих образы скифо-сибирского звериного стиля, позволил выявить континуум художественных особенностей автора в изображении: пластический язык древних памятников художник превращает в свою изобразительную традицию, стараясь при этом бережно сохранить контекст, заложенный предками.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Оригиналы эскизов к росписям хранятся в ОГБУК «Смоленский государственный музей-заповедник».

ЛИТЕРАТУРА

1. Крылов А. К. Забытые граффити Великих Пустынь, Снятной Горы, Мелетова, Ферапонтова и Вязем. СПб.: Центр «АРС», 2020. 286 с.
2. Ларичев В. Е., Маточкин Е. П. Рерих и Сибирь. Новосибирск: «Новосибирское книжное издательство», 1993. 192 с.
3. Рерих Н. К. Искусство и археология // Искусство и художественная промышленность. 1898. Декабрь. № 3. С. 185–194.
4. Рерих Н. К. Листы дневника. В 3 томах. М.: Международный Центр Рерихов, 1999. Т. 1. 672 с.
5. Рерих Н. К. Письмо М. К. Тенишевой от 30 сентября 1903 г. // РГАЛИ. Ф. 2408. Оп. 2. Ед. хр. 4. Л. 3.
6. Рерих Ю. Н. Звериный стиль у кочевников Северного Тибета. М.: Международный Центр Рерихов, 1992. 40 с.
7. Рерих Ю. Н. Тибет и Центральная Азия: Статьи, лекции, переводы. Самара: «Агни», 1999. 361 с.
8. Рерих Ю. Н. По тропам Срединной Азии. М.: «Вече», 2023. 463 с.

Сведения об авторе:

Зенина Татьяна Владимировна, старший преподаватель кафедры анимации и медиадизайна, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица; tatyana.willow@gmail.com

Zenina Tatyana Vladimirovna, Senior Lecturer at the Department of Animation and Media, Saint Petersburg State Academy of Art and Design named after A. L. Stieglitz; tatyana.willow@gmail.com

УДК 792.024
DOI 10.54874/9785605162926.2024.10.21

И. С. Карасева

ИСТОРИЯ РОССИИ В ТЕАТРАЛЬНО-ДЕКОРАЦИОННОМ ИСКУССТВЕ НАЧАЛА XIX ВЕКА

В России начало XIX в.— время коренных изменений в области театрально-декорационного искусства. В ходе нашего исследования будут рассмотрены постановки, которые можно объединить темой истории России, интерес к которой намечался еще в конце XVIII в. Однако историческая точность и достоверность зачастую приносятся в жертву ради сценического эффекта. Целью работы является выявление тенденций, отличающих театрально-декорационное искусство начала XIX в.

Ключевые слова: декорация, Гонзаго, Корсини, Роллер, Браун.

I. S. Karaseva

THE HISTORY OF RUSSIA IN THE THEATRICAL ART OF THE EARLY XIX CENTURY

The beginning of the 19th century in Russia was a time of fundamental changes in the theatrical art. In the course of our research, we will consider productions that can be united by the theme of the history of Russia, interest in which began at the end of the 18th century. However, historical accuracy and authenticity are often sacrificed for the sake of theatrical effect. The purpose of the work is to identify trends that distinguish theatrical art of the early 19th century.

Keywords: decoration, Gonzago, Corsini, Roller, Braun.

Вторая половина XIX в. ознаменована началом реалистического движения в театрально-декорационном искусстве. В конце XVIII в. наблюдается влияние архитектуры на театральную декорацию, то в начале века она решительно сближается со станковой живописью. Однако реализм не мог развиваться так же стремительно, как это происходило в станковой картине, что объясняется субсидированием прежде всего оперно-балетных спектаклей императорским двором.

Ко второй половине XVIII в. перспективная живопись начинает становиться ведущим направлением на сценах России, но в течение 1790-х — начала 1800-х гг. меняет характер изображения: от барочных декораций Бибиены к предромантическим и классицистическим произведениям П. Гонзаго, в начале XIX в. по-прежнему стоявшего во главе петербургских декораторов, и Д. Корсини. Сюжетами для декораций, как и в конце XVIII в., становились архитектурные мотивы: храмы и их руины, галереи, темницы и дворцы. Также стал распространяться пасторальный пейзаж, который идеально раскрывал сюжеты таких балетов, как «Зефир и Флора».

Среди крупнейших художников конца XVIII — начала XIX в. можно выделить Пьетро Готтардо Гонзаго (1751–1831), работавшего с 1770-х гг. декоратором театра «Fenice» в Венеции, затем оформлял постановки в театрах Милана (1779–1792), Венеции (1790–1792), вплоть до приглашения князем Н. Юсуповым в Россию на должность главного директора императорских театров в Санкт-Петербурге (1792).

Декорации Гонзаго, в частности театральные занавесы с изображением Петербурга, были написаны по-новому: вместо привычных фронтальных изображений, обозначающих место действия, появились диагональные. В целом творчество Гонзаго исследователи оценивают как переход от барочных отвлеченных декораций к «видовым».

Такой интерес к «видовым» картинам присущ и художникам-пейзажистам Ф. Я. Алексееву и С. Ф. Щедрину, отказавшимся от архитектурного пейзажа, и архитекторам, которые начиная с екатерининского времени сменили вектор интереса в сторону строгой классицистической архитектуры. Популярные ранее трагедии А. П. Сумарокова сменились сентиментальными пьесами В. А. Озерова. Сочинениям Ж.-Б. Мольера, Д. И. Фонвизина и Я. Б. Княжнина не соответствовали устаревшие пышные декорации. Таким образом, можно отметить четко намечавшуюся смену тенденций в театре, особенно когда в русскую культуру стали проникать романтические веяния.

В 1795 г. Пьетро Гонзаго занимался оформлением драмы Екатерины II на сюжет из русской истории «Начальное управление Олега», представленной в Эрмитажном театре в Санкт-Петербурге. Судя по сохранившейся копии, описанной в книге Ф. Я. Сыркиной и Е. М. Костиной, художник не придерживался исторической достоверности и в сцене, изображавшей берег Днепра, представлена боскетная декорация с симметричной аллеей и аркой в центре композиции [5, с. 48]. Можно отметить приверженность Гонзаго привычным для зрителя барочным декорациям.

С началом нового века работы Гонзаго стали служить передовым идеалам своего времени. В частности, к таким примерам можно отнести оформление спектаклей к трагедиям Озерова, среди них особенно стоит выделить «Димитрия Донского» (1807), ставшего откликом на политические события.

В эпоху Наполеоновских войн создавалось множество патриотических сочинений: «Пожарский, или Освобождение Москвы» Г. Р. Державина, «Минин» С. Н. Глинки, но в ходе нашего исследования остановимся на пьесе «Димитрий Донской» и новой трактовке образа этой исторической личности. Однако образ великого князя читается здесь скорее аллегорически, нежели как реальная историческая личность, а в образе Мамая угадывается Наполеон. Обращение автора к Куликовской битве неслучайно: она воспринимается как одна из важнейших битв в русской истории. Трагедия откликнулась в душах современников надеждой на светлое будущее. При этом сам образ князя трактован по-новому: на первый план для него выступает не общественный долг, а судьба отдельной личности. Димитрий Донской вбирает в себя черты классицизма и набирающего силу сентиментализма. Декорации активно включаются в создание романтического образа спектакля. Усиливая эмоциональную выразительность игры актеров, общую атмосферу бурных страстей, царивших на сцене, декорация отныне дополняет действие, а не просто обозначает место.

Для столь патриотического произведения Пьетро Гонзаго пытался воспроизвести атмосферу Древней Руси с ее непередаваемым колоритом. Конечно, исполнение велось без соблюдения этнографической точности, с большой долей вымысла и стилизации. О декорациях и костюмах можно судить по фронтисписам изданий пьес.

Настоящий сказочный характер носила как сама опера «Илья Богатырь» (1806), так и ее оформление. И. А. Крылов, написавший пьесу «Илья Богатырь», не придерживался хронологических рамок, вдохновлявшись былинами. Декорации к русской сказочной опере выполнялись двумя художниками и имеют совершенно различный характер, в связи с чем отдельно остановимся на них. Отвлеченно-романтический оттенок носят декорации, дошедшие до наших дней благодаря гравюре А. Шелковникова, воспроизводящей декорации Доменико Корсини [5, с. 52]. В ней нет намека на русский колорит: представленные отвлеченные руины, густая зелень, темные ели, древние гробницы на переднем плане. Исполненные в духе перспективного вида, декорации проникнуты романтическими мотивами, где

намеренно затенен передний план и в противовес ему в мягкой манере выполнен задний, изображающий крепость на фоне пасмурного неба.

Пьетро Гонзаго, также выполнивший декорации к опере «Илья Богатырь», решает задачу в ином ключе. Выделяются многоярусные терема, фланкируемые башенками с острыми верхами и флажками на них, являющиеся исключительно плодом фантазии художника. Большей точностью отличается вид руин старого храма. Отметим, что археологическая точность не являлась определяющим фактором при разработке сценического оформления.

Оформление «Ильи Богатыря» было пышным и величественным, но от исторической достоверности было относительно далеко. Однако костюмы, как и сами декорации, имени характерность и стилизовались на древнерусский лад.

Как говорилось выше, романтические тенденции в первую очередь привели к изменениям зрительной среды. Отныне декорации должны были вызывать прилив бурных эмоций, романтических настроений и, как сказал критик Н. Бутырский, «рождать в сердце какие-то мрачные предчувствия» [2, с. 39].

В самом конце 1820-х гг. романтизм уже прочно занял свое место в русской культуре и на сцены хлынул поток адаптаций литературных произведений таких авторов, как В. Скотт, Дж. Байрон, Ф. Шиллер, В. А. Жуковский и А. С. Пушкин. В этих постановках неизменно сталкивались добро и зло, высокое и низменное. На сцене возникают мрачные замки, полуразрушенные хижины и руины храмов, уступы скал, нависающих над действием. Однако еще в 1820-е гг. романтизм не полностью завоевывает придворную сцену, продолжая сосуществовать с классицистическими спектаклями. Ярче всего новые тенденции в 20-х гг. XIX в. проявляются в костюме, где антикизирующие формы остаются преимущественно в постановках на мифологические темы. Действие романтических постановок происходит в экзотических странах, и костюмы обязательно снабжаются «этнографическими» деталями. Расцвет романтической декорации приходится на 1830-е гг., и формируется целый круг образов, которые используют художники этого времени: мрачное Средневековье, нарядная Русь, таинственный Восток, неизведанные морские просторы и другие. С середины 30-х гг. XIX в. распространение получает сценический пейзаж, дополнявший в то время популярные балеты. В природе ищут мотивы безлюдных чащ, диких берегов озер и т. д.

Тем не менее именно 30-е-40-е гг. XIX в. зачастую отмечают как тяжелый период для театрально-декорационного искусства: спектакли шли в оформлении, собранном из различных постановок, редкие удостаивались иметь специально написанные декорации.

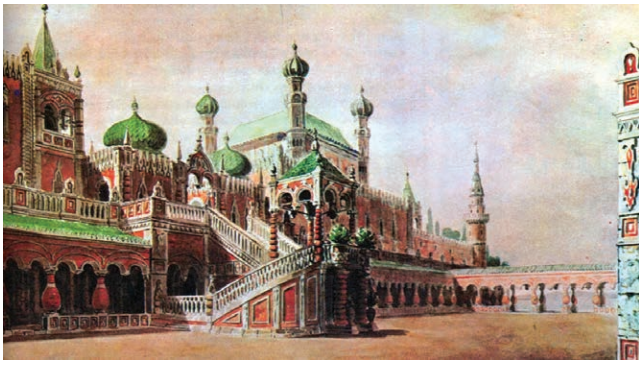
Настоящим расцветом можно посчитать приход Андрея Адамовича (Андреас Леонгард) Роллера (1805–1891), вступившего на должность главного машиниста и театрального декоратора петербургской сцены в 1834 году.

Роллер умел создавать на сцене грандиозные, поражавшие современников своими масштабами и разнообразием тем декорации. Порой художник разворачивал по 10–12 планов и дополнял их объемными строениями. Стиль работы мастера можно обозначить как эклектичный, который отмечает в целом постановочный принцип музыкального театра тех лет.

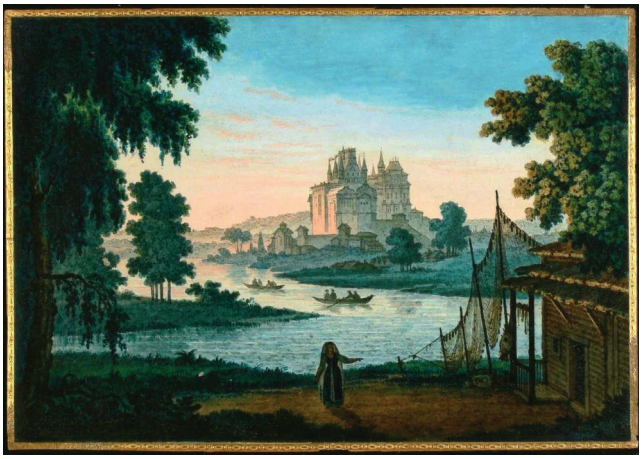
И в период романтизма продолжался интерес к историческим сюжетам, получившим своеобразную трактовку, по-прежнему не имевшую исторической точности. Она была необходима, чтобы придать дополнительную красочность происходящему на сцене действию. Наряду с восточными темами утверждали национальную тематику в операх, к примеру, романтики М. Глинка, А. Верстовский и др. Декорации Роллера создавали такое же эклектичное зрелище, как при работе над темами Востока.

Отдельно остановимся на постановках на национальные темы. Одной из них стала опера М. И. Глинки «Жизнь за царя» («Иван Сусанин»), представленная в ноябре

1836 г. в Петербургском большом театре. Опера была встречена с восторгом публикой и прессой, особого внимания удостоились декорации, была отмечена верная передача местности (в финальной сцене изображалась Красная площадь). Постановка, как было принято, оформлялась несколькими художниками: Роллером, Кондратьевым и другими. К сожалению, неизвестен полностью законченный эскиз, сохранился один из вариантов, где представлены собирательные каменные строения, напоминающие Кремлевские башни. На переднем плане изображена часть здания, сплошь покрытая резным каменным декором и керамическими вставками, по характеру напоминающая зодчество XVII в. Но терем, располагающийся на заднем плане, имеет столь собирательный характер, что сложно определить: перед нами русский или восточный город. Подобное ощущение создают укрупненные башни, которые скорее напоминают восточные минареты. Включение висячих гирек и шатрового завершения крыльца, балюстрады с бочонкообразными колоннами по бокам от парадного входа — все приобретает эклектичный характер (*ил. 1*).



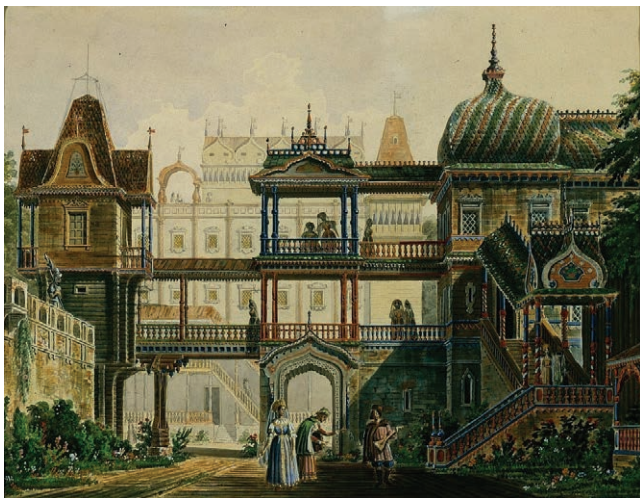
1. А. А. Роллер. Эскиз декораций к опере «Жизнь за царя» М. И. Глинки. 1836 г.



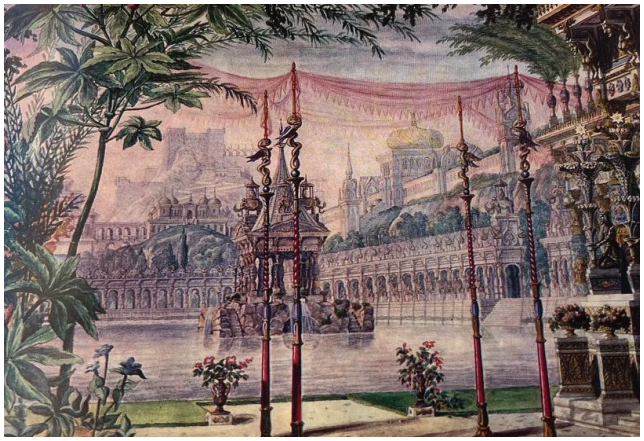
2. К. О. Браун. Эскиз декорации к опере «Аскольдова могила» А. Верстовского. 1835 г.

В конце 30-х гг. XIX в. Роллер отправляется в Москву, чтобы изучать памятники зодчества Древней Руси. Опера переносит зрителя в дохристианские времена, в годы правления князя Святослава. Действие носит явно романтический характер и воскрешает легенду об Аскольдовой могиле. Над созданием сценической Древней Руси трудилось несколько художников, в связи с чем обратимся к анализу нескольких эскизов. Одним из авторов был художник К. О. Браун. События первого действия разворачиваются на берегу Днепра. На переднем плане располагается бедная рыбацкая избушка, сети, далее взору зрителя открывается величественная панорама Днепра. На заднем плане возвышается массивный княжеский терем, имеющий эклектичный характер. Подлинные элементы, присущие русской архитектуре (кокошники), сочетаясь со средневековыми элементами (острые шпили башенок, скорее относящихся к средневековым замкам), — все создает очень яркий, картинный образ Древней Руси. Как и в декорациях прошлых десятилетий, гамма строится на контрасте между холодным зеленоватым колоритом переднего плана и нежной, жемчужной гаммой заднего плана. Почти обязательным в романтической декорации становится изображение закатного неба (*ил. 2*).

Всего Роллер исполнил пять эскизов, рассмотрим эскиз декорации к третьему действию, где изображается княжеский терем из белого камня. Сам терем украшен колонками и кокошниками, перед ним возвышаются башни, соединенные сенями-переходами с красными балясинами. Предположительно за основу архитектурной композиции художник брал Коломенский дворец и переработал в псевдорусском стиле. Передний план здесь отмечен четкими сухими контурами, ограничивающими объемы башен, написанных сочными желтыми,



3. А. А. Роллер. Эскиз декорации к опере «Аскольдова могила» А. Верстовского. 1830-е гг.



4. А. А. Роллер. Эскиз декорации к опере «Руслан и Людмила» М. И. Глинки. 1842 г.

розовыми, зелеными и коричневыми оттенками (*ил. 3*).

Одной из наиболее крупных работ А. Роллера стало оформление оперы М. И. Глинки «Руслан и Людмила», поставленной в 1842 г. в Санкт-Петербурге. Здесь автором велась разработка ориенталистической темы. Появлялись виды волшебного замка Наины, где возникает образ восточного дворца, белеющего в лунную ночь, а также языческого Киева с древнейшими деревянными храмами, которые критикам того времени напомнили легендарную Десятинную церковь [7, с. 60].

Также любопытен эскиз к IV акту, изображавший сады Черномора. Ажурный дворец с колоннадой, легкий, почти воздушный, с парящими мостами и легкими лестницами, возвышается среди прозрачной глади воды. Пейзаж на заднем плане напоминает о творениях пейзажистов начала XIX в.

Сохранившиеся эскизы свидетельствуют о безупречном знании художником известных композиционных приемов, применяемых в театральной декорации того времени. Роллер создал пеструю, нарядную картинку, освещаемую светом, которая воспринималась многими критиками и самим композитором как «не совсем в… русском характере» [7, с. 60]. В своих записках М. И. Глинка оставил критический отзыв об увиденных декорациях, назвав замок «казармами», а цветы «гадко размалеванными и испещренными сусальным золотом» [1, с. 273].

С середины 1840-х гг. романтизм начинает терять ведущее значение в театрально-декорационном искусстве. На сценах появляются пьесы Н. В. Гоголя, Н. А. Некрасова и И. С. Тургенева и возникает тема «маленького человека». В опере дольше всего содержались романтические ноты, но и в них начинают проникать отдельные бытовые мотивы, менявшие привычные отвлеченные темы на приближавшие их к повседневной жизни. В декорациях это находит отражение в новых сюжетах: деревеньки с их привычным окружением, мельницы, церкви и другие.

К 50-м г. XIX в. романтическое направление оказалось полностью отжившим, но романтические декорации создавались рядом мастеров, среди которых упомянутый выше К. Браун, работавший вместе со своими помощниками в Москве. Зачастую на оформление направлялись очень малые средства и спектакли ставились со старыми декорациями. В целом оформление того времени выглядит уже архаично и превращается в рутину.

Подводя итоги, отметим, что развитие театральной декорации в первой половине XIX в. стояло в стороне от актуальных направлений, существовавших в станковой живописи. Долгое время оно носило условный характер, продолжая тенденции, намеченные еще во второй половине XVIII в. Классицистические мотивы сочетались с экзотическими,

восточными элементами и создавали причудливую декоративную картину сценического представления.

ЛИТЕРАТУРА

1. Глинка М. И. Записки. М.-Л.: Academia, 1930. 568 с.
2. Давыдова М. В. Очерки истории русского театрально-декорационного искусства XVIII — начала XX в. М.: Наука, 1974. 220 с.
3. Краснобаева М. Гонзага в Архангельском: спектакль декораций // Мир — театр: архитектура и сценография в России. М.: «Кучково поле», 2017. 97 с.
4. Панкратова Е. А. Русская живопись и театр: очерк. СПб: Издательство СПбГТУ, 1997. 322 с.
5. Пьетро ди Готтардо Гонзаго. 1751–1831. Жизнь и творчество. Сочинения. М.: «Искусство», 1974. 276 с.
6. Пьетро Гонзаго: Эскизы декораций и росписей: каталог выставки. Л.: «Искусство», 1980. 71 с.
7. Столпянский П. Н. Маг и чудодей С.-Петербургской сцены Андрей Адамович Роллер (1805–1891). СПб: «Гиперион», 2002. 100 с.
8. Сыркина Ф. Я., Костина Е. М. Русское театрально-декорационное искусство. М.: «Искусство», 1978. 248 с.

Сведения об авторе:

Карасева Ирина Сергеевна, преподаватель, Санкт-Петербургское государственное бюджетное учреждение дополнительного образования «Детская художественная школа № 7»; natakaraseva1201@gmail.com

Karaseva Irina Sergeevna, teacher, Childern's art school 7; natakaraseva1201@gmail.com

УДК 76.03/.09
DOI 10.54874/9785605162926.2024.10.22

А. О. Котломанов

ПАРАЛЛЕЛЬНЫЙ ГРАФИЧЕСКИЙ ТЕКСТ: ПОЭМА «ДВЕНАДЦАТЬ». КРИТИЧЕСКИЙ КОММЕНТАРИЙ

В центре рассуждения — феномен творческого потенциала поэмы Александра Блока «Двенадцать», что понимается как архетип художественной книги революционного, кризисного периода. Ее специфическая актуальность в советское время указывает на обращение кризисности в своеобразную традицию «перманентной революции» в культуре. Рассматриваются характерные случаи рецепции поэмы и ее ранних иллюстраций — в контексте актуализации «петербургского текста» в книжной графике.

Ключевые слова: иллюстрация, книжная графика, русская графика, поэма «Двенадцать», Александр Блок, Юрий Анненков, Михаил Ларионов.

A. O. Kotlomanov

PARALLEL GRAPHICAL TEXT: POEM “THE TWELVE”. CRITICAL COMMENTARY

Considered the phenomenon of creative potential of Alexander Blok’s poem “The Twelve” what is proposed to be understood as the archetype of a fiction book of a revolutionary, or crisis period. Its specific relevance in Soviet times indicates the conversion of crisis into a unique tradition of “permanent revolution” in culture. The cases of reception of the poem and its early illustrations are considered in context of the actualization of the “Petersburg text” in book graphics.

Keywords: illustration, book graphics, Russian graphics, poem “The Twelve”, Alexander Blok, Yury Annenkov, Mikhail Larionov.

«Понятие книжной графики обнимает разнообразный комплекс декоративных, символических и иллюстрационных изображений…»
Эрих Голлербах [9, с. 27].

Слова о «параллельном графическом тексте» происходят из легендарного разговора Александра Блока с художником Юрием Анненковым и книгоиздателем Самуилом Алянским [2, с. 68]. Сказаны они были в 1918 г. во время подготовки публикации поэмы «Двенадцать» в издательстве «Алконост» — книги, ставшей классическим примером синтеза слова и изображения. Обращение художников к «Двенадцати» и в связи с этим творческая полемика с первыми, образцовыми иллюстрациями Анненкова — лейтмотивом проходит через историю русской/советской книжной графики. Принимая во внимание общую изученность текста произведения, а также изученность ее наиболее известных (и самых ранних) иллюстраций — работ Юрия Анненкова и Михаила Ларионова — предлагается критический комментарий на тему взаимодействия поэтического образа и графического искусства, книжной графики.

Поэма контрастов. «Двенадцать» как графический образ

По словам Л. К. Долгополова, известного исследователя творчества Блока, «“Двенадцать” — это не реалистически точное изображение революции. Это романтическое изображение революции — такой, какой увидел ее Блок» [18, с. 139].

В композиции поэмы определяющую роль играют контрастные сопоставления, уже в начале поэмы — «Черный вечер. / Белый снег»; «Черное, черное небо. / Злоба, грустная злоба / Кипит в груди… / Черная злоба, святая злоба… / Товарищ! Гляди / В оба!». Затем в эту «гамму» добавится третий цвет — красный: «Винтовок черные ремни, / Кругом — огни, огни, огни…»; «Идут — одни, горят огни, / И где они, а чьи они?».

Символичность этой тональной гаммы была осмыслена уже первыми комментаторами поэмы: «Снежная вьюга революции начинается с первых же строк поэмы; и с первых же строк ее черное небо и белый снег — как бы символы того двойственного, что совершается на свете, что творится ныне в каждой душе. <…> Так через всю поэму проходят, переплетаясь, два внутренних мотива. Черный вечер — кровь, грязь, преступление; белый снег — та новая правда, которая через тех же людей идет в мир» [13, с. 5].

«И на этом фоне, сквозь белую снежную пелену рисует поэт четкими штрихами картину “революционного Петербурга”» [13, с. 5].

Отмечены лаконичные детали петербургского пейзажа рубежа 1917–1918 гг.: «невская башня», плакат «Вся власть Учредительному Собранию!».

О контрастах пишут многие исследователи «Двенадцати». Например, А. А. Якобсон:

«“Двенадцать”, как давно было замечено, — поэма контрастов, коллизий, противоречий. Черное — и белое» [28, с. 12]. У него же, в примечании, в заочной полемике с З. Г. Минц: «Говоря об “антитетичности”» поэмы (контрастности ее образов), З. Минц делает… вывод, что “Двенадцать” следует считать “типичнейшим произведением революционного искусства 1918–21 гг.”, образчиком той литературы, которая “принципиально избегает оттенков, нюансов”… <…> Ошибается она, З. Минц. Не относится “Двенадцать” к той литературе, которую она имеет в виду. Два цвета (черный и белый) могут иметь бездну оттенков, сколько угодно нюансов» [28, с. 12].

Или — Е. Г. Эткинд: «Поэма начинается антитезой… и антитезой завершается. <…> Поэма, таким образом, движется от одного полюса к другому; вначале антитеза еще непонятна, еще кажется простым контрастным изображением петроградского пейзажа; в конце она становится открыто символическим изображением переломного момента Истории…» [27, с. 106–107]. А также — Л. К. Долгополов: «Черный вечер и белый снег — традиционная для Блока контрастная “картина”. <…> Далее интонация меняется, приобретая оттенок иронии и предчувствуемого гротеска, — поэт переходит непосредственно к экспозиции, где главное место будут занимать представители старого мира: Завивает ветер / Белый снежок. / Под снежком — ледок. / Скользко, тяжко, / Всякий ходок / Скользит — ах, бедняжка!» [11, с. 183].

В этих контрастах — антитезах таится немыслимый потенциал: «Моря природы, жизни и искусства разбушевались, брызги стали радугой над ними. Я смотрел радугу, когда писал “Двенадцать”» [7, с. 377–378]. Сквозь вселенский ветер проскальзывают и тают в метели и поземке образы, случайные, но яркие, проскакивают и исчезают в небытие истории, целые жизни, бессмысленные, как бы глупые; рядом еще пес паршивый плетется. Сквозь стихию бредет «державным шагом» некий отряд — Двенадцать, — но кто они?

Процитируем некоторые мнения по этому поводу.

Л. В. Розенталь: «По революционному городу проходят дозором двенадцать вооруженных человек. Видимо — красногвардейский отряд. Никак не пролетарии, а явно люмпен-пролетарии с бандитскими склонностями. Безликая масса…» [22, с. 50].

Н. Н. Берберова: «И он пишет “Двенадцать”. В этой поэме нет ничего вымышленного. Именно так маршировали они через Петербург зимой 1918 года, днем и ночью, в мороз и снег, круша, убивая, насилуя, горланя песни о свободе, с винтовкой за плечами» [5, с. 217–218]; «…Они идут по призрачному городу навстречу небывалой, завораживающей жизни. Это призраки, они невесомые. <…> В зимних льдах или прозрачном летнем свете столица, словно тяжелобольной, постепенно меняет свой облик» [5, с. 223].

Л. К. Долгополов: «…Это не только дозор. Это еще и революция, в ее великом — “стихийном” и “космическом” — проявлении, это и сама “переворотившаяся” эпоха, напряженно вглядывающаяся в новых героев дня, нынешних творцов истории» [11, с. 170].

Анненков vs Ларионов. «…Чувствую, что эксплуатируют все»

Первые и самые известные иллюстрации к поэме Блока исполнил в середине 1918 г. Ю. П. Анненков — «вполне “несомненный” художник, умеющий улавливать “самое главное”» (слова Э. Ф. Голлербаха) [9, с. 70]. Его амбиции были вполне достойны замысла поэта. «Поэма “Двенадцать” была для меня… свежей росписью только что возникшей революции», — говорил он, вспоминая в то же время слова Блока: «“Улица ворвалась в мастерскую художника, и золотое время одиноких странствий миновало…” — [из статьи “О современном состоянии русского символизма”, 1910]: — Но “художник должен быть трепетным, зная, что стоит смешение искусства с жизнью”, — продолжал он, — “нам должно быть памятно и дорого паломничество Синьорелли, который, придя на склоне лет в чужое скалистое Орвьето, смиренно попросил у граждан позволить ему расписать новую капеллу”» [2, с. 65]. Вдохновением для художника могли также послужить и слова Блока, высказанные им в статье «Интеллигенция и революция» (1918): «Дело художника, обязанность художника — видеть то, что задумано, слушать ту музыку, которой гремит “разорванный ветром воздух”» [8, с. 128].

Иллюстрации создавались по просьбе С. М. Алянского — руководителя издательства «Алконост», в котором были опубликованы почти все послереволюционные произведения Блока: «Алянский задумал “Алконост” ради Блока, в выпуске произведений Блока была главная цель его существования» [4, с. 722].

Заметим, что представления Алянского об иллюстрации были приблизительными, хотя он жил в то время, когда мог лично наблюдать становление русской книжной графики, хотя бы на примере творчества мастеров «Мира искусства»: «К этому времени мои представления о современных иллюстрированных изданиях были очень скромны. Весь мой опыт в этой области ограничивался знакомством с русскими иллюстрированными изданиями XVIII и первой половины XIX в. в библиотеке Л. И. Жевержеева» [1, с. 277]. Понимание им роли иллюстрации сводилось к тому, что было и остается предметом ее критики — к роли жанрового «рассказа» на основе выхваченных из текста отдельных персонажей и сюжетных моментов: «Чем больше я вчитывался в текст поэмы, тем сложнее казалась мне задача иллюстрирования ее. Только жанровые сцены в поэме могли бы быть благодарным материалом для иллюстрирования, но ведь сцены эти сами служат иллюстрациями в поэме. А вот как передать поэтический и музыкальный строй “Двенадцати”? Как быть с Христом — образом отвлеченным, туманным, непонятным?» [1, с. 277].

Действительно, как быть с Христом? В Советской России 1918 г.

Здесь вырастает целый миф и, так сказать, текст в тексте — под названием «Рассказ А. А. Блока о том, как возник образ Христа в поэме “Двенадцать”». Записано якобы со слов Блока (стенографическим способом, вероятно, или по памяти, как указано), начинается так: «Случалось ли вам ходить по улицам города темной ночью, в снежную метель или в дождь, когда ветер рвет и треплет все вокруг? Когда снежные хлопья слепят глаза?» [1,

с. 287]. И завершается следующими словами: «…Я люблю ходить по улицам города в такие ночи, когда природа буйствует. Вот в одну такую на редкость вьюжную, зимнюю ночь мне и привиделось светлое пятно; оно росло, становилось огромным. Оно волновало и влекло. За этим огромным мне мыслились Двенадцать и Христос» [1, с. 288].

И сразу после этого «текста в тексте» — комментарий Алянского: «…Что же касается образа Христа, то он так и не получился» [1, с. 288].

Словесная картина, описанная в мемуарах книгоиздателя — «Светлое пятно быстро растет, становится огромным и вдруг приобретает неопределенную форму, превращаясь в силуэт чего-то идущего или плывущего в воздухе» [1, с. 288], — вполне корреспондируется с тем образом, который был создан его другом Анненковым. Который, в свою очередь, возник в этой истории как бы совершенно случайно (впрочем, примерно так же, как и в других случаях, когда художник вдруг оказывался в те годы в центре внимания): «В этот вечер — как-то само собою вышло — я рассказал о своем намерении издать поэму “Двенадцать с иллюстрациями, рассказал и о своих сомнениях.

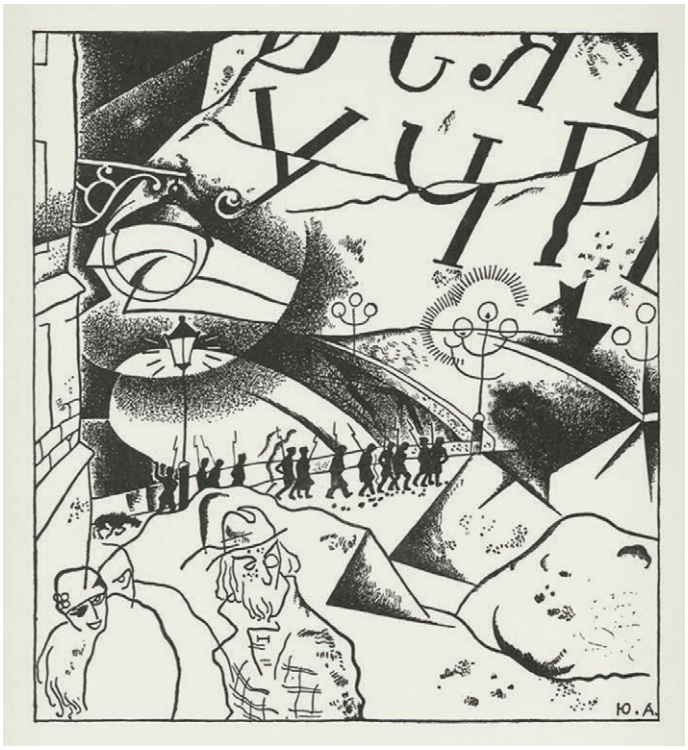
— А какого художника думаете вы привлечь к этой работе?

Узнав о том, что я думал о художнике Анненкове, Блок спросил:

— Это тот Анненков, ваш гимназический товарищ, который сделал марку “Алконоста”? — И, помолчав немного, добавил: — Вы думаете, он подходит для этой работы?

Я откровенно признался, что других художников не знаю» [1, с. 284].

В целом можно сказать, что эти рисунки (*ил. 1*), столь давно существующие, вошли уже в «синтез» с текстом поэмы. Но все-таки стоит заметить, что их скорое появление (где-то за пару месяцев), скорее, исказило представление об этом произведении, сложном и неоднозначным, — в духе того, как впоследствии выразился М. В. Бабенчиков: «Иллюстрируя Блока, Анненков в значительной мере иллюстрировал себя…» [3, с. 183]. Во всяком случае их «характер» вполне соответствует субъективному мнению художника, который, прочитав поэму, пришел «от этой вещи в радостное недоумение» [2, с. 63]: «Здесь был новый поэт, новый голос, новая — ахальная, хулиганская, ножевая… несомненная поэзия» [2, с. 64]. Анненков исполнил рисунки к «Двенадцати» в ритмической стилистике кубистического коллажа, что, в общем, соответствовало духу времени.



1. Юрий Анненков. 1918 г.

Критика не заставила себя долго ждать.

Процитируем один из первых отзывов, высказанный А. Я. Левинсоном в газете «Жизнь искусства» (12 декабря 1918): «Достигнутое здесь художником Ю. Анненковым, несомненно, любопытно, а то и впрямь увлекательно: лучшая его работа. Иногда кажется, что поэтическое внушение Блока углубило столь внешнюю доныне и “умственную” впечатлительность живописца. Смысл манеры Анненкова всегда казался мне в том, что он тактично преобразовал в духе романтической иронии методы кубизма и частью футуризма. Из последних извлек он неожиданные графические и декоративные преимущества. Но о том, как

поверхностен, неорганичен, неличен может быть такой подход, говорят большие картины его, близкие к пародии. Его обширные панно — размышление философа, переданное анекдотистом. Иное дело эти новые его иллюстрации…» [16, с. 2].

Характерны также комментарии о творчестве Анненкова, появившиеся в зарубежной критике после его участия в Венецианской биеннале 1924 г.: «Молодой одаренный человек, который еще принимает за чистую монету все постулаты кубизма»; «Анненков очевидно являет собой компромисс между кубизмом и… реализмом»; «Это художник, обладающий инстинктивными качествами для создания хорошей живописи, и, если в результате он поймет, что движется назад, и встанет на истинную живописную дорогу, он сможет следовать ей с положительными результатами» [19, с. 250].

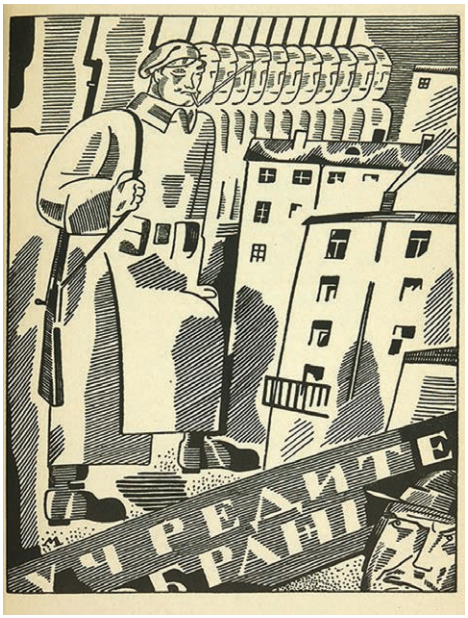
И в то же время — о нем в превосходной степени пишут в Советской России, сравнивая его работы с иллюстрациями художников-эмигрантов (сам-то он тоже уехал…):



2. Михаил Ларионов. 1920 г.

«Вся конгениальность иллюстраций Анненкова к Блоку выступает особо разительно при сравнении Петербургского издания с двумя заграничными вариантами “Двенадцати”, выполненными зарубежными представителями нашей графики. Берлинское издание “Двенадцати” с рисунками В. Н. Масютина, хотя и недостойно по некоей небрежности и беглости своего строгого мастера, но все же лучше Парижского издания Блоковской поэмы с довольно беспомощно-беспредметными попытками М. Ф. Ларионова» [24, с. 38];

«Не имеющие себе равных во всех предыдущих графических работах самого Анненкова… анненковские рисунки к “Двенадцати” являются единственными среди всех многочисленных попыток иллюстрации на ту же тему. Во всяком случае ни берлинское издание “Двенадцати” с рисунками Масютина, ни парижское издание той же поэмы Блока с беспредметными композициями Ларионова не могут ни в какой степени быть противопоставлены как равные анненковским рисункам» [3, с. 186].



3. Василий Масютин. 1922 г.

Речь, в частности, идет об издании поэмы с иллюстрациями Ларионова (*ил. 2*) и в переводе Сержа Ромова, что вышло в свет в апреле 1920 г. в издательстве «La Cible» в Париже. В том же году появились два издания поэмы на русском с иллюстрациями Ларионова, а также Н. С. Гончаровой. Также в июне 1920 года вышло “второе русское издание”, включавшее в себя 14 иллюстраций как Ларионова, так и Гончаровой, отобранных из французского издания и из “первого русского”» [17, с. 213]. Новое издание «Двенадцати» с иллюстрациями Масютина вышло в Берлине через год (*ил. 3*).

«Апологеты» Ларионова, в частности известный искусствовед Г. Г. Поспелов, настаивают на том, что его рисунки вполне сравнимы с работами Анненкова, отражая различные аспекты образности поэмы (а в чем-то и качественно лучше). Так, ведущая тема Анненкова — это угловатые контуры городских перекрестков, видимых с чердаков или крыш многоэтажных

домов. Ему ближе «традиционные блоковские “ночь, улица, фонарь, аптека”, а не широкие провидческие масштабы поэмы. Роднят с ее духом, пожалуй, видения неприютного города, продуваемого “черным ветром”, изображаемым спиралями длинных линий или сгущениями темных заливок» [20, с. 68]. А Ларионов «придал своим рисункам гораздо более емкий масштаб: если Анненков сузил поэму до впечатлений недоброго города, то Ларионов расширил ее до масштабов страны, увязшей в бесконечной войне» [20, с. 68]. И еще: «Тема города у Ларионова даже не намечается: на месте наполненного ночными видениями Петрограда Блока — Анненкова у Ларионова трагически-трезвые дневные пространства. Художник ощущает реальность России по-своему. На передних планах у него — не только важнейшие для поэмы изображения “Ваньки с Катькой” (почти обойденные Анненковым), но, в особенности, солдатские лица (отсутствующие не только у Анненкова, но и у Блока)» [20, с. 68].

Далее — неочевидные, но широкие обобщения:

«У Блока “двенадцать”… — отнюдь не солдаты, но восставшая уголовщина…, теперь эта уголовщина потянулась в красную гвардию»; «Ларионов 1920 года уже не делает разницы между уголовщиной и солдатней. <…> Теперь это — вырвавшаяся на волю стихия разбоя: солдатские лица в “Двенадцати” — …частицы “бессмысленной и беспощадной” лавины, стронутой с места военной трагедией». Возникают и еще некоторые ассоциации: «Ларионов прошел мимо и некоторых новых попыток мифологизировать российскую жизнь и мимо блоковских “Скифов”… и мимо “Расеи” Бориса Григорьева… В листах Ларионова ни намека на скифство, ни на какую славянщину — вообще, ни следа какого-либо одностороннего взгляда, по-новому оттесненного трезвой трагедией» [20, с. 68].

Градус патетики настолько завышен, что Блок здесь, наверное, уже и не нужен: «Если в “Двенадцати” Блока акцент на бунте российских низов, то в “Двенадцати” Ларионова — на катастрофе всемирной войны. <…> Листы из “Двенадцати” отвечали прозрениям художественного гения, выходившим (как это нередко бывает) за рамки рядовых человеческих сил» [20, с. 70]. Тем более что поэт этих «гениальных» иллюстраций к своей поэме вроде бы и не видел? Во всяком случае, если верить Поспелову: «Блок не успел увидеть ларионовских иллюстраций. Неизвестно, удовлетворили бы они автора “Двенадцати”, как удовлетворили рисунки Ю. Анненкова. Слишком непривычна была их манера для человека, воспитанного на петербургской графике начала века, и слишком индивидуален взгляд Ларионова на события российской и всемирной истории» [20, с. 70].

Но — обратимся к источникам.

В записной книжке Блока от 16 декабря 1920 г. значится: «Е. Ф. Книпович принесла парижские бездарности — “Двенадцать” во всех видах. Опять чувствую, что эксплуатируют все» [6, с. 509]. И тому есть даже документальное подтверждение, со ссылкой на описание личной библиотеки Блока, хранящейся в Пушкинском доме: «Первой из “парижских бездарностей” было издание поэмы “Двенадцать” на русском языке с иллюстрациями Н. Гончаровой и М. Ларионова. На последней странице издания в библиотеке Блока его приписка: “Получено 16 декабря 1920 от Якова Поволоцкого”» [12, с. 64]. Второй «бездарностью» был перевод поэмы на французский язык Сергея Ромова, вышедший в том же издательстве в 1920 г. с иллюстрациями Ларионова. Е. Ф. Книпович впоследствии вспоминала: «Над французским переводом “Двенадцати”, который я для него раздобыла, мы вместе потешались» [14, с. 55]. Версия о «знакомстве» Блока с иллюстрациями Ларионова — Гончаровой подтверждается и в книге М. А. Чегодаевой со ссылкой на Н. Н. Купреянова, который в письме Блоку в мае 1921 г. написал в постскриптуме: «Мне очень хочется видеть гончаровские рисунки к “Двенадцати”. Может быть, Вы дадите Ваш экземпляр С. М-чу [Алянскому] на несколько дней, чтобы я мог посмотреть?» [26, с. 110].

Кстати сказать, Анненкову эти иллюстрации понравились:

«На французском языке “Двенадцать” вышли впервые в 1920 г., в издательстве “Cible”, с отличными рисунками моего друга Михаила Ларионова» [2, с. 68].

Отметим также в продолжение дискурса одно высказывание М. А. Чегодаевой:

«В иллюстрациях к “Двенадцати” начала 1920-х годов впервые с такой определенностью прозвучало новое качество русской иллюстрации, ярко проявившееся позднее: режиссерское прочтение литературного произведения художником» [26, с. 147].

Ох уж это режиссерское прочтение… Ставшее «идефикс» в объяснении роли художника — иллюстратора литературного произведения.

Петербургский текст. Продолжение следует…

Известно, что Блок обычно сам готовил свои произведения к печати, продумывая и оформление, и шрифт, и расположение текста на странице. Впрочем, это не отменяло необходимости взаимодействия с художниками. Первые рисунки к стихам Блока были исполнены В. В. Владимировым («Стихи о Прекрасной Даме», 1905) и В. Д. Милиоти («Нечаянная Радость», 1907). В это же время начинается сотрудничество поэта с мастерами «Мира искусства» — характерно, что в основном это были обложки и фронтисписы, а не иллюстративные циклы. В 1907 г. Л. С. Бакст выполнил фронтиспис сборника «Снежная маска», К. А. Сомов нарисовал обложку для книги «Лирические драмы» (1908), Е. Е. Лансере — для сборника «Земля в снегу» (1908), Г. И. Нарбут — для сборника «Стихи о России» (1915). В 1914 г. над эскизами обложек трех томов лирики и тома пьес Блока для несостоявшегося издания собрания сочинений поэта работал С. В. Чехонин.

Особенно плодотворной была работа с М. В. Добужинским. Хотя, скорее, это было параллельное творчество — поэтическое и художественное: «Сопоставительный анализ городской поэзии Блока и петербургских рисунков Добужинского позволяет прийти к выводу, что их творчество представляет собой одну из главных составных частей Петербургского текста…» [21]. Художник писал в воспоминаниях: «Блок жил одно время по соседству со мной, на углу Офицерской и речки Пряжки. Из окон его был тот же самый вид, что я часто рисовал из моей квартиры, далекие эллинги Балтийского завода и его железные краны, корабельные мачты и маленький кусочек моря. <…> Я встречался с Блоком за пятнадцать лет нашего знакомства реже, чем мог бы» [10, с. 280–281].

В этом есть некоторая странность. При том что Блока и мастеров «Мира искусства» как авторов «петербургского текста» должно было бы многое сближать, но при этом сохранялось некое противоречие, суть которого не вполне ясна. Представим, как корреспондировались бы с лирикой Блока петербургские образы Добужинского, опубликованные в начале 1920-х гг., накануне его эмиграции, — серия «Петербург в двадцать первом году», иллюстрации к произведениям Ф. М. Достоевского, к «Белым ночам» и «Петербургу Достоевского» Н. П. Анциферова… Тем не менее Блок в качестве потенциального автора первой обложки своей революционной поэмы выбрал К. С. Петрова-Водкина, но тот отказался, затем предложил кандидатуру В. Д. Замирайло [6, с. 391].

В итоге, как мы знаем, инициативу «перехватил» Анненков, создавший нечто в духе визуального «архетипа»: «…Исключительным, что нужно повторять вновь и вновь, событием русской графики и поэзии вместе с тем остаются “Двенадцать” Блока, — Анненкова» [24, с. 46].

В воспоминаниях Анненкова содержится описание одной из первых встреч художника с поэтом, где Блок говорил о том, что иллюстрации — это «параллельный графический текст, рисованный близнец», а также «что поколение “Мира Искусств”… дало плеяду прекрасных иллюстраторов» [2, с. 68]. А еще «что самым плохим иллюстратором был русский Боклевский,

прорисовавший “Мертвые души”, а самым замечательным — француз Гранвиль, последователи которого еще не успели сорганизоваться…» [2, с. 68].

Процитированный отрывок по прошествии времени воспринимается как параллель мыслям Ю. Н. Тынянова, изложенным в его известной статье об иллюстрациях (опубликована в 1929 г. в сборнике «Архаисты и новаторы» рядом со статьей «Блок»). Вот что пишет Тынянов, цитируя также В. В. Розанова: «…Розанов, размышляя о том, “отчего не удался памятник Гоголю”, писал о невозможности воплотить его героев (в скульптуре): “Ничего нет легче, как прочитать лекцию о Гоголе и дивно иллюстрировать ее отрывками из его творений. В слове все выйдет красочно, великолепно. А в лепке? — Попробуйте только вылепить Плюшкина или Собакевича. В чтении это хорошо, а в бронзе — безобразно, потому что лепка есть тело, лепка есть форма, и повинуется она всем законам ощутимого и осязаемого”. А ведь нам с детства навязываются рисованные “типы Гоголя” — и сколько они затемнили и исказили в типах Гоголя. Собственно, половина русских читателей знает не Гоголя, а Боклевского или в лучшем случае Агина» [25, с. 502].

Тынянов формулирует «два случая законного сожительства» рисунка с литературным словом. Первый: «Только ничего не иллюстрируя, не связывая насильственно, предметно слово с живописью, может рисунок окружить текст. Но он должен быть подчинен принципу графики, конструктивно аналогичному с принципом данного поэтического произведения» [25, с. 508–509]. Второй случай — «когда рисунок может играть роль более самостоятельную, но уже в плане слова, это — использование графики как элементов выражения в словесном искусстве». Причем, по мысли Тынянова, оба этих случая — «вне иллюстрации» [25, с. 509]. Подытоживает он свои рассуждения словами о качествах сюжета и фабулы, когда под фабулой понимается «статическая цепь отношений, связей, вещей, отвлеченная от словесной динамики произведения», при том что сюжет — это «те же связи и отношения в словесной динамике» [25, с. 510–511]. Таким образом, изымая для иллюстрирования ту или иную фабульную деталь, мы якобы не можем показать ее «сюжетный вес»: «Иллюстрация дает фабульную деталь, — никогда не сюжетную. Она выдвигает ее из динамики сюжета. Она фабулой загромождает сюжет» [25, с. 511].

Прошло почти сто лет — и мысли эти не утратили своей актуальности:

«И если подводить некий исторический итог иллюстрированию лирики, то можно сказать, что пыльный флер пошлости всегда клубился над соучастниками этого процесса. Как над самими искренними сочинителями, так и над честными или нечестными иллюстраторами. Как ни странно, но, даже листая знаменитые книги — “Двенадцать”, изрисованные Анненковым, или “Руфь” с гравированием Фаворского, мне только и хочется вымолвить: “Не-воз-мож-но…” Не потому что это плохо или хорошо, а потому, что это совершенно ненужно» [15, с. 57]. Но, как говорится, вопрос остается открытым.

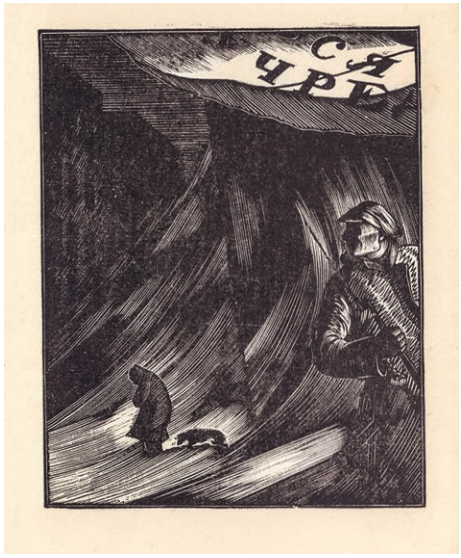
* * *

Иллюстрации Анненкова, Ларионова, Масютина и других замечательных художников к «Двенадцати» Блока, о чем уже в 1920-е гг. можно было рассуждать как об отдельном «жанре» русской книжной графики, — служили доказательством того, что в данной сфере художественного творчества происходят большие изменения.

Об этом, в частности, писал в 1927 г. А. А. Сидоров: «Вместо иллюстрации — концовки или заставки — мы получаем в качестве типичного варианта для современности иллюстрацию — фронтиспис, т. е. такой ее вид, который стремится характеризовать все произведение искусства словесного в одном синтетическом картинном образе. Это трудно, но иногда блестяще удается (пример — гравюра А. Гончарова к “Двенадцати” Блока). Мы имеем, конечно, и “сюиты”



4. Андрей Гончаров. 1924 г.



5. Николай Дмитревский. 1929 г.

иллюстраций, не связанные с текстом; к тем же “Двенадцати” превосходную такую серию сделал Н. П. Дмитревский в Вологде» [23, с. 212] (*ил. 4–5*).

Интересно (и, наверное, характерно), что упомянутый фронтиспис — работа молодого А. Д. Гончарова (1924) — впоследствии так и остался для него творческой «вершиной», даже после того, как художник создал целую серию больших линогравюр по мотивам «Двенадцати» к 50-летию Октябрьской революции.

А что же с «петербургским текстом» — было ли продолжение?

В «Лениздате» в 1957 г. был опубликован сборник лирики Блока «Город мой. Стихи о Петербурге — Петрограде», приуроченный к 250-летию города, а также к 40-летию революции 1917 г. Художник-редактор Б. Ф. Семенов предложил тогда оригинальный, но вполне закономерный способ украшения издания — на фронтиспис был помещен силуэт Блока работы Е. С. Кругликовой, а стихи поэта были проиллюстрированы видами Петербурга в исполнении А. П. Остроумовой-Лебедевой. Несмотря на то что эти графические произведения изначально не предназначались для подобных целей, их художественная стилистика удачно корреспондировалась с «графикой» лирики поэта.

Ретроспективный мотив в иллюстрациях к произведениям Блока в дальнейшем получил новое развитие, но уже в качестве авторской стилистической интерпретации. Например — в юбилейном блоковском сборнике «Лениздата» 1980 г., где строгий стиль петербургской графики первой половины XX в. вновь отобразился в рисунках О. А. Зуева.

Поэма «Двенадцать» и сегодня может быть заново «прочитана» художниками.

Как и «петербургский текст» в целом — этот потенциал неисчерпаем.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алянский С. М. Встречи с Александром Блоком // Александр Блок в воспоминаниях современников: в 2 т. / вступ. ст., сост., подгот. текста и коммент. Вл. Орлова. М.: Художественная литература, 1980. Т. 2. С. 259–325. (Серия литературных мемуаров)
2. Анненков Ю. П. Александр Блок // Анненков Ю. П. Дневник моих встреч: цикл трагедий: [в 2 т.]. Репр. воспр. изд. 1966 г. М.: Художественная литература, 1991. Т. 2. С. 56–96.
3. Бабенчиков М. В. Ю. П. Анненков // Мастера современной гравюры и графики: сб. материалов / ред. [и предисл.] Вяч. Полонского. М.; Л.: Государственное издательство, 1928. С. 167–187.
4. Белов С. В. Блок и первые послереволюционные издательства («М. и С. Сабашниковы», «Алконост») // Литературное наследство. М., 1987. Т. 92: Александр Блок. Новые материалы и исследования: [в 5 кн.], кн. 4. С. 713–725.
5. Берберова Н. Н. Александр Блок и его время: биография / пер. с фр. А. Курт, А. Райской. М.: «Независимая газета», 1999. 256 с. (Литературные биографии)
6. Блок А. А. Записные книжки, 1901–1920 / под общ. ред. В. Н. Орлова [и др.]; сост., подгот. текста, предисл. и примеч. Вл. Орлова. М.: Художественная литература, 1965. 663 с.

7. Блок А. А. Из «записки о “Двенадцати”» // Собр. соч.: в 6 т. Л.: Художественная литература, 1980. Т. 2. С. 377–378.
8. Блок А. А. Интеллигенция и революция // Собр. соч. Берлин: «Алконост», 1923. Т. 7: Статьи. Кн. 1. 1906–1921. Лирические статьи. Россия и интеллигенция. Молнии искусства. О назначении поэта. С. 124–138.
9. Голлербах Э. Ф. Книжная графика // Графическое искусство в СССР, 1917–X-1927: сб. ст. В. В. Воинова, И. Д. Галактионова, Э. Ф. Голлербаха, В. К. Охочинского, М. И. Рославлева, В. Г. Самойлова. Выставка в залах Академии художеств: каталог / Ленингр. акад. художеств. Л., 1927. С. 25–110.
10. Добужинский М. В. Воспоминания. М.: «Наука», 1987. 477 с. (Литературные памятники).
11. Долгополов Л. К. Многоголосие эпохи и позиция автора («Двенадцать» А. Блока) // Вопросы литературы. 1978. № 9. С. 170–193.
12. Иванова Е. В. «Двенадцать». О первых переводах поэмы: по материалам библиотеки и архива А. Блока // Наше наследие. 2018. № 125. С. 62–69.
13. Иванов-Разумник Р. В. О «Двенадцати» // Блок А. А. Двенадцать. Одесса: «Новый путь», 1918. С. 3–11.
14. Книпович Е. Ф. Об Александре Блоке: Воспоминания. Дневники. Комментарии. М.: Советский писатель, 1987. 144 с.
15. Кононов Н. Невозможно // Новый мир искусства. 2004. № 5. С. 57–58.
16. Левинсон А. Я. [Рецензия] // Жизнь искусства. 1918. 12 дек. С. 2. Рец. на кн.: Александр Блок. Двенадцать. Рисунки Ю. Анненкова. Пб.: «Алконост», 1918.
17. Лемменс А., Стоммельс С.-А. «Двенадцать» Александра Блока в иллюстрациях русских художников-эмигрантов (1920–1950) // Изобразительное искусство, архитектура и искусствоведение Русского зарубежья / отв. ред. О. Л. Лейкинд. СПб.: Дмитрий Буланин, 2008. С. 212–225.
18. Молодяков В. Э. Неопубликованная диссертация Леонида Долгополова о поэмах Блока «Возмездие» и «Двенадцать» // Литературный факт. 2021. № 2. С. 131–145.
19. Певзнер О. Павильон СССР на Венецианской биеннале 1924 года. Реконструкция выставки // Искусствознание. 2022. № 4. С. 202–273.
20. Поспелов Г. Г. «Двенадцать» Блока в иллюстрациях Ларионова // Художественная культура русского зарубежья: 1917–1939: сб. ст. / отв. ред. Г. И. Вздорнов. М.: Индрик, 2008. С. 66–70.
21. Примочкина Н. Н. «Душа Петербурга» в художественной культуре Серебряного века (А. Блок и М. Добужинский) // Культурологический журнал. 2014. № 1. URL: http://cr-journal.ru/files/file/04_2014_00_35_46_1397162146.pdf
22. Розенталь Л. В. Веревка — вервие простое: отрывки из мемуаров «Непримечательные достоверности»: (воспоминания об А. Блоке, В. Набокове) // Наше наследие. 2005. № 75/76. С. 48–53.
23. Сидоров А. А. Графика и искусство книги // Печать и революция. 1927. Кн. 7 (окт.-нояб.). С. 202–231.
24. Сидоров А. А. Русская графика за годы революции. 1917–1922. М.: Дом печати, 1923. 114 с.
25. Тынянов Ю. Н. Иллюстрации // Тынянов Ю. Н. Архаисты и новаторы. Л.: «Прибой», 1929. С. 500–511.
26. Чегодаева М. А. Искусство, которое было. Пути русской графики, 1917–1936. М.: «Галарт», 2012. 384 с.
27. Эткинд Е. Г. Демократия, опоясанная бурей: (о музыкально-поэтическом строении поэмы А. Блока «Двенадцать») // Форма как содержание: [избр. ст.]. Wuerzburg: Yal-Verlag, 1977. С. 103–129.
28. Якобсон А. А. Конец трагедии. Нью-Йорк: Изд-во им. Чехова, 1973. 238 с.

Сведения об авторе:

Котломанов Александр Олегович, кандидат искусствоведения, доцент, профессор кафедры общественных дисциплин и истории искусств, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица; kotlomanov@yandex.ru

Kotlomanov Alexander Olegovych, PhD in Art History, Associate Professor, Professor, Department of Social Sciences and History of Arts, Saint Petersburg State Academy of Art and Design named after A. L. Stieglitz; kotlomanov@yandex.ru

УДК 76.01(450)
DOI 10.54874/9785605162926.2024.10.23

А. А. Лобская

ПРОБЛЕМА ИНТЕРПРЕТАЦИИ ТЕКСТА ПОЭМЫ «ИЛИАДА» В ЦИКЛЕ ИЛЛЮСТРАЦИЙ ДЖОРДЖО ДЕ КИРИКО

Целью статьи было изучение формально-стилистических и содержательных особенностей интерпретации текста поэмы Гомера «Илиада» в цикле книжных иллюстраций Дж. де Кирико. В ходе исследования выявлена художественная программа автора, особенности композиционного и колористического решения. Установлены особенности выбора сюжетов для иллюстрации в пользу менее популярных и зрелищных, но с меньшим количеством насилия.

Ключевые слова: де Кирико, «Илиада», Гомер, книжная иллюстрация, искусство Италии XX в., интерпретация античного наследия.

A. A. Lobskaia

THE PROBLEM OF INTERPRETATION OF THE HOMER'S ILIAD TEXT IN GIORGIO DE CHIRICO'S CYCLE OF BOOK ILLUSTRATIONS

The purpose of the research was to study formal, stylistic and semantic particularities of G. de Chirico's interpretation of the Homer's *Iliad* in his cycle of book illustrations. The study revealed the author's artistic program, features of compositional and coloristic solutions and the peculiarities of choosing subjects for illustration in favor of less popular and spectacular ones, but with less violence.

Keywords: de Chirico, Iliad, Homer, book illustration, Italian art of the 20th century, interpretation of classical ancient heritage.

Эпическая поэма Гомера «Илиада» хотя и не охватывает полностью всю сюжетную линию, касающуюся Троянской войны, является цельным литературным произведением, значимость которого трудно переоценить. Существует множество изобразительных интерпретаций эпической поэмы Гомера как в виде иллюстраций к ее тексту, так и самостоятельных произведений. Первые произведения по сюжетам мифов, которые легли в основу «Илиады», встречаются уже в античном искусстве, в частности в греческой вазописи и римской настенной живописи. В Средневековье иллюстрации к «Илиаде» практически отсутствовали (хотя известен иллюминированный манускрипт, так называемая «Амброзианская Илиада», V–VI вв.), но с Ренессанса и далее популярность сюжетов из поэмы начала расти. Согласно исследованию Д. Вайбенсон, из более чем трех сотен проанализированных ею изображений, посвященных «Илиаде», только около 40 было создано в период с 1470 по 1750 гг. [13], однако популярность гомеровского эпоса среди художников резко возросла в классицистическом и неоклассицистическом искусстве. Пик интереса к сюжетам эпических поэм Гомера, согласно наблюдениям Д. Вайбенсон, пришелся на вторую четверть XIX в. В XX–XXI вв. интерес художников к сюжетам «Илиады» сохранился и даже вышел на новый уровень в связи

с появлением кинематографа. Наиболее популярной киноинтерпретацией гомеровской поэмы стал высокобюджетный пеплум «Троя» (2004 г., режиссер Вольфганг Петерсен).

Одним из графических циклов в книжной иллюстрации «Илиады» XX в. является издание 1968 г., выпущенное во Флоренции издателем Бруно Нардини. Оно представляет собой укороченное изложение поэмы, включающее не весь текст «Илиады», а отдельные фрагменты в переводе лауреата Нобелевской премии по литературе 1959 г., поэта и переводчика Сальваторе Квазимодо. 26 цветных иллюстраций, выполненных в технике литографии и сопровождавших избранные отрывки, выполнил Джорджо де Кирико.

До настоящего времени иллюстрации де Кирико к «Илиаде» не являлись предметом отдельного исследования, поэтому в процессе их анализа приходилось опираться преимущественно на два типа научных источников: литературу, посвященную творчеству де Кирико в целом, а также материалы, анализирующие античный (шире) и гомеровский (уже) миф в искусстве XX в. и предшествующих эпох (Д. Вайбенсон, Дж. Бернсток). Кроме того, анализировались тексты самого де Кирико, в том числе его статьи, письма и роман «Гебдомерос».

Творчество Джорджо де Кирико как графика и иллюстратора сравнительно нечасто привлекало внимание исследователей и кураторов, несмотря на достаточное количество созданных им графических произведений. Де Кирико иллюстрировал произведения Жана Кокто (1928), «Каллиграммы» Гийома Аполлинера (1930), «Апокалипсис» (издания 1941 и 1977), «Обрученных» Алессандро Мандзони (1964), собственный роман «Гебдомерос» (1971). Кроме того, в 1961–1962 гг. художник по заказу Института промышленной реконструкции (Istituto per la ricostruzione industriale, IRI) создал цикл из 10 акварелей, в которых аллегорически представил отрасли промышленности в виде сюжетов и персонажей античной мифологии. Изображения богов и героев в цикле иллюстраций к «Илиаде» логично продолжили эту линию творчества художника.

Несмотря на то что де Кирико создавал в том числе и скульптуры, и графику, занимался дизайном ювелирных украшений, а также был театральным художником, исследователи и критики до сих пор трактуют его преимущественно как живописца. Так, Фабио Бенци, автор объемной монографии о жизни и творчестве де Кирико, увидевшей свет в 2019 г., практически проигнорировал его как иллюстратора. Последним десятилетиям жизни художника, то есть тому периоду, когда была создана большая часть его графических циклов, он посвятил в буквальном смысле несколько страниц текста.

Рисунку в творчестве художника посвящено исследование Дж. де Санны «Джорджо де Кирико. Рисунок», выполненное в 2004 г. на основе изучения коллекции Фонда Джорджо и Изы де Кирико в Риме. В этом издании рассматривались различные аспекты графического наследия де Кирико, в том числе книжная иллюстрация, без, однако, отдельного фокуса на его «Илиаде».

Вместе с тем графика представляется органичной частью творчества де Кирико. Насколько можно судить по формально-стилистическим особенностям его работ, а также оставленным художником письменным источникам, личные особенности восприятия де Кирико были таковы, что линия представлялась ему первостепенной по сравнению с цветом. Так, например, для его романа «Гебдомерос» не характерны насыщенные цветовые описания, что кажется достаточно странным для автора, который в первую очередь живописец и лишь во вторую — писатель.

Также де Кирико был убежден, что именно линия, а не цвет лежит в основе практически не сохранившейся древнегреческой живописи. Такое предположение он сформулировал в статье «Живописный классицизм», опубликованной в журнале «La Ronda» в 1920 г. «Демон греческой живописи — прежде всего линеарный демон» [11, с. 57], — писал художник.

Творческому наследию де Кирико как иллюстратора было посвящено несколько специализированных выставок, прошедших в Италии в последние десятилетия. Так, в 2000 г.

работы де Кирико для книжных изданий были представлены в Центральной национальной библиотеке Флоренции, а в 2019 г. в Милане «Kasa dei Libri» прошла выставка «Де Кирико в 101 книге». Тем не менее графическое наследие де Кирико до сих пор вызывает значительный интерес исследователей.

Посвященный «Илиаде» графический цикл де Кирико был создан в 1960-е гг., в тот отрезок времени, когда в творчестве художника доминировали необарочные черты (этот его период в итальянской искусствоведческой традиции принято называть «барочным периодом»). В иллюстрациях к «Илиаде» барочная вычурность, характерная для творчества де Кирико в 1960-е гг., нашла отражение прежде всего в характере штриха — как правило, причудливо закрученного. Иллюстрации де Кирико лишены геометричности, а образы героев представлены достаточно обобщенно: так, например, у героев «Илиады» практически отсутствуют индивидуальные, узнаваемые черты и они идентифицируются главным образом по контексту и атрибутам.

Можно отметить и сюжетное, и стилистическое сходство иллюстраций к «Илиаде» де Кирико с его же «Гладиаторским циклом», первые произведения которого были созданы в конце 1920-х гг. Тот период творчества де Кирико характеризовался отходом от метафизической живописи и ощущением себя как художника-неоклассика.

Колористическое решение цикла характеризуется ограниченностью основной цветовой гаммы, в которой преобладают оттенки серого, бежевого и голубого цветов. Цветовые акценты преимущественно красного, желтого и синего или зеленого цветов, как, например, в иллюстрации «Прощания Гектора и Андромахи». Работа де Кирико с цветом в данном цикле в значительной степени соответствует принципам так называемого болонского академизма братьев Карраччи, в соответствии с которыми произведение должно быть выполнено в сдержанных цветах с использованием нескольких цветовых акцентов, как правило, красного, синего и желтого.

Подбор оптимального композиционного решения для такого сложного, изобилующего персонажами и массовыми сценами, как «Илиада», представляется непростой задачей. Авторы известных графических циклов к «Илиаде» XIX в., в частности такие как Джон Флаксман, Бонавентура Дженелли, предпочитали ограничивать количество персонажей в рамках одной сцены, избегая при этом чрезмерной перегруженности композиций. Ограничение количества людей в сцене характерно и для иллюстраций Дмитрия Бисти, который дополнительно разграничивает композицию за счет значительной диспропорции масштабов персонажей и объектов на переднем и дальнем плане. Де Кирико в этом смысле пошел другим путем. Он обращался в том числе и к по-настоящему массовым сценам, таким как, например, оплакивание Гектора на его погребальном костре. В этом случае он четко разделял планы, более тщательно прорабатывая ближний и оставляя обобщенную трактовку на заднем, в результате чего толпа сливалась в практически монолитную массу.

И Джон Флаксман, и Бонавентура Дженелли, и Дмитрий Бисти в своих циклах иллюстраций к «Илиаде» опирались на традицию. В случае Флаксмана и Бисти это скорее античная чернофигурная вазопись. «Используя характерные особенности ксилографии, Бисти создает изображения, напоминающие по стилю архаическую чернофигурную вазопись. Подобное впечатление создается, прежде всего, изображениями черных силуэтов на светлом фоне» [3, с. 208], — писал о цикле Д. Бисти Ю. А. Виноградов. У Бонавентуры Дженелли это скорее позднеренессансная традиция. Выбирая художественное решение для иллюстраций к «Илиаде», де Кирико не пытался подражать античной эстетике, в чем бы она ни выражалась, в вазописи ли, в классической или эллинистической скульптуре. Несмотря на собственные претензии на «классицистичность», он предложил в значительной степени современную интерпретацию античного мифа.

Также нельзя не отметить, что де Кирико во время работы над циклом «Илиады» был склонен относиться к иллюстрациям как в некоторой степени сценографии, в чем, вероятно, сказался его опыт работы как театрального художника. Действие его «Илиады» разворачивается в ограниченном количестве пространств (в отличие от Флаксмана или Дженелли, у которых место действия до крайности условно и вообще никак не определяется). Шатры ахейцев на иллюстрациях к Песням I, IX и X выглядят практически идентично, а на иллюстрациях к Песням IV, V, VI, XV, XVI видна одна и та же скала. Вполне вероятно, что де Кирико, как в том числе театральный художник, использовал условный образ, пытаясь таким образом погрузить читателя в мир гомеровского эпоса как в театральную постановку. Однако не исключено и более прозаическое объяснение: возможно, подобные повторения диктовал формат издания, поскольку поэма публиковалась не полностью, а в виде ограниченного количества отрывков.

Таким образом, в том, что касается формально-стилистических особенностей иллюстраций к «Илиаде», просматривается творческая эволюция самого де Кирико, заключавшаяся, с одной стороны, в позиционировании себя как художника-традиционалиста, с другой — связанная с его опытом работы со сценой. Однако обращение де Кирико к традиции не являлось тотальным и касалось в данном случае лишь некоторых художественных аспектов анализируемых произведений.

Интерес представляет также выбор конкретных сцен для иллюстрации. На протяжении своей длинной творческой жизни де Кирико неоднократно обращался к сюжетам из «Илиады». С 1914 г. он разрабатывал сюжет «Прощания Гектора и Андромахи». Гектор, основной герой троянского лагеря, выступает главным противником героя из стана ахейцев, Ахилла. «Битва Гектора и Ахиллеса под стенами Трои» (1947, частная коллекция) — сюжет, к которому де Кирико обращался в живописном формате, но не использовал его в своем графическом цикле. Ахилл, вне контекста иллюстраций к Илиаде, в качестве персонажа реже привлекал внимание художника. Зато де Кирико создал серию работ, как живописных, так и графических, посвященных божественным коням Ахилла Балию и Ксанфу («Божественные кони Ахилла» 1963, Галерея Нового Южного Уэльса; серия литографий, созданная в 1971 г.).

В соответствии с текстом Гомера не только люди, но и боги являются полноценными участниками Троянской войны, занимая либо одну, либо другую сторону. Божества принимают участие даже в военных действиях. Так, Афродита уносит с поля боя Париса и своего сына Энея, получая при этом ранение; Диомед с помощью Афины атакует Ареса; Аполлон помогает Гектору убить Патрокла и т. д. В иллюстративном цикле к «Илиаде» божествами, чаще всего изображаемыми де Кирико, являются Афина и Аполлон: первая появляется в нем шесть раз, а второй — пять. Афина и Аполлон, которые как у Гомера, так у де Кирико прямо противостоят друг другу, символически воплощают в себе две стороны греко-троянского конфликта. Так, в иллюстрации к Песни IV «Илиады» Афина и Аполлон, обнажив оружие, парят в воздухе, нависая каждый над «своим» воинством.

В соответствии с подписями к иллюстрациям, представленным в издании, данный сюжет относится к следующему тексту[1]:

<…> Аполлон раздражился,
Смотря с Пергамских высот, и воскликнул, троян возбуждая:
«Конники Трои, вперед! не давайте вы бранного поля
Гордым ахейцам; их груди не камень, тела не железо,
Чтобы меди удары, пронзающей тело, ничтожить.
Днесь и Пелид не воинствует, сын лепокудрой Фетиды:
Он пред судами гнев, сокрушительный сердцу, питает»[1].

Де Кирико отходит от текста Гомера, изображая Аполлона не в стороне на Пергамских высотах, а прямо над полем боя, таким образом демонстрируя его высокую вовлеченность в ход конфликта.

Аполлон выступает антагонистом Афины также в иллюстрации к Песни VII, относящейся к тексту:

К Трое священной; навстречу богине, узрев от Пергама,
Феб Аполлон устремился: троянам желал он победы.
В встречу спешащие боги сошлися у древнего дуба;
Первый к богине воззвал дальномечущий Феб сребролукий:
«Что ты, волнения полная, дочь всемогущего Зевса,
Сходишь с Олимпа? К чему ты стремима сим пламенным духом?
Или склонить аргивянам неверную брани победу
Хочешь? Троян погибающих ты никогда не жалеешь?»

В данной иллюстрации Аполлон у де Кирико выступает как более миролюбивое божество, он противостоит вооруженной Афине не в боевой амуниции, а со своим традиционным атрибутом — лирой. Примечательно, что и Афина (Минерва), и Аполлон нередко присутствуют в творчестве де Кирико и вне контекста эпоса Гомера. В данном случае де Кирико остался верным собственным мифологическим предпочтениям.

Можно предположить, что в противопоставлении Афины и Аполлона в «троянском цикле» де Кирико отражается, с одной стороны, противопоставление интеллектуального, рационального, и творческого, чувственного. С другой, в свете биографии де Кирико, в противоборстве этих двух сущностей можно увидеть отголоски внутреннего конфликта самого автора. Художник родился в итальянской семье, но провел детство и юные годы в Греции, затем много путешествовал и окончательно остановился в Италии в 1940-е гг. Можно предположить, что де Кирико ощущал себя причастным и к древнегреческой, и к древнеримской культуре: древние римляне мифологически возводили историю своего народа к троянцам, считая себя потомками Энея. По крайней мере в иллюстративном цикле де Кирико не просматриваются явные признаки симпатии к какой-либо одной стороне.



1. Дж. де Кирико. Иллюстрация к песни VI «Илиады» (Диомед и Главк обмениваются доспехами). Литография, 1968 г.

В структуре иллюстраций де Кирико к «Илиаде» есть четкая программа: одна иллюстрация к одной песне текста Гомера. Но «Илиада» состоит из 24 песен, а список иллюстраций де Кирико включает 26 листов, два из которых выпадают из общей логики. Один лист предварят текст поэмы и изображает сюжет, не изложенный Гомером, — «Суд Париса». Одна Песнь — шестая — представлена двумя иллюстрациями: Диомедом и Главком, обменивающимися доспехами (*ил. 1*), и свиданием Гектора с Андромахой. Последний сюжет многократно встречается в творчестве де Кирико, и, вероятно, именно в силу особенной привязанности к нему художник не смог отказаться от этой сцены и в иллюстрациях к «Илиаде».

Иконография «Суда Париса» в том виде, в котором его реализует де Кирико, достаточно традиционна: художник изображает Париса в фригийском колпаке, рядом с ним — еще одного мужского персонажа и трех обнаженных богинь, которые легко идентифицируются по атрибутам: Афродита с яблоком и красным плащом, а рядом с Афиной лежит ее оружие. Момент, который запечатлевает художник, — это окончание суда, когда Парис уже сделал свой выбор и передал яблоко Афродите. Изображение Афродиты с яблоком (этот сюжет известен с античности как *Venus Victrix*, «Венера-Победительница») отходит от античных

и неоклассицистических сдержанных канонов. Так, у де Кирико богиня держит яблоко над головой и, судя по ее позе, пританцовывает от радости. Стоит отметить, что изображения Афродиты в принципе достаточно редки в творчестве Джорджо де Кирико.



2. Дж. де Кирико. Иллюстрация к песни VI «Илиады» (Прощание Гектора и Андромахи). Литография, 1968 г.

Сцена прощания Гектора и Андромахи в цикле иллюстраций к «Илиаде» отличается от реализованных художником ранее схем: в книжной серии Андромаха не опирается на плечо Гектора, а плачет на расстоянии от него, тогда как он с протянутыми руками бросается к ней навстречу (*ил. 2*). Сцена показывает любящего мужа и горюющую жену, ради усиления этого эффекта интимности де Кирико отказался от других персонажей, которые, согласно тексту Гомера, присутствовали при прощании: маленького сына Гектора и Андромахи Скамандра и его кормилицы.

Исследовательница сюжетов «Илиады» в неоклассицистическом искусстве Д. Вайбенсон отмечала, что три сотни проанализированных ею произведений, созданных в XV–XIX вв., можно разделить на три категории: аллегорические, созданные преимущественно с дидактическими мотивами; нарративно-пикториальные, в которых сюжет выбирается за его зрелищность; и буквальные, в которых на первое место выходит точность отображения текста поэмы. При этом работы, созданные до 1700 г., как правило, относятся к первой категории, 1700–1750 гг. — ко второй, а после 1750-го — к третьей [см.: 13, с. 23]. Автор отмечает, что как характер описаний в «Илиаде», так и качества ее героев, более человеческие, нежели героические, предполагают меньшую аллегорическую и большую нарративную ценность. Иными словами, описания «Илиады» очень конкретны и полны динамики («кинематографичны», как сказал бы современный читатель), при этом амбивалентность поступков героев и отсутствие четко артикулированных протагонистов и антагонистов делает этот материал менее привлекательным для аллегорического осмысления. Иллюстрируя текст, де Кирико, как кажется, использует скорее нарративный, чем аллегорический подход, что логично в свете назначения этих произведений. Однако сам выбор сюжетов в его случае становится способом трансляции определенного смысла. В частности, он не идет на поводу у зрелищности сюжетов, отдавая предпочтение преимущественно менее популярным у художников эпизодам.

Д. Вайбенсон перечисляет самые популярные сюжеты из «Илиады» среди художников XVIII–XIX вв. Это гнев Ахиллеса на Агамемнона; Брисеида, покидающая шатер Ахилла; Венера, раненная Диомедом; Гектор, укоряющий Париса; Гектор, покидающий Андромаху; Ахилл, волочащий тело Гектора вокруг стен Трои; Приам в шатре Ахилла; и горевание Андромахи [см.: 13, с. 25]. Из всего перечня этих сюжетов де Кирико обращается только к двум: уже упомянутому прощанию Гектора с Андромахой и Ахиллу, протаскивающему тело Гектора, привязанное к колеснице. Зато он отдает предпочтение или сюжетам, мало привлекавшим внимание иллюстраторов (например, Диомед и Главк, обменивающиеся доспехами), или моментам не самого высокого драматического напряжения (так, например, Ахилл и Патрокл у де Кирико музицируют вдвоем непосредственно перед визитом посольства Агамемнона).

Американская исследовательница Дж. Бернсток в статье, посвященной интерпретации античного мифа в искусстве XX в., отмечала, что художники прошлого столетия были склонны приписывать мифологическим сюжетам гуманистическое звучание и переосмыслять

через их призму свой персональный опыт. «Вместо того чтобы останавливаться на традиционной надстройке мифов, сводя их к простым литературным басням, большинство современных художников стремились постичь их более глубокое, отдаленное значение. Так, они возложили важную функцию на универсальные символы мифов, сделав их неотъемлемой частью предметов своих произведений. Верная характеру древних мифов, современная культура сохраняет их двойственность» [9, с. 153],— писала она. Вышесказанное в полной мере относится к де Кирико в части собственного мироощущения. Однако его подход к иллюстрации «Илиады» говорит о том, что ему в равной степени свойственно и гуманистическое видение. Текст «Илиады» изобилует брутальными сценами насилия, которые практически не находят отражения в иллюстрациях де Кирико.

Творчеству де Кирико свойственно двоякое отношение к батальному жанру. Первым его произведением на подобный сюжет стала ранняя работа «Битва кентавров» [см.: 4, с. 233]. Известно, что еще в конце 1890-х гг. в Греции он видел выставку работ греческих художников, посвященных греко-турецкой войне в Фессалии, и остался под большим впечатлением [см.: 6, с. 43]. После созданного по заказу арт-дилера Леонса Розенберга «гладиаторского цикла» де Кирико стал больше склоняться к батальной тематике, которая все чаще появляется в его творчестве. Однако выбор сюжетов «Илиады» представляет интерес с противоположной стороны: насколько мало батального, относительно текста поэмы, иллюстрирует де Кирико. «Описания, как именно ранят и убивают тела в бою,— это повторяющиеся кульминации эпизодов, рассказанных в “Илиаде”» [5, с. 57],— пишет С. Зонтаг. Тем не менее, иллюстрируя «Илиаду», де Кирико последовательно отдает предпочтения не тем сюжетам, в которых Гомер не скупился на кровавые подробности, а, наоборот, явно избегает прямого изображения насилия.

Весьма красноречиво об этом говорит подход де Кирико к изображению оружия. Так или иначе оружие или щиты появляются на 21 из 26 листов, то есть на 80 % всех иллюстраций, включая первую, посвященную «Суду Париса» — там амуниция Афины выступает одновременно и ее атрибутом. Однако на 13 из этих 21 иллюстраций, то есть более чем в половине случаев, оружие не используется: оно лежит на земле или прислоняется к какой-то поверхности. Еще на четырех листах присутствует как лежащее оружие, так и оружие у воинов в руках. Единственный эпизод, в котором де Кирико напрямую обращается к сцене убийства,— иллюстрация к Песни XVI, в которой Аполлон копьем бьет в щит героя Патрокла.

Таким образом, де Кирико подходит к выбору и интерпретации сюжетов «Илиады» оригинальным способом, в котором особенно обращают на себя внимание миролюбие и стремление акцентировать сцены с наименьшим градусом насилия. В произведении, значительную часть которого составляют жестокие и кровавые описания битв, де Кирико практически не изображает оружие разящим. Такая программа вынуждает де Кирико отдавать предпочтение ряду менее популярных среди иллюстраторов сюжетов, с меньшим драматическим напряжением и в ущерб зрелищности. Это укладывается в концепцию Дж. Бернсток о гуманистическом прочтении античного мифа в XX столетии. Для сравнения: другой итальянский иллюстратор «Илиады» XX в. Миммо Паладино не избегал изображения кровавых эпизодов, однако его схематичная графическая манера весьма далека от натуралистических описаний античного поэта. «В какой-то момент замечаешь, что, даже оставаясь свободным, ты вынужден следовать поэме. Если Гомер говорит о Полифеме, я делаю портрет Полифема, в своей манере» [12],— говорил он в интервью газете *La Reppublica*. В соответствии с классификацией Д. Вайбенсон трактовка Паладино представляется более близкой к аллегорическому прочтению, превращаясь не столько в буквальную визуализацию текста поэм, сколько в символ. Представляется, что и де Кирико был склонен воспринимать сюжет Троянской войны не как историю десятилетней кровавой осады города, а в более широком и иносказательном ключе.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Здесь и далее все цитаты из «Илиады» приводятся в переводе Н. И. Гнедича.

ЛИТЕРАТУРА

1. Без автора. Описание монографии Sanna, J. de. Giorgio de Chirico. Disegno. Opere della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico. Milano: Electa, 2004: Официальный интернет-сайт Фонда Изы и Джорджо де Кирико. URL: https://fondazionedechirico.org/pubblicazioni/giorgio-de-chirico-disegno/ (дата обращения: 10.09.2022).
2. Без автора. De Chirico in 101 libri: Пресс-релиз к выставке. URL: http://www.arte.it/calendario-arte/milano/mostra-de-chirico-in-101-libri-57483 (дата обращения: 20.08.2022).
3. Виноградов Ю. А. Проблема осмысления мифоэпической поэзии в современной книжной графике // Мир науки, культуры, образования. 2013. № 1 (38). С. 205–217.
4. Геташвили Н. В. Во что превратится Венера. Москва: БуксМАрт, 2016. 352 с.
5. Зонтаг С. Смотрим на чужие страдания. Пер. с англ. Москва: ООО «АдМаргинемПресс», 2014. 96 с.
6. Кирико Дж. де Воспоминания о моей жизни. Москва: «Ад Маргинем Пресс», 2017. 368 с.
7. Кирико Дж. де. Гебдомерос. Санкт-Петербург: «Азбука», 2004. 192 с.
8. Benzi F. Giorgio de Chirico. La vita e opera /Fabio Benzi. Milano: La nave di Teseo, 2019. 560 p.
9. Bernstock J. E. Classical Mythology in Twentieth-Century Art: An Overview of a Humanistic // Artibus et Historiae. 1993. Vol. 14, № 27. P. 153–183.
10. Bianchi C. De Chirico illustratore di libri // Bibblioteche oggi. Aprile 2000. P. 78.
11. Chirico G. de. Classicismo pittorico // Il Ritorno all’ordine. Carte d’artisti, a cura di Elena Pontiggia. Milano: ABSCONDITA, 2005. 192 p.
12. Vagheggi P. I poemi di Paladino // La Reppublica. 22. 10. 2001. URL: https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2001/10/22/poemi-di-paladino.html (дата обращения: 22.12.2022).
13. Wiebenson D. Subjects from Homer’s Iliad in Neoclassical Art // The Art Bulletin. 1964. Vol. 46, No. 1. P. 23–37.

Сведения об авторе:

Лобская Анастасия Анатольевна, независимый исследователь, член ICOM, член Italian Art Society; syntinen1@yandex.ru

Lobskaia Anastasiia Anatolievna, independent researcher, ICOM member, Italian Art Society member; syntinen1@yandex.ru

УДК 7. 76.01
DOI 10.54874/9785605162926.2024.10.24

Е. Н. Рыжкина

ИЗ ИСТОРИИ СОВЕТСКОЙ САТИРИЧЕСКОЙ ГРАФИКИ. ДМИТРИЙ МООР — ХУДОЖНИК-БОЕЦ, АПОЛОГЕТ СОВЕТСКОЙ АГИТАЦИОННОЙ САТИРЫ

Данная статья посвящена рассмотрению и анализу этапов творческого пути Дмитрия Стахиевича Моора, художника-публициста, графика, карикатуриста, ставшего классиком советской сатиры. Прослеживаются в историческом контексте основные темы, сюжеты и графические решения плакатов и карикатур относительно задач сатирической агитационной культуры.

Ключевые слова: сатирическая графика, советская сатира, карикатура, гротеск, семантика сатиры, агитационный плакат, политический плакат.

E. N. Ryzhkina

HISTORY OF SOVIET SATIRICAL GRAPHICS. DMITRY MOORE IS A FIGHTER ARTIST, AN APOLOGIST FOR SOVIET PROPAGANDA SATIRE

This article is devoted to the consideration and analysis of the artist's work in a historical context. The main themes, plots and graphic solutions of posters and cartoons concerning the tasks of satirical propaganda culture are traced.

Keywords: satirical graphics, Soviet satire, caricature, grotesque, semantics of satire, propaganda poster, political poster.

Дмитрий Моор — Дмитрий Стахиевич Орлов (1883–1946) — художник, плакатист, чье имя связано с самыми известными и острыми эпизодами развития сатирической графики советской эпохи, а его работы составили золотой фонд произведений мировой политической карикатуры. Это один из примеров художников-самоучек, проделавших путь от самодельного иллюстрированного журнала к мировой известности. По воспоминаниям Бориса Ефимова: «…в природе и характере его были щедро заложены такие качества и черты, которые отличают людей незаурядных, волевых, целеустремленных, настойчивых в решении поставленных перед собой задач, упорных в преодолении трудностей» [1, с. 319].

Дмитрий Моор всегда был склонен к карикатурному, гротескному рисунку. Не имея профессиональных навыков, самоучка — в прямом смысле этого слова, он невозможным напряжением воли вынужден был учиться на ходу: на работе, в журнале, в газете, постигая основы рисунка через искусство политического языка карикатуры. По его собственным воспоминаниям «Я засыпал поздно ночью с карандашом в руках, а проснувшись утром немедленно принимался за работу» [4, с. 13]. Еще будучи студентом юридического факультета Московского университета, он создавал карикатуры, пародии и шаржи на царских министров и чиновников. В 1906 г. эти рисунки были опубликованы. С 1908 г. Моор становится постоянным сотрудником сатирического издания «Будильник», а вскоре

и его ведущим художником. В период после революции 1905 г. выходят многочисленные, но недолго живущие сатирические издания, направленные против царского режима. Художники, оформлявшие эти «немногочисленные и недолговечные» журналы, были из той самой «радикальной молодежи», которая организовывала партячейки и партсобрания, выходила на демонстрации. Немногочисленные профессиональные художники, такие как мирискусс-ники Кустодиев, Добужинский, Лансере, сотрудничали в журналах «Жупел» и «Адская почта», но старались придерживаться грани либерализма. Большую роль в становлении сатирической графики Дмитрия Моора сыграли западноевропейские журналы, такие как Simplizissimus и L`assiete au Beurre выходившие в гораздо более лояльной и свободной от цензуры обстановке [3, с. 15].

Художественная концепция этих изданий вполне отразилась в работах Олафа Гульбранссона. Строгая графическая линейность его рисунков, резко разграниченные цветовые заливки, помимо обычной деформации, применяемой в карикатуре, его рисунки отличает рациональная закономерность, строжайшая экономия выразительных средств. Экономия выразительных средств сказывается и на отборе художественных «аксессуаров», все подчинено необходимости заставить основное изображение максимально выразительно «звучать». Эти особенности его творческого языка были обусловлены использованием специфических особенностей печати, требующей простоты изображения при максимальной художественной выразительности. Этого требовали строго полиграфические условия, такие как увязка изображения с текстом, устранение «прорывов» в листе, пропорции рисунка, листа и шрифта. Метод сатирического рисунка Гульбрансона повлиял на развитие многих художников, но для Моора это стало основой и школой его искусства. Он последовательно продолжил это новое течение мировой карикатуры в России. Моор подхватил творческий метод, позволяющий поднять искусство карикатуры на достойную идейную и художественную высоту. Но этот «метод Гульбрансона» требовал безукоризненного рисунка и точной передачи действительности. Моор берет на вооружение основные гульбрансоновские принципы: такие как «характеристика аксессуарами». В рисунке 1908 г. «Птицелов Художественного театра», являющемся шаржем на Станиславского и его постановку «Синей птицы», весь антураж спектакля попадает в изображение: одежда, фон.

Попыткой усилить характеристику персонажей акцентами на жестах рук отмечен рисунок «Октябристы на каникулах». И уже более зрелый и совершенный по силуэтам и выразительной линии «Сизифов труд в Государственной думе. Они решили аграрный вопрос» (1908 г.). Этот рисунок также примечателен уже своей политической неприкрытой остротой и остроумным решением. Это толпа депутатов Думы, линейно изображенных толстыми дегенератами, выкатившими из-под ног крестьянина земной шар. Надо отметить еще одного европейского автора-карикатуриста, рисунки которого повлияли на становление художественного метода Моора. Это Г. Галантар, художник L`assiete au beurre, его рисунок «Золотое деревце», изображающий олицетворение капитализма в виде огромного звероподобного человека, поливающего человеческой кровью дерево, приносящее деньги, был перепечатан в «Будильнике» в 1909 г., и впоследствии образ укоренился в творческом багаже молодого художника. В журнале «Пересмешник» 1917 г. выходит его рисунок «Елка на юге» — «Атаман Каледин (промышленнику). У тебя высохла драгоценная поливка для золотого деревца. Позволь пособить. Я кое-что успел накопить». Художник олицетворяет мировой капитал, подгоняя его под конкретную сюжетную обстановку. Этот собирательный образ есть не социальное безликое зло, но воплощение классового явления.

Характерные жесты и движения персонажей, отмеченные огромной работой и штудированием натуры, появляются на рисунках 1911 г. «Сделайте веселое лицо!» — это уже те образные жесты, что будут в его самых знаменитых плакатах более позднего периода. Весьма прозрачно намекая на роль П. Столыпина и ограбление крестьянства.

К концу этого года можно уже говорить о переходе творчества Моора из ученической и незрелой, собирательной в осознанную стадию. Целостность, единство пространства рисунка, овладение проблематикой журнальной графики, драматизм действия при комическом сюжете, динамика, острая характеристика персонажа, его жестов, движений, рисунок рук, поддерживающий выражение лица, и поддержка плоскости листа активно разработанным пространством — вот основные характеристики зрелого периода творчества Моора. Рисунок «Два профессора» (1914 г.) и особенно карикатуры на К. Станиславского, В. Качалова, Ф. Шаляпина свидетельствуют о сформированности образного языка. Этот типично газетный, журналистский язык чрезвычайно импонирует издательствам, его рисунки публикуют в журналах «Кривое зеркало», «Русское слово» и т. д.

В том же 1915 г. впервые появляется в работах Моора прием, который можно обозначить как «тематика цвета», впоследствии ставший формообразующим для художника. «Либерал» (1915 г.) — изображение оратора, критикующего существующий строй, на заднем плане представитель власти. Оратор начинает критиковать правительство, и фон, сопровождающий рисунок, красный; эмоциональный накал усиливается, красный цвет заливает лицо и руки либерала; представитель власти приближается, и «либерал» трусливо притихает, красный цвет съеживается; и наконец он произносит «все устроится», лицо и фон рисунка становятся цвета манишки мундира представителя власти. Цвет являет собой выразительную действующую силу рисунка.



1. Моор Д. Карикатура «Архивная достопримечательность. Не стреляет, не звонит, не царствует!». 1917 г.

Перу Моора принадлежит первая появившаяся в печати карикатура на царя. Рисунок «Архивная достопримечательность. Не стреляет, не звонит, не царствует!» (*ил. 1*) появился в «Утро России» 5 марта, на следующий день после отречения Николая I от престола. Рваный, взъерошенный портрет царя на фоне недействующих и бесполезных кремлевских артефактов: Царь-пушки и Царь-колокола. Без повествовательной иллюстративности, без погони за «смешным». Карикатура Моора по графической выразительности и сюжетной остроте образна, лаконична и остра.

После 1917 г. художник работает над формой и выражением агитационной мысли. Он обращается к большим революционным темам. От карикатуры Моор переходит к работе над плакатами. Новое содержание и предназначение плакатного искусства сделали этот вид графики мощнейшим средством пропаганды и агитации коммунистической партии. По словам самого Моора, он стремился к тому, чтобы язык художника звучал наравне с речью политического оратора.

На этом этапе он основной акцент делает на «разработке и оттачивании метода эмоциональной дискредитации классового врага и патетической интерпретации революции» [5, с. 58].

Летом 1919 г. В. П. Полонский приглашает Моора в литературно-издательский отдел ПУР (Политическое Управление Реввоенсовета республики), занимающийся выпуском агитационных и политических плакатов. Развитие не живописи и скульптуры, а именно плакатного жанра и, отчасти, журнальной графики — это характерная черта периода военного коммунизма. Полонский в своей книге «Русский революционный плакат» пишет: «…этот талантливый рисовальщик, один из самых выдающихся русских мастеров шаржа, не только первым отдал свои силы и талант на службу революции, но поставил открыто под плакатами

свое имя, чего до него не сделал ни один из известных мне и работавших над революционным плакатом художников…» [7, с. 123].

Политическая и военная ситуация этого времени диктует художнику требования предельной политической остроты. Задача плаката: внушить бойцам уверенность в победе, разогреть классовую ненависть, главным источником тем становится военная сводка РОСТА. Лист «Петрограда не отдадим» художник делает в ответ на сложную политическую ситуацию: банды Деникина стояли под Москвой, войска Юденича подбирались к Петрограду. Плакат требовал максимальной сосредоточенности и лаконизма, стал призывом к защите пролетарской революции. Фактически отсутствует символичность, скорее собирательный единый образ моряка, рабочего, крестьянина. Круг красного солнца становится фоном для воззвания. Композиция листа разворачивается по диагонали, подчеркивая остроту противостояния.

К 1920 г. можно говорить о сложении нового, специфического для Советской России типа изобразительного искусства — политическом агитационном плакате. Плакат как таковой, в буржуазном понимании, носил скорее рекламную функцию. Художественные средства, позволяющие добиться максимальной лаконичности и выразительности, были изучены советскими художниками и приняты на вооружение. В некоторых, особенно ранних листах можно наблюдать элементы заимствования. Плакат А. Апсита «Все на защиту Урала» повторяет композицию и элементы изображения английских аналогов. О самом знаменитом плакате Дмитрия Моора «Ты записался добровольцем?» (*ил. 2*) тоже было много споров. Художника обвиняли в заимствовании у английского плаката того же содержания.

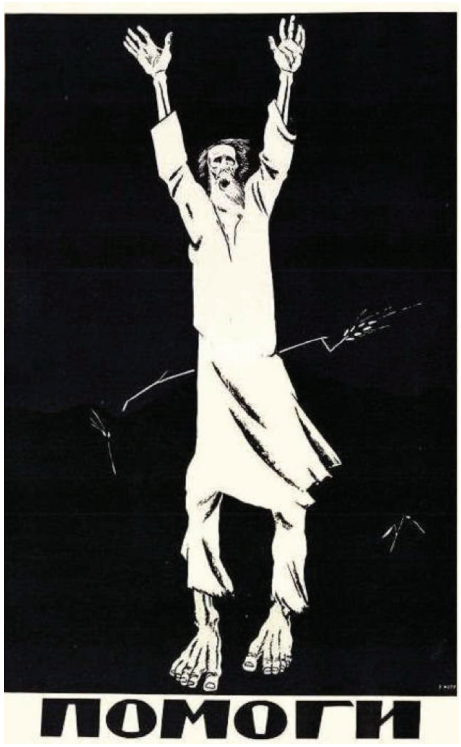


2. Моор Д. Плакат «Ты записался добровольцем?». 1920 г.

В этом листе художник полностью отказывается от иносказательности, от стилизации. Крупным планом изображен рабочий с напряженным лицом, который обращается непосредственно к каждому отдельному зрителю, повелительным жестом указывая на него пальцем. На заднем фоне изображены силуэты дымящихся заводских труб, символизирующих национализированные заводы и фабрики как достижение революции. Белый шрифт воззвания на черном фоне определяет композиционный вес изображения, а буквы «ТЫ» в правом верхнем углу — позволяют вплотную компоновать лист. Также огромную роль тут играет символика цвета, о которой мы говорили ранее: сочетание красного, белого и черного. Красного — как символа революции, а белого и черного как остатков старого режима. Символизм цвета мгновенно был подхвачен и перешел на всю символику и эмблематику Советской России. Моор использует цвет как поддержку сатирического смыслового наполнения изображения, позволив «говорить» цвету на листе, художник мог отказаться от лишних деталей, отдавая цвету доминирующую роль центра в построении композиции. Эта художественная находка разделила его язык предыдущих карикатурных работ и непосредственно политического плаката. Надо отметить, что направление его графики не было характерно только для него. Художники «Окон сатиры» РОСТА: Маяковский, Малютин, Черемных, Лебедев — привнесли в графику как особые взаимоотношения с цветом, так и формально-технические новшества левого искусства.

Помимо работы над плакатами Моор работает в журнале «БОВ» (Боевой отряд весельчаков) совместно с Владимиром Маяковским. Художники постоянно экспериментируют,

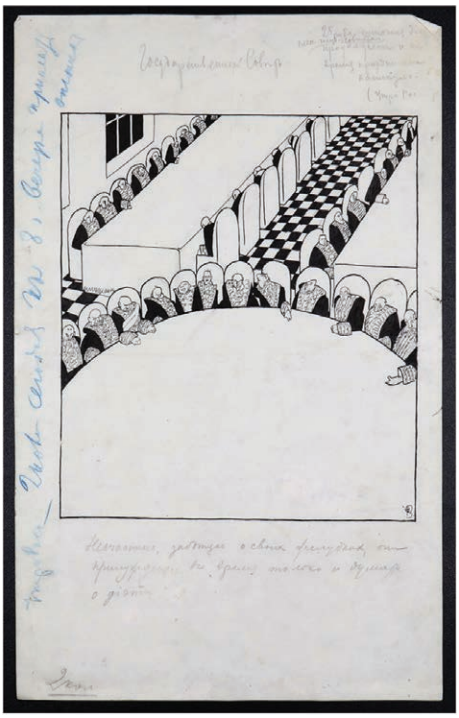
обращаясь к творчеству супрематистов, кубистов. Принимая новые изобразительные средства, автор использует их на обострение выразительности классовых конфликтов. В. Полонский отмечал, что «Попы Моора — жулики, пройдохи, бандиты. Буржуи Моора внушают отвращение, они гнусны» [7, с. 123]. Художник выворачивает образы, гротескно их видоизменяя, показывает их звериное нутро. Литографии Моора не несут комически-сатирического аспекта, в зрителе они будят не смех, но ярость, желание добить, затоптать врага. Если образ «Капиталиста» у В. Дени это шаржированный образ толстяка-банкира, то Моор лишает его человеческого облика — это сгусток алчности, жестокой плотоядности.



3. Моор Д. Плакат «Помоги!». 1922 г.

Еще один из знаковых плакатов-образов своей эпохи плакат 1922 г. «Помоги!» (*ил 3*). Фигура воздевшего к небу руки голодающего старика, черный лапидарный фон, пересеченный сломанным колосом,— предельно выразителен. Напряжение и энергия лаконичного рисунка пронизывают ужасом зрителя. Плакат был выпущен к кампании по изъятию церковных ценностей в пользу голодающих, был расклеен сотнями тысяч экземпляров по городам.

Почти с самого начала художник работает в журнале «Крокодил». И хоть он проработал там не более двух лет, но весь облик журнала был сформирован непосредственно при его участии. Карикатура в период после гражданской войны становится основным средством и оружием массовой агитации и пропаганды мирного времени. Расширяется и поставленная перед карикатурой тематическая задача: смешное не самоцель, а средство для достижения цели. Все изображения делались под наблюдением политредактора-коммуниста. Огромная сеть рабкоров, собкоров позволяла работать карикатуристам с максимальным коэффициентом полезного действия, находя выразительные и актуально-злободневные темы. Всплеск популярности сатирических изданий огромен. Каждая крупная газета имеет свою сатирическую страничку. Выходят помимо «Крокодила» «Красный перец», «Безбожник у станка», «Прожектор».



4. Моор Д. Карикатура «Государственный Совет. Несчастные, заботясь о своих желудках, они принуждены все время думать только о диете». 1923 г.

Особенностями графики Моора этого периода можно назвать сохранение масштабной монументальности и ясной лаконичности его сатирических изображений. Каждая журнальная карикатура может трансформироваться в плакат. Основные темы изображений посвящены борьбе против контрреволюции, а также сделан особый упор на антирелигиозную политику. Поп — один из обязательных элементов сатиры и плакатов. Таковы карикатура «Государственный Совет», «Несчастные, заботясь о своих желудках, они принуждены все время думать только о диете» 1923 г. (*ил. 4*) и «Чудесное насыщение 49-ю миллионами пудов хлеба» 1923 г., приуроченный

к опубликованию данных о том, во сколько обходится содержание церкви. Голод в Поволжье и акция по изъятию государством ценностей у церкви стали поводом для обострения сатирического высмеивания религии. И к 1922 г. за Моором закрепляется авторитет «признанного безбожника». Популярностью и актуальностью темы можно объяснить огромную популярность возглавляемого Моором издания «Безбожник у станка», которое было выпущено двадцатитысячным тиражом и в кратчайшие сроки достигло семидесятитысячного оборота. Огромное влияние этот журнал оказал на молодежь, особенно на учащихся художественных вузов. Ориентированность на массового читателя требовала графического реализма изображения. Журналист датской газеты Politiken Киркеби после посещения СССР пишет, что журнал по внешности напоминает Simplizissimus, но графика Моора свежее и беспощаднее, чем у Т. Гейне, так как во всякой другой стране подобный журнал подвергся бы запрету. Далее журналист дает рецензию графической самобытности журнала, ее формальных элементов [8, с. 2].

Моор приходит к системе линейного обобщения и к локализации графического цвета. К 1926 г. окончательно формулируется новое понимание цвета и линии в графической культуре сатирического рисунка. «Карикатура прибавляет к обычной условности графики условность рисунка, условность пространства, условность масштаба. Зрительное правдоподобие подчинено целиком смысловому правдоподобию. Чем последнее удачнее и острее передано, тем меньше задерживается наше внимание на вопросе: может ли это быть так? Решение проблемы цвета Моором — это прежде всего решение для карикатуры. Более того, для карикатуры на том новом для нее этапе, когда само понятие карикатуры расширяется до понятия остро-политического, целенаправленного и философски углубленного рисунка» [4, с. 98]. Основа концепции цвета для сатирического рисунка у Моора заключается в уравнении значимости для изображения черного цвета краски и белого цвета фона. Цвет и фон используются художником только в интересах графического решения построения. Нет определения, когда свет должен быть непременно белым, а тень черной. Условность графики определяет выбранную художником доминанту цвета. Это значительно увеличивает графическую гибкость рисунка. Колоссальное распространение этого графического приема в политической графике последующего периода говорит о точной найденности художником графического языка. Таковы рисунки «Дешевая распродажа», здесь кроме акцентирования черного цвета еще введено противопоставление черного и белого.

Кропотливая и многолетняя работа художника над рисунком, над качеством своей графики сказывается на размерах оригиналов рисунков. Моор переходит к большим листам. И если плоскостность изображений дает максимальную четкость противопоставления, то разработка графического средне-серого тона позволяет работать над иллюзорно-бытовой композицией в ее идейно-смысловом качестве. Серый тон и его градации достигались сеткой большей или меньшей частоты. В этой манере сделана серия рисунков «Жуткие комнаты», «Холера в деревне» (1924 г.). На черном фоне неосвещенной неуютной комнаты на грубо сколоченной кровати сидит худой, оборванный испуганно-усталый мальчик. Моор почти не оставляет лапидарно белого цвета-света, графика сетки штриха приглушает свет в изображении. Листы «Холера в деревне», разделенные на два смысловых сюжета: убийство врача и крестный ход, определяют его как виртуозного мастера черно-белой графики.

Но продолжая быть в первую очередь художником-журналистом, Моор совершенствует свою графику под сложившиеся производственные условия. Экономия выразительных средств при постоянной нехватке материалов имела огромное значение. Графические приемы, выработанные в этот период, будут бесценны для последующих поколений художников-графиков, вынужденных работать в военных полевых условиях и ограничениях военного времени.

Мастер работает над цветной, многокрасочной литографией. Сначала его цветные рисунки, так же как и черно-белые, основываются на упрощенных цветовых противопоставлениях,

но проходят эволюцию, совершенствуясь не только новыми комбинациями приемов, но и усложняются в философско-идейном содержании. К ранним работам относится литография «Бросим шутить с попами шутки, в яму богов и чертей и все предрассудки» (1934 г.). Цвет решен крайне прямолинейно: фигура рабочего и яма даны черным цветом (обозначая элемент активного действия в изображении), дальний план деревни, крестьяне, белка на дереве — красным, боги, черти и все «предрассудки» — зеленым. Коричневый цвет дерева, земли — останавливают, закрепляя передний план.

Работая над развитием этой темы, художник приходит к определению основного принципа цветной литографии, который будет предопределяющим во всем последующем его творчестве: ведущая, направляющая роль и напряжение одного выразительного цвета. Моор добавляет цвет, если требуется создание более чем одного акцента; когда требуется цветом действие в изображении остановить или поднять общее возбуждение, повысить интенсивность эмоционального накала.

При этом художник стремится к четко объявленным границам цвета, без полутонов.

Так, в рисунке «Христос терпел и вам велел» желтый цвет креста с сидящим на нем буржуем является центральной доминантой на фоне черном и оливковом (полученном смешением желтого и черного), являющемся основой для изображения измученных людей, вынужденных этот крест на себе тащить.

Лист «Тремя колоннами движется мировая революция» — почти плакатное изображение, позволяющее масштабно работать с графическим листом.

Рисунки Моора зрелого периода столь политически агрессивно суровы, что выходят за пределы понятия «сатирический рисунок» и «карикатура». Его изображения никогда не ограничиваются демонстрацией явления, он не предлагает зрителю обдумывать изображение. Вывод, единственно верный и правильный ответ на поставленный вопрос, — задан в самом изображении.

Храктерные для гротеска приемы, такие как гипербола, преувеличение черт, искажение пропорций используются Моором в сложении и создании обобщенных политических типов, образов-масок. Так, мы уже говорили о его образе капиталиста. Образ «Бога» в его рисунках многолик: он наполняет его то чертами феодала, то кулака, то русского инфантильного интеллигента. Один из наиболее частых приемов — это композиционное заимствование религиозных сюжетов для рисунков сатирического характера. Религиозная теория видоизменяется в остросоциальном контексте, но еще больше и острее высмеивается церковная жизнь в ее каждодневном проявлении: «Крестный ход» — фигуры, где верхняя часть образы иконы, а низ — фигуративно соединенные ноги-башмаки несущих их людей. Постоянный повод для сатиры — сравнение причастия и пьянства.

Моор также занимается иллюстрированием антирелигиозных сатирических произведений. Самое известное из которых «Диспут» Генриха Гейне. Стихотворный памфлет проиллюстрирован как столкновение феодально-католического рыцарства с еврейской буржуазией. Он интерпретирует историю религии как историю многовекового обмана.

Вся концепция работы и позиция Дмитрия Моора в полиграфических изданиях изменила место и условия работы художников-сатириков. Газетный рисунок художника должен предопределять эмоциональную окраску всего номера, основанную на подаваемом политическом материале. Рисунок должен бить тревогу в момент опасности, торжествовать победу, призывать к объединению и солидарности. В момент, когда большинство капиталистических правительств всего мира отказывались признать Советский Союз, тематика изображений в основном имеет внешнеполитический характер. Почти десять лет Моор работает художником центрального органа партии — газеты «Правда». Характерный драматизм действия, законченная продуманность всех деталей, последовательная максимальная изобразительность характеризуют работы этого периода. Рисунки его почти всегда горизонтальны, что позволяет художнику

выстраивать сюжетно законченные, драматические массовые сцены: демонстрации, собрания. Эти рисунки формировали сознательное и активное отношение читателя. Большую роль он отводит теме угнетения колониальных народов, наполненной классовой ненавистью.

Отдельно стоит рассмотреть работу Моора как художника-карикатуриста. Естественно, что прежде всего это политический шарж. Особенность его творческого метода в том, что он не стремится в объекте шаржа дать гротескные черты внешнего уродства или определенных физических недостатков — это элементы мелкости анализа и поверхностности анализа. Гипербола — одно из основных средств, составляющих основу карикатуры как таковой. Умение ее преодолевать, соблюдая чувство меры,— это признак художественной культуры. «Злоба вытянутого носа не имеет никакого отношения к характеристике данной личности»,— отмечает сам Моор. [6, с. 4] Определение политического содержания образа, анализ человека по его мировоззрению — вот основа видения художника. Чаще всего он прибегает к изобразительному афоризму, метафоре. Характеристика через жест, через применение аксессуаров, таких как жесты рук, рисунок морщин в портретах Рокфеллера — старого паука-капиталиста, или олицетворение распада и разложения капитализма в шарже на Брюннинга. И опять из симплициссиумного наследства важность характеристик через образ, рисунок и жест рук.

С самого учреждения Моор вступает в объединение «Октябрь», задачей которого было создать «массовое и боевое искусство сегодняшнего дня», где подчеркивалось значение плаката, важность карикатуры как художественного и графического культурного явления. И после выхода постановления ЦК партии о картинно-плакатной продукции Объединения работников революционного плаката (ОРРП) в эту работу вступают художники, многие из которых в этой сфере никогда не работали. А Моор становится во главе всего пропагандистского направления в искусстве. Он, основываясь на четких теоретических выкладках, формулировал задачи, темы и внешние характеристики советского плаката. В этот же период Моор руководит кафедрой печати, будучи профессором ВХУТЕИНа. «Только знание того, что изображаешь, может обеспечить правильный подход к самому изображению»,— формулирует он. [3, с. 28] Помня свое непрофессиональное прошлое, он ностальгически бережно относится к проявлениям изосамодеятельности рабочей молодежи. При этом крайне требователен к студентам-профессионалам.

Стоит также остановиться на экспериментальной работе Моора — витражах «Конвейер у нас и конвейер у них» для Музея труда (1933 г.). Черно-белая композиция, несущая все присущие Моору особенности художественного изображения, исполнена в монументальном объекте на витражном стекле. Он работает над украшением города к праздникам 1 мая и 7 ноября, очень специфический сектор художественной деятельности того времени. К работе он привлекает студентов ВХУТЕИНа, обучающихся у него на плакатном отделении.

В последние годы своей жизни, пришедшиеся на период Великой Отечественной войны, Д. Моор обращается к иллюстрации. Художник, всю жизнь посвятивший борьбе, осознанно приходит к философии литературы, используя привычные приемы гротескного рисунка в трансформированном, остром, особенно точном изображении персонажей в их характеристиках. Однако не ставя задачу исказить и деформировать натуру, а лишь точечно, особенно акцентированно передать особенность героев и сюжетов. Он делает ряд работ к «Слову о полку Игореве» и поэме А. С. Пушкина «Руслан и Людмила», рассказам и публикациям в прессе (*ил. 5*)



5. Моор Д. Иллюстрация к рассказу Л. Митницкого «Дела ихние». 1923 г.

Влияние творчества Дмитрия Моора на сатирическую культуру и плакат огромно. Его искусство является базисом, на который опирались все последующие поколения художников-сатириков как в выборе графических средств и решений, так и в понимании того, как можно бесконечно разнообразно творчески обыграть сюжеты и образы. Он определил важность своего художественного языка карикатуры и его действенность лаконично сформулировал фразой: «Икона — плакат эпохи феодализма». А сам Д. Моор нес свое искусство, как знамя, выступая безудержным борцом, апологетом советской агитационной сатиры.

ЛИТЕРАТУРА

1. Абрамский, И. П. Смех сильных. О художниках журнала «Крокодил» / И. П. Абрамский. М.: Искусство, 1977. 319 с.
2. Елькович Б. Карикатура советских сатирических журналов на современном этапе ее развития. Автореф. дис. на соиск. учен. степ. д-ра искусствоведения: (17.00.04). М., 1979. 28 с.
3. Иоффе М. Десять очерков о художниках-сатириках. М.: Советский художник, 1971. 28 с.
4. Кауфман Р. С. Д. Моор. М., Изогиз, 1937. 98 с.
5. Маяковский В. В. Революционный плакат // Маяковский В. В. Полное собрание сочинений: в 12 т. М.: Гос. изд-во «Художественная литература», 1939–1949. Т. 11. С. 58–59.
6. Моор Д. С. Московские мастера сатиры // Искусство, № 2. М. — Л.: 1938. С. 1–28.
7. Полонский В. П. «Русский революционный плакат». М.: Госиздат, 1925. 311 с.
8. Толстой В. П. Искусство плакатных форм. Советская Россия. 1918–1932 // Агитмассовое искусство Советской России. Материалы и документы: Агитпоезда и агитпароходы. Передвижной театр. Политический плакат. 1918–1932: в 2 т. М.: ИД «Искусство», 2002. т. 1 С. 1–4.

Сведения об авторе:

Рыжкина Елизавета Николаевна, искусствовед, член Союза художников России, и. о. декана факультета дизайна, Российский государственныйо художественно-промышленный университет им. С. Г. Строганова; rizhkins@yandex.ru

Ryzhkina Elizaveta Nikolaevna, art critic, member of the Union of Artists of Russia, Acting Dean of the Faculty of Design, Stroganov Russian State University of Arts and Design; rizhkins@yandex.ru

УДК 77.049.6
DOI 10.54874/9785605162926.2024.10.25

Т. С. Терещенко

ИРВИН ПЕНН: НАТЮРМОРТЫ

Натюрморты Пенна — одна из выдающихся страниц этого жанра. Он создавал их для журнала Vogue, других журналов и для себя. Также они выставлялись на ряде выставок и публиковались в альбомах. Пенн тщательно работал над композицией, освещением и техникой печати. Он создавал как «гламурные» снимки, так и снимки «неприглядных» объектов — мусора, сигарет и т. п.

Ключевые слова: Ирвин Пенн, фотография, натюрморт, Vogue, платиново-палладиевая техника.

T. S. Tereshchenko

IRVING PENN: STILL LIFES

Still lifes by Irving Penn are one of the most outstanding pages of this genre. He created them for Vogue, other magazines and also for himself. Also, he exhibited them in the exhibitions and published in albums. Penn paid much attention to elaborated composition, lighting, and printing technique. He created not only “glamorous” photos, but also those of “ugly” objects — litter, cigarettes etc.

Keywords: Irving Penn, photography, still lifes, Vogue, platinum-palladium print.

Натюрморт — один из важнейших жанров в творчестве Ирвина Пенна. За свою долгую творческую жизнь он создал сотни натюрмортов, многие из которых представляют собой выдающиеся произведения этого жанра.

Пенн обратился к натюрмортам в самом начале своего творческого пути. Окончив Школу индустриального дизайна Филадельфийского музея (сейчас она называется Philadelphia University of Art) в 1938 г., он переехал в Нью-Йорк и зарабатывал на жизнь, выполняя коммерческие заказы, а также работал фотографом в журнале Junior League и был дизайнером универмага Saks.

В свободное время Пенн делал снимки улиц Нью-Йорка. Многие из них отмечены влиянием сюрреализма. Среди них были снимки, которые можно отнести к натюрмортам (хотя это скорее смешанный жанр). Так, на снимке «Витрина магазина оптики» (Optician’s Window, ок. 1940 г.) представлен угол витрины, за стеклом которой на небольшом столике, накрытом куском ткани, стоит нечто, напоминающее уменьшенный непропорциональный фонарный столб с непропорционально коротким туловом с двумя керамическими белыми шарами с нарисованным на каждом из них глазом (или даже имитацией фотографии) — одним из любимых сюрреалистами мотивов. В этом снимке налицо и сюрреалистское смешение реальностей: сами круглые белые шары напоминают глазные яблоки, а рисунки глаз на них — темные зрачки. Это и своего рода объект в объекте (глаз в глазе), и объединение объекта и его изображения (глазное яблоко с темным зрачком, который представляет собой изображение глаза), и наложение рисунка на объект, и фотография фотографии, то есть фотография во второй степени (если иметь в виду изображение глаза). Этот эффект смешения,

наложения разных реальностей подчеркивается и смешением разных изобразительных плоскостей — их здесь три: фрагмент витрины, пространство за витриной с этой сюрреалистской конструкцией и отражающийся в витрине пейзаж.

Подобный прием смешения и взаимоналожения разных реальностей присутствует и в снимке «Туфли от О'Салливан» (O'Sullivan's Heels, ок. 1939 г.). Однако при более внимательном рассмотрении оказывается неясным, что это — то ли фотография, то ли живописное произведение, то ли их комбинация, где кончается одно и начинается другое. В верхней части снимка — овальный логотип O'Sullivan's Heels, а строго в центре — как будто вырезанный из бумаги башмак. При этом совершенно непонятно, что представляют собой остальные изображения: мостовая (?) с тенью (?) от непонятной детали неизвестного сооружения (?), снятая сверху (?). Поверх (?) этого снимка — какой-то люк (?) или просто круг (?) на мостовой (?). А поверх всего этого (?) — брызги грязи, краски, воды (?).

С 1943 г. Пенн начал работать в Vogue, и вскоре снятый им натюрморт стал первым фотонатюрмортом, появившимся на обложке этого журнала. Снимок этот, на первый взгляд обыкновенный (неяркие краски: светло-бежевая, светло-серая, коричневая; обычные предметы: салфетка, шляпная картонка, перчатки и др.), при ближайшем рассмотрении оказывается не таким уж простым. Это еще один любопытный пример смешения живописи и фотографии: то ли живописная имитация фотографии, то ли фотография коллажа из перчаток, ремня, куска ткани, шляпной коробки (она совмещает в себе и ее рисунок, верхняя часть, и ее фотографию, нижняя часть с четко читающейся фактурой блестящей поверхности) и др. Причем неясно, где кончается одно и начинается другое. Здесь сочетаются и разные смысловые поверхности: фотографические и нарисованные изображения предметов, изображение натюрморта (нарисованный натюрморт как составляющая фотоснимка) и изображение текста, являющееся одновременно и кратким содержанием номера. Именно эта необычность обыденности и привлекает внимание в снимке, причем его воздействие тем сильнее, что эта необычность не бросается в глаза.

Смешение разных изобразительных плоскостей (даже слоев) и реальностей присутствует и в снимке «Летний сон» (Summer Sleep, 1949 г.), созданном по эскизу Александра Либермана. Этот снимок сочетает в себе натюрморт и жанровый снимок. На его первом (нижнем) слое на белом фоне мы видим спящую девушку. Перед ней — натюрморт (слева направо): вентилятор, чашка с чаем (или кофе), персик, мухобойка. Это изображение нечеткое и расфокусированное, что подчеркивается словно наложенной поверх него сеткой (являющейся вторым слоем снимка), которая, разбивая это нижнее изображение на мелкие клеточки, еще больше размывает, разрушает его. На сетке — третий изобразительный слой — мухи, отбрасывающие тени, причем фокус сделан именно на них. Этот эффект верхнего слоя, а также реалистичности, осязаемости и даже трехмерности, а также контраст нижнего и верхнего изобразительных слоев создается благодаря тому, что Пенн снимал мух, приклеив их к экрану. Мухи как бы существуют поверх этой искусственной плоскости — изобразительной реальности, прорывают границу снимка, выходят за его пределы, разрушая барьер между изображением и реальностью. Кроме того, эти мухи окончательно подвергают сомнению реальность нижнего изобразительного, самого фигуративного слоя с девушкой и натюрмортом.

Не сразу бросается в глаза, что в этом снимке Пенн использует и сочетание двух точек зрения — фронтальной (по отношению к нижнему слою — девушке с натюрмортом) и сверху (по отношению ко всему снимку в целом), что придает ему дополнительную, скрытую и неосознаваемую притягательность. Это происходит благодаря эффекту ловушки восприятия, когда за счет противоречивости содержания внимание зацикливается на изображенном, зачастую бессознательно пытаясь найти какой-то выход, объяснение этому противоречию. Кроме того, в этом снимке Пенн касается одной из важнейших в искусстве всего XX в.

проблем — проблемы границ живописного изображения (в данном случае — плоскости холста). Однако, как и в снимке «Витрина магазина оптики», сложная философско-эстетическая проблема сводится здесь к чистой игре форм.

С 1944 по 1948 г. Пенн участвовал во Второй мировой войне. Он был в Европе — Австрии, Италии, Югославии и служил там водителем, а также делал снимки для себя. По возвращении в творчестве Пенна происходит резкий поворот: композиция снимков становится лаконичной и четко выверенной, колорит — ярким и гармоничным, а качество съемки и печати — чрезвычайно высокими для того времени. Возможно, эти изменения были вдохновлены впечатлениями от искусства и культуры Европы, особенно Италии.

Некоторые натюрморты Пенна того времени вдохновлены испанскими и голландскими натюрмортами XVII в. с их выбором объектов (в том числе и связанными с темой ванитас), яркими красками, вниманием к деталям, четкими контурами и гармоничностью изображенного.

На черно-белом «Натюрморте Вермеера с мышью» (Vermeer Still Life with Mouse, 1947 г.) представлен угол комнаты с белыми стенами и полом, стол с белыми ножками и льняной скатертью. На столе лежит белая салфетка, кочан цветной капусты (тоже белый), хлеб; над столом развешены окорок, дичь, ветчина, нож, под столом сидят птичка и мышь — даже в черно-белой гамме мастеру удается добиться удивительного богатства оттенков, а также ощущения осязаемости фактур предметов.

Для натюрмортов того времени, да и для всего творчества Пенна, очень характерно и наличие деталей, которые кочуют из натюрморта в натюрморт: это и холст, и кусок батона, и впоследствии ковер и мн. др. Это создает систему отсылок, связей между разными снимками. Так, те же кусок холста и батона присутствуют в «Натюрморте с арбузом» (Still Life with Watermelon, 1947 г.). Он представляет собой удивительное сочетание гармоничного и дисгармоничного. На белом фоне стола и белом же фоне задника в центре снимка (сверху вниз) мы видим: тарелку с веткой с зелеными листьями и гроздьями белого и черного винограда; немного красных вишенок для разбавления колорита; лимон с мухой, под ним — дольку арбуза, кусок холста, арбузные семечки, хвостики от вишен и кусок батона — то ли надкусанный, то ли надломленный. По сути натюрморт этот делится на две части. Верхняя, меньшая по объему, впечатляет удивительно гармоничным сочетанием тонов: светло-зеленые грозди винограда, украшенные красными вишенками, в центре черная гроздь сверху, зеленые листья по краям, и любованием формой: четко прорисованной веткой и изящными плоскостными листьями винограда, блестящими, фактурными и объемными виноградинами, вишнями и лимоном. Границей между верхней и нижней частями является «объем» дольки арбуза, которая занимает почти треть высоты снимка. Нижняя часть натюрморта с куском холста, арбузными семечками и куском батона изображает «хаос». Однако и в нем есть своя прелесть и гармония: тонкое сочетание оттенков красно-коричнево-черной гаммы от почти желтого (кусок батона) и светло-коричневого (кусок холста) до темно-красного (вишня) и почти черного (семечки арбуза) и созвучность фактур.

Этот снимок отличается крайне нехарактерным для натюрмортов вертикальным построением. Аналогичные приемы, четкая, осязаемая фактура, созданная мастерски расставленным светом и дополненная высококлассной техникой печати, и вертикальное построение — использованы и в натюрморте «Ингредиенты для салата» (Salad Ingredients, 1947 г.). На нем мы видим (сверху вниз): цветную капусту, ложку растительного масла, ложку яблочного уксуса, половинку лимона, зубок чеснока, горки соли, черного перца горошком, специй. Такое визуализированное вербальное (или, если угодно, наоборот: вербализированное визуальное) перечисление являет собой развитие идеи объединения вербального и визуального, намеченной в предыдущем натюрморте. Такие снимки часто сопровождались кулинарными рецептами (как этот) или эссе на тему еды.

Такого рода натюрморты (их можно определить как натюрморты — рецепты) стали отдельным жанром в творчестве Пенна: он (хотя и не очень часто) обращался к ним на протяжении всей жизни. В них часто используется вертикальная композиция. Так, композиция снимка «Итальянский натюрморт» (Italian Stll Life, 1981 г.) представляет собой выстроенные по вертикали шарик моцареллы, маленький помидор и оливку. Аналогичная композиция используется и в снимке «Фига, тофу, лосось» (Fig, Tofu, and Salmon, 1998 г.).

Все эти снимки впечатляют ярким, сочным колоритом, осязательной текстурой объектов, четкостью изображений и качеством печати. Среди них особо выделяется снимок «Томат» (Tomato, 1978 г.). Это тоже рецепт — томатного сока: бокал со свежевыжатым томатным соком, половина томата, не растворившаяся щепотка соли, мелко нарезанный укроп и зеленый листок мяты.

Четкие, «чистые» принты цветных натюрмортов Пенна с их богатством оттенков и осязаемой фактурой каждого предмета были крайне необычными для того времени и явились безусловным прорывом в тогдашней технике фотографии. Это стало результатом использования техники дай-трансфер — очень дорогостоящей и требующей большого мастерства и кропотливого труда техники печати, которой и в наши дни владеют очень немногие фотографы. В ней применяются четыре печатающие пластины с разными цветами, и цвета на принте создаются их смешением, что дает эффект трехмерного объема.

В некоторых снимках присутствуют любопытные отсылки (или случайные сходства?). В снимке «Зрелый сыр» (Ripe Cheese, 1992 г.) с надрезанным треугольником камамбером, из которого вытекает жидкость, можно увидеть параллель с плакатом Эль Лисицкого «Клином красным бей белых» (1919–1920 гг.); в натюрморте «Лук, слива и чеснок» (Onion, Plum, and Garlic, 1993 г.) с лежащими на темном фоне расплывчатыми объектами (только изображение лука и чеснока читаются отчетливо) — рэйографии Мэна Рея и снимки ряда других фотографов авангарда.

Тем не менее не все натюрморты Пенна этого периода одинаково удачны: композиция некоторых из них кажется уж слишком нарочитой. Так, на снимке «Театральный инцидент» (Theater Accident, 1947 г.) мы видим женскую ногу в черном чулке и туфле и даже не рассыпанные, а разложенные на полу предметы: очки, бинокль, часы, губную помаду, сломанную сигарету и др. Его нарочитость — в неправдоподобности положения этих предметов. Нет здесь даже и простой гармонии, вместо этого — излишняя гламурность. Похожая (и еще более нарочитая) композиция и сюжет использованы в снимке для обложки Vogue (15 мая 1949 г.): ноги в черных укороченных штанах и желтых балетках и лежащая на полу сумка того же цвета.

Среди этих натюрмортов были и не эстетские, даже антиэстетские, как, например, «Пустая тарелка» (The Empty Plate, 1947 г.) со снятым после приема пищи накрытым столом с грязной скатертью, тарелкой и столовыми приборами.

Во многом на контрасте текстур строится снимок для майской обложки Vogue (июль 1948 г.): осязаемая текстура воды и стеклянного стакана и размытый небоскреб на дальнем плане. Это противопоставление подчеркивается контрастом желтого цветка, стоящего в стакане, и серо-голубого фона. Благодаря особенностям восприятия цветов желтый цвет на фоне серо-голубого подчеркивает объект, выводит его на первый план. В свою очередь, серо-голубой фон по контрасту с желтым еще больше отходит на второй план.

На аналогичном соотношении цветов строится и композиция майской обложки Vogue (15 мая 1948 г.). Она посвящена путешествиям: там мы видим иллюминатор, фотоаппарат, фотопленки, путеводитель по Лондону, а также желтые цветы в вазе, объеденную гроздь винограда, обертку от конфет и пробку от шампанского — так Пенн создает легкое настроение путешествия (такова тема этого номера).

В начале 1950-х гг. Пенну объявили, что руководству Vogue перестала нравиться его работа, что его фотографии «прожигают страницы». Это было связано с изменением самого

характера триады «мода-модные журналы-модная фотография»: они перестали претендовать на звание «высокого», авангардного искусства, начали ориентироваться на массовую аудиторию и стали более коммерческими. Как говорил сам Пенн: «Они хотели от меня славных, сладких, чистеньких картинок с хорошенькими девочками. Я стал их делать и меня начали печатать — 200–300 страниц в год. До тех пор я старался делать фотографии, после этого я начал производить предметы потребления» [1, с. 39] — довольно банальные и посредственные рекламные снимки 1950-х гг., будто созданные в расчете на то, чтобы их не обвинили в излишней талантливости.

Среди рекламных снимков того времени — «Пудинг Jell'O» (Jell'O Pudding, 1953 г.). Его круговая композиция строится вокруг круглого подноса: прозрачный стеклянный поднос с розовыми вафлями и двумя бокалами с пудингом с традиционной для пенновских натюрмортов четко читающейся «аппетитной» фактурой снят на нейтральном белом фоне, на заднем плане — желтый кофейник; все это глянцевое и приглаженное. Но и в этой пустой глянцевости проявляются лучшие качества, свойственные снимкам Пенна: блестящая техника фотографии и печати, дающая ощущение фактуры предметов, чувство формы.

Вульгарно-китчево смотрится рекламный снимок кольца Cartier (1957 г.) с наклоненной головой модели, левым глазом смотрящей сквозь пальцы. Щель, образованная между пальцами и глазом, — все это дань любви к сюрреализму, но уже в его китчевой, выхолощенной версии.

С 50-х гг. Пенн публиковал в Vogue довольно много подборок совершенно заурядных, ничем не примечательных натюрмортов. Однако среди них присутствуют единичные снимки, выделяющиеся лучшими чертами его натюрмортов. Возможно, это был компромисс, дозволявшийся художественным редактором Vogue Александром Либерманом, с которым у Пенна были дружеские отношения.

Снимок «Два ликера» (Two Liqueurs, 1951 г.) при всех его несомненных достоинствах: колорит, текстура и др. — еще и рассказывает целую историю. Недопитые бокалы: один отпит больше, один меньше, толстая («мужская») сигарета и сигарета с мундштуком и следами губной помады, одна погасшая спичка — один попросил другого прикурить и завязалось знакомство или любовная история.

Снимки из цикла «Цветы» публиковалась в рождественских номерах Vogue 1967–1974 гг., сопровождаясь небольшими эссе. Эти снимки представляют собой одиночные изображения цветов (лилий, пионов, маков, роз, лилий, орхидей) крупным планом на белом фоне. Эти цветы могут быть подвявшими или, наоборот, свежими и сочными (некоторые даже с каплями росы). Секрет их притягательности тот же: яркий колорит с богатыми оттенками, четкость и осязательность текстуры: некоторые листочки — тончайшие и прозрачные. В 1980 г. снимки цветов выйдут в отдельном альбоме, а в 2000-х гг. Пенн создаст аналогичную серию снимков.

С 1952 г. Пенн стал выполнять работы и для других заказчиков кроме журнала Vogue, а в 1953 г. — открыл свою студию и также создавал снимки для себя. С 1970-х гг. он активно занимался съемками косметики. В этом коммерческом жанре тоже проявляются лучшие черты его творчества — колорит, композиция, техника съемки и печати.

Иногда и в этих снимках Пенн экспериментирует с техникой. Так, «Брызги молока» (Milk splash, 1996 г.) он снимает, соединяя два негатива. В некоторых снимках он цитирует известные произведения искусства. Снимок «Контактная линза» (Contact Lens, 1981 г.) вызывает в памяти знаменитый кадр с глазом из фильма «Андалузский пес» (1929 г.). «Натюрморт с треугольником и стирательной резинкой» (Still Life with Triangle and Eraser, 1985 г.) — «Объект, предназначенный для разрушения» Мэна Рея (1923 г.).

Вообще влияние сюрреализма в таких снимках очень ощутимо. Особенно это заметно в снимках особого жанра, стоящего на грани натюрморта, портрета и модной фотографии

(их можно определить как модные штудии). Там Пенн часто использует любимый сюрреалистами и свой любимый в прошлом прием смешения различных естеств и сущностей. Так, на снимке «Серебряный и золотой макияж» (Silver and Gold Make-up, 1985 г.) лицо модели, занимающее бóльшую часть его пространства, наполовину окрашено серебряной, наполовину — золотой краской. Вместо румян — круглые незакрашенные пространства щек — таким образом Пенн снова смешивает изображение человека и вещи, объекта и его изображения за счет инверсии: незакрашенные щеки, на которые обычно наносят румяна, и остальная закрашенная поверхность лица, которая обычно остается чистой.

В 1972 г. Пенн создает серию «Сигареты» — многократно увеличенные раздавленные окурки на нейтральном фоне. Сам он говорил, что потушенная сигарета «рассказывает о характере, показывает нерв», выбор сигареты рассказывает о вкусе человека; впитывая «грязь и копоть», сигареты являются «идеальным материалом для снимков» [2, с. 30–31].

Обращение такого певца красоты и гармонии к подобного рода «антигламурным» объектам многим кажется неожиданным. Кто-то связывает это с разочарованием в мире моды; кто-то — с гиперпотреблением и вызванным этим перепроизводством мусора, кто-то — с тем, что Нью-Йорк того времени выглядел крайне неприглядно. Однако мотивы «упадка и разрушения» присутствовали еще на некоторых его ранних снимках конца 1930-х гг., военных снимках и в «голландских» натюрмортах конца 40-х гг. Кроме того, это обращение было органичной частью общих тенденций художественной жизни того времени, ставших реакцией на консюмеризм общества благоденствия и породивших такие течения, как поп-арт, арте повера, флюксус, концептуализм и др. Тем более что Пенн в своем творчестве часто пытался осваивать разные художественные течения средствами фотографии.

«Сигареты» Пенн снимал банкетной камерой с широкоугольным объективом, которая использовалась для многофигурных снимков. Это позволило получить вытянутые по горизонтали снимки с увеличенными объектами съемки [2, с. 30–31]. Но самое интересное в этой серии — техника печати. Для ее создания Пенн использовал альтернативный доминировавшему в то время методу серебряной печати популярный в XIX в. метод печати на платиновых и палладиевых пластинах. Эта техника монохромной печати представляет собой печать непосредственно на бумаге без покрывающей бумагу эмульсии, благодаря чему снимки получаются более матовыми, так как краски впитываются непосредственно в бумагу. Она дает богатейшие оттенки от белого до черного и желтовато-коричневого. Как оценивает снимки этой серии Дж. Жарковски: «никогда еще в фотографии изобразительные возможности серой шкалы не были исследованы так полно» [6, с. 38]. Такая техника печати дает и очень четкие принты: так, на снимках этой серии видны мельчайшие детали вплоть до песчинок с богатыми светящимися полутонами. Возможно, благодаря обилию таких мельчайших деталей Пенн и выбрал для экспериментов с этой техникой такой объект. Он начал экспериментировать с этой техникой еще в начале 1960-х гг. Непосредственно над негативами «Сигарет» он работал 15 месяцев — в 1972–1973 гг. [2, с. 30–31].

Такая же техника была использована Пенном и в серии «Уличные материалы» (Street materials, 1975 г.) — снимках увеличенных как под микроскопом раздавленных объектов, собранных в контейнере машины для уборки мусора.

В 1990-х-2000-х гг. Пенн обращается к еще менее эстетской теме и создает серию из 36 снимков раздавленной жевательной резинки «То, что под ногами» (Underfoot). Блестящая техника съемки (хотя здесь он отказывается от платиново-палладиевой техники в пользу серебряно-желатиновой печати, в результате чего снимки теряют свечение, которое в данном случае создало бы излишние «шумы») превращает эти неприглядные материалы в удивительные самодостаточные вселенные. Обращение к этим объектам — раздавленным,

спрессованным, деформированным — связано еще и с интересом Пенна к форме и контуру. При том что в большинстве его снимков — будь то натюрморты или портреты — контуры очень четкие, Пенн в этих трех сериях, вероятно, решил поэкспериментировать с текучими флуктуальными контурами.

Сходную флуктуальность контуров, трансформацию форм, линий Пенн разрабатывал в рисунках, над которыми работал в 1980-х — первой половине 1990-х гг. [3, 4]. В них Пенн использовал интересную технику — рисунок поверх платиново-палладиевых пластин. В некоторых из них он также использовал песок, включения которого присутствуют и в снимках серии «Уличные материалы».

Апофеозом темы ванитас в творчестве Пенна стала черно-белая серия снимков черепов животных и людей (Cranium Architecture) на нейтральном белом фоне, над которыми он работал с 1979 по 1986 г. Он также создал серию снимков костей, выстроенных в геометрическом порядке, — «Птичьи и рыбьи кости» (Bird and Fish Bones, 1979–1980 гг.) и другие.

Аналогичные построения Пенн создал и из стальных геометрических фигур (1980 г.). В них также отражается его интерес не просто к обыденным, а к ничтожным объектам, а также присутствует тема разрушения: некоторые сооружения довольно стабильны, некоторые хрупкие, а некоторые — совсем завалившиеся. Пенн дает им ироничные названия: «Железная парочка», «Парад», серия «Коллапс» (Iron Couple, Parade). Здесь его интерес обращается не к флуктуальности контуров, а к геометрическим построениям и геометрическим структурам. Аналогичные проблемы он разрабатывает и в ряде рисунков — «Подземелье», «Железная дорога» (2006 г.) и других.

В это время в творчестве Пенна вновь находит отражение тема испано-голландского натюрморта XVII в. Так, «Натюрморт с ботинком» (Still Life with Shoe, 1980 г.) содержит многие любимые испанскими и голландскими мастерами предметы: череп, бутылку, кость, гнилые яблоки. Весь этот смысловой ряд выстроен в строгую горизонталь и начинается вертикально стоящим рваным башмаком. Этот ряд продолжают кофейник, сгнивший фрукт, грязноватая бутылка, не очень чистый графин с мутноватой водой, обломок флейты, кость — все это опять требует вербального перечисления. Но, несмотря на неприглядность объектов, в этом снимке по-прежнему присутствует любование формой: старательно разложенные предметы выстроены по предварительному рисунку с расположенными в одну линию объемами.

В натюрмортах того времени многие объекты часто кочуют из одного снимка в другой: кости и череп мы видели в соответствующих сериях. Впрочем, такое повторение деталей, композиционных приемов в разных произведениях в разные периоды было очень характерной чертой его творчества.

В натюрморте «Швейная машина с 13 объектами» (Sewing Machine with 13 Objects, 1979 г.) присутствуют знакомые металлические геометрические фигуры, а также череп, графин и кувшин из предыдущего снимка. Сходные предметы в 2005 г. Пенн «прорисует» в акварели поверх фотографии «Натюрморт с черепом, бутылкой и швейной машинкой» (Still Life with Skull, Bottle, and Sewing Machine), добавив в этот оригинальный с точки зрения техники коллаж еще и песок: здесь проявляется интерес Пенна к текстуре изображенного.

В 2007 г. Пенн снимет серию «Сосуды» (Vessels): металлический кофейник, фарфоровый кувшин и другие сосуды — традиционным крупным планом на традиционно нейтральном фоне. В ней он обратится к использовавшейся в XIX в. технике желатиновой печати: она придавала снимкам сходство с фотографией того времени. Эта техника воспроизводит эффект потеков, пятен, мутного изображения, что в сочетании с четкой текстурой, блестящей поверхностью с бликами и отражениями создает эффект противоречия, который придает снимку притягательность.

Натюрморты Пенна — не только высочайший образец мастерства фотографа и объект эстетического наслаждения. Благодаря разного рода отсылкам, параллелям, приемам из разных художественных течений — они еще и интересный объект для анализа, разгадывания. За свою жизнь Пенн создал огромное их количество — многие сотни. В настоящей работе рассмотрена лишь небольшая часть, но отмечены их ключевые характеристики, основные вехи и эволюция.

ЛИТЕРАТУРА

1. Goldberg, V. Irving Penn is Difficult: «Can't You Tell?» // New York Times. 1991. November 24, P. 39.
2. Hambourg M. M. The Heart of the Matter // Centennial / eds M. M. Hambourg, J. L. Rosenheim. New York: Museum of Modern Art, 2017. P. 10–49.
3. Irving Penn. Drawings. Apparition, 1999. 128 p.
4. Irving Penn. A Notebook at a Random. New York, Boston: Bulfinch Press, 2004. 128 p.
5. Irving Penn: Centennial / eds. M. M. Hambourg, J. L. Rosenheim. New York: Museum of Modern Art, 2017. 372 p.
6. Szarkowski J. Irving Penn. New York: The Museum of Morden Art, 1984. 216 p.

Сведения об авторе:

Терещенко Татьяна Сергеевна, кандидат философских наук, независимый исследователь; tatere@yandex.ru

Tereshchenko Tatiana Sergeevna, PhD in Philosophy, independent scholar; tatere@yandex.ru

УДК 75.049.6
DOI 10.54874/9785605162926.2024.10.26

Т. П. Христолюбова

ЖАНР НАТЮРМОРТА В ТВОРЧЕСТВЕ ИВАНА ПОКРОВСКОГО

Иван Покровский (1962–2022) — недавно ушедший из жизни художник, получивший профессиональное образование и участвовавший в художественной жизни Санкт-Петербурга. Его творческое наследие многогранно: после себя он оставил работы, выполненные в разных техниках и жанрах. В настоящее время систематизация творческого наследия Ивана Покровского представляется актуальной. Автор данной статьи делает акцент на исследовании его натюрмортных работ 2010-х — начала 2020-х гг.

Ключевые слова: Иван Покровский, русское искусство первой четверти XXI в., искусство Санкт-Петербурга, натюрморт, неопримитивизм, обратная перспектива, религиозно-философская живопись.

T. P. Khristolyubova

STILL-LIFE IN THE WORK OF IVAN POKROVSKY

Ivan Pokrovsky (1962–2022) is a recently deceased artist who received a professional art education and participated in the artistic life of St. Petersburg. His creative legacy is multifaceted: he left behind works made in different techniques (graphics, painting, sculpture, decorative and applied arts) and genres (portrait, landscape, still life, religious painting, subject-themed painting). Currently, the systematization of the creative heritage of Ivan Pokrovsky seems relevant. The author of this article focuses on the study of his still life works of the 2010s — early 2020s.

Keywords: Ivan Pokrovsky, Russian art of the first quarter of the 21st century, art of St. Petersburg, still life, neo-primitivism, reverse perspective, religious and philosophical painting.

Произведения Ивана Покровского символичны, разнообразны по тематике и имеют множество граней восприятия. Образы, созданные за годы творческого пути в его живописных, графических и скульптурных работах, говорят об их авторе как о человеке высокой культуры, имеющем искренний и наполненный добротой взгляд на окружающий мир.

Путь становления Ивана Покровского как художника проходит через СХШ им. Б. В. Иогансона при Российской академии художеств, Ленинградский институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина, СГПТУ-61 (где, по словам самого художника, произошло его знакомство с Виктором Цоем), художественно-графический факультет Ленинградского педагогического института им. А. И. Герцена, факультет изобразительного искусства и дизайна института Latin Yliopisto (Финляндия). Иван Покровский вел закрытый образ жизни и не стремился к славе, однако имел свой круг почитателей, в связи с чем довольно обширная часть его произведений находится в частных (а также некоторых музейных) собраниях России, Франции, Германии, США, Финляндии, Дании, Израиля, Индонезии и других регионов.

Художник Игорь Кулаков характеризует Ивана Покровского следующим образом: «Он умел восхищаться, и сам при этом светился. Бескорыстная радость и искреннее удивление всегда в нем присутствовали, но скромность прятала непосредственное и детское восприятие жизни» [1, с. 4]. В произведениях Ивана Покровского присутствует тесная связь

с наследием русского символизма и модерна начала XX в. Довольно часто художник обращался к приемам неопримитивизма, обратной и сферической перспективы. В его натюрмортных композициях можно выделить восприятие пространства, характерное для Сезанна.

Художественное наследие Ивана Покровского многообразно и в стилевом, и в жанровом отношениях. Его работы фигуративны и абстрактны, лиричны и ироничны, осмысляют религиозные и светские темы, но все без исключения наполнены глубоким символическим содержанием. В данной статье будут рассмотрены натюрморты этого художника, составляющие обширную часть его творческого наследия. Наиболее плодотворным периодом творчества Ивана Покровского является вторая половина 2000-х — начало 2020-х гг., что связано с появлением в жизни художника его музы и супруги Алины. По меткому замечанию художника Ростислава Федянина, очень хорошо знавшего Ивана, «как зеленый росток сквозь асфальт — его талант заново прорвался наружу, быстро и уверенно начал расти, и более того — ветвиться и плодоносить! Стали возникать новые интересные работы — как по технике, стилистике, так и по глубине чувств, эмоций, философского осмысления бытия» [1, с. 5]. Однако из-за того, что большая часть ранних работ художника этого периода оказалась в частных собраниях разных стран, сложно говорить об их художественных достоинствах, не имея в распоряжении качественных репродукций. В связи с этим целесообразным представляется сосредоточить внимание на работах, датируемых второй половиной 2010-х — началом 2020-х гг.

Произведения Ивана Покровского «Цветы» (2018, частное собрание), «Сижу дома» (2020, частное собрание), «Сирень» (2022, частное собрание), «Весеннее настроение» (2022, частное собрание), «Летнее настроение» (2022, частное собрание) отсылают к цветочной тематике. Во второй половине 2010-х гг. в творчестве Ивана Покровского появляются работы, словно пронизанные символистской туманной дымкой; художник стремится передать в них не столько реальные предметы, сколько эфемерность их обликов: очертания предметов на его полотнах словно на короткое мгновение материализуются из тумана, в любой момент готовые в нем раствориться. Таковы «Цветы» (2018). Ваза с цветами, расположенная по центру картины, кажется парящей в воздухе, несмотря на наличие линии плоской поверхности, которая кажется в большей степени формальностью. Цветы гипсофилы придают воздушность всему букету и, кажется, тянут его вверх за пределы картины. Бледно-розовый фон усиливает ощущение нежности и романтики в данной композиции.

В похожей технике выполнен натюрморт «Сижу дома», написанный в марте 2020 г., запомнившегося введением карантинных мер. В пространстве картины сквозь охристо-голубоватую дымку проступают бледные очертания вазы с осыпающимися цветами. Неровные контуры вазы словно поглощают в себе хрупкие цветы. Рядом с ней на едва намеченной горизонтальной поверхности — контуры ключа — символического образа, привносящего в картину элемент тайны и загадки. По верхнему краю работы едва заметно проступает надпись «Сижу дома». Иван Покровский часто прибегал в своем творчестве к подобного рода надписям, дополняющим содержание картин. Их можно встретить в таких работах, как «Изгнание из рая» (2006, собрание семьи художника), «Happy tree» (2018, частное собрание), «Бесконечность» (2019, частное собрание), «Летящий ангел» (2019, частное собрание), и других.



1. Иван Покровский. «Сирень». 2022. Картон, масло. 40 х 50 см. Собрание семьи художника

В работе 2022 г. «Сирень» (*ил. 1*) ощущается уже не символистская дымка, но чувственное полыхание цветов эпохи модерна.

Большую часть пространства холста занимает букет сирени в вазе, стоящий на небольшом столике. Сирень будто бы стремится максимально распространить себя в пространстве, передавая воздуху вибрации своих лепестков. Колорит картины строится на многообразии оттенков синего и зеленого тонов. Художник лепит форму предметов, нанося мазки поверх охристого фона картины, который, просвечивая, создает контраст теплых и холодных тонов, а также делает букет сирени заряженным пламенем летнего зноя.

Аналогичный букет сирени можно наблюдать в натюрморте «Летнее настроение» (2022). Здесь, как и в предыдущем случае, цветы сирени активно располагаются в пространстве картины и являются ярким акцентом. Цветки этого растения имеют уже более четкую структуру, они темнее и кажутся более материальными. Флоральный узор на вазе перекликается с ее содержимым. Однако помимо сирени на картине присутствуют и другие предметы. Это салфетка с яблоком на ней, фигурка Будды, пивная кружка. Также в визуальное взаимодействие с предметами на столе вступает спинка стула, придвинутого к краю стола. Подобное соотношение предметов замечает Л. В. Мочалов в натюрморте К. С. Петрова-Водкина «Черемуха в стакане» (1932): «Сами предметы собраны как будто случайно. <…> Но все эти различные и “отдельные” вещи ведут между собой оживленный разговор. Они связаны единым пространством. <…> Усилием воли художника все они словно бы удерживаются на уровне картинной плоскости. Не убывающая по мере удаления предметов интенсивность их цвета, граненость их формы способствуют этому впечатлению» [3, с. 66]. В колорите натюрморта преобладают сиреневые и охристые оттенки. Изображение на картине носит плоскостной характер. В предметах, представленных на поверхности стола, нет устойчивости, но при этом они воспринимаются как единое целое. Квадратная салфетка перекликается с почти прямоугольными формами массивной пивной кружки, круг повторяется в яблоке, тулове вазы и фигурке Будды, округлые формы стола перекликаются с дугообразной спинкой стула. В своей совокупности изображенные предметы создают атмосферу тепла и уюта.

В натюрморте «Весеннее настроение» (2022) преобладает неопримитивистская техника исполнения с элементами обратной перспективы. Композиция строится плоскостно. На небольшом столике перед взором зрителя предстают ваза с веточками мимозы, растение с розовыми цветами в горшке на блюдце, гроздь винограда и половинка папайи. Ни один предмет не заслоняет другой, из-за утрирования их двухмерного восприятия создается ощущение, что они наложены на плоскость стола словно аппликация. При этом композиция выглядит уравновешенной. В ней присутствует контраст большого (ваза и горшок) и малого (фрукты), единичного (долька папайи) и множественного (виноград), живого (цветок в горшке) и неживого (цветы в вазе). Ваза с мимозой и папайя изображены в дополняющих друг друга желтом, синем и фиолетовом цветах, тогда как растение в горшке и виноград представлены в красно-коричневых и зеленом тонах, также являющихся дополнительными друг для друга. Перед зрителями предстает не столько очевидная композиция из предметов, сколько идеи предметов, каждый из которых представлен в наиболее выгодном для него ракурсе.



2. Иван Покровский. «Райские груши». 2016. Холст, масло. 50 х 70 см. Собрание семьи художника

Другую группу натюрмортов Ивана Покровского образуют композиции с преобладанием фруктов. Сюда можно отнести работы «Райские груши» (2016, собрание семьи художника), «Груши-яблоки» (2021, частное собрание), «Нескучная геометрия» (2022, частное собрание) и другие. На картине «Райские груши» (2016) (*ил. 2*) изображение

выполнено достаточно условно. Зритель смотрит как бы сверху на стол с лежащими на нем фруктами. Груша является важным архетипом в человеческом сознании. Издавна она считалась символом благополучия, процветания, крепкого здоровья и долголетия. Стоит также отметить, что благодаря форме, напоминающей женскую фигуру, груша на протяжении веков символизировала женственность и плодородие. Четыре груши на картине расположены на некотором расстоянии друг от друга, тем не менее композиционно связаны между собой. Положение груш, направление их «хвостиков» задает композиции динамику. Черенки двух груш направлены в центр, два других фрукта — наоборот — как бы стремятся вырваться за пределы холста. Художник, используя пастозные мазки, делает поверхность груш более осязаемой и рельефной, кроме того, намеренно «состаривает» поверхность картины, используя кракелюрный лак. При всей внешней простоте композиции художественный образ придает всему произведению медитативный характер.

На полотне «Груши-яблоки» (2021) фрукты выставлены в ряд, словно позируя перед художником, будто бы проступая сквозь туманную дымку. Несмотря на размытость фона, плоды выглядят довольно реалистично и имеют индивидуальные характеристики: справа яблоки, слева груши, в центре, вероятно, апельсин. Все фрукты в той или иной мере круглые и желтые, примерно сходного размера, однако, как и люди, имеют много индивидуальных особенностей. Колорит картины художник строит на соотношении теплых оттенков красного и желтого. Формат картины сильно вытянут по диагонали, что усиливает повествовательность сюжета.

На картине «Нескучная геометрия» (2022) перед взором зрителя предстают фрукты на столе с наброшенной на него полосатой тканью. Часть фруктов располагается на блюде, часть — рядом на поверхности стола. Художник выбирает точку зрения сверху, однако намеренно в манере Сезанна искажает пространство. Тарелка и фрукты на столе не выглядят устойчивыми и, кажется, в любой момент могут скатиться вниз. Передача геометрического рисунка на ткани привлекает в этом натюрморте художника более всего, настолько, что это даже отражается в названии.



3. Иван Покровский. «Чаша сия». 2016. 24 х 30 см. Холст, картон, стекло, авторская техника. Собрание семьи художника

Особую группу натюрмортов Ивана Покровского образуют работы, отсылающие к религиозно-философской тематике, а именно — к образу чаши, с древних времен имеющей в сознании людей сакральное значение. Здесь можно упомянуть такие работы, как «Чаша сия» (2016, собрание семьи художника), «Фиалки» (2017, собрание семьи художника), «Причастие» (2017, собрание семьи художника). На картине «Чаша сия» (2016) (*ил. 3*) в центре композиции изображен наполненный, очевидно, вином потир в окружении плодов. Художник создает изображение в пастозной технике, усиливая рельефность использованием аппликации из бусин в украшении сосуда, что усиливает сходство чаши с византийскими изделиями. Кракелюрный лак визуально состаривает изображение. Художник Р. Федянин следующим образом характеризует работы Ивана Покровского, выполненные на религиозную тематику: «За внешними зрительными образами являются потрясающие душу видения. Они являются как бы предвестниками конца мира, гибели богов, возвращения к исходной точке, или же — возвращения Домой» [1, с. 5]. Образ потира, представляющего собой круглую чашу на высокой подставке с утолщением посередине [2], намекает на символику Тайной Вечери. Однако

название произведения — «Чаша сия» — отсылает к «молению о чаше», молитве Иисуса Христа в Гефсиманском саду, описанной в синоптических Евангелиях. Таким образом, картина представляет собой не только натюрморт, отсылающий к древним изображениям, но и актуальный образ, проникнутый глубоким религиозно-философским смыслом.

В картине «Фиалки» (2017) художник также делает образный акцент на сосуде, однако в данном случае натюрморт имеет более декоративное и светское содержание. На картине изображена ваза с фиалками, которые переполняют ее, осыпаясь наружу. Здесь художник снова прибегает к технике пастозного мазка и аппликативного украшения стразами. Колорит строится художником на использовании белого и синего тонов. Этюдная манера исполнения придает произведению особую легкость и наполняет динамикой статичную композицию. Друг Ивана Покровского художник Андрей Ефи следующим образом характеризует его творчество: «Сюжеты и герои его картин вообще-то давно известны… художник вроде бы ничего и не выдумывает, и не придумывает. Но то, как он все это воплощает, и делает его произведения притягательными, привлекательными» [1, с. 3].

Картина «Причастие» (2017), выполненная в похожей технике, снова несет в себе религиозную символику. В центре композиции в обобщенной, неопримитивистской манере изображена чаша, также представляющая собой потир для причастия. Картина написана художником в розовато-белых тонах с использованием рельефных мазков и кракелюрного лака. По нижнему краю холста в композицию включены стразы в технике аппликации, усиливающие декоративное звучание композиции.

Натюрморты Ивана Покровского часто несут в себе медитативное начало; от них сложно быстро оторвать взгляд. К каким бы темам он ни обращался — цветочные и фруктовые композиции, с попытками осмыслить в них в сезанновском духе форму и пространство, или работы, наполненные религиозно-мифологическими мотивами — с использованием приемов обратной перспективы и неопримитивизма,— везде проявляют себя мастерство и искренность художника, с которой он смотрел на окружающий мир. К каким бы образам Иван покровский ни обращался в своем творчестве, они проникнуты радостью и верой в красоту мира.

ЛИТЕРАТУРА

1. Иван Покровский. Произведения [Альбом]. Санкт-Петербург: 2023. 76 с.
2. Мовлева Н. С. Малый православный толковый словарь. М.: Рус. Яз. — Медиа, 2005. VIII, 527 с.
3. Мочалов Л. В. Неповторимость таланта. Ленинград; Москва: «Искусство», 1966. 166 с.

Сведения об авторе:

Христолюбова Татьяна Павловна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры искусствоведения, Санкт-Петербургский гуманитарный университет профсоюзов; takhristol@gmail.com

Khristolyubova Tatyana Pavlovna, PhD in Art History, associate professor of the department of art history, St. Petersburg Humanitarian University of Trade Unions; takhristol@gmail.com

УДК 75.03
DOI 10.54874/9785605162926.2024.10.27

Н. М. Юрасовская

РОССИЙСКИЙ СЛЕД В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ АР-ДЕКО

Декоративный стиль ар-деко, родившийся во Франции как шикарный fashion-style в 1910–1930-х гг., занял все уровни проектирования жизненной среды от моды, рекламы, дизайна интерьеров и техники — до архитектуры небоскребов, кинофильмов, музыкальных ораторий, а также произведений изобразительного искусства. Немалую роль в формировании и развитии ар-деко сыграли русские художники первой трети XX в. Среди них важное место занимали представители отечественной эмиграции первой волны, уехавшие в годы революции из России уже состоявшимися мастерами. Долгое время в Советском Союзе они оказывались за пределами внимания историков искусства.

Ключевые слова: ар-деко, неоклассицизм, авангардные открытия, мода, стиль, экзотика, геометризм.

N. M. Yurasovskaya

RUSSIAN TRACE IN THE FINE ART OF ART DECO

Art Deco decorative style, born in France as a chic fashion-style, in 1910–30-ies occupied all, levels of design of the living environment from fashion, advertising, interior design and technology — to the architecture of skyscrapers, films, musical oratorios, as well as works of fine art art. Russian artists of the first third of the twentieth century played a significant role in the formation and development of Art Deco. Among them, an important place was occupied by representatives of the first wave of domestic emigration, who left Russia during the years of the revolution as already accomplished masters. For a long time in the Soviet Union they were beyond the attention of art historians.

Keywords: Art Deco, Neoclassicism, avant-garde discoveries, fashion, style, exoticism, geometricism.

Художественное направление, появившееся между двумя мировыми войнами XX в., начиналось во Франции 1910-х гг. как шикарный fashion-style, получивший много позднее публичное профессиональное название ар-деко. Он возник во Франции, в дорогих декоративно-художественных мастерских мебельного краснодеревщика Жака-Эмиля Рульманна, крупнейшего мастера по стеклу Рене Лалика, Эйлин Грей, создающей модные тогда в Европе ширмы, Жана Пату — дизайнера одежды и парфюмерии, дома Cartier, выпускающего часы и ювелирные украшения. Своим уникальными изделиями они стремились доказать всему миру непобедимое превосходство изысканной, роскошной французской художественной продукции.

Это была более современная версия модерна (Art Nouveau), предпочитающая геометрическую прямолинейность и графичность в отличиеот извивающихся линий флоральных мотивов ар-нуво. Ар-деко имел эклектичный характер, представлявший собой синтез искусства модерна и неоклассицизма, не исключающий модные тогда авангардные элементы

кубизма, футуризма, экспрессионизма и др. Уникальный художественный стиль, использовавший технологические инновации, не только дорогие, но и современные материалы, распространился на все уровни жизни от декоративно-прикладного искусства, живописи, скульптуры, графики до архитектуры и дизайна производства.

В России существовал свой путь вхождения в новую эстетику. В конце XIX в. в российских имениях меценатов С. И. Мамонтова в Абрамцеве (под Москвой), М. К. Тенишевой в Талашкине (под Смоленском) сформировались творческие кружки, завсегдатаями которых были лучшие художники России — И. Е. Репин, М. А. Врубель, Н. К. Рерих, К. А. Коровин и др. На лоне природы они не только занимались творчеством, но и горячо обсуждали значение русского искусства на мировой арене, его место в современной культуре. Знаменитые мастера мечтали о создании на высоком промышленном уровне художественных изделий по национальным образцам красоты, чтобы они вошли в жизнь и быт широкого круга россиян, сформировали их вкус, отвратив от дешевых подделок европейского ширпотреба.

С целью оживления и развития национальной культуры в имениях были открыты крестьянские кустарные мастерские по возрождению забытых народных ремесел. Занятия под внимательным наблюдением и практическое участие знаменитых живописцев давали сельским жителям хорошие знания, развивали творческие способности, превращали грубые деревенские поделки в самобытные произведения искусства.

В этом же направлении действовало училище технического рисования барона А. Л. Штиглица, с 80-х гг. XIX в. готовившее отечественных профессионалов промышленного дизайна. С наступлением эпохи бурного развития российского технического производства возникла важнейшая задача — сделать отечественную продукцию конкурентоспособной на мировом рынке. Выпускники училища работали на Императорском фарфоровом заводе, в декорационных мастерских Императорских театров, мебельной фабрике Р. Ф. Мельцера, ювелирных мастерских К. Г. Фаберже, братьев Грачевых, П. А. Овчинникова и др. Произведения, изготовленные российскими мастерами декоративно-прикладного искусства, продавали в лучших магазинах Москвы, Санкт-Петербурга и вывозили в зарубежные страны. На выставках в Европе они зарабатывали известность, получали почетные награды, приобреталась международная слава. Сюзанна Стерноу, исследовательница изобразительного искусства рубежа XIX–XX вв., писала: «Русские художественные течения, черпавшие идеи как в будущем, так и в прошлом, были существенным источником стиля Арт Деко» [4, с. 10].

Моду на все русское продвигали «Русские сезоны», организованные в 1910-х гг. Сергеем Дягилевым в Париже. Действительно, с первых выступлений дягилевская антреприза балетов — à la russe поразила публику шедеврами художественных и пластических образов, смелостью постановок М. Фокина, новаторской музыкой И. Стравинского. Костюмы и сценография Леона Бакста, Александра Бенуа, Николая Рериха, Сергея Судейкина, находившихся в постоянном поиске новых идей и форм, существенно опережали свое время. Каждая постановка была экспериментом, сочетающим в себе неоклассическую рациональность, изящество линий модерна, остроту авангардистских открытий — всего того, что предрекало возникновение нового стиля.

«Я пишу Мода, большой буквой. Пора уже установить, что то течение, то правильное чередование вкусов культурной части человечества, которое мы называем не без некоторой усмешки Модой, есть, в сущности, один из значительнейших, глубочайшего смысла и важности, показателей истинных колебаний художественной идеи в человечестве. Мода — царица. Да. Мода — везде, где есть художество…» [2, с. 66] — Лев Бакст, вывел эту формулу на рубеже 1910–1920-х гг., рассматривая ее как эстетическую платформу новаторства.

Эффектность созданных им театральных костюмов, простота кроя шелковых шальвар, тюрбанов, революционный отказ от корсета и т. д. сподвигли представительниц французского бомонда включить их подобие в свой гардероб, тем самым серьезно повлияв на создание

элегантного парижского шика. Оригинальные силуэты смотрелась дорого и изысканно, высвобождали естественную пластику тела. Великолепие моделей, подчеркнутое драгоценными отделками, утонченными орнаментами, роскошными аксессуарами, отражало саму декоративную суть ар-деко. «Мода — самый опьяняющий способ освободиться от мирской банальности»,— вслед за Бакстом писали в американском модном журнале для женщин Harper's Bazaar.

В «Русском балете» на сцене парижского театра «Шатле» в ролях восточных красавиц Шахерезады, Клеопатры, Зобеиды блистала Ида Рубинштейн. Она привлекала не только уникальным исполнением диковинных танцев, но и нестандартной внешностью — необычно высоким ростом, угловатой пластикой, скупой, но выразительной жестикуляцией. Звездная танцовщица вдохновляла своим экзотическим обликом самых знаменитых европейских живописцев тех лет — Кееса ван Донгена, Антонио де ла Гандара, Андре де Сегонзака. В их число входил и Леон Бакст.

В 1910 г. ее увидел на сцене Валентин Серов. И это было как озарение! Фигура Иды Рубинштейн, отточенная ежедневными занятиями у станка, была современной, а лицо уводило в глубокую архаику. Она походила на ожившую фреску из древности — жительницу Ассирии или Вавилона. Эксцентричность модели, отсылающая к пряным образам Древнего Востока, Египта, взывала к поиску нетривиального художественного языка. Серов, обладавший острым художественным чутьем, ощутил неодолимое желание писать ее портрет.

Рисуя обнаженную Иду Рубинштейн, Серов забыл о привычных академических правилах. Он сломал перспективу, пренебрег модными тогда текучими линиями, плавными изгибами и ботаническими узорами ар-нуво. Художник посадил модель спиной к себе на плоские чертежные доски, набросив на них в свободной драпировке синюю ткань. Экстравагантная поза модели с опорой на руку и скрещенные в балетном па длинные ноги, обвитые зеленым шарфом, образовывали равнобедренные треугольники — геометрику острых углов и форм. Так тогда еще никто не писал. Серов создавал нечто неординарное. Фигура сливается со стеной. Матовой темперой он вывел одним цветом плоский фон и ее тело, подцветив маслом лишь перстни на пальцах рук и ног, сиявшие декоративными всполохами. Критика разразилась резкими оскорбительными комментариями в адрес художника и его модели. Да и сам Серов, опытнейший знаменитый портретист, работал так в первый и последний раз. Через год он ушел из жизни.

Это действительно была новая эстетика и новаторская стилистика. Отточенный до сухой формулы декоративизм полотна Серова являл собой образец искусства, предвещавшего рождение нового стиля. Портрет обнаженной Иды Рубинштейн (автор называл ее Венерой XX в.) стал визуальным манифестом нового искусства, смело соединившим реальность и условность. Считываемые в портрете танцовщицы дерзкая трактовка образа, линейная геометрика абриса тела модели, изысканная декоративность стали характерными признаками ар-деко и не выходили из моды на протяжении последующих десятилетий. В современной литературе период 1910-х гг. характеризуется как первое ар-деко [1, с.78]или прото ар-деко [3, с.59].

Новые художественные тенденции должна была продемонстрировать Международная выставка декоративного искусства и промышленности (Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes). Она была задумана в Париже еще в 1912 г. как ответ мастеров фешенебельного производства на растущий международный коммерческий успех Германии. Но ее задержали война и революционные потрясения первых десятилетий XX в. Время элитарного искусства, рассчитанного на узкий круг привилегированного общества, уходило в прошлое, уступая место буржуазным вкусам, не нуждавшимся в эксклюзивных шедеврах. Желание людей отвлечься от пережитых страданий в Первой мировой войне на повседневные удовольствия, на радующие глаз новые бытовые предметы уравнивало самые различные социальные группы.

Выставка открылась лишь в 1925 г. Она отличалась разнообразием всевозможных стилевых течений и идей. Это событие сыграло ключевую роль в развитии стиля ар-деко, который стал «роскошным и аскетичным, архаичным и современным, буржуазным и массовым, реакционным и радикальным» [5, с. 112]. В выставке приняли участие самые модные представители художественного мира из 21 страны, кроме Германии (по политическим мотивам) и далекой Америки. Россия, пережившая революцию и войны, после установления в 1924 г. дипломатических отношений между СССР и Францией также получила приглашение на участие в международной выставке. Советские власти расценивали это событие не только как важное политическое мероприятие, но и как возможность продемонстрировать перед Европой динамизм новой советской жизни, показать свежесть обновлений общества и культуры.

Россия, после революции 1917 г. строившая рабоче-крестьянское общество на основе коммунистической идеологии, казалось, сторонилась гедонистической среды. Она искала отличный от западной культуры собственный путь — «революционный по содержанию, совершенный по форме и безупречный по техническому исполнению». Но слишком глубоки были взаимовлияния и культурные русско-европейские связи предшествующих поколений. Страна так и не смогла полностью отказаться, окончательно выйти из русла мирового художественного движения того времени. Тем более что ВХУТЕИН-ВХУТЕМАС, включившие в свою структуру высшие художественные учреждения России, в том числе училище Штиглица, готовы были показать всему миру творческие открытия, определявшие развитие художественных стратегий страны в архитектуре, промышленном производстве, моде, прикладном искусстве, а также живописи.

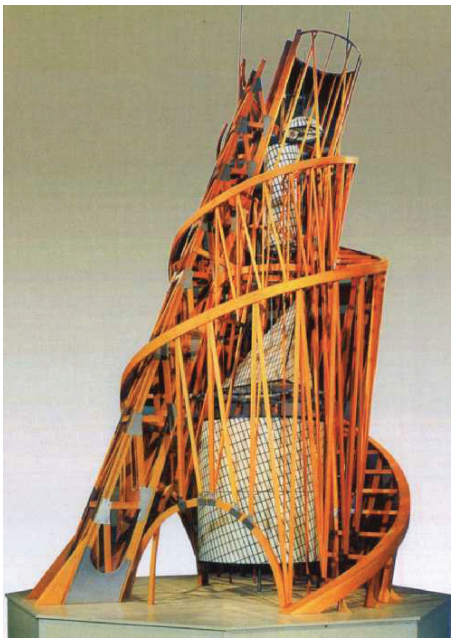
Павильон СССР, спроектированный молодым архитектором К. С. Мельниковым, был отмечен высшей наградой выставки — Гран-при (*ил. 1*). Прямоугольное в плане двухэтажное, почти целиком остекленное здание на легком деревянном каркасе эффектно перечеркивалось по диагонали широкой открытой лестницей, ведущей в помещения второго этажа. Невесомая, казалось, постройка с масштабным остеклением в духе конструктивизма завершалась мачтой с буквами «СССР» и эмблемой серпа и молота. Участвовавший в выставке с французской стороны Ле Корбюзье, пионер европейского функционализма и брутализма, высоко оценил оригинальность архитектуры советского бельведера. Его не смог затмить даже восхитительный фонтан «Источник Франции», сотворенный на выставке Рене Лаликом из цветного стекла со световыми эффектами.



1. К. С. Мельников. Павильон СССР на Международной выставке современных декоративных и промышленных искусств. 1925. Париж

Этот павильон — «гараж, приснившийся поэту» — по словам Ильи Эренбурга, работавшего в Париже в тот период корреспондентом газеты «Известия», выгодно отличался от выстроенных рядом в старомодных формах мраморного итальянского палаццо или английского здания с богатой орнаментикой. Журналист писал о своих впечатлениях: «Мода на Мельникова докатилась до самых широких слоев падких на любую новинку парижан, стала приметой времени и молвой улицы: случайная прохожая называет своему спутнику самые острые на ее взгляд признаки современности — футбол, джаз, павильон, выстроенный Мельниковым…» [6, с. 205]. Здание действительно рассматривалась как одно из высших художественных достижений Международной выставки декоративного искусства и сделало автора культовой фигурой в мировом архитектурном движении XX в.

Главным художником в оформлении советского павильона являлся А. М. Родченко — один из основоположников конструктивизма**.** В мельниковском павильоне он создал оригинальный интерьер «Рабочего клуба»[1]. Геометрические элементы с отсутствием объемных деталей, ясность линий, четкость покрашенных блестящим риполином[2] красного, черного, серого и белого цветов, разделявших секции полиграфии, книги, текстиля, а также обилие воздуха и света создавали эталон новой пространственной эстетики. Проект Родченко удостоился серебряной награды.



2. В. Е. Татлин. «Башня Татлина» (проект памятника III Коммунистического интернационала). 1919–1924

Для советского раздела В. Е. Татлину предложили построить модель башни Октябрьской революции (памятник Третьему интернационалу) (*ил. 2*). Идея создания гигантского, высотой 400 м, памятника возникла у него еще в начале 1919 г. В петроградской мастерской Академии художеств из дерева, фанеры, жести и металлический крепежа он создал нечто удивительное. Помещения для рабочих заседаний, возведенные по сложной системе вертикальных стержней и спиралей, представляли собой четыре стеклянных объема — куб, пирамида, цилиндр и полусфера, взятые в металлическую сетку. Они должны были вращаться с разной скоростью: один оборот в год (куб), в месяц (пирамида), в сутки (цилиндр) и в час (полусфера). Татлин видел свою Башню как символ новой исторической эпохи, своего рода новую «модель мира».



3. С. В. Чехонин. «Красная лента», «Кубическая с молотом». Агитационный фарфор. 1919

Золотыми медалями выставки были отмечены за уникальные росписи агитационного фарфора работы С. В. Чехонина (*ил. 3*), художественного руководителя Государственного фарфорового завода в Петрограде, бывшего ученика Тенишевских мастерских и училища Штиглица. Именно он придумал герб РСФСР и печать Совнаркома, рисовал эскизы для создания советских денежных купюр. Художники А. И. Кравченко и В. А. Фаворский также получили золото за графические серии, выполненные в разрабатываемой тогда ими технике — ксилографии. Золотой наградой была отмечена кустарная роспись богородицких деревянных шкатулок в народном стиле (по классу «Искусство и индустрия дерева»), выполненная В. М. Голицыным — бывшим князем, моряком и художником.

Обладательницей высшей награды Гран-при «за костюм, основанный на народном творчестве» стала Н. П. Ламанова, некогда одевавшая дам аристократических и богатейших кругов царской России. Тогда она имела звание «Поставщик Двора Ея Императорского Величества Александры Федоровны». В этот раз зрителей и конкурсное жюри впечатлили стильные платья кустарного производства из крестьянских тканых с вышивкой льняных полотенец в стиле à la russe, украшенные бусами из хлебного мякиша.

Однако конкурировать с элегантными образцами французской моды могли лишь, изящные изделия русского Дома вышивки «Мсье Китмир»**,** великой княжны Марии Павловны Романовой*,* кузины Николая II, находившейся в эмиграции. Одежда и быт на русский манер, которые она неустанно демонстрировала, сумели разжечь к уникальной вышивке интерес у французских кутюрье Жана Пату и Коко Шанель — знаменитых законодателей моды

ар-деко. От каждого из них дом «Китмир» получил большой заказ, а также золотую медаль выставки. Для русских эмигрантов именно мода становилась способом строить отношения с европейским обществом и культурой, не утрачивая национальной самобытности.

Всего на выставке было представлено до 5000 работ советских художников — П. Кончаловского, А. Бенуа, Н. Альтмана, Л. Поповой, А. Экстер, В. Кандинского, В. Степановой, Ю. Анненкова, А. Лентулова. Вместе с ними выставлялась Соня Делоне, уроженка Одессы, переехавшая в Париж в 1905 г. Являясь видным представителем межнациональной «Парижской школы» 1920-х гг., она стала крупнейшим мастером в дизайне интерьеров, текстиля, в моде. Вместе с мужем, художником Робером Делоне, они изобрели «орфизм»[3] и «симультанное искусство»[4], оказавшие серьезное влияние на развитие новых идей и технологий в стилистике ар-деко. Находки и эксперименты с ритмикой и разложением цвета на ткани широко использовались в дизайне, керамике, сценографии, рекламе. Работая в Париже, супруги Делоне играли важную роль во франко-российских культурных связях.

Но в центре внимания живописного раздела выставки оказались портретные работы Тамары Лемпицки — художницы русского происхождения, хотя она предпочитала кичиться польским родом (по материнской линии). Вычурная, как бы отполированная живопись «гламурной Дивы Ар-деко» (так ее титуловали в художественной среде) привлекала эффектным сочетанием традиционалистского гладкого письма с элементами маньеризма и авангардными интонациями (*ил. 4*). Нарочитая экстравагантность позы, угловатая геометрическая пластика всей композиционной структуры, яркие локальные краски выглядели в большей степени ультрамодными, чем глубокими, серьезными или содержательными.



4. Тамара Лемпицка. «Портрет герцогини де ла Саль». 1925. Х., м, 162 х 97см (частное собрание)

Натан Альтман, строго оберегавший свою художническую индивидуальность, поражавший способностью к творческому перевоплощению, к синтезу искусств, неожиданно представил на выставке скульптурный портрет В. И. Ленина, выполненный в 1920 г. Это было одно из первых изображений советского вождя в тонированном гипсе, традиционалистское по форме. Полученная золотая медаль выставки, скорее всего, рассматривалась как политический жест.

Альтман не был чужим в Париже. В начале 1910-х гг. он учился там в «Свободной русской академии» и проявлял интерес к авангардным движениям. По возвращении в Петербург на выставке «Мир искусства» 1915 г. Альтман показал элегантный, артистичный портрет молодой поэтессы, органично соединив элементы классического искусства и модернизма. Внутренняя динамика надрывных интонаций образа, кубизированные формы и ломаные линии в изображении считывались как отсылка к авангарду. Сдержанная эмоциональность рафинированного образа, не лишенного материальной конкретики и доли салонности, была сродни поэтике акмеизма — неотъемлемого символа Серебряного века: *«В пол-оборота, о, печаль! / На равнодушных поглядела. / Спадая с плеч, окаменела / Ложно-классическая шаль. / И кажется лицо бледней / От лиловеющего шелка, / Почти доходит до бровей / Моя незавитая челка»*.

В этом портрете Юрий Анненков увидел Ахматову как идеальный образ эпохи российского ар-деко. Он запечатлел ее в своей знаменитой книге «Портреты», увековечившей представителей русской культуры и политической элиты Серебряного века. Оказавшись одним из тех, кто чутко ощущал сдвиг стилистических обновлений в российском искусстве,

художник в рисунках со смещением планов и геометризацией естественных форм демонстрировал новаторский тип «эстетского» графического портрета.

Авторский стиль Анненкова формировался синхронно с созреванием стилистики ар-деко на русской почве. Получив первые уроки академической живописи у И. Е. Репина, соседа по даче в Куоккале, он продолжил обучение в Париже (у модных набидов) Феликса Валлоттона и Мориса Дени. Обретенные знания он синтезировал в картине «Адам и Ева» (1912 г.), свободно сочетая классическое письмо и разрозненные авангардные фрагменты кубофутуризма с элементами экспрессионизма. Евгений Замятин так и назвал манеру письма Анненкова «синтетической». Однако его интерес к кубизму проявляется скорее как повод для декоративистских решений, чем как аналитический инструмент.

После большевистского переворота Анненков принимает предложение стать художественным оформителем революции. Он участвовал в создании декораций Красной площади в Москве с трибуной для выступления Ленина 7 ноября 1918 г. Через два года став главным художником масштабного шоу «Взятие Зимнего дворца» в Петрограде, он получил предложение быть имиджмейкером Льва Троцкого, председателя Реввоенсовета.

Для «Красного Бонапарта» Анненков моделирует военный плащ с высоким воротником, перекрещенный ремнями амуниции — планшета и кобуры, кожаные перчатки с крагами, высокие сапоги и модное нововведение того времени — очки «авиаторы». Образ Троцкого с ястребиным взглядом и указующим перстом возвышается над стилизованным городским антуражем среди летающих аэропланов над башней Шухова, геометрикой заводских корпусов с дымящими трубами. Демонстрируя квинтэссенцию новаторской стилистики, работа предлагалась как эталон парадного портрета советского главнокомандующего, деятеля вселенского масштаба. Его отличала точность построения конструктивного целого, строгая регламентированность, ампирная торжественная строгость. Масштабное полотно было показано на XIV Международном биеннале в Венеции 1924 г. Тогда оно в последний раз экспонировалась публично. Портрет уничтожили в разгар антитроцкистской кампании 1929 г. К этому времени Анненков уже жил в Европе.

Работая в модной стилистике, в эмиграции он стал ярким представителем эстетики ар-деко, приобрел славу титулованного французского дизайнера, построил успешную карьеру художника театра и кино. В 1955 г. его авторская сценография и костюмы к французскому фильму «Madam de…» номинировались на премию «Оскар» Американской академии киноискусства.

К оттачиванию голливудской стилистики в США приложил свой талант потомок российского дворянского рода Р. П. Тыртов, еще с 1912 г. работавший на Западе под псевдонимом Эрте. Считавшийся одним из самых ярких мастеров ар-деко, он создал зрелищный, полный романтических фантазий экзотический мир голливудских небожителей. Не меньшую славу Эрте приобрел, иллюстрируя ежемесячно в течение 20 лет обложки и страницы женского журнала Harper’s Bazaar и Vogue Paris о моде, стиле и обществе. Его волшебные опусы стали неподражаемым феноменом и изысканным образцом искусства ар-деко.

Многие художники, уехавшие в годы революции из России, долгое время оказывались за пределами внимания отечественных историков искусства. Уже состоявшиеся в России живописцы — Борис Григорьев, Сергей Шаршун, Леопольд Сюрваж, Николай Загреков и др., оказавшись в зарубежье, пробовали «упражнения в различных стилях», в том числе и модном ар-деко, наполняя создаваемые художественные образы впечатлениями русской культуры.

Ярким представителем ар-деко в европейском искусстве оказался Александр Яковлев, успевший после окончания Академии художеств в Санкт-Петербурге зарекомендовать себя как первоклассный неоклассический художник. В 1917 г. он отправился в долгосрочную командировку на Восток — в Монголию, Китай, Японию. Узнав о революции в России,

успешный мастер предпочел не возвращаться на родину. В эмиграции Яковлев много путешествовал по экзотичным странам — Сирии, Ирану, Афганистану. Принял участие как официальный художник в рекламных автомобильных экспедициях 1924–1925 гг. — трансафриканской «Черный рейд» и азиатской «Желтый рейд», организованных фирмой «Ситроен». Когда-то такие машины приобретались для Николая II.

Уникальный автопробег принес Яковлеву европейскую известность. В путешествиях он создал множество картин и рисунков экзотической природы и быта туземцев. Рисунки, дневниковые записи, которые художник вел в сложных, порой опасных походных условиях, были собраны в альбом «Зарисовки Африки» (Dessins et peintures d'Afrique), выпущенный издательством Люсьена Вожеля (1927 г.). Модернистская изобретательность и разнообразие сюжетов, виртуозная техника рисунка, изысканная стилистика, смешанная с диковинной экзотикой далеких континентов, воспринимались ценителями искусства вершиной графического мастерства ар-деко.

Ряд российских художников на историческом сломе страны сумели не только органично войти в европейскую художественную среду, но и смогли стать ее значимыми мастерами. Их творческие искания серьезно повлияли на целостную саморазвивающуюся структуру стиля ар-деко, позволившую этому направлению стать универсальным, определяющим культурным кодом в мировой культуре межвоенного периода первой трети XX в.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. «Рабочий клуб» А. Родченко находится в ГТГ.
2. Риполин — французская марка красок голландского происхождения.
3. Художники-орфисты (по имени древнегреческого героя Орфея) стремились выразить на холсте динамику движения и музыкальность ритмов с помощью «закономерностей» взаимопроникновения основных цветов спектра и взаимного пересечения криволинейных поверхностей.
4. Симультанное искусство — основано на связи и одновременном контрасте красочных тонов с поэтическими текстами прямо на холсте или бумаге для передачи динамизма и ритмики движения художественных образов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ар-деко. Книги из собрания Марка Башмакова. Каталог выставки. СПб.: Издательство Государственного Эрмитажа, 2018. 399 с.
2. Бакст Лев. Моя душа открыта. Книга первая. М.: «Искусство» — XXI век. 2016. 404 с.
3. Петухов Алексей. Ар-деко и искусство Франции первой четверти XX века. М.: «БуксМарт», 2020. 311 с.
4. Стерноу Сюзанна А. Арт Деко. Полет художественной фантазии. Минск: Белфакс,1997. 128 с.
5. Хилльер Б. Стиль Ар Деко / Хилльер Б. Эскритт С. М.: «Искусство» — XXI век, 2005. 240 с.
6. Эренбург И. Лето 1925 года. М.-Л.: Артель писателей «Круг», 1926, 205 с.

Сведения об авторе:

Юрасовская Надежда Михайловна, кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник отделения художественной критики, Институт искусствоведения Российской академии художеств (НИИ РАХ); nyurasovskaya@gmail.com

Yurasovskaya Nadezhda Mikhailovna, PhD in Art History, Leading Researcher of the Department of Art Critic, Research Institute of Art Studies of the Russian Academy of Arts; nyurasovskaya@gmail.com

УДК 73.01/.09
DOI 10.54874/9785605162926.2024.10.28

Г. А. Афонин

СОВРЕМЕННАЯ МЕМОРИАЛЬНАЯ СКУЛЬПТУРА НА МУСУЛЬМАНСКОМ НЕКРОПОЛЕ КЕНСАЙ: ФОРМАЛЬНО-СТИЛИСТИЧЕСКИЙ И ИКОНОГРАФИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ

Задачи систематизации и популяризации культурного наследия актуализируют изучение исторических некрополей — мест сосредоточения памятников мемориальной скульптуры и архитектуры. Анализ надгробий на мусульманском некрополе Кенсай в Алма-Ате подтверждает существование самобытной культуры мемориальной пластики, в которой жанр светского портретного памятника сосуществует с традиционными формами, сохранение и адаптация которых в современных условиях является актуальной проблемой. Процессы урбанизации, социокультурного упадка и стагнации в системе государственного заказа и приема памятников отражаются на исторических некрополях, что приводит к утрате целостности, гармоничности и своеобразия скульптурно-пространственной среды и эстетических свойств наиболее ценных надгробий.

Ключевые слова: кладбище, некрополь, мемориальная скульптура, надгробие, кулпытас, Кенсай, Алма-Ата.

G. A. Afonin

MODERN MEMORIAL SCULPTURE AT THE MUSLIM NECROPOLIS OF KENSAI: FORMAL-STYLISTIC AND ICONOGRAPHIC ANALYSIS

The tasks of cultural heritage systematization and popularization actualize the study of historical necropolises — places of concentration of memorial sculpture and architecture. An analysis of tombstones at the Kensai muslim necropolis in Almaty confirms the existence of a distinctive culture of memorial sculpture, in which the genre of secular portrait monument coexists with traditional forms, the preservation and adaptation of which in modern conditions is an important problem. Processes of urbanization, socio-cultural decline and stagnation in the system of state ordering and acceptance of monuments are also reflected in historical necropolises, which leads to the loss of integrity, harmony and originality of the sculptural-spatial environment and the aesthetic properties of the most valuable tombstones.

Keywords: cemetery, necropolis, memorial sculpture, tombstone, Kensai, Alma-Ata.

Исторический некрополь Кенсай в Алма-Ате является крупнейшим мусульманским кладбищем в Казахстане и представляет интерес для изучения духовной и материальной культуры народа. Репрезентативность надгробий как культурного памятника и достоверность содержащейся в них разноплановой информации зависят от методологии изучения и сохранности всего комплекса некрополя, включая документальные источники [21, с. 77].

Некрополь Кенсай (в переводе с казахского — широкая щель) получил название от одноименного урочища, расположенного в юго-восточной части Алма-Аты в районе горных «прилавков» — невысоких холмов, составляющих северное подножие гор Заилийского

Алатау. Возможно, урочище было названо так из-за широкой ложбины между южным и северным холмами, ограничивающими ущелье. В современном городе это место ограничено с юга, севера и запада улицей Сарсенбаева (ранее — улица Барнаульская), а с востока — склоном холма, на котором расположены кладбища Кенсай-1 и Кенсай-2. Топоним «Кенсай» довольно распространен в Казахстане [20, с. 132] и помимо ущелий встречается в обозначении урочищ, ледников и рек [27, с. 194]. Однако, несмотря на древность данного оронима, часто встречается его искаженное употребление: превращение одного цельного географического названия в парное слово через дефис или без него (Кен-сай, Кен сай). На основе изучения географических реалий, учета исторических обстоятельств и лингвистических закономерностей был определен научный вариант топонима — «Кенсай», выяснена его этимология [1, с. 7]. Топоним «Кенсай» по отношению к мусульманскому кладбищу, расположенному на холмах одноименного урочища, в документах впервые появляется в 1974 г. [16, л. 9], а официальное решение о наименовании места захоронений было принято исполкомом Алма-Атинского городского совета депутатов трудящихся 12 сентября 1977 г. [10, л. 136].

Развитие кладбища Кенсай как историко-мемориального некрополя и появление на нем индивидуальных художественных надгробий неразрывно связано с историей Алма-Аты, бывшей в течении 70 лет (с 1927 по 1997 г.) столицей республики. После выхода постановления Совета Министров Казахской ССР «Об утверждении проекта планировки и застройки г. Алма-Ата» от 14 декабря 1953 г. началось интенсивное промышленное и хозяйственное освоение новых земель, отведенных городу [3, с. 42]. Вопрос об открытии мусульманского кладбища давно стоял на повестке дня исполнительных органов города, поскольку отдельного места для захоронения мусульман к описываемому времени в городе не было [15, л. 9]. Захоронения производились частично на Центральном кладбище, где в 1938 г. был отведен специальный участок, частично в различных местах (в частности, на участке земли колхоза «Луч Востока»), «где отсутствует какое бы то ни было благоустройство, вблизи жилья, без соблюдения санитарных норм» [7, л. 89, 103]. Наиболее подходящим и давно существующим кладбищем был определен участок в восточной части города, на землях колхоза «Луч Востока», площадью ориентировочно 2 га на склонах прилегающих к городу сопок. То, что кладбище расположено на холме, косвенно подтверждает время его основания, датируемое XIX в. Традиции размещения мусульманских кладбищ на возвышенности отмечали исследователи казахской степи еще в XIX в.: «для могил киргизы выбирают видные и людные места у больших дорог и непременно на холме, сопке или горе. Этим выражается почет умершим…» [24, с. 220]. К настоящему времени захоронений XIX или первых десятилетий XX вв. выявить не удалось. Сохранились единичные захоронения 1930–1940-х гг. в юго-западной части некрополя.

В 1959 г. это кладбище было не огорожено, не имело благоустроенных подъездов и подходов, никем не охранялось. Вблизи него производилась интенсивная самовольная застройка без соблюдения норм санитарного разрыва. При этом территория кладбища была к тому времени полностью использована, и свободных участков для захоронения оставалось мало [7, л. 89, 103]. В июне 1959 г. исполком Алма-Атинского горсовета решил «… просить исполком Алма-атинского областного Совета депутатов… передать городу территорию, занятую мусульманским кладбищем на землях колхоза «Луч Востока» в Широкой щели, прирезав к существующему кладбищу 12 га с восточной и северо-восточной стороны для организации мусульманского кладбища» [8, л. 157]. Этим же решением городское управление благоустройства и коммунальных предприятий было обязано заказать проекты реконструкции, предусмотрев полное ограждение территории, устройство дорог, пешеходных дорожек, озеленения, освещения и строительство подъездов. Проектно-сметную документацию на благоустройство выполнял проектный институт Казгипрогорсельстрой. 24 августа 1959 г. в административное подчинение города были переданы земли колхоза «Луч Востока»

Илийского района Алма-Атинской области, на которых располагалось мусульманское кладбище [15, л. 628]. Территориально оно стало относиться к Фрунзенскому району Алма-Аты, образованному 14 сентября 1936 г. [14]. Одновременно исполком Фрунзенского района повел «решительную борьбу с самовольным строительством и посадкой огородов на территории, прирезываемой к мусульманскому кладбищу» [8, Л. 158–159]. В 1965 г. на кладбище с улицы Микояна были подведены асфальтированные подъездные пути, асфальтированы дороги на кладбище, построено новое служебное помещение, склад для хранения инвентаря и материала [12, л. 4]. В 1968 г. проведена еще одна реконструкция, в ходе которой к кладбищу был прирезан участок 15 га восточнее существующей территории [5, л. 104].

К началу 1970-х гг. столичное кладбище Кенсай стало неофициальным национальным некрополем казахского населения города. Этому, вероятно, способствовал личный авторитет и реальный административный ресурс первого секретаря ЦК Компартии Казахской ССР Д. А. Кунаева, ставшего в 1971 г. членом Политбюро ЦК КПСС (впоследствии — трижды Герой Социалистического Труда). Одновременно оказал влияние другой фактор — перемещение сельского населения, в основном казахского, в город. Ускорение темпов промышленного развития способствовало территориальной мобильности местного населения. Если в 1950-е-1960-е гг. миграционные процессы почти не были развиты, то в следующее десятилетие они разворачиваются на всей территории республики [26, с. 25]. Основным источником пополнения населения Алма-Аты становятся мигранты из городов и особенно сел Казахстана [23, с. 86–88], в которых мусульманские погребальные традиции не были изжиты и активно практиковались.

К этому времени был организован ряд мероприятий по благоустройству некрополя: в 1972 г. были изъяты земельные участки близи кладбища для строительства автодороги на нем [6, л. 61], а двумя годами ранее приказом по управлению благоустройства и коммунальных предприятий, кладбище было укомплектовано «обслуживающим персоналом из числа местных национальных кадров, знающих порядок и обычаи захоронений по национальному обряду» [13, л. 522]. При этом кладбище официально имело не религиозный, а этнический характер (хотя на нем производились захоронения именно по признаку мусульманского вероисповедания — кроме казахов также уйгуров, татар, азербайджанцев, дуган).

Хронологически это совпадает с захоронениями родителей Д. А. Кунаева, и эта версия наиболее вероятно объясняет довольно резкий рост числа погребений на Кенсай по сравнению с погребениями на мемориальном Центральном кладбище, где захоранивались лица разных национальностей и вероисповеданий. Так, в 1970–1971 гг. в мемориальной зоне Центрального кладбища были похоронены видные деятели республики — народный артист СССР, актер и режиссер Ш. К. Айманов, председатель КГБ генерал А. А. Арстанбеков, министр культуры И. О. Омаров, бывший министр внутренних дел М. С. Сапаргалиев. Но уже в 1972 г. на мусульманском некрополе были похоронены Герой Социалистического Труда Х. М. Мурзагалиев, бывший ректор Усть-Каменогорского педагогического института А. Х. Темирбеков и академик, вирусолог Х. Ж. Жуматов. На участке «почетных захоронений», где впоследствии возникнет некрополь семьи Кунаевых, также в 1972 г. был похоронен муж младшей сестры Д. А. Кунаева, Найли Ахмедовны — заместитель министра образования Д. М. Серикбаев.

Четвертого января 1973 г. скончалась мать первого секретаря ЦК Компартии Казахской ССР Д. А. Кунаева — З. Б. Кунаева (Чимбулатова). Известно, что родители Д. А. Кунаева были похоронены по мусульманскому обряду, впоследствии им были установлены памятники с мусульманской религиозной символикой. Это стало неофициальным «сигналом» для общества, и уже в январе 1973 г. на Кенсай были похоронены Герои Советского Союза М. Габдуллин и Х. К. Кобиков, которых невозможно назвать людьми ни религиозными, ни поддерживавшими реставрацию традиционализма. Оба были членами КПСС, Кобиков

учился в партийной школе при ЦК Компартии Казахстана, а Габдуллин был академиком Академии педагогических наук СССР и ректором педагогического института. В том же 1973 г. на Кенсай упокоились первый председатель Комитета по радиовещанию и телевидению Х. Мустафин, основатели казахского национального профессионального театра народные артисты, лауреаты Государственной премии СССР А. У. Умбетбаев и К. Джандарбеков, народный художник Казахской ССР А. Кастеев, классик казахской литературы, академик С. Муканов, крупный ученый-селекционер М. А. Ермеков, директор Института философии и права Академии наук Т. Жангельдин и заслуженный геолог Казахской ССР, Герой Социалистического Труда Н. Т. Токенов. Таким образом, Кенсай становится местом упокоения преимущественно национальной номенклатуры.

Процесс проявил довольно сильную инерцию, и Кенсай в общественном сознании получил статус «престижного» места захоронения. За последующие несколько лет в юго-западной (наиболее ранней) части, на южном склоне холма сформировалась мемориальная зона, или «участок почетных захоронений», на котором были похоронены видные деятели республики. Среди них государственный деятель Ж. А. Адамов, заслуженный экономист, министр пищевой промышленности Е. М. Бутин, министр просвещения и образования К. Айманов, лауреат Государственной премии писатель Х. И. Есенжанов (1974); металлург Герой Социалистического Труда Н. К. Жаксыбаев, военный врач, профессор А. Т. Алданазаров (1975). Особенно популярным у казахской творческой и научной интеллигенции и представителей власти некрополь Кенсай стал после захоронения в 1976 г. отца Д. А. Кунаева — М. Ж. Кунаева, что объясняется влиянием пережитков «аграрно-традиционного» сознания, характерного для части представителей казахской советской номенклатуры — выходцев из патриархальной сельской глубинки. Это захоронение окончательно закрепило за Кенсай статус некрополя казахской национальной творческой и государственной элиты.

Художественно значимые надгробия стали появляться на кладбище Кенсай после первых захоронений видных деятелей государства, науки и культуры. Казахская скульптура, как все профессиональное национальное изобразительное искусство, молода, поскольку ведет отсчет от первых послереволюционных десятилетий. Характер народа и его коллективно-всеобщая способность в обобщенной форме отражать идеал, веками скованные религиозными догмами ислама, запрещавшими изображение человека, оказались очень пластичными. Уже первое поколение художников социалистической республики, получивших профессиональное образование, создало ряд художественных надгробий, отмеченных реалистической выразительностью, индивидуальным своеобразием и свободой творческих решений. В конце 1960-х — начале 1970-х гг. в Алма-Ате начали работать выпускники Ленинградского института живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина и Московского государственного художественного института имени В. И. Сурикова — Т. С. Досмагамбетов, Е. А. Сергебаев, О. Г. Прокопьева, В. Ю. Рахманов, выпускники Алма-Атинского художественного училища имени Н. В. Гоголя — Б. А. Тулеков и П. И. Шорохов. С 1954 г. работал в Алма-Ате выпускник ЛВХПУ имени В. И. Мухиной — П. Д. Усачев, позже окончил этот вуз и приехал А. Б. Татаринов. Все они пробуют себя в мемориальном жанре, создавая надгробия для известных писателей, артистов, ученых. Определяющими факторами становятся также материальная доступность индивидуальных надгробий на фоне роста общего благосостояния общества, масштабного развития народного хозяйства, утверждение в массовом сознании материалистической «доктрины» смерти, что позволило отойти от резко «суженного», религиозного ее восприятия и, соответственно, разнообразить формы надгробных памятников [4, с. 213]. В 1970-е-1980-е гг. о себе заявляет новая плеяда скульпторов — Б. А. Абишев, М. О. Айнеков, Е. Едгебаев, К. Какимов, У. Б. Шанов, А. Х. Баярлин, Б. С. Досжанов. В 1990-е гг. ярко проявляют себя Н. А. Далбаев, Е. Е. Рахмадиев, Ш. А. Толешев, М. С. Азмаганбетов. Многие казахстанские скульпторы получили образование в Москве и Ленинграде, что отразилось

на художественном уровне созданных ими памятников. Все это время продолжают активно работать в жанре мемории и старейшина казахстанской скульптуры — народный художник Казахстана Х. И. Наурызбаев, получивший образование в Харьковском государственном художественном институте, и его ровесник, также окончивший этот институт, бывший узник фашистского концлагеря Н. С. Журавлев [17, с. 64–65].

Важным фактором развития казахстанской скульптуры, в том числе мемориальной, наряду с появлением профессиональных кадров стало создание материально-технической базы. В 1940 г. был образован Художественный фонд Казахской ССР, практически во всех областях республики работали производственно-художественные мастерские. Предприятия фонда являлись творческой и материальной базой Союза художников Казахстана. В 1962 г. был сдан в эксплуатацию творческо-производственный комбинат (впоследствии — Алма-Атинский комбинат изобразительного искусства) «Онер» («Искусство»). Он объединил мастерские художников и производственные площади для выполнения скульптур в материале. В 1980 г. было закончено строительство корпуса художественно-скульптурных и каменотесных работ на проспекте Рыскулова [25, с. 51–52].

С появлением художественных памятников на кладбище Кенсай, вполне светских по характеру, сразу определилась тенденция разработки портретного жанра. Практически все индивидуальные художественные надгробия, за исключением нескольких, созданы в виде реалистичных бюстов или рельефов. Не получили распространения полноростовые скульптуры; исключение составляют монументальные памятники Герою Советского Союза Б. Момышулы, академику Г. М. Мусрепову и писателю К. Мухамеджанову.

Все многообразие надгробий на некрополе Кенсай можно разделить на типовые и индивидуальные. Типовые представлены в большинстве своем обелиском и вертикальной плитой (стелой) с полукруглым или (реже) широкоугольным навершием с элементами мусульманской религиозной символики или без них. Памятники по индивидуальным проектам исполнены в виде портретов (чаще — бюстов), аллегорических фигур (единичные) и традиционных форм надгробий, распространенных в Казахстане с времени проникновения ислама — кулпытасов, койтасов и сандыктасов.

До условного временного рубежа — начала 1990-х гг. на некрополе преобладали религиозно-нейтральные стелы, обелиски и светские скульптурные портреты, а также сочетания этих двух основных типов памятников.

Примерами служат надгробия, установленные в 1970–1980-х гг. Это прямоугольные гранитные стелы с одной скошенной боковой стороной с накладными барельефами А. Х. Темирбекова (бронза) и Х. Мустафина (гранит). На месте захоронения знаменитого исполнителя казахских народных песен, лауреата Государственной премии Ж. Елебекова (его именем назван эстрадно-цирковой колледж в Алма-Ате) установлена стела из габбро с гравированным портретом певца в национальной одежде с домброй. Вертикальная стела из курдайского гранита также с гравюрой является памятником наркому и министру мясной и молочной промышленности, заслуженному экономисту К. Едыгенову. Аналогичные стелы из габбро с портретами установлены на месте захоронения видных казахских ученых, членов-корреспондентов Академии наук математика Т. И. Аманова (директор Института математики и механики) и языковеда К. А. Аханова (ректор Института иностранных языков) и генерал-майора КГБ Ж. А. Койчубаева. Они отличаются от типовых надгробий только размерами и гарнитурой шрифта. Памятники генерал-майору К. Б. Бошаеву (участник боев на Курской дуге, Днепре, в Польше и Берлинской операции) и кинорежиссеру А. Карсакбаеву (его фильм «Меня зовут Кожа» обошел все экраны Союза и был удостоен диплома Каннского кинофестиваля) отличаются тем, что барельефы вырублены непосредственно в массиве вертикальной плиты (габбро, аксайский гранит) и окаймлены ломаным контуром, акцентирующим выразительность портрета. Похожий по стилю памятник установлен

на семейном захоронении президента Академии наук, лауреата Государственной премии СССР академика У. М. Султангазина (умер в 2005 г.). Стела из белого мрамора на невысокой базе заключена в пространство между гранитными колоннами, перекрытыми общим для трех памятников антаблементом.

В 1960-е-1970-е гг. наибольшее развитие получила портретная форма мемориального памятника, в связи с чем это время считается периодом расцвета советской мемориальной скульптуры [18, с. 112]. Одновременно к началу 1970-х гг. в Казахстане «выросло изобразительное искусство с ярко выраженной национальной самобытностью, проникнутое верой в лучшее в человеке, духом социалистического гуманизма…» [25, с. 20]. В это и последующие десятилетия были созданы многие памятники, представляющие лучшие образцы казахстанской мемориальной скульптуры.



1. Надгробие героя Гражданской войны С. А. Татибекова. Фото: Андрей Лунин, 2023 г.

В ряду портретных надгробий, созданных в это время, следует отметить несколько наиболее характерных. Памятник одному из активных участников установления Советской власти в Казахстане, герою Гражданской войны С. А. Татибекову интересен в конструктивном и художественном отношении — прямоугольная колонна из габбро, рустованная кубом, в нишу которого вмонтирован горельеф из светлого (аксайского) гранита (*ил. 1*). Классические гранитные гермы с горельефными портретами И. Е. Кубенбаева (скульптор Н. С. Журавлев) и заместителя министра мелиорации и водного хозяйства Б. С. Сарсенова отличаются ясностью образа, тщательностью в проработке деталей, стремлением передать характер. Сходны с ними памятник из габбро С.-А. Джусупову (скульптор П. Д. Усачев), стела из аксайского гранита, установленная на месте захоронения секретаря правления Союза журналистов Казахстана К. Мендыгожина и гранитный бюст на постаменте из габбро члена-корреспондента Академии наук, заслуженного деятеля науки М. А. Ермекова (выпускник Тимирязевской академии, создатель казахстанских пород овец).



2. Надгробие Героя Советского Союза Х. К. Кобикова. Скульптор Х. И. Наурызбаев. Фото: Андрей Лунин, 2023 г.

В ряду этих надгробий стоит памятник Герою Советского Союза Х. К. Кобикову (геройски сражался на Днепре, за Львов, при форсировании Одера), созданный заслуженным деятелем искусств Х. И. Наурызбаевым (*ил. 2*). Хакимжан Исмаханович Наурызбаев — первый профессиональный скульптор-казах, ученик О. Н. Кудрявцевой, признанный мастер и основоположник монументальной скульптуры в Казахстане. Всесоюзную известность получили его памятники Абаю Кунанбаеву (1961 г.) и Чокану Валиханову (1969 г.) в Алма-Ате. На Кенсай им в 1980-х гг. созданы памятники участнику Гражданской войны, председателю президиума Казахского филиала ВАСХНИЛ Х. Д. Чурину и ученому

в области горного дела академику О. А. Байконурову. При создании надгробия последнего скульптор не использовал традиционную стелу с бюстом и поместил горельефный портрет в окружность, углубленную в переднюю плоскость массивного гранитного куба. Созданное ранее надгробие наркома и министра пищевой промышленности М. Е. Бутина выполнено в глыбе аксайского гранита. При довольно высокой степени обобщения и схематичности в памятнике читается присущее скульптору умение показать личность. Еще одной заметной работой Наурызбаева является памятник выдающемуся архитектору Т. К. Басенову — члену-корреспонденту Академии архитектуры СССР, заслуженному строителю Казахстана, разработчику генерального плана Алма-Аты. Бюст из габбро расположен в верхней части высокой стелы, полированная плоскость которой прерывается текстом и вынесенным влево дополнительным объемом камня с стилизованной волютой ионического ордера. Торжественным настроем и величественным видом проникнут памятник классику казахской литературы академику С. Муканову, также созданный Х. И. Наурызбаевым. Квадратная в сечении высокая стела из габбро завершается вырубленным в массиве портретом писателя.

В 1980-е гг. продолжена традиция создания портретных надгробий. Памятники государственным и военным деятелям решены, как правило, в виде «парадных портретов», не всегда удачных из-за преобладания формы, тяготеющей к непосредственной точности образа, над содержанием. Среди них бюсты председателя Алма-Атинского областного суда Ж. Абильжанова (габбро), полковника, заслуженного работника высшей школы Т. Кулахметова и организатора снабжения войск генерала Т. Турсумуратова (чугун), старшего следователя прокуратуры Казахской ССР О. К. Едгина (декоративный бетон) и Героев Социалистического Труда — организатора сельскохозяйственного производства М. Т. Тюмебаева и почетного железнодорожника, лауреата Государственной премии СССР М. Т. Казыбекова.



3. Надгробие государственного деятеля А. Ж. Бектасова. Фото: Андрей Лунин, 2023 г.

Бронзовый бюст, на невысоком плинте из габбро и пьедестале из курдайского гранита, с тщательной моделировкой маски, создающей портретное сходство, установлен на месте захоронения А. Ж. Бектасова — возглавлявшего наркоматы земледелия, водного хозяйства и совхозов, заместителя председателя исполкома Акмолинского областного совета (*ил. 3*). Во время работы на этой должности, в 1944 г. он помог известному скульптору И. Я. Иткинду (1871–1969), обвиненному в шпионаже, осужденному и высланному в 1938 г. в поселок Зеренда Кокчетавской области, переехать в Алма-Ату. Фактически А. Ж. Бектасов вернул к жизни уникального художника (московские коллеги были уверены, что Иткинд погиб еще в 1938 г.), влачившему существование в нищете и забвении. В Казахстане И. Я. Иткинд оставался до конца своей жизни. Ему было присвоено звание заслуженного деятеля искусств Казахской ССР и созданы необходимые условия для работы.

Позже сходный по стилистике памятник из кованой меди был создан в 1998 г. П. И. Шороховым для С. Торегельдинова — отца Ж. С. Торегельдинова, почетного железнодорожника, депутата городского маслихата (совета) города Алма-Аты и парламента Республики Казахстан.

Однако наиболее интересные монументы создавались для творческих личностей и ученых. В 1982 г. П. И. Шороховым был создан памятник казахскому поэту К. Идрисову

(переводил на казахский Пушкина, Лермонтова, Хикмета, Маршака, Барто и Михалкова) — постамент из аксайского гранита, с фамилией поэта на передней поверхности, акцентированной каннелюрами, и эпитафией на боковой, завершается массивом камня с горельефом, обрамленным аллегорической фигурой лебедя. Памятник напоминает созданное ранее надгробие народного поэта И. Байзакова (Центральное кладбище). Вполне завершенное пластическое решение и поэтический настрой, которым «проникнут» памятник, всегда привлекают к нему внимание посетителей некрополя.

Подобное «одухотворение» образа видно и в надгробии выдающегося казахского кинорежиссера, участника Великой Отечественной войны М. С. Бегалина, снявшего фильмы «Его время придет», «За нами Москва», «Песнь о Маншук» (скульптор Т. С. Досмагамбетов). Ранний уход из жизни М. С. Бегалина в 1978 г. стал трагедией для казахского народа и большой потерей для советского искусства. Памятник отцу Бегалина — одному из основоположников казахской детской литературы С. И. Бегалину (умер в 1983 г.) выполнен также по проекту скульптора Т. С. Досмагамбетова — на стеле из куртинского гранита расположен бронзовый барельеф с портретом писателя и персонажами его произведений. Интересная композиционная мысль, воплощенная в материале, оказалась маловыразительной и затерялась за множеством мелких деталей.

В 1983 г. скончался выдающийся казахский писатель-романист, лауреат Государственной премии И. Есенберлин. Мировую известность получили его исторические трилогии «Кочевники» и «Золотая орда». Его книги переведены на многие языки мира (в том числе на японский) и изданы общим тиражом более 8 млн экземпляров. Портретное надгробие (барельеф) писателя выполнено в глыбе аксайского гранита по проекту скульптора А. Б. Татаринова. В нем, как и в памятнике С. И. Бегалину, большой массив камня «затеняет» в целом выразительный и портретно-точный образ писателя.

Одновременно создаются монументальные надгробия в граните, в которых «официальность» и стереотипная композиционная подача сочетаются с совершенством формы и «раскрепощенностью» образа. Таковы надгробия (погрудные и поясные портреты), выполненные в светло-сером аксайском граните мастеру спорта СССР и заслуженному тренеру Казахстана по вольной борьбе, семикратному чемпиону А. К. Казымбетову, заслуженному гидротехнику Казахстана, члену-корреспонденту Академии наук Р. Ж. Жулаеву, заслуженному деятелю науки, профессору историку Ж. Ж. Жумабекову. Эти захоронения расположены на так называемом «втором мемориальном участке», где сгруппированы захоронения конца 1970-х — начала 1980-х гг. («первый» находится рядом с захоронениями семьи Д. А. Кунаева и включает в основном захоронения начала и середины 1970-х гг.). Позже, в 2000-х гг. здесь будут установлены художественные надгробия видному экономисту, председателю Алма-Атинского областного исполкома Ж. Балапанову (ум. в 2004 г.) и его матери Б. Т. Таекеновой (ум. в 1978 г.).

К середине 1980-х гг. второй мемориальный участок был почти полностью освоен и для захоронения видных деятелей был выбран очередной, расположенный юго-восточнее и выше первых двух. Одновременно, в соответствии с решением № 1/16 от 7 января 1985 г. Алма-Атинского городского совета народных депутатов «О захоронении на кладбище «Кенсай», с 1 января 1985 г. захоронения были официально запрещены. Однако этим же актом разрешались «захоронения почетных граждан» (при наличии земельного участка, отвечающего требованиям § 29 «Инструкции о порядке захоронений и содержании кладбищ в населенных пунктах Казахской ССР») [11, л. 143]. Была начата разработка территории нового некрополя «Кенсай-2», расположенного на соседнем холме, южнее и восточнее старого кладбища.

На «третьем» мемориальном участке в середине и конце 1980-х гг. было установлено немало интересных надгробий. «Вертикальной доминантой» участка стал памятник Бауржану Момышулы — гвардии полковнику, легендарному герою обороны Москвы,



4. Надгробие Героя Советского Союза Б. Момышулы. Скульптор П. И. Шорохов. Фото: Андрей Лунин, 2023 г.



5. Надгробие Героя Социалистического Труда академика Г. Мусрепова. Скульптор Т. С. Досмагамбетов. Фото: Андрей Лунин, 2023 г.

командиру 19-го стрелкового полка 8-й гвардейской (316-й стрелковой) дивизии, участнику 27 тяжелейших боев, в которых руководимый им личный состав проявлял беспримерный и массовый героизм, предотвративший катастрофу нескольких наступательных операций на столицу. Герой Советского Союза генерал-майор П. П. Вершигора назвал литературный труд, которому посвятил себя Б. Момышулы в мирное время (рассказы и повести о войне и современниках, переводы с русского и казахского, литературная критика), подвигом, равнозначным его боевым заслугам. В 1985 г. на основании решения исполкома Горсовета об увековечении памяти Б. Момышулы на месте его захоронения было установлено монументальное надгробие по проекту скульптора П. И. Шорохова (*ил. 4*) [9, л.13]. Фигура на постаменте из куртинского гранита как бы вырастает из земли, чем подчеркивается ее мощь, пятиметровый винтовочный штык придает завершенность и строгость всему ансамблю.

К этому же периоду относится создание памятника выдающемуся ученому, президенту Академии наук М. А. Айтхожину (скульптор П. И. Шорохов) — основателю молекулярной биологии в Казахстане, депутату Верховного Совета СССР, лауреату Ленинской премии. На стеле из аксайского гранита с «обломанным» верхом, символизирующим раннюю смерть, низким рельефом дан профильный портрет, окаймленный внешним контуром. При соответствующем косом освещении на плоскости стелы видны три профиля — барельеф, контур и тень от барельефа, что воспринимается как неоднозначность и многоплановость натуры ученого. Памятник композиционно повторяет надгробие кинорежиссера И. А. Пырьева на Новодевичьем кладбище.

Памятник Герою Социалистического Труда академику Г. М. Мусрепову (бронза, скульптор Т. С. Досмагамбетов), как и надгробие Б. Момышулы, стали явлением в казахстанской скульптуре и были высоко оценены художественным сообществом Советского Союза (*ил. 5*). Использование национальных мотивов в архитектурном оформлении классического памятника создает ощущение пространства, в котором «живет» образ писателя, и одновременно символизирует вехи большого жизненного пути, пройденного им. Подобно С. Муканову, Г. М. Мусрепов еще при жизни обрел статус «классика», а его многогранная деятельность (проза, переведенная на 34 языка мира, критика и драматургия, руководство Союзом писателей, депутатство и председательство в Верховном Совете Казахской ССР, литературоведение и фольклористика) была высоко оценена правительством республики.

Вслед за захоронением Б. Момышулы на «третьем» мемориальном участке, в конце 1980-х – начале 1990-х гг. был установлен ряд индивидуальных художественных надгробий. Этот временной рубеж совпал с началом стагнации в государственном регулировании заказа и ликвидацией Государственной комиссии по приему памятников и Художественного фонда, отсутствием нового поколения скульпторов с московским и санкт-петербургским образованием. Проявилось это неоднородностью профессионального уровня создаваемых памятников. Скульпторы старшего поколения продолжали работать в рамках наработанных приемов: классические портретные надгробия (с проработкой деталей маски) архитектора М. М. Мендикулова, историков К. Какимжанова и А. Нусупбекова, писателя Г. Мустафина. В этом же ряду — бюст командира взвода 3-й стрелковой роты 674-го полка 150-й стрелковой дивизии Рахимжана Кошкарбаева, который вместе с красноармейцем Григорием Булатовым 30 апреля 1945 г. первым водрузил Красное знамя на здании Рейхстага. Новые мастера (часто не имеющие соответствующего образования) и старые (уже не зависящие от решений Госкомиссии по приему памятников) начали создавать скульптуры явно ремесленного уровня — памятники народному Герою Казахстана партизану К. Кайсенову, писателю С. Ашимбаеву, генерал-майору милиции А. Т. Тумарбекову.

С начала 1990-х гг. на некрополе стали появляться традиционные формы надгробий, распространенные в казахской степи со времени проникновения ислама (XI–XII вв., по другим данным — с VIII в.), — уштасы, койтасы, сандыктасы и кулпытасы. Считается, что кулпытасы (прямоугольные в сечении стелы с плоскорельефной орнаментальной или эпиграфический резьбой по камню) являются видоизмененными балбалами — каменными статуями, отражающими символико-космогоническую систему древних тюрков, распространенными на территории Казахстана до арабского завоевания и трансформированными под влиянием ислама, запрещавшего изображения человека [19, с. 32]. Сравнительное изучение кулпытасов различных эпох показало, что наиболее древние из них, как правило, имеют большое сходство с балбалами, что проявляется, в частности, в обработке верхней части стел, имеющих шарообразную форму, напоминающую человеческую голову [22, с. 15].

Применение комплекса формально-типологических признаков (архитектурно-пространственного, художественно-декоративного, конструктивного) при классификации традиционных надгробий позволило выделить также кроме стел с различными видами членения стилизованные и скульптурно-стилизованные надгробия (койтасы), ящики-саркофаги (сандыктасы) и их сочетания (так называемые композитные типы) [2, с. 60, 73–79]. Популярность таких надгробий росла с начала 1990-х гг. на фоне реставрации традиционализма и архаизации общественного сознания.

В это же время на смену религиозно-нейтральным стелам приходят вертикальные плиты с полукруглым (или в виде чалмы) или широкоугольным навершием с элементами мусульманской религиозной символики. Такие памятники из габбро или куртинского гранита установлены видным государственным деятелям — первому секретарю Алма-Атинского обкома, депутату Совета национальностей Верховного Совета СССР К. М. Аухадиеву, председателю Верховного Совета Казахской ССР, Герою Социалистического Труда Б. А. Ашимову, председателю КГБ и Верховного Совета, секретарю ЦК Компартии Казахской ССР З. К. Камалиденову. На некоторых подобных стелах в качестве резного декора дано символическое изображение (параллельно контуру камня) портала или «входа». Этот изобразительный мотив перекликается с известным хадисом аль Кудси (откровение Аллаха, воспроизведенное пророком Мухаммедом): «Смерть — это чаша и каждый (человек) изопьет из нее. Могила — это дверь и каждый войдет в нее» [28, с. 87–88].

Установка архаичных форм надгробий на некрополе, имеющем богатую художественную историю, вносит диссонанс в его композиционно-ансамблевый и исторический облик. Они искусственно сочетаются с современными портретными памятниками, и такое сочетание редко бывает удачным с художественной точки зрения (одно из исключений — надгробие президента

Академии наук, народного героя Казахстана Ш. Ч. Чокина на Центральном кладбище, скульптор — У. Б. Шанов). В частности, койтасы — стилизованные скульптурные изображения барана дополняют «светское» портретное надгробие народного писателя Казахстана — К. Шангитбаева, а на месте захоронения президента Академии наук А. М. Кунаева (младшего брата Д. А. Кунаева) и его жены Л. М. Ауэзовой (дочери классика казахской литературы М. О. Ауэзова) и народного писателя А. Тажибаева установлены седловидные койтасы и кулпытасы (ведущий тип надгробия в XVIII–XX вв., характеризующийся устойчивой пространственно-композиционной концепцией, выраженной в противопоставлении горизонтального и вертикального объемов, ориентированных по оси восток — запад). Однако пропорции горизонтально-ступенчатой структуры базы и койтаса оказались нарушены, а конструктивные и декоративные элементы ансамбля — несоразмерными, в результате чего памятники утратили свои эстетические функции и превратились в «нагромождение камней». Такие надгробия за последние три десятилетия во множестве установлены на новом некрополе Кенсай-2. Наконец, сами эти надгробия, исполняемые в ремесленных мастерских, как самостоятельный архитектурно-художественный объект редко бывают совершенными по пропорциональному построению, обобщению формы и изображению декоративного (орнаментального или эпиграфического) мотива.



6. Надгробие народного писателя Казахстана Т. Ахтанова. Фото: Андрей Лунин, 2023 г.

Редким примером удачного решения традиционного надгробия является памятник народному писателю Казахстана, лауреату Государственной премии Т. Ахтанову (воевал под Москвой, в Крыму, Германии, был ранен, позже написал о панфиловской дивизии роман «Грозные дни», удостоенный премии имени Валентина Пикуля). Данный памятник характеризуется гармонией трех компонентов: объемов, пространственного решения, разработки поверхности (*ил. 6*).

Резюмируя результаты краткого экскурса в область современной казахстанской мемориальной скульптуры, отметим три параллельные тенденции в надгробном ваянии в Казахстане. Первое — продолжение создания «светских» надгробий в портретном жанре, являющемся наиболее востребованным в индивидуальных заказах. Второе — растущая популярность архаичных форм надгробий, часто с указанием родовой принадлежности умершего с помощью родового знака — тамги или надписи, что является отражением регионально-партикуляристской доктрины (внутриэтнического трайбализма), внедряемой в общественное сознание. Третье — очевидное снижение художественного и технического уровня новых работ (по сравнению с памятниками 1970–1980-х гг.) казахстанских скульпторов из-за отсутствия возможности получения ими образования в Москве или Санкт-Петербурге и ликвидации Государственной комиссии по приему памятников (укомплектованной компетентными специалистами). Вышесказанное определяет необходимость широкого теоретического анализа «интеграции» традиционных форм надгробий в общее современное «поле памяти исторического некрополя» и реальных возможностей (московское или санкт-петербургское образование, прозрачность государственных конкурсных процедур, но самое главное — достижение высокой индивидуальной художественной культуры и творческой эрудиции) «поворота мышления» современных скульпторов в мир профессионально-точных художественных образов и оптимальных пропорций.

ЛИТЕРАТУРА

1. Абдрахманов С. А. Топонимика Казахстана: транслитерация и этимология названий. Алматы: АО Национальный научно-технический холдинг «Парасат», 2012. 182 с.
2. Аджигалиев С. И. Генезис традиционной погребально-культовой архитектуры Западного Казахстана (на основе исследования малых форм). Алматы: Гылым, 1994. 260 с.
3. Алматы: Административно-территориальное деление 1918–2003 гг. / Сост. Н. В. Чаушанская, М. К. Тахаева. 2-е изд., дополн. Алматы, 2008. 134 с.
4. Афонин Г. А. История развития и основные характерологические черты казахстанской мемориальной скульптуры // Месмахеровские чтения — 2022. Материалы международ. научно-практич. конференции: сб. науч. ст. / ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица»; ред. состав. М. Е. Орлова-Шейнер [и др.]; науч. ред. А. И. Бартенев, Г. Е. Прохоренко. СПб.: СПГХПА им. А. Л. Штиглица, 2022. С. 210–223.
5. Государственный архив города Алматы. Ф. 174. Оп. 29пр. Д. 898.
6. Государственный архив города Алматы. Ф. 174. Оп. 29. Д. 1154.
7. Государственный архив города Алматы. Ф. 174. Оп. 29. Д. 370.
8. Государственный архив города Алматы. Ф. 174. Оп. 29. Д. 459.
9. Государственный архив города Алматы. Ф. 174. Оп. 29пр. Д. 2056а.
10. Государственный архив города Алматы. Ф. 174. Оп. 29пр. Д.1416.
11. Государственный архив города Алматы. Ф. 174. Оп. 29пр. Д.2033.
12. Государственный архив города Алматы. Ф. 350. Оп. 1. Д. 41.
13. Государственный архив города Алматы. Ф. 76. Оп. 7. Д. 605.
14. Государственный архив города Алматы. Ф. 174. Оп. 28. Д. 51.
15. Государственный архив Алма-Атинской области (ГААО). Ф. 685. Оп. 7. Д. 632.
16. Государственный архив города Алматы (ГАА). Ф. 350. Оп. 1. Д. 58.
17. До сих пор больно… Воспоминания алмаатинцев — несовершеннолетних узников фашизма / Под. ред. И. Баженовой. Авт. текстов О. Акулова и др. Алматы: Время, 2018. 128 с.
18. Ермонская В. В. Советская мемориальная скульптура. К истории становления и развития русского советского художественного надгробия. М.: Советский художник, 1979. 214 с.
19. История казахского искусства в 3 томах. Т. 2. Средневековый период. / Отв. ред. Кузембаева С. А. Алматы: Арда+7, 2012. 448 с.
20. Койчубаев. Е. Краткий словарь топонимов Казахстана. Алма-Ата: «Наука», 1974. 275 с.
21. Кошман Т. В., Хабдулина М. К., Дукомбайев А. Т. Некрополь Караоткель: сакрально-религиозная функция кладбища // Вестник ЕНУ им. Л. Гумилева. Серия: Исторические науки. Философия. Религиоведение, 2022. Т. 139. № 2. С. 76–95.
22. Мендикулов М. М. Памятники архитектуры полуострова Мангышлака и Западного Устюрта. Алма-Ата: Издательство Академии наук Казахской ССР, 1956. 117 с.
23. Москвина Г. Д., Мельдахасова М. К. Территориальная подвижность населения и процессы урбанизации в Казахстане. В кн. Население и трудовые ресурсы Казахстана: тенденции и прогнозы. Сборник статей. Сост. С. Б. Баишев. Алма-Ата: Наука, 1979. 195 с.
24. Россия. Полное географическое описание нашего Отечества: настольная и дорожная книга для русских людей / под ред. В. П. Семенова; под общ. рук. П. П. Семенова и В. И. Ламанского. СПб.: А. Ф. Девриен, 1899–1914. Т. 18: Киргизский край: [Уральская, Тургайская, Акмолинская и Семипалатинская области] / сост. А. Н. Седельников. 1903. VIII, 478 с.
25. Союз художников Республики Казахстан в документах и фотографиях: 1933–1991. Авт. статей Г. Н. Сырлыбаева. Ред. и сост. К. В. Ли. Алматы: «Интерпринт», 2009. 279 с.
26. Султангалиева А. К. Город и люди: социокультурная трансформация в Казахстане. Алматы, 2010. 244 с.
27. Топонимика Казахстана. Энциклопедический справочник. Алматы: «Аруна», 2010. 816 с.
28. Эпиграфические памятники Северного Кавказа / Тексты, переводы, комментарии, введение и приложения Л. И. Лаврова. Часть 2. Надписи XVIII–XX вв. М.: Наука, 1968. 242 с.

Сведения об авторе:

Афонин Георгий Алексеевич, доктор медицинских наук, ассистент кафедры онкологии, Казахский национальный медицинский университет имени С. Д. Асфендиярова; ilyenkov_diamat@mail.ru

Afonin Georgiy Alekseevich, Doctor of Medical Sciences, assistant at the department of oncology, Asfendiyarov Kazakh National Medical University; ilyenkov_diamat@mail.ru

УДК 75.041.5
DOI 10.54874/9785605162926.2024.10.29

Ш. Чжао,
Б. М. Жалсанова

НЕОРЕЛИЗМ В ИСКУССТВЕ КИТАЯ (НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА СИНЬ ДУНВАНА, ЛУО ЧЖУНЛИ И ЧЕНА ДАНЦИНА)

Неореалистическое направление в китайской масляной живописи прочно закрепилось в истории современного искусства. Творчество представителей неореалистического течения Синь Дунвана[1], Луо Чжунли[2] и Чен Данцина[3] не сводимо к единому стилю, но отличается своеобразием индивидуального почерка, который синтезировал в себе наследие социалистического канона Советского Союза и традиционной живописи Китая. Картины живописцев раскрывают острые социальные проблемы сельских жителей Китая.

Ключевые слова: живопись, искусство, культура, реализм, неореализм, соцреализм, Китай.

Sh. Zhao,
B. M. Zhalsanova

NEORELISM IN THE ART OF CHINA (BASED ON THE EXAMPLE OF THE WORK OF XIN DUNG-WANG, LUO ZHONGLI AND CHEN DANQING)

The neorealist movement in Chinese oil painting is firmly entrenched in the history of modern art. The work of representatives of the neorealist movement Xin Dongwang, Luo Zhongli and Chen Danqing is not reducible to a single style, but is distinguished by the originality of individual style, which synthesized the heritage of the socialist canon of the Soviet Union and traditional painting of China. The paintings of the painters reveal the acute social problems of rural residents of China.

Keywords: painting, art, culture, realism, neorealism, socialist realism, China.

Китайская неореалистическая масляная живопись появилась во времена больших изменений (годы реформ и открытости) в китайском обществе. В период «открытия» Поднебесной для европейских государств после Опиумных войн западная философия и художественные идеи стали проникать в Китай. Это приводило к изменениям китайской живописи, которая шла по двум направлениям: движение к национальным традициям и впитывание западных идей и техник рисования. На основе западноевропейских традиций, советского соцреалистического искусства и национальной китайской живописи возникло неореалистическое течение масляной живописи, адаптированное под китайское общество. Художники неореалистического течения исследуют дух своего времени через формы и цвета повседневной жизни сельских жителей Китая и стремятся изобразить на картинах реальные отношения между обычными людьми и обществом.

В рамках становления реалистического и неореалистического искусства в Китае следует отметить активное взаимодействие (визиты и выставки) художников Китая и Советского

Союза. В 1960-е гг. в Институте живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина (ныне Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина) обучались многие известные мастера в сфере живописи из Китая. Изучение произведений советского соцреалистического искусства и классических произведений передвижников заняло важное место в творческих исканиях художников-реалистов Китая. Приобщение к русской живописи расширило представления художников Поднебесной о реализме как внимании к жизни народа, причастности к его надеждам на будущее. В дальнейшем художники (Чжань Цзяньцзюня, Цзинь Шани, Ли Тяньсян, Цюань Шаньши и другие) выдвигали свое восприятие живописи Запада. Их произведения являются примером плодотворного сотрудничества китайской и русской художественных культур.

С новым периодом в китайской истории (начало политических реформ) возникает неореализм, который родился в борьбе с неоклассицизмом 50-х и 60-х гг. XX в. В то же время китайский неореализм по своему содержанию имеет отличительные особенности от реализма. Поскольку китайское изобразительное искусство этого периода в значительной степени подчинялось идеологии (требования «революционного реализма и революционного романтизма»).

80-е и 90-е гг. XX в. были отмечены разнообразием культурного фона и иностранным влиянием на традиционную китайскую культуру, что привело к появлению большого количества картин в духе неореализма. На передний план общественного обсуждения выдвигаются поиски новой художественной истины и социально необходимой достоверности. В итоге новое понимание реальности приводит к возникновению неореалистического искусства Китая.

Китайскую неореалистическую живопись можно условно делить на несколько стилистико-технологических видов в зависимости от времени их развития и художественных идей: «арт-шрам», «родной реализм», «поток жизни», «живопись нового поколения» и «упрямый реализм».

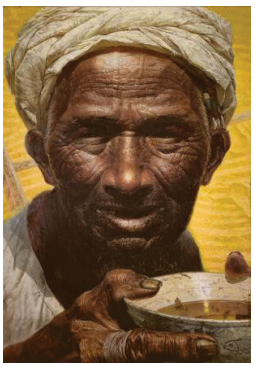
Возникновение китайского искусства неореализма на фоне реформ и открытости Китая начинается с появления «литературы о шрамах». В августе 1978 г. был опубликован в местной газете рассказ Лу Синьхуа «Шрам». В 1979 г. в романе Чжэн И появляется графическая серия «Кленовый лист», нарисованная Чэнь Имином, Лю Юлянем и Ли Бинем. Новые картины реалистически воспроизводили трагическую реальность «культурной революции».

С тех пор реализм и неореализм китайской живописи стали на многие годы основным объектом разносторонних изысканий китайских исследователей и в последние годы российских. Отдельно хотелось бы выделить труды ученых Г. С. Гультяевой, Чжай Хайбинь, Цзэн Цзинчу, Цзя Фанчжоу и других, которые затрагивают неореалистическое направление китайского искусства.

Цель научной статьи — анализ характерных особенностей китайской неореалистической живописи в творчестве художников-неореалистов Синь Дунвана[1], Ло Чжунли[2] и Чена Данцина[3].

Само понятие «неореализм» возникло от итальянского слова «neorealismo», что означает «новый реализм». Изначально применялся в 1931 г. для определения последних литературных тенденций, позднее использовался в кино и изобразительном искусстве, «подразумевал собой стремление к обновлению реалистического метода, интенсивный поиск нового художественного языка» [1, с. 10–11].

По словам исследователя Чжай Хайбиня, «Под влиянием социальных преобразований 1980-х гг. соцреализм подвергся критике и был интерпретирован по-новому» [5, с. 77], что проявилось в так называемой первой, самой большой «волне» китайского неореализма. В это время были написаны произведения в духе художественного течения «арт-шрамы» в конце 1970-х гг. и сельской реалистической живописи начала 1980-х гг.



1. Ло Чжунли. «Отец», 1979 г., масло, холст



2. Чен Данцин. «Тибетская групповая живопись — Мать и дитя», 1980 г., масло, холст



3. Чен Данцин. «Тибетская групповая живопись — Девушка, которая моет волосы», 1980 г., масло, холст

В 1980-е гг. художники отходят в своем творчестве от тематики трагедии «культурной революции» на деревенско-крестьянский стиль. Другими словами, на смену «шрамового искусства» приходит «родной реализм». В рамках этого направления в произведениях предстают обычные люди (фермеры, пастухи и этнические меньшинства). Яркими примерами выступают картины Ло Чжунли «Отец» (*ил. 1*) и Чена Данцина «Тибетская групповая живопись» (*ил. 2–3*). Китайский исследователь Чэнь Цзяньхуа причисляет данных художников к пионерам «типизированной реальности» и «перцептивной интуиции». При этом под «типизированной реальностью» он понимает групповые или индивидуальные поведения, имеющие очевидные характеристики времени. «Перцептивная “интуиция” обычно относится к такому групповому или индивидуальному поведению, которое выражает состояние повседневной жизни. По словам автора, “типизированную реальность” и “перцептивную интуицию” можно рассматривать как “две стороны подлинности”» [6, с. 196].

Ло Чжунли родился в 1948 г. в Чунцине, который расположен в центре Китая. С 1968 по 1982 г. мастер обучается технике живописи маслом в Сычуаньском институте изящных искусств. Именно годы учебы в университете оказали большое влияние на творчество живописца. Во время студенческой практики он много путешествовал, рисовал и проникся глубиной быта простых людей. В 1986 г. художник получает образование в Королевской академии изящных искусств в Бельгии, где также провел свою первую в Европе персональную выставку. Начиная с 80-х гг. XX в. в произведениях Ло Чжунли стали проявляться направления европейского гиперреализма и фотореализма. По возвращении в Китай Ло Чжунли получает должность профессора при Сычуаньском институте изобразительных искусств. На сегодняшний день работы китайского мастера экспонируются на различных международных выставочных мероприятиях арт-искусства. Следует отметить, что самой знаковой работой Ло Чжунли является «Отец», которая была выставлена в Национальном художественном музее Китая. Также она завоевала первый приз на «Второй Всекитайской молодежной выставке изобразительного искусства» в 1980 г. На полотне предстает образ трудолюбивого, бедного китайского крестьянина 1970-х гг. в художественной технике сюрреализма, европейского классицизма и самобытной школы китайской живописи. Идея создания этой картины у него возникла под впечатлением от увиденного в сельском районе провинции Сычуань. В холодную новогоднюю ночь в тусклом свете он разглядел огромные мерцающие глаза, похожие на глаза крупного животного. Это был человек, загнанный в угол, из которого у него не было выхода. В этот момент он почувствовал глубокие и искренние чувства, сострадание к этому человеку, который, возможно, ничего не ел сегодня. Художник в своей обширной статье «Письмо от автора книги “Отец”» пишет: «Мой первоначальный импульс

к созданию этой картины действительно исходил из осознания жестокой истины» [2, с. 5]. Следует отметить, что образ сельского жителя, представленный на этой картине, резко контрастирует с образами крестьян в художественных произведениях периода «искусства культурной революции». Это произведение считается символом искусства новой эры Китая и вершиной творчества неореалистов после периода «культурной революции». Еще одна картина художника «Весенние шелкопряды» («Мать») была продана с молотка аукционного дома Christie's за сумму свыше шести млн долларов. Китайский исследователь Шао Дачжэнь в комментариях к картине «Отец» пишет о том, что другие его работы, «Золотая осень», «Время и время», «Конец года», не привлекли к себе «широкого внимания со стороны китайской общественности» [7, с. 16].



4. Синь Дунван. «Завтрак», масло, холст

Другая культовая фигура в китайской живописи — Чен Данцин, который родился в 1953 г. в Шанхае. Во времена культурной революции 1970–1978 гг., когда ему было 16 лет, переехал в сельские районы Цзянси. В 1980 г. он окончил Пекинскую центральную академию изящных искусств. В 1982 г. живописец-неореалист переезжает в Нью-Йорк, США, с целью изучения истоков западного искусства. В 2000 г. художник возвращается в Китай, где принят в качестве профессора в академию изящных искусств университета Цинхуа и становится откровенным критиком страны. Из-за догм и жесткой системы художественного образования Китая Чен Данцин ушел в отставку в 2004 г. Чен Данцин является участником многочисленных международных выставок, где был награжден призами («Пятьдесят общественных интеллектуалов, оказавших влияние на Китай», «Элиты эпохи» и другие). Его эпохальная масляная живопись «Тибетские групповые картины» демонстрирует реальные сцены из жизни тибетского народа. По признанию самого мастера, он стремился показать естественную красоту человеческой натуры. Сама серия работ состоит из семи картин: «Мать и дитя», «Въезд в город 1», «Человек Кангба», «Девушка, которая моет волосы», «Паломничество», «Въезд в город 2» и «Женщина-пастух». Данные картины Чена Данцина поведали миру другой вид китайского реализма. Художник выступал против героизации творцов «искусства культурной революции». Именно тенденция «деполитизации» и «нетематического» мышления стала катализатором появления и дальнейшего развития китайского неореалистического художественного течения с 1979 г. Таким образом, характерной особенностью художественного творчества Чена Данцина является то, что оно было направлено на истинную природу персонажей картин и отказ от драматизма политической борьбы.

В начале 1990-х гг. художники «циничного реализма» (Фан Лицзюнь и другие) и художники «нового поколения» (Лю Сяодун и другие) сосредоточивают свое «внимание на родных людях, коллегах и друзьях» [3, с. 23]. Их не интересует благополучие тех людей, которые не являются им дорогими. Произведения, созданные в этот период, составляют вторую «волну» неореализма в новую эру Китая.

Исключение составляют работы, написанные в этот период времени художником-неореалистом Синь Дунваном.

Художник родился в 1963 г. в деревенской местности Синьцзяфан в Хэбэй. На протяжении всей своей карьеры Синь Дунван осуществлял преподавание в разных учебных заведениях (Педагогический университет Шаньси, Тяньцзиньская академия изящных искусств,

Академия искусств и дизайна Университета Цинхуа). В 1995 г. на III Ежегодной выставке китайской масляной живописи картина Синь Дунвана «Искренний город» получила серебряную награду. Данная работа Синь Дунвана считается поворотным пунктом в его творческом пути и знаменует собой этап восхождения мастера на художественный олимп. В последующие годы он всячески стремился развить свои навыки и усовершенствовать технику живописи. На национальной художественной выставке в Китае в 2004 г. его другая известная картина, имеющая название «Раннее», завоевала высокую награду — золотую медаль. Портреты сельских жителей Поднебесной, которые он написал в своем родном городе в 2004–2005 гг., можно причислить к одним из самых известных картин в технике китайской масляной живописи. С этого момента серия картин «Биография сельских жителей» Синь Дунвана возродила новую волну реалистической живописи в Китае, прочно заняв место в китайском искусстве. Хотя Синь Дунван относится к «новому поколению» художников Китая начала 1990-х гг., его творчество характеризуется особой психологической выразительностью персонажей, демонстрируемых на картинах (*ил. 4*). В своих картинах он открыто выражает сочувствие обездоленным людям, воспринимая их страдания как свои собственные. При этом в них нет циничного отношения к происходящей действительности. В отличие от многих художников того времени Синь Дунван наблюдал за сельскими жителями не как художник, а как один из них, чтобы увидеть существующий разрыв между бедными и богатыми. Несмотря на то что в то время некоторые мастера в основном акцентировали внимание на высокопоставленных китайских гражданах, Синь Дунван выбирал в качестве объекта своих полотен обездоленных, безработных жителей. Можно считать, что мастер стремился объединить все сословия посредством человечности, искреннего сочувствия и уважения к тяжелой жизни сельчан. Синь Дунван, изображая уязвимые слои общества, показывает истинные ценности в нашей жизни и важность каждой жизни. Его картины полны гуманистических чувств и заставляют задуматься о смысле жизни и нашего места в ней. Главной особенностью полотен Синь Дунвана является «агрессивная визуальная сила его образов» [4, с. 41], которая проявляется в каждой детали (жестах, одеянии, обветренных губах, стареющих лицах персонажей).

В начале XXI в. группа художников запускает третью «волну» неореализма. С этого момента взоры мастеров вновь обращены в сторону «эпохи ЧеньаДанцина и Ло Чжунли».

Таким образом, произведения Синь Дунвана, Ло Чжунли и Чена Данцина занимают важную часть в истории китайской масляной живописи и являются воплощением новой эры Китая. Живописцы раскрывают в своем творчестве судьбы обычных людей, дух истории, колорит эпохи 80-х и 90-х гг. XX в. В своем изобразительном творчестве они акцентировали свое внимание не только на внешнем виде персонажей, но и на их психологических особенностях, тем самым выражали свое мировосприятие через собственное уникальное видение искусства.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Синь Дунван (1963–2014) — современный художник-неореалист Китая, ученый.
2. Ло Чжунли (1948) — современный художник-неореалист Китая, заявивший о себе в 1980-е гг.
3. Чен Данцин (1953) — современный художник-неореалист Китая, писатель, литературный критик и ученый.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гультяева Г. С. Художественная концепция современной китайской живописи «Неореализма» // Грани познания». № 2 (85). 11 мая 2023. С. 10–13.
2. Ло Чжунли. Письмо автора книги «Мой отец» // Искусство. 1981. № 2. С. 4–5. 罗中立. 《我的父亲》一书作者的来信[J]艺术, 1981（2): 4–5.

3. Цзэн Цзинчу. Что рисовать? Как рисовать? Где красота? // «Искусство», 1981. № 3. С. 23–24. 曾静初. 画什么？ 如何绘制？美在哪里？ [J]艺术, 1981（3): 23–24.
4. Цзя Фанчжоу. Синь Дунван: флаг неореализма // Художественное обозрение, 2006. № 1. С. 39–42. 贾方舟. 辛东旺：新现实主义的旗帜[J]//艺术评论. 2006（1). 第 39–42 页.
5. Чжай Хайбинь. Китайский неореализм в изобразительном искусстве: эволюция и социокультурный контекст (конец XX — начало XXI века) // Ученые записки Комсомольского-на-Амуре государственного технического университета. № 6 (62). 2022. С. 75–79.
6. Чэнь Цзяньхуа. Аутентичность и последовательность сельских визуальных парадигм на примере современной китайской масляной живописи // Литературная полемика. 2019. № 9. С. 195–199. 陈建华. 乡村视觉范式的真实性与一致性—以中国现代油画为例[J]. 文学争议, 2019（09): 195–199.
7. Шао Дачжэнь. Комментарии к картине «Отец» // Искусство. 1981. № 11. С. 14–18. 邵大震评画《父亲》[J]美术, 1981(11): 14–18.

Сведения об авторах:

Чжао Шуай, аспирантура, кафедра теории и истории культуры, искусств и дизайна, федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Забайкальский государственный университет», преподаватель, Цзилиньский институт физического воспитания, Чанчунь, Китай; zhaoshuai@inbox.ru.

Жалсанова Баирма Михайловна, кандидат философских наук, доцент кафедры теории и истории культуры, искусств и дизайна, федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Забайкальский государственный университет»; bairma-ts@mail.ru.

Zhao Shuai, graduate student, 3rd year, Department of Theory and History of Culture, Arts and Design, Federal State Budgetary Educational Institution of Higher Education «Transbaikal State University», teacher, Jilin Institute of Physical Education, Changchun, China; zhaoshuai@inbox.ru.

Zhalsanova Bairma Mikhailovna, PhD in philosophy, Associate Professor of the Department of Theory and History of Culture, Arts and Design, Federal State Budgetary Educational Institution of Higher Education «Transbaikal State University», bairma-ts@mail.ru.

УДК 75.021.42, 75.026
DOI 10.54874/9785605162926.2024.10.30

К. В. Лещинский,
А. С. Березина

ЗНАЧЕНИЕ РИСУНКА, ПОДМАЛЕВКА И ИМПРИМАТУРЫ В КОПИРОВАНИИ ПРОИЗВЕДЕНИЙ МАСЛЯНОЙ ЖИВОПИСИ СТАРЫХ МАСТЕРОВ

Одной из основных задач копирования произведений минувших эпох является послойное «прочтение» подлинника и точное и последовательное воспроизведение каждого слоя, начиная от первой проклейки основы и заканчивая завершающими лессировками и покровным лаковым слоем. Рисунок, нанесение имприматуры, выполнение подмалевка всегда играли огромную роль во всех школах живописи, начиная со старо-фламандской и заканчивая поздней итальянской. Это была незыблемая основа живописи, необходимая самостоятельная стадия, от которой зависела успешность всей живописи целиком.

Ключевые слова: копирование, рисунок, подмалевок, имприматура, масляная живопись, реставрация.

K. V. Leshchinskii,
A. S. Berezina

THE SIGNIFICANCE OF DRAWING, UNDERPAINTING AND IMPRIMATURA IN COPYING OIL PAINTINGS OF THE OLD MASTERS

One of the main tasks of copying works of past eras is to «read» the original painting layer by layer and reproduce, as accurately and consistently as possible, each layer, starting from the first sizing of the base and ending with the final glazes and the top varnish layer. Drawing, applying imprimatura, performing liquid or impasto underpainting have always played a huge role in all schools of painting, from Old Flemish to Late Italian. This was a necessary independent stage, requiring painstaking elaboration, completeness, a stage on which the success of the entire painting depended.

Keywords: copying, drawing, underpainting, imprimatura, oil painting, restoration.

В разных живописных школах существовали свои приемы и секреты мастерства. Подготовка основы произведения играла важную роль для дальнейшего воплощения замысла художника, колористического решения и зрительного восприятия готовой картины. Как показало время, тщательная работа по проклеиванию основы и нанесению грунта значительно влияла на сохранность произведения. Большое значение имела традиция, преемственность между мастерами и учениками. Многое зависело от материалов, применявшихся на этапах создания живописной работы. Каждая школа переживала периоды становления, расцвета и упадка, происходил переход от техники темперы к маслу, от деревянных основ к холстам.

Для ранней европейской станковой живописи характерным приемом рисунка было процарапывание грунта острым предметом. Графьей выделялись важные элементы композиции:

контуры фигур, архитектурные детали, основные движения складок одежд и драпировок. Углубление в грунте позволяло обозначить границы нанесения позолоты. Прием исполнения графьи в европейском искусстве, требующий кропотливой работы, вскоре уступил место более свободному рисованию, однако в византийской живописной традиции и русской иконописи сохранился на долгие века. Иконописцы по сей день применяют технику графьи как обязательный этап перед написанием иконы: поверхность левкаса после перевода рисунка процарапывается шилом или острием циркуля. Это помогает нанести позолоту в обозначенных пределах, не потерять направление складок и разметку букв после многослойного нанесения красочных слоев яичной темперы.

Во фламандской школе основой по большей части служило дерево, которое покрывалось одним или несколькими слоями белого клее-мелового грунта. Предварительно на бумаге выполнялся «картон» в натуральную величину произведения. Затем на гладко отшлифованную поверхность грунта рисунок переводился припорохом или другим способом.

Писать непосредственно по грунту избегали, «чтобы не нарушить его белизны… Затем рисунок обводился углем, растертым с гуммиарабиком, а также свинцовым карандашом, пером или кистью, в последнем случае особыми чернилами, приготовленными из красок, и оттушевывался прозрачной коричневой краской таким образом, чтобы грунт просвечивал через нее» [2, с. 361]. Из приведенной цитаты можно сделать определенные выводы: вначале, особенно в фламандской и ранней итальянской школах живописи, всегда создавался картон. Все проблемы композиции и рисунка полностью решались на бумаге. После перевода рисунка на грунт никакие изменения не допускались. Возможности производства того времени были ограничены, а основы для живописи достигали часто очень больших размеров. Множество досок собиралось в щит и крепилось при помощи разнообразных шпонок. Цельный картон такого размера изготовить было невозможно. Огромный формат склеивался из маленьких прямоугольных или квадратных листков. Образец такого картона можно увидеть в постоянной экспозиции Пинакотеки Сиены. Постепенно практика применения картонов отошла в прошлое. Уже многие художники Итальянского и Северного Возрождения начинают рисовать сразу по загрунтованной поверхности. Однако подготовка картонов с рисунком сохранялась очень долгое время при создании больших алтарных образов и большемерных картин для удобства работы.

Художники бережно относились к переведенному рисунку. Для того чтобы слоями последующей живописи не размывались границы рисунка и первичная «жидкая проработка», а также чтобы связующее из краски не «уходило» в слои клее-мелового грунта, требовался изоляционный предохраняющий слой. «Когда рисунок выполнялся темперой, то поверх него, прежде чем приступать к живописи, наносили слой прозрачного клея и один или два слоя масляного лака, после чего лишь приступали к живописи масляными красками» [2, с. 361]. Если линейный рисунок мог выполняться нейтральным черным цветом (уголь, тушь) или быть серым (свинцовый карандаш), то последующая проработка — стадия жидкого подмалевка («тушевка» по Киплику) всегда осуществлялась теплыми прозрачными или полупрозрачными красками, так как в этот момент формировались основные объемы, области тени и полутона. Глубина, теплота и прозрачность теней создавались старыми мастерами почти полностью в жидком подмалевке, никогда не перекрывались до конца последующими тонкими живописными слоями. Легкая тушевка той же краской полутонов помогала создать в этой области впоследствии необходимый холод и серебристость (*ил. 1, 2*).

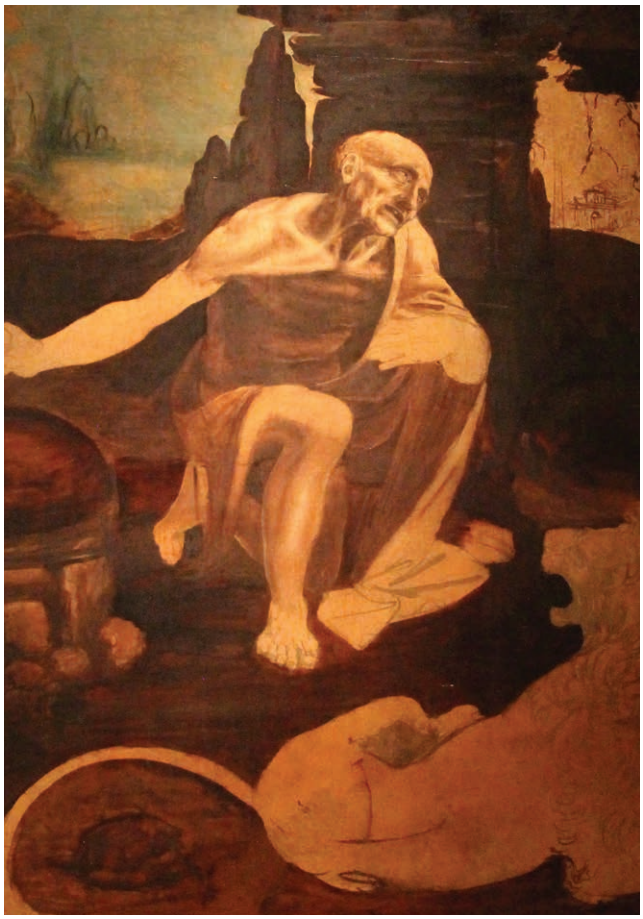
Нужно учитывать, что с течением длительного времени с красочными слоями происходят два важных физических изменения: слои постепенно уплотняются, сжимаются



1. Фрагмент копии картины Иоста Корнелиса Дрохслота «Зимний вид Утрехта», Голландия, 1620-е гг. Рисунок, жидкий монохромный подмалевок, световые акценты чистыми белилами



2. Фрагмент копии картины Адама Пейнакера «Гористый пейзаж с водопадом», Голландия, 1654 г. Рисунок, полихромный подмалевок



3. Леонардо да Винчи. «Святой Иероним», Италия, 1480–1482 гг.

и одновременно становятся более прозрачными. Таким образом можно явственнее увидеть невооруженным глазом проступающую красоту авторского рисунка во многих произведениях. Дополнительные оптико-физические исследования позволяют еще больше насладиться этим явлением. «Эффективное средство выявления рисунка — исследование живописи в инфракрасных лучах. Эмпирически установлено, что поверхностные загрязнения, потемневший лак, некоторые краски, непрозрачные для обычного видимого света, прозрачны для инфракрасных лучей» [1, с. 241].

Наконец, существует множество произведений великих мастеров, оставшихся в стадии рисунка или подмалевка по тем или иным причинам. Ярчайшими примерами являются прекрасная картина Леонардо да Винчи «Святой Иероним», находящаяся в экспозиции Пинакотеки Ватикана, и еще более великое его произведение — «Поклонение волхвов» из собрания Уффици. В «Святом Иерониме» мы видим почти совершенно монохромный, детально проработанный жидкий подмалевок в изображении тела, выполненный золотисто-коричневой темперой. Лишь изображение правого плеча Иеронима в светах чуть тронуто розоватым разбелом, более ярким розовым цветом моделированы губы. Здесь изумительно видна очень интересная стадия начала живописи — изображение неба и пейзажа на заднем плане уже пройдено голубым разбелом (*ил. 3*). В отличие от «Святого Иеронима» «Поклонение волхвов» ощущается нами как законченное произведение, хотя это лишь сплошной жидкий подмалевок. Но подмалевок полихромный! Одному из авторов статьи посчастливилось увидеть эту картину впервые в 90-е гг. прошлого. Тогда представлялось, что это совершенная гризайль. Уже в XXI в. «Поклонение волхвов» было полностью расчищено от толстых

слоев пожелтевшего лака итальянскими реставраторами. Тогда и открылась подлинная красота легких и прозрачных, чистых по цвету красок.

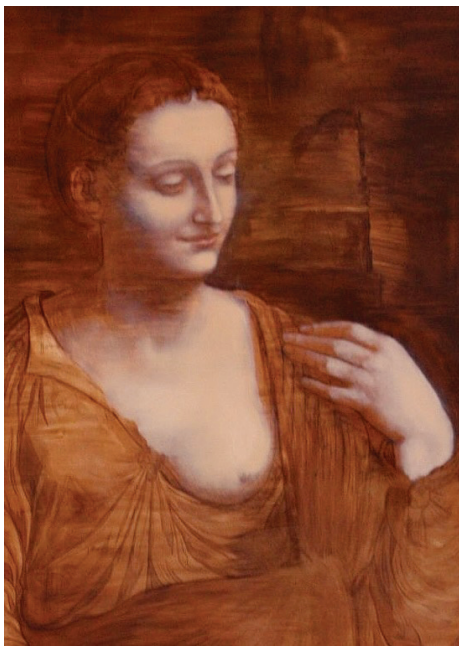
Нельзя забывать и про организующую и обобщающую роль импримату́ры у старых мастеров. Живопись никогда не осуществлялась по белому грунту. Вся поверхность равномерно покрывалась тонким мутноватым слоем краски различных теплых оттенков от розового до грязноватого охристо-зеленого. Причем рисунок выполнялся как до нанесения импримату́ры, что более логично, но также мог быть сделан и по этому слою. «По цветным импримату́рам рисунок делали также углем или белым мелом» [1, с. 34]. Таким образом, полупрозрачный слой импримату́ры не мешал белому грунту служить светоотражающим экраном и все краски, лежащие сверху, были яркими и звучными, а также давал всем колерам обобщение и связь, просвечивая в отдельных местах. Якоб ван Рейсдал написал свой знаменитый шедевр — гордость эрмитажной коллекции — «Болото» по слою яркой красно-коричневой импримату́ры, лежащей по светло-серому грунту. Небеса, написанные по этому фону, приобрели легкую серебристость, а изображения сиенистых крон деревьев — благородный зеленоватый оттенок. Эту импримату́ру можно видеть и невооруженным глазом в области тени при хорошем дневном освещении.

Постепенно в обиход начинают входить цветные грунты. Импримату́ры делались противоположного с грунтом оттенка. Например, по холодному серому — теплым розовым или по бежевому — золотисто-коричневым. Это задавало не только общий тон произведению, но и обеспечивало богатство и сложность колорита. Т. В. Максимова в своей книге «Голландские живописцы XVII в. и их немецкие имитаторы XVIII столетия» дает стратиграфию 32 произведений голландских художников XVII в., изученных ею в собрании многих российских музеев. Поразительно разнообразие приемов в исполнении подмалевка, цветов и оттенков грунта и импримату́ры. В заключение своей огромной научной работы она делает следующий вывод: «Поиск голландского живописца выходит за пределы технических манипуляций, художник вникает в специфику оптической организации красочных слоев картины, …осваивая приемы моделирующей светотени и законы цветного полутона на основе использования цвета грунта, импримату́ры и подмалевка. Поэтому каждый элемент структуры в голландской картине имеет свое функционально-эстетическое значение» [3, с. 69].

Появление красных грунтов Д. И. Киплик напрямую связывает с именем Тициана. «Начав пользоваться белым грунтом, Тициан покрывал его впоследствии прозрачным красным тоном, придающим живописи приятную теплоту, что вызвало позднее применение красных болюсных грунтов» [2, с. 380]. Может быть, не совсем верно рассматривать возникновение общей новой тенденции как следствие открытия одного художника, хотя Тициан пользовался большим влиянием и уважением в течение всей своей долгой творческой жизни среди современников. Несомненно лишь то, что с последней трети XVI в. и весь XVII в. итальянские мастера предпочитают темные, в основном умбристые и болюсные грунты.

Меняется и характер, и сама эстетика рисунка. Художники начинают все больше рисовать кистью, причем темпера как живописная техника постепенно приходит в забвение, рисуют масляной краской на терпентине. Рисунок становится нескованным, вольным, быстрым. Художники в процессе работы часто меняют не только отдельные контуры рисунка, но и всю композицию целиком.

Темные грунты требуют совершенно другого — пастозного подмалевка. Светоотражающий экран располагается теперь не по всей поверхности произведения, а лишь в области света и частично полутона, так как подмалевок, нанесенный именно в этих местах, выполняет прежде всего функцию такого экрана. Подмалевок, кроме того, резко выявляет все основные объемы, решает скульптурно-пластические задачи, способствует ясному композиционному соподчинению второстепенного главному. Создание холодного полутона получается подчас



4. Фрагмент копии картины Франческо Мельци «Флора», Италия, около 1520 г. Белильный подмалевок, розовым цветом моделированы губы

автоматически утоньшением интенсивного колера света и требует в дальнейшем лишь незначительной доработки (*ил. 4*).

Несколько иначе обстояли дела на севере. Приверженность старой фламандской традиции сохранялась здесь гораздо дольше. Грунты остаются если не белыми, то очень светлыми. Мастера поздней фламандской школы, такие как Рубенс, Снайдерс и Йорданс, находятся в рамках старых традиций в создании рисунка и подмалевка: «Традиционную фламандскую коричневую тушевку рисунка Рубенс упрощал, нанося на всю площадь белого грунта светло-коричневую прозрачную краску, на которую переводил рисунок <…> после чего прокладывал основные тени и места для темных локальных тонов (не исключая синего) той же прозрачной коричневой краской, избегая впадать в черноту» [2, с. 383]. Пастозный же подмалевок у Рубенса сводился к интенсивным, но небольшим «ударам» в области света.

Таким образом, прежде чем приступать к копированию конкретного произведения, художник должен провести серьезную подготовительную работу. Необходимо установить, к какому историческому периоду относится данная вещь, к какой живописной школе принадлежит мастер, написавший ее. Какие, предположительно, использовались материалы. Из всех полученных сведений постепенно сложится понятие о том, какие стадии работы нужно будет выполнить, и общее представление о сложности или простоте задачи.

Если картина имеет темперное начало (рисунок, подмалевок) и масляное завершение (окончательные тонкослойные прописки и лессировки), рисунок и подмалевок правильнее будет выполнить также темперой. К сожалению, отечественная темпера ПВА, находящаяся в широком обиходе у современных художников, по мнению авторов статьи мало пригодна для живописи, а уж для целей копирования и подавно. Поливинилацетатная эмульсия, находящаяся в большом количестве в связующем красок, вредна для многих пигментов. Красочный слой не пластичен, быстро «встает» на поверхности, а после высыхания не поддается шлифовке и какой-либо обработке. Совершенно другое дело представляет, вернее представляла казеиново-масляная темпера советских времен. Но она была по каким-то причинам снята с широкого производства. Остается лишь самодельная классическая яичная темпера, а у Д. И. Киплика можно найти множество рецептов яичной темперы с искусственной эмульсией (жирной темперы), предложенных ведущими европейскими технологами еще в первой половине XX в.

Что касается масляного рисунка и подмалевка, то не все отечественные краски пригодны для его исполнения. Трудно подобрать аналоги тем красивым, звучным умбрам и асфальтам, которые были в наличии у старых мастеров. Наши умбры не имеют и малой доли тех положительных качеств, которыми обладали прежние краски. Приходится заменять их марсами (марс коричневый темный прозрачный — самая подходящая краска). Асфальтов и битумов российская промышленность не выпускает. Из западных аналогов наиболее подходит асфальт фирмы Royal Talens серии «Rembrandt», но это редкая и дорогая краска.

Однако наши сиена и кость жженая (даже имитация) применимы вполне, если необходимо создать не золотистый, а более холодный мутноватый тон. Для пастозного подмалевка хороши титановые белила российского производства фирмы «Невская палитра» серии «Мастер-класс», они кроют не хуже старых свинцовых, после высыхания не мелят.

Художник-копиист должен научиться рисовать кистью. Нельзя оставлять на поверхности схематично переведенный рисунок. Нужно заново создать живую линию, чтобы работа уже на этом этапе выглядела эстетически красиво.

Знание и практический опыт, полученный во время работы, являются совершенно необходимыми для обучения будущих художников-реставраторов, для формирования их эстетического вкуса и, главное, профессионального мастерства. Представление о сложной структуре реставрируемого произведения поможет избежать ошибок при расчистке от поздних записей и наслоений, а также прекрасно выполнить воссоздание утраченных частей, если это необходимо.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гренберг Ю. И. Технология, исследование и хранение произведений станковой и настенной живописи. М.: «Изобразительное искусство», 1987. 392 с.
2. Киплик Д. И. Техника живописи. М.-Л.: «Искусство», 1950. 502 с.
3. Максимова Т. В. Голландские живописцы XVII в. и их немецкие имитаторы XVIII столетия. М.: «Российский научно-исследовательский институт культурного и природного наследия им. Д. С. Лихачева», 2002. 255 с.

Сведения об авторах:

Лещинский Кирилл Валентинович, доцент, профессор кафедры живописи и реставрации, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица; lkv66@yandex.ru

Березина Анастасия Сергеевна, преподаватель кафедры живописи и реставрации, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица; berezinatwin@gmail.com

Leshchinskii Kirill Valentinovich, assistant professor, professor, Department of Painting and Restoration, Saint Petersburg State Academy of Art and Design named after A. L. Stieglitz; lkv66@yandex.ru

Berezina Anastasiia Sergeevna, lecturer, Department of Painting and Restoration, Saint Petersburg State Academy of Art and Design named after A. L. Stieglitz; berezinatwin@gmail.com

4. ХУДОЖЕСТВЕННО-ПРОМЫШЛЕННОЕ ОБРАЗОВАНИЕ В РОССИИ И ЗА РУБЕЖОМ

УДК 004.032.26
DOI 10.54874/9785605162926.2024.10.31

А. Н. Белов

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ НЕЙРОННЫХ СЕТЕЙ В ПРОЦЕССЕ ОБРАЗОВАНИЯ

Статья рассматривает историю развития нейронных сетей, их место на рынке креативных профессий, варианты использования и перспективы. Целью является исследование перспектив ИНС для адаптации художественного образования к новым возможностям и проблемам, связанным с их массовым появлением. Предлагаются примеры использования генеративных нейросетей для преподавателей и студентов. Приводится анализ ограничений данного инструмента, а также методы защиты от его недобросовестного использования.

Ключевые слова: нейронные сети, образование, креативные профессии.

A. N. Belov

USING NEURAL NETWORKS IN EDUCATION

The article examines the history of the development of artificial intelligence, their place in the market of creative professions, use cases and prospects. The purpose is to explore the possibilities of AI for adapting art education to new opportunities and problems associated with their mass appearance. Examples of the use of generative artificial intelligences for teachers and students are offered. The article provides an analysis of the limitations of this tool, as well as methods of protection against its unfair use.

Keywords: neural networks, education, creative professions.

Массовое появление искусственных нейронных сетей (ИНС) в свободном доступе создало ажиотаж во многих профессиональных сообществах. В сфере дизайна многие конференции 2023 г. затрагивали эту тему (Design Prosmotr, FFDD2D, MTS Identity, Reconfa). Учитывая скорость современного мира, нельзя назвать это мимолетным трендом. Нейросети активно используются для автоматической обработки данных, создания дизайна и рекламы, редактуры, копирайтинга, планирования и прочего.

Креативная индустрия уже начинает процесс необратимых изменений. Для дизайнеров и любых специалистов, проектирующих взаимодействие с пользователем, это видится качественным улучшением: они станут меньше рисовать и больше продумывать маркетинговые

и интерактивные составляющие проекта. А вот люди, работающие сугубо визуализаторами, могут лишиться большой части работы. Такое уже происходило с появлением фотографии (а позже и цифровой фотографии), кинематографа, компьютеров и интернета. Новый инструмент способствует совершенствованию компетенций большинства специалистов, создавая нишу немногочисленных высококлассных традиционных мастеров.

Чтобы понять, почему нейросети так быстро набрали популярность, необходимо углубиться в историю. Сама идея ИНС не нова. Еще в 1950-х [7] появились первые практические воплощения, однако долгое время это оставалось в узких научных кругах. Одним из первых прорывов была разработка перцептрона — простой модели нейронной сети, способной обучаться и выполнять определенные задачи. В начале 2000-х с развитием трехмерной графики появились более мощные графические процессоры (GPU), а в 2007-м Nvidia CUDA — технология, увеличивающая вычислительную производительность благодаря использованию графического процессора. Это упростило машинное обучение нейросетей и дало резкий прогресс в этой области. В 2010-х годах искусственные нейронные сети стали широко применяться в таких областях, как распознавание образов, обработка естественного языка, медицинская диагностика, финансовая аналитика и другие. Преимуществами современных ИНС являются способность изучать и моделировать нелинейные и сложные взаимосвязи, обобщать результат, а также отсутствие ограничений по вводным данным [5], умение обрабатывать информацию быстрее и в больших объемах, чем люди [6].

Существуют разные виды архитектуры нейронных сетей: однослойные (для решения простых задач), многослойные (распознавание образов, обработка языка), сверточные (классификация изображений, обнаружение объектов и сегментация), рекуррентные (обработка естественного языка, генерация текста) и другие. Статья показывает примеры использования генеративно-состязательного и глубинного вида нейросетей. В первой модели два блока соревнуются друг с другом, чтобы получить более точный результат. Генератор создает новые данные, а дискриминатор оценивает, насколько эти данные похожи на реальные. Примером являются чат-бот ChatGPT и аналог YandexGPT. Вторая модель представлена методом обратной диффузии: она обучает нейросеть с помощью добавления шума [2] на изображение до его полного растворения (диффузии), после чего учит обратным способом генерировать собственные изображения на основе текстового запроса (промпта). Самыми популярные представители — Stable Diffusion, Midjourney и DALLE. Также существует российская нейросеть «Кандинский».

В сентябре 2023 г. ЮНЕСКО опубликовало первое руководство по использованию искусственного интеллекта в образовании и научных исследованиях [8]. В нем говорится, что распространение нейросетей опережает их осмысление, и это может повлечь этические последствия. Одной из основных проблем является вопрос приватности и безопасности данных. Когда пользователи взаимодействуют с нейронными сетями, их личная информация может быть подвергнута риску утечки. Также существует опасность, что алгоритмы образовательных технологий могут быть предвзятыми или дискриминационными и в результате привести к неравноправному обучению и оценке учеников.

В связи с этим организация составила рекомендации по долгосрочному планированию применения этой технологии в системах образовании, чтобы обеспечить реальную пользу для учащихся, преподавателей и исследователей. Кроме того, немаловажными факторами являются дисбаланс обрабатываемой ИНС информации в пользу северных стран и, следовательно, риск дискриминации отдельных сообществ и частые ошибки в предоставляемой информации. В связи с этим ЮНЕСКО делает выводы, что необходимы регулирование использования, инструменты правовой защиты.

Вместе с неутешительными выводами приводятся меры по постепенному внедрению ИНС в образовательную деятельность. Например, использование нейросетей должно

содействовать инклюзивности, равенству и культурному разнообразию, мотивации учащихся к росту, их автономии, облегчению процесса образования, наконец, к мышлению более высокого порядка. Также приводятся фактические примеры применения. Таким образом, нейронным сетям отводится место быстрого, но не всегда надежного источника информации.

Исходя из руководства, использование нейронных сетей потенциально несет больше пользы, но требует взвешенного научно-методического подхода. Поэтому видится важным исследовать потенциал использования нейронных сетей в образовании (в том числе художественном) по нескольким причинам:

1) возможность оптимизации учебного процесса посредством автоматизации задач, не влияющих на компетенции обучающегося;

2) необходимость защиты от недобросовестного использования нейронных сетей вследствие их распространения;

3) проработка методик работы с нейронными сетями для качественного улучшения выдаваемого результата.

Рассмотрим конкретные примеры использования нейронных сетей в образовательной деятельности. ИНС особенно актуальны в ситуациях, когда количество обучающихся значительно превышает «пропускную способность» преподавателей. ChatGPT позволяет составлять методические программы по многим дисциплинам с учетом переменных в виде количества и периодичности занятий, составлять рекомендации к образовательному процессу. Можно вносить точечные исправления в результат, раскрывать тезисы и выбирать удобную форму подачи информации. Это позволяет составить каркас, а то и полную программу предмета за 10 минут. Кроме того, в чат-боте можно составлять структуру занятия по заданной теме или списку тезисов. Все это позволяет преподавателю меньше времени тратить на рутинные процессы.

Также использование нейронных сетей может упростить реализацию методики «перевернутого класса» [6], когда студенты дома изучают предмет, а время занятия выделяется на выполнение заданий, практических исследований и консультации.

Кроме того, возможно использование диффузионных сетей для генерации идей учебных постановок в художественных вузах. Нейросеть Midjourney и аналоги могут визуализировать натюрморт, придуманный преподавателем, неожиданным образом. Это позволяет реализовывать на основе изображения более необычные и интересные постановки. Также на основе сгенерированного изображения студенты в случае необходимости могут собирать композицию (например, натюрморта) сами.

Помимо образовательной деятельности ИНС может использоваться в качестве помощника при структурировании и проведении исследований, собирая и анализируя массивы данных, отвечая на вопросы и предлагая подходящие методологии. Это позволит стимулировать научную деятельность преподавателей и улучшить их понимание предмета.

Также нейронные сети могут использоваться в следующих направлениях:

1) распознавание и классификация различных стилей, жанров и элементов произведений искусства для исследовательской деятельности;

2) анализ студенческих работ и предоставление рекомендаций по их улучшению, автоматическое оценивание (некоторые школы Китая [6], платформа Gradescope, сервисы Coursera, Duolingo);

3) индивидуальные системы обучения [3] на основе персональных рекомендаций для каждого отдельного студента [6];

4) отслеживание состояния обучающихся, психологических, социальных или эмоциональных проблем, трудностей в обучении для оказания своевременной помощи [3];

5) автоматизации процессов учебного заведения (например, чат-бот Департамента образовательной деятельности ИТМО);

6) аналитика обучения для выявления точек роста и траектории развития обучающихся с учетом предпочтений [6], профориентация.

Обучающимся использование нейронных сетей также может помочь. Например, чат-ботом ChatGPT иногда можно пользоваться вместо поисковых систем, потому что он лучше понимает запросы и может выдавать подборки подходящих источников, в том числе иностранных. Также с помощью чат-бота можно подготовить структуру для реферата, перевести текст, подобрать и оформить список литературы.

Студентам специальностей, связанных с видами дизайна, этот чат-бот может помочь подготовить тексты для проекта: написать, переписать, сократить, подогнать под четкий размер и структуру, задать тональность. Учитывая, что учебные программы не подразумевают развитие редакторских навыков, нейросеть позволит заменить шаблоны быстрым и относительно качественным наполнением. Это положительно повлияет на конечное восприятие дизайна рекламной листовки или интерфейса сайта. В процессе учебы нейронная сеть может выступать в качестве личного тренера для самостоятельного приобретения дополнительных навыков. Также нейросети теоретически имеют потенциал помочь учащимся с нарушениями слуха или зрения.

Диффузионные ИНС могут помочь студенту с поиском идей для проекта. При этом нельзя сказать, что нейронные сети заменяют креативное мышление: без качественного промпта и должного отсева получаются шаблонные и случайные результаты, поэтому требуется наличие собственного видения и насмотренности. Процесс генерации и отбора подходящего результата вырабатывает аналитические навыки, заставляет критически оценивать результат. Кроме того, составление текстового запроса для воспроизведения заданной картины развивает навыки стилистического, цветового и композиционного анализа произведения, а также улучшает формулирование мыслей.

Использование нейронных сетей может разнообразить набор вариантов, облегчить синдром «чистого листа» и ускорить работу. Например, нейросеть Wizcom поможет специалистам промышленного и транспортного дизайна делать визуализации своих скетчей. Нейросети могут генерировать постеры для фильмов, иллюстрации эклектичной архитектуры и мебели, визуализацию для примеров носителей дизайна, обложки для книг и прочее. Студенты, для которых само по себе рисование не является основным навыком или не входит в объем компетенций выполняемого задания, смогут сосредоточиться на верстке, типографике и других элементах дизайна. Таким образом, использование в учебе нейронных сетей может стимулировать творческий процесс, критическое мышление и помочь в исследовании новых идей. Также это могло бы позволить студентам проявлять больше автономии, обучаясь в собственном темпе [6].

Несмотря на большое количество преимуществ, опасения ЮНЕСКО не являются напрасными. Рассмотрим возможные риски на примере контраргументов использования нейронных сетей в образовательной сфере. Самый частый риск — замена преподавателей нейросетями. Если компьютерные системы станут основным источником обучения, это может привести к потере рабочих мест и уменьшению человеческого взаимодействия в образовательной среде. В ближайшей перспективе такое маловероятно, так как развитие нейросетей еще на недостаточном уровне, а одними из важнейших принципов современного обучения являются взаимодействие, обсуждение и социализация. Тем не менее в связи с появлением этой технологии перечень компетенций преподавателя может очень сильно сместиться.

Другой крайностью является мнение, что нейросети — «игрушки», которые дают крайне примитивный результат. Аналогично можно сказать про любой другой новый инструмент. Проблемой видится отсутствие проработанной методики работы с ИНС. Этому способствует и сама технология: совершенно непонятно, как нейросеть создает тот или иной результат, поэтому процесс генерации может быть случайным и непредсказуемым. Без должного обучения

студенты используют функционал неэффективно, что и приводит к посредственному результату. Разработка методик работы и культуры использования видится одним из необходимых условий для качественного эффекта от нейросетей в образовательном процессе.

Многие также отмечают, что нейронные сети в отличие от человека не знают законов физики и эргономики, что влияет на результат проекта в худшую сторону. Можно посмотреть на это с другой стороны: доработка эскиза под реальные условия также может развивать профессиональные компетенции студента. Например, дизайнер мебели Вячеслав Гордин при создании кресла на основе эскиза в нейросети Midjourney адаптировал углы и пропорции модели в угоду эргономике [1], а конструктивные особенности потребовали большого количества ручной работы, то есть немалого профессионализма.

Не менее важной проблемой является стремление излишне доверять нейросетям на фоне их популярности. Это далекий от совершенства инструмент (как любая программа), который обладает сферами применения, достоинствами и недостатками. Существует опасность, что зависимость от технологии может подорвать способность обучающихся мыслить самостоятельно и находить креативные решения. Важно критически оценивать любой результат, проверять источники и глубже погружаться в проблематику задач.

Кроме того, не все задачи можно решить с помощью нейронных сетей. Например, ИНС бесполезны при поиске узкопрофильной информации. Они обучаются на интернет-источниках, поэтому смогут в лучшем случае предоставить названия специализированной литературы. Также диффузионные сети на данный момент не могут создавать серии иллюстраций с достаточной консистентностью всех элементов. В любом случае будут отличаться детали, поэтому можно использовать изображения только на первом этапе работы. Исключением является Stable Diffusion, который слишком сложен для широкого использования.

Пока что не разрешен вопрос авторского права в отношении генерируемого нейронными сетями контента. Считается, что результат генерации является интеллектуальной собственностью автора промпта (текстового запроса). Например, в Японии в 2019 году это законодательно закрепили. По аналогии, когда дизайнер создает что-то в графическом редакторе, результат работы не принадлежит разработчику программного обеспечения. Тем не менее законодательно этот вопрос пока не регулируется и представляет потенциальную зону риска. Вероятно, в ближайшие несколько лет этот вопрос будет решаться на государственном уровне всех развитых стран.

Серьезное опасение вызывает недобросовестное использование нейронных сетей. Студенты, ищущие легких путей, будут всегда. Поэтому очень важно при внедрении нейронных сетей в образовательный процесс выработать методики распознавания ИНС. В первую очередь стоит определить, какие компетенции развивает то или иное учебное задание. Если использование нейронных сетей противоречит осваиваемым навыкам (например, необходимо нарисовать иллюстрации), то нужно заранее уведомить студентов об этом. Это поможет избежать недопонимания. И даже в таком случае можно продумать грань, на каком этапе можно использовать ИНС и каким образом.

Также в вопросе недобросовестного использования нейронных сетей играет роль восприятие этого инструмента обучающимся [6]. Если преподаватель считает ИНС чем-то несерьезным, то и студент будет ею пользоваться разве что в случае, когда нужно схитрить. Помимо самих преподавателей необходимо помогать студентам научиться рассматривать это как еще один инструмент среди равных, воспитывать культуру работы, и тогда недобросовестное использование снизится.

Разберем, как обнаружить результат, сделанный нейросетью. ChatGPT умеет узнавать собственные тексты. Чат-бот проверяет содержание характерных фраз, структур и информации в своих базах данных. Пока для него представляет сложность проверить уникальность объемного текста, но с короткими он работает.

Определить использование диффузионных нейросетей можно по «артефактам» некачественной генерации. Это проблемы с пластикой и симметрией линейных объектов, неправильное количество пальцев у персонажей, идеально отретушированное лицо, слишком гладкие волосы, безумное положение зрачков и искаженные текстовые элементы. Кроме того, часто имеет место фирменная обработка и цветокоррекция нейронной сети. Внимание к таким деталям позволяет с большой вероятностью определить использование ИНС там, где оно недопустимо.

Взлет нейросетей не кажется мимолетным — это длинный процесс, наиболее явный эффект от которого стал заметен в 2022 году. Вероятнее всего, это войдет в нашу жизнь. А значит, образовательным организациям нужно начинать осмысление этой технологии уже сейчас, чтобы идти в ногу с новыми вызовами. Нужно переосмыслить, что именно должно быть усвоенным и с какой целью, а также каким образом обучение должно оцениваться и подтверждаться. Очевидно, что использование нейронных сетей не заменит человеческое взаимодействие, но облегчение работы преподавателей и автоматизация процессов позволит развить инклюзивный, индивидуальный и эмпатичный подход к обучению. Преподаватели смогут помочь обучающимся получить более ценное и актуальное образование в мире технологий.

ЛИТЕРАТУРА

1. Вячеслав Гордин. Мой дизайнер — нейросеть. Делаю кресло по эскизу Midjourney // Youtube: электронный ресурс. URL: https://www.youtube.com/watch?v=Mh7RgJ2kViI (дата обращения: 22.12.2023).
2. Диффузионные нейросети — самый актуальный подход к генерации изображений. Блог компании RUVDS.com. / Хабр: сайт. URL: https://habr.com/ru/companies/ruvds/articles/689072/ (дата обращения: 22.12.2023).
3. Akgun S., Greenhow C. Artificial intelligence in education: Addressing ethical challenges in K-12 settings // AI Ethics. 2022; 2(3). — P. 431–440.
4. Dumin L. AI in Higher Ed: Using What We Already Know About Good Teaching Practices // EdSurge. URL: https://www.edsurge.com/news/2023–10–13-ai-in-higher-ed-using-what-we-already-know-about-good-teaching-practices (дата обращения: 22.12.2023).
5. Mahanta. J. Introduction to Neural Networks, Advantages and Applications // Towards Data Science. URL: https://towardsdatascience.com/introduction-to-neural-networks-advantages-and-applications-96851bd1a207 (дата обращения: 22.12.2023).
6. Maskey S. Artificial Intelligence In Education Transformation // Forbes. URL: https://www.forbes.com/sites/forbestechcouncil/2020/06/08/artificial-intelligence-in-education-transformation/?sh=22a6282e32a4 (дата обращения: 22.12.2023).
7. Rosenblatt F. Perceptron Simulation Experiments // Proceedings of the IRE. 1960. Vol. 48. Issue 3. P. 301–309.
8. UNESCO. Guidance for generative AI in education and research // UNESDoc. URL: https://www.unesco.org/en/articles/guidance-generative-ai-education-and-research (дата обращения: 22.12.2023).

Сведения об авторе:

Белов Андрей Николаевич, преподаватель кафедры графического дизайна, Санкт-Петербургская художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица; wkbelov911@gmail.com

Belov Andrey Nikolaevich, lecturer of graphic design department, Saint Petersburg State Academy of Art and Design named after A. L. Stieglitz; wkbelov911@gmail.com

УДК 811.111. 25:378.147
DOI 10.54874/9785605162926.2024.10.32

Д. Ю. Брагилевский

РЕСУРСЫ ПАМЯТИ ПРИ ОБУЧЕНИИ СТУДЕНТОВ-ХУДОЖНИКОВ ИНОСТРАННЫМ ЯЗЫКАМ

Вербальное и визуальное восприятие реальности, а также ее представление через изображения или словесные описания опираются на ресурсы памяти и упорядоченное системное представление о мире. Однако особенности запоминания видимых данностей, текстовой информации и речевых сообщений наряду с точным их воспроизведением по памяти характеризуются значительными различиями, что препятствует прямому переносу мнемонических приемов, используемых студентами-художниками, на процесс освоения ими иностранных языков.

Ключевые слова: иностранный язык, визуальное и вербальное восприятие, запоминание.

D. Yu. Bragilevsky

MEMORY RESOURCES AS APPLIED TO LEARNING OF FOREIGN LANGUAGES BY ART STUDENTS

Verbal and visual perception of reality, as well as its representation through images or worded descriptions, stems from the memory resources and the orderly mental picture of the world at large. However, the specificity of remembering observable data or information presented as texts or speech, along with their accurate reproduction from memory, features significant disparity, which hinders direct transfer of mnemonic techniques employed by art students onto the process of learning foreign languages.

Keywords: foreign language, visual and verbal perception, memory, retention of data.

Независимо от рода занятий или характера подлежащих решению конкретных задач и даже при относительном или кажущемся бездействии сознание человека ежедневно и ежесекундно регистрирует и обрабатывает данные, поступающие извне. На уровне регулярно повторяющихся впечатлений этот процесс обычно протекает автоматически, тогда как новая информация требует концентрации внимания и вызывает активизацию нейронных импульсов, необходимых для декодирования смыслов явлений и логики ситуаций.

Хотя с древнейших времен люди полагаются на различные типы рецепторов, служащих проводниками информации, воспринимаемой ими из внешнего мира, в реальности мы постоянно убеждаемся в том, что из всех потенциально возможных в подавляющем большинстве случаев востребованы прежде всего слух и зрение. С учетом их доминирующей роли в процессе восприятия данных и с опорой на них, то есть используя визуальные или вербальные средства, удается изобразить бесконечное многообразие материальных сущностей и их атрибутов или наглядно представить любые самые фантастические задумки. При этом, хотя материалы, техника и способы передачи или воспроизведения могут существенно различаться, они в состоянии оказывать на сознание приблизительно одинаковое воздействие, глубина и сила которого зависят не только от мастерства и технических навыков автора изображения или словесного описания, но и от степени восприимчивости зрителя либо

слушателя; от совпадения типа информации и ее подачи с мировоззрением реципиента или его готовности критически переосмысливать собственное видение с учетом новых данных.

Все это, как известно, происходит при непрерывном сравнении уже твердо усвоенных и постоянно хранящихся в памяти системно упорядоченных образцов и алгоритмов их использования с тем, что мы узнаем, ощущаем или замечаем. Сопоставление проводится по ряду ключевых показателей, среди которых структурное устройство изображаемого, параметры материалов, включая фактуру, цвет и размеры, равно как и функциональные соответствия эталонным примерам. Такое сравнение, практически не зависящее от того, как именно происходит восприятие, принципиально отличается лишь тем, что вместо целостного мгновенного воздействия на сознание всего изображения сразу звуковые и текстовые данные, поступающие последовательно, складываются в четкие представления относительно постепенно. Но и здесь благодаря изобразительности слов и построений, тесно связанных у всех уверенных пользователей языка с предметно-понятийными сферами, происходит трансформация вербальных высказываний в зримые образы, интерпретируемые аналогично впечатлениям от картин, скульптур или ландшафтов. Причем в большинстве случаев словесное сообщение, опосредованное текстом, воспринимается так же и обычно с той же скоростью, что и устное. В итоге информация различного формата и структурной сложности, осваиваемая в процессе обработки ее сознанием, сообразуясь с природой восприятия человека и за счет его двух вышеупомянутых врожденных способностей, преображается в единое представление —– некий ментальный слепок: своего рода картинку, детализация которой зависит от объема доступных данных, а также от ряда субъективных факторов и индивидуальных наклонностей, компетенции конкретного человека и понимания им ситуации.

Учитывая, что при получении новых сведений востребованы знания, навыки и рефлексы, в основе которых разного вида память, возникает вопрос о факторах, воздействующих на порядок получения, сохранения и воспроизведения данных, а также о различиях и/или ограничениях применительно к разным сферам деятельности. Поскольку речь идет об образовательном процессе, особое значение приобретает рассмотрение алгоритмов прочного усвоения данных, обретения навыков и усовершенствования приемов их использования в приложении к отдельным дисциплинам.

При изучении иностранного языка запоминание имеет решающее значение, так как на практике все манипуляции, будь то восприятие на слух или генерация речи, чтение или письмо, всегда производятся по памяти. В разговоре, где все происходит мгновенно и часто является вынужденной реакцией на внешние речевые стимулы (вопросы, требования, реплики и т. п.), это главный источник поступления необходимых данных с учетом конкретных обстоятельств. В письменном переводе, часто востребованном у специалистов, ищущих новую информацию, скорость не является решающим фактором, но в обоих случаях для корректной интерпретации текстов приходится держать в голове структурные матрицы и безошибочно их узнавать. Умение пользоваться нужными значениями слов, быстро определять единственно правильные в данном контексте структурно-грамматические показатели и своевременно их применять тоже опирается на память. Там же хранятся бесчисленные формулы, диктуемые правилами речевого этикета, или стандартные многословные ярлыки, необходимые для описания ситуаций в соответствии с традициями, сложившимися в конкретном языке.

Между тем запоминание визуальной информации многим людям дается значительно легче, чем вербальной (порой даже на родном языке, а тем более на иностранном). Поскольку трансформация словесных описаний в зримый образ требует активизации воображения, большего внимания в момент ее поступления, запоминания и увязывания всех фрагментов воедино. Одно неверно услышанное либо понятое слово или пропущенный либо ошибочно интерпретированный звук могут помешать восстановить целостность рассказа или

ситуации, тогда как наглядность изображения, особенно статичного, позволяет многократно в него вглядываться и находить незаметные поначалу, но важные детали. Яркость, красочность и связанные с определенными цветами ассоциации, часто глубоко личностные [1, с. 315], либо необычность и даже странность увиденного четче отпечатываются в памяти, чем текстовое сообщение или простой пересказ событий, если только там нет острой фабульности или сенсационности. Следовательно, и воспроизведение тоже легче.

Скорость регистрации и обработки данных, поступающих визуально, многократно превышает реакции на альтернативные каналы восприятия. Причем чтобы увидеть изображение или сценку из ситуации, пусть и без подробностей, и о них думать, не нужно дополнительной подготовки, тогда как смотреть на незнакомое слово, а тем более предложение на иностранном языке, не зная, что за ними кроется, бесполезно. Вспомним: даже для чтения на родном языке нужно специально учиться, вводя в память соответствия звуков и букв, заучивать исключения и разбираться в знаках препинания, помогающих структурировать текст. И хотя в этом случае происходит всего лишь освоение способов фиксации уже известной информации, необходимы некоторые усилия и тренировки. Лишь затем, как и в устных сообщениях, приходит способность быстрой обработки данных, особенно если тематика хорошо знакома.

С учетом того, что мы легко запоминаем места, маршруты, стили и множество аксессуаров одежды, мебели, интерьера и т. п., и даже их названия, может показаться странным, что запоминание слов у большинства учащихся вызывает такие трудности, тем более что художники часто работают по памяти [15, с. 120] и так отсеивают несущественные детали, когда пишут не только пейзажи или натюрморты, где мелкие несоответствия малозначимы, но порой и портреты. Однако исходные условия и алгоритм воздействия визуального и вербального характеризуются рядом различий.

К примеру, все вышеперечисленное, а также лица людей, но не их имена, обычно отпечатываются в визуальной памяти без особых усилий, так как там в обобщенном виде уже есть прототипы всего этого и достаточно лишь обратить внимание на броские различия, о чем упоминал еще Леонардо да Винчи [8, с. 195]. Запоминание многих изображений, кроме сложных насыщенных действием многофигурных композиций, облегчается благодаря наличию знакомых всем базовых построений, в основе которых лежит ограниченный набор геометрических тел. Для подсказки иногда достаточно контура, нередко позволяющего распознать механизм логического развития формы, тогда как в словах ничего этого нет. Правда, и в языке есть от чего оттолкнуться. Так, во всех основных языках жителей Европы и Америки, включая русский, присутствует много международных слов и корней, но получение значений оттуда, а тем более превращение их в другую часть речи, вызывает затруднения, нередко достаточно индивидуальные. Представим, что кому-то, кто знает английское слово shirt (рубашка), легко запомнить производное T-shirt (футболка), поскольку даже визуально об этом напоминает форма начального T. Тогда как у другого учащегося это же слово shirt путается с похожим short (короткий), и даже подсказка в виде почти такого же русского слова шорты (из shorts) не помогает. Нередки случаи, когда очень близкие по звучанию и идентичные по значению английские слова типа museum (музей) или typical (типичный) искажаются либо из-за попытки переместить ударение, хотя в русском языке оно там же, где и в английском, либо из-за упорного игнорирования того, что английское «у» никогда не может соответствовать русскому «у». Аналогичные проблемы возникают при сравнении многих принципиально сходных грамматических явлений и структурных образований.

Относительной легкости зрительного запоминания способствует и то, что базовые изображения и связанные с ними реалии, равно как их аналогии, уже многократно верифицированы использованием в быту. Кроме того, художники специально изучают их форму, читают об их особенностях, проговаривая названия на родном языке, что в итоге сближает графическое буквенное представление, их звуковой эквивалент и визуализацию. Также многие

видят цельно и даже при анализе сразу синтезируют (как правило, в тени фрагмента видится общая форма). При освоении иностранного языка на уровне слов такой подход нереализуем, а на уровне типов фраз отчасти возможен, если знать весь допустимый их арсенал, что трудно вообразить на ранних этапах обучения. К тому же новые слова чужого языка, при еще не закрепившихся прочных связях с понятиями и конкретными данностями, трудно объединять с визуальными представлениями. Особенно когда их звучание не верифицировано или до конца не определено, так как постоянные вариации позиций влияют на значение слов, их роль в высказываниях и даже порой на звучание.

Необходимо также учитывать существование некоторых ограничений визуального восприятия, как индивидуальных (зрительные нарушения или невосприимчивость к цвету), так и общего характера, среди которых такой исключительно важный технический параметр, как расстояние. Удаленность от картины позволяет достичь правдоподобия иллюзии представления глубины, объема и цельности формы за счет свойств взгляда, обыкновенно настроенного на восприятие видимого на расстоянии, что часто происходит в жизни, когда мы любуемся пейзажем или смотрим спектакль. Это еще и возможность воссоздания убедительной атмосферы или окружения, в котором происходит действие. Столь же существенным является угол зрения на изображение, восприятие которого, как правило, рассчитано на относительную перпендикулярность зрительной плоскости, что, однако, не столь важно в скульптуре, где каждый новый поворот открывает дополнительные грани. Запоминаются при этом самые выигрышные ракурсы. В языке подобные ограничения, за исключением степени освещенности, влияющей на доступность не только изображения, но и текста, не столь важны: читать можно и лежа и стоя, а слушать в любом положении и даже закрыв глаза. Но в обоих случаях на модус восприятия влияют исходные установки, которые при несовпадении с новой информацией приходится корректировать, а иногда и преодолевать.

Замечено также, что круглые числа, особенно сотни, тысячи и т. п., воспринимаются и запоминаются легче, чем обычные. Примерно то же относится к цельному схватыванию ситуаций, которые проще сохранить в памяти единым блоком и крупными фрагментами, хотя при этом могут ускользать отдельные детали. Целостное визуальное запоминание не учитывает точные параметры линий и пятен, объемов и пустот, бликов и теней, если только их ритм и сочетание в определенных пропорциях не задает форму, а их колорит не влияет на общую цветовую гамму. В языке, где тоже целесообразно запоминать готовые смысловые блоки, мельчайшие детали любого слова в выражении, равно как и неизменный порядок следования элементов, а тем более букв и звуков в словах, обязательно фиксируются максимально точно наравне с ударениями отдельных слов и ритмом фраз. Одновременно, как и в рисунке, понимание схем структурного построения, устройство которых в идеале необходимо четко помнить, позволяет при необходимости выстраивать аналогии, меняя отдельные части и получая таким образом возможность создавать другие высказывания, для индивидуализации видоизменив некоторые детали. Последнее в принципе типично для языковых построений, где все держится на стандартных повторах традиционных и понятных всем эталонных образцов.

Общеизвестно, что у художника визуальное впечатление обычно преломляется в личностное видение мира и запоминается именно так, как ему свойственно этот мир осмысливать, что не всегда происходит с буквальной точностью и не обязательно коррелирует с общепринятыми представлениями. Возможны и неожиданные акценты, ведь творческие люди порой замечают и помнят то, на что другие даже не обращают внимания. В языке же слова как материальные знаки мысли, охватывающие практически все проявления реальности любого типа и сложности, не зависят от личностных особенностей, которые лишь способны повлиять на выбор лексики и структурных моделей из всего многообразия предоставляемых языком возможностей. Точность здесь тоже исключительно важна, так как любой измененный параметр может дать другое слово или исказить суть высказывания.

Уникальность видения художника, пусть и диссонирующего с общепринятым, в состоянии повлиять на визуальное восприятие миллионов, открыв им то, что они раньше не замечали [19, с. 40–41, 198] и даже кардинально его изменить. Подобное невозможно в языке, тем более в ходе его изучения, особенно если рассматривать этот процесс как знакомство с набором инструментов для выражения мысли и освоение приемов их использования. Язык всегда накладывает отпечаток на мировосприятие и специфику видения всего сущего [3]. Поэтому, при том что со временем в нем накапливаются изменения, в целом здесь наблюдается здоровый консерватизм, поддерживающий стабильность коммуникации между поколениями. Он, равно как и основная масса пользующихся им людей, активно противостоит попыткам внедрить туда несвойственные ему модификации. Хотя приходится признать, что в последнее десятилетие русскому языку такие изменения постоянно навязываются через средства массовой информации и несуразные переводы, выполненные то ли пока еще несовершенными машинами и компьютерными программами [4], то ли безответственными людьми. В то же время сам процесс говорения или чтения может характеризоваться отклонениями от стандарта. У студентов на начальном уровне они типичны. Это постоянные запинки, низкая скорость, неоправданные паузы, ошибки в чтении и артикуляции звуков, смещение ударений, путаница в порядке слов и многое другое. У носителей языка они, скорее, индивидуальны: небрежность артикуляции некоторых звуков или их специфичное либо дефектное произношение, нечеткость дикции, растягивание либо неполное проговаривание слогов и т. д., хотя и здесь специалисты прослеживают определенные тенденции [12, с. 266–272; 16, с. 12, 20–24]. Характерные расхождения с усредненной нормой особенно заметны в социальных и/или региональных акцентах [5, с. 123–126; 16, с. 27–35], которым также свойственно своеобразие лексики и отчасти даже построения фраз. Особый случай — привлекающие к себе внимание намеренные искажения в рекламе и газетных заголовках [13, с. 400]. Однако реальная индивидуальность, способствующая возникновению новых выразительных средств, появляется только в новаторстве крупных мастеров слова, умеющих найти и раскрыть еще неиспользуемые ресурсы языка, сделав их достоянием всего социума.

Между тем вместо целостного видения интерес художника нередко ограничивается приглянувшимся фрагментом, цветовой гармонией либо броскостью контрастов, и тогда в его памяти отражается то, что ощущается как важное и интересное. Избирательность восприятия, свойственная людям, может проявляться и через способность фокусировать внимание и зрение на самом главном. Запоминание больших массивов вербальной информации тоже происходит благодаря отсеиванию мелочей. Но хотя такой подход еще допустим при реферировании текста, он исключен при воспроизведении слов и выражений. На уровне изучения языка у студента нет выбора, поскольку самые обычные слова часто оказываются самыми нужными: все зависит от их роли в предложении. Здесь нет мелочей, что непривычно для художника.

Бесспорно и то, что в искусстве важным слагаемым успешного исполнения замысла является уверенное знание технических аспектов, изобразительных приемов, а также понимание обязательной взаимосвязи всех основных параметров представления реальности, необходимых для достижения стоящих перед художником задач. Осведомленность о предмете изображения, понимание конструктивного устройства и фактуры, а также убедительность подбора внешнего окружения, фона и учета функциональных параметров обеспечивают в идеале именно то восприятие изображения, на которое рассчитывает автор. Все это часто выводится из общеизвестных ситуаций и знакомства с фактами повседневной реальности, постоянно верифицируясь целенаправленным наблюдением и избирательным видением, что позволяет сопоставлять теоретические выкладки с объективно существующими данностями. При прочих достоинствах отдельные пробелы в знании, недопонимание некоторых факторов либо их игнорирование не обязательно скажутся на качестве исполнения.

Достаточно часто художник не только отбирает для изображения лишь самое существенное из увиденного, но и осознанно ограничивает исходные составляющие своей палитры, пользуясь лишь комбинациями нескольких базовых пигментов, что характерно для многих живописцев, включая выдающихся мастеров [14, с. 321; 17, с. 92–94; 18, с. 118]. Также, поскольку в живописи многое зависит от сопоставления оттенков одного цвета, но разной насыщенности, встречаются приемы изображения через градации тона, особенно в технике гризайля, что не только специально изучали, но и использовали как способ продемонстрировать виртуозность владения кистью [11, с. 112]. Однако в повседневном употреблении языка трудно вообразить целенаправленный отбор предпочтительных букв или звуков, за исключением тех случаев, когда в поэзии или художественной прозе для усиления эффекта специально нагромождаются шипящие, свистящие или звонкие согласные либо однотипные гласные (см. примеры у А. Белого [2, с. 369, 383] и А. Пайман [10, с. 36, 125]). Намеренное ограничение вокабуляра тоже не характерно, хотя, как известно, даже великие писатели пользуются лишь частью имеющегося в языке потенциала.

На занятиях по специальности обучение художников происходит на уровне выявления закономерностей, принципов и подходов, которые иллюстрируются характерными примерами, что сопровождается многолетними повседневными тренировками и учебными заданиями, направленными на преодоление типичных трудностей. Часто информация логично укладывается в уже сформировавшиеся у студента представления и поддерживается примерами произведений выдающихся мастеров. В силу многократного повторения и наглядности всех этапов в памяти прочно закрепляются эталонные образцы, к которым художники обращаются при необходимости, что часто происходит бессознательно.

Хотя обучение иностранному языку тоже можно строить подобным образом, на практике оказывается, что ввиду несовпадения базовых типов восприятия [6, с. 109–112], разных стартовых уровней учащихся и ограниченности времени имитация указанного подхода затруднительна. К тому же запоминание отдельных слов непродуктивно, так как при всей важности расширения лексического запаса словарные значения нереализуемы вне структурных матриц и грамматического оформления, которые однозначно «прочитываются» лишь с учетом полного распределения мест и возможных ролей всех составляющих предложение лексических единиц. С другой стороны, знание структурных построений, которых в десятки тысяч раз меньше, бесполезно вне усвоения хотя бы минимального количества слов с их самыми распространенными значениями. Причем не только полнозначных, но и служебных, поскольку именно слова заполняют открывающиеся позиции в допустимых традицией схемах предложений. Здесь существенно не только лексическое значение, но и потенциальные возможности использования слов в качестве частей речи, требуемых в конкретных моделях построения высказываний, что обеспечивает формирование соответствующих членов предложения. В итоге оказывается, что даже в общем понятные теоретические схемы трудно усвоить и применять, поскольку для уверенного использования вербальных средств коммуникации необходимо сначала приблизить последовательности букв или звуков, слов или устойчивых выражений, которые еще нужно запомнить, к изобразительности, позволяющей механизмам памяти все это удерживать. Кроме того, в идеале все аспекты освоения иностранного языка должны быть доведены до автоматизма, и лишь этот уровень гарантирует безошибочную генерацию речи и способствует узнаваемости всего, что говорят и пишут.

Проблема также состоит в том, что ни один из этапов нельзя ни пропустить, ни проигнорировать: артикуляция звуков, правила чтения букв или их комбинаций, а также транскрипции, соблюдение норм грамматики и следование традиционным схемам построения предложений обязательны для понимания, а тем более воспроизведения. Это и целый ряд других требований обеспечивает правильность введения и удержания информации в памяти.

При том что учащимся для чтения литературы по своей специальности, а также для общения достаточно освоить лишь минимально необходимый объем иностранных слов, их нужно не просто узнавать, а активно применять, накапливая таким образом материл для создания фундамента, востребованного в будущем, закрепляя новую информацию и навыки. Здесь, как и в освоении ремесла художника, тоже обязательны постоянные тренировки, но самостоятельно сделать можно далеко не все. Студент-художник, выполняя учебный рисунок, часто сам видит явные ошибки в изображении. Либо, ощущая, что впечатление не соответствует ожидаемому, в состоянии найти и исправить недочеты без посторонней помощи, не только всматриваясь в натуру или вспоминая общие правила построения изображений и рекомендации преподавателя, но и пользуясь собственным пониманием реалий и опираясь на уже накопленный опыт. Между тем выполнить языковые задания, кроме тех простых упражнений, где есть опора на образцы, без помощи преподавателя сложно, так как лишь немногим удается самостоятельно обнаружить возникающие ошибки. Они подстерегают на всех уровнях — в звучании, в ударениях, в выборе подходящей лексики, в использовании правильных грамматических показателей, нужного порядка слов и соответствующих структурных построений. Более того, обычно ввиду отсутствия уверенности в точности результатов, студентам нет смысла вводить непроверенные речевые фрагменты в память, поскольку исправление и приведение их в норму сопровождается существенными трудностями. Запоминание какой-либо неправильной версии может в дальнейшем привести к появлению псевдоэталонов и чревато сбоем в системе, где все увязано, отразившись на многих других сферах речевой деятельности. Пользоваться подобным «знанием» не получится: системность языка как общего достояния всех на нем говорящих приведет за счет полного непонимания к мгновенному исключению из процесса языкового общения. Это касается как отдельных слов и выражений, так и структурных схем, запоминать которые следует только по понятным образцам. Однако такой подход при интенсивных занятиях требует больших затрат времени и значительных усилий со стороны учащихся. Затруднения также вызывает наличие мелких и поначалу плохо различаемых сходств и несовпадений звуковой и буквенной форм слов, равно как и отдельные исключения, мешающие применять стандартные правила чтения, которые приходится постоянно помнить.

На начальном этапе изучения иностранного языка наглядность тоже весьма ограничена не только ввиду отсутствия в памяти учащихся эталонов для сравнения, но и поскольку для этого еще не созданы условия. Не выработался алгоритм сведения воедино звуков, букв и их комбинаций, отсутствует умение слышать себя и диктора, а за отдельными словами пока что не видно вещей, понятий, сущностей и их атрибутов, и тем более их системного взаимодействия. Все это препятствует превращению вербальной информации в ментальные образы, функционально замещающие зрительные впечатления, что возможно лишь за счет сближения предметно-понятийного ряда и его визуальных эквивалентов с их звуковыми или буквенными соответствиями и введение их в память как системно упорядоченных данностей.

Занимаясь изучением иностранного языка с художниками, приходится учитывать, что они, пропуская фрагменты видимого мира через сознание, предлагают зрителю не только собственное понимание, но и фактически заново воссозданную ими реальность. Но, тогда как на родном языке изложение собственного восприятия ситуации и ее интерпретация своими словами не вызывает отторжения, попытки аналогичного «творческого» подхода при освоении иностранного языка обречены на неудачу. Поскольку передача информации с помощью языка, являющегося общим достоянием, возможна лишь через точное повторение закрепленных за смыслами общеизвестных и однозначно узнаваемых шаблонов. Другими словами, мысли материализуются лишь через связанные с ними формы и не могут быть полноценно выражены, если их, вместо воспроизведения заведомо правильным способом, пытаются излагать исходя из личностного видения, опирающегося на отчасти забытые

и нередко ошибочные данные, сохранившиеся со школы. И хотя общеизвестно, что переход на уровень творчества, минуя этап освоения ремесла, прогнозируемо ведет к неудаче, такие попытки как проявление собственной индивидуальности делаются постоянно. Они лишь уводят от вербального знания, где доминируют четкие правила и строгий отбор слов, часто диктуемый традицией словоупотребления, и не допускаются отклонения ни в чем, особенно на уровне звуков и букв, ударений, грамматических маркеров и структурных построений. Обычно при корректной передаче мысли на этом уровне нет вариантов, а их поиски лишь множат количество возможных ошибок, возникающих из-за недостаточно строгого следования нормам.

Стоит также заметить, что избирательности запоминания (фиксируется только то, что важно или «запало в душу») часто способствует уникальность: великие полотна и скульптуры, незабываемые архитектурные ансамбли и впечатляющие ландшафты, важнейшие события как бы сами остаются в памяти, нередко вместе с именами их создателей. В таких случаях мы помним лица, места, картины, памятники годами или десятилетиями, даже если их видели мало, иногда только один раз или по репродукции. Позы и мимика персонажей, причем как полных глубочайшего смысла, например «Мыслитель» О. Родена, так и привлекательных чисто внешне, например «Шоколадница» Ж. Э. Лиотара или «Неизвестная» И. Н. Крамского, сразу же узнаваемы. Все это трансформируется в образ, получающий поддержку памяти через изобразительный ряд. Но мы редко помним словесные описания дословно, хотя они в принципе могут быть столь же изобразительны, а порой даже забываем подробности сюжета.

С другой стороны, люди редко путают десятки тысяч самых обычных вещей и их названий, причем не обязательно тех, с которыми сталкиваются в повседневной жизни. Многие, пусть и не всегда после первого же прослушивания, запоминают мелодии, где всего семь базовых нот, но много вариаций, и, хотя в них нет ни смысловой конкретики, ни визуальности, легко их узнают среди сотен и тысяч других — даже если в силу неумения петь или сыграть не могут с точностью их воспроизвести. Вероятно, в таких случаях помогают контрасты тона, ритмический рисунок, динамические акценты, а если это песни — понятные рифмы текста, поддерживающие общее звучание. Ритм есть и в природных либо архитектурных ландшафтах.

В то же время, хотя и в речи всегда есть мелодика и ритмическая организация слов для указания на смысловые доминанты или эмоционально значимые компоненты высказываний, запоминание ограниченного количества иностранных фраз сталкивается с трудностями. Возможно, не в последнюю очередь так происходит и потому, что в неязыковом вузе при знакомстве с новыми словами и выражениями, обычно включенными в стандартные предложения, их ритмическая организация и мелодика, вопреки рекомендациям учебников, игнорируется. Как правило, отслеживается лишь корректность ударений в словах, где тоже бывает собственная мелодика. Это мешает формированию правильного звукового облика высказываний и оказывается одним из факторов, не позволяющих прочно удерживать лексику в памяти, даже кратковременной, предваряющей перевод данных в память постоянную. Однако, притом что имена авторов запомнившихся произведений никак не проще обычных слов и часто, будучи иностранными, трудно поддаются включению в логически-ассоциативные построения, студенты-художники их помнят и уверенно воспроизводят.

Еще древние греки в V в. до н. э. пытались выявить и систематизировать приемы запоминания визуальной информации, используя привязку к последовательностям и месторасположению фрагментов (о методе привязки к местам/позициям см. Ф. Йейтс [7, с. 12–13]), и уже тогда появилось осознание того, что запоминание и воспроизведение вербальных данных значительно сложнее. Предлагаемые античными и более поздними авторами приемы, основанные на мысленном построении и удержании сложных многоуровневых

цепочек ассоциаций, увязанных с вещами и словами, сохранение которых в памяти совсем не просто (см. наблюдения А. Р. Лурия [9, с. 12–13, 22, 25, 30–31] и мнение Ф. Йейтс [7, с. 21, 30, 32–38]), в реальности не годятся для освоения иностранных языков, поскольку их реализация требует привлечения ярлыков видимой реальности, именования которых у студентов есть только на родном языке. К тому же это очень трудоемкий и длительный процесс, доступный весьма ограниченному кругу лиц или требующий специального обучения.

В качестве возможного подхода к преодолению обозначенных выше трудностей видится активизация речевой деятельности через регулярное проговаривание вслух уже разобранного и понятого лексического минимума с опорой на наиболее распространенные, а значит и самые необходимые структурные схемы. Важность понимания не только слов, но и роли грамматических показателей и схем построения высказываний имеет первостепенное значение, поскольку, как замечают специалисты, скорость запоминания осмысленного материала в разы выше механического [6, с. 9]. Такая работа содействует сближению смыслов, заключенных в звучащей и/или текстовой информации, с их визуализацией. При этом в идеале ожидается, что, подобно внутреннему слуху музыканта, в памяти во всех подробностях сохраняется звуковой эквивалент зрительного образа, который часто и служит отправной точкой при конвертации впечатлений в вербальные описания.

Представляется также, что, тогда как выразительность и оригинальность визуально воспринимаемого изображения влияет на запоминание сильнее, чем его динамичность или статичность, в процессе освоения языка фактор движения играет существенную роль. Вербальное представление ситуаций обязательно включает в себя элемент изменения, и в любом предложении присутствует или подразумевается действие либо состояние с привязкой ко времени — одному из атрибутов движения. Вероятно, именно поэтому в языке, динамичном по самой своей природе, велико значение моторной памяти, формирующейся через повторы постоянного употребления. Повторяемость снижает риск забывания и облегчает запоминание. А когда изначальную отчужденность незнакомого материала уже отчасти удалось преодолеть, начинается движение к более уверенному воспроизведению, откуда недалеко до требуемого в языке автоматизма, что повышает плавность речи, скорость и целостность восприятия, при достижении которых больше не приходится думать об отдельных деталях. Сам материал при каждом употреблении все глубже врезается в память и становится частью подсознания. Кстати, постепенное превращение осознанных действий в наборы бессознательно правильных операций характерны и для студентов-художников в ходе обретения ими профессиональных навыков.

Для приближения к этому уровню нужен интерес учащегося к предмету и процессу его освоения, и если удается добиться хотя бы небольших успехов, может возникнуть желание их закрепить, а отсюда и вероятное усиление мотивации. Работа с увлекательной тематикой и профессионально значимыми текстами удерживает интерес к информации и постепенно ускоряет появление сознательного стремления к изучению языка. Тщательное повторение нового материала и ответственное выполнение заданий дома помогают обнаружить собственные пробелы, заполнить которые лучше всего удается на занятиях. Работа в группах, где ответы других студентов исправляются преподавателем, может при должном внимании послужить простым тренажером для повторения материала и проверки собственного знания. А участие в коллективном обсуждении основных положений теории, необходимой для уверенного построения фраз самостоятельно, и возможность сразу же выяснить все, что неясно, задав вопрос, приближает обретение учащимися положительных результатов. Указанные действия вместе с элементом творчества в виде посильных задач по замене слов в однотипных, а затем и разнотипных конструкциях; постоянное прослушивание и проговаривание уже разобранных и понятных текстов, равно как и выполнение переводов, требующих

практического применения правил грамматики и выявления структурных построений, способны внести весомый вклад в формирование необходимого уровня компетенций.

ЛИТЕРАТУРА

1. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. М.: издательство «Прогресс», 1974. 392 с.
2. Белый А. Символизм как миропонимание. М.: Республика, 1994. 528 с.
3. Бородай С. Ю. Современное понимание проблемы лингвистической относительности: работы по пространственной концептуализации. // Вопросы языкознания. 2013. № 4. С. 17–54.
4. Брагилевский Д. Ю. Информационные технологии и обучение переводу // Вопросы методики преподавания в вузе. СПб.: Политехн. университет, 2018. Т. 7. № 24. С. 24–36.
5. Бродович О. И. Диалектная вариативность английского языка: Аспекты теории. Л.: Издательство ЛГУ, 1988. 194 с.
6. Вейн А. М., Каменецкая Б. И. Память человека. М.: издательство «Наука», 1973. 209 с.
7. Йейтс Ф. Искусство памяти. СПб.: Фонд поддержки науки и образования «Университетская книга», 1997. 225 с.
8. Леонардо да Винчи. Избранные произведения в двух томах. Т. 2. 480 с. М.: Издательство Студии Артемия Лебедева, 2010 (печатается по изданию Academia M. — Л., 1935).
9. Лурия А. Р. Маленькая книжка о большой памяти. М.: Эйдос, 1994. 96 с.
10. Пайман А. История русского символизма. М.: Республика, 2000. 415 с.
11. Пастуро М. Черный. История цвета. М.: Новое литературное обозрение, 2017. 168 с.
12. Соколова М. А. и др. Теоретическая фонетика английского языка. Дубна: Феникс, 2010. 192 с.
13. Crystal D. The Cambridge Encyclopedia of the English Language. Cambridge, 2nd ed. Cambridge University Press. 2004. 499 p.
14. Early Netherlandish Paintings: rediscovery, reception and research. Ed. by Bernhard Ridderbos et al. Amsterdam, Amsterdam University Press, 2005. 481 p.
15. Facos M. An introduction to nineteenth century art: artists and the challenge of modernity. New York, Routledge. 2011. 464 p.
16. Hughes A., Trudgill P. English accents and dialects. L. Edward Arnold, 1979. 90 p.
17. Nichols T. Titian and the end of the Venetian Renaissance. London, Reaktion Books Ltd. 2013. 255 p.
18. Wendorf, R. Sir Joshua Reynolds: the painter in society. Cambridge, Massachusetts. Harvard university press. 1998. 265 p.
19. Wilde O. Intentions. New York: Brentano's, 1905. 263 p.

Сведения об авторе:

Брагилевский Дмитрий Юрьевич, кандидат филологических наук, доцент, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица; en-artflm@outlook.com

Bragilevsky Dmitry Yurievich, PhD, Associate Professor, Saint Petersburg State Academy of Art and Design named after A. L. Stieglitz; en-artflm@outlook.com

УДК 746+ 687.01 +316.752
DOI 10.54874/9785605162926.2024.10.33

Х. И. Высоцкая

СОХРАНЕНИЕ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ В ТЕКСТИЛЕ И КОСТЮМЕ БЕЛОРУССКОЙ ГОСУДАРСТВЕННОЙ АКАДЕМИИ ИСКУССТВ В НАЧАЛЕ 2020-х гг.

В современных реалиях актуальность темы сохранения культурного кода и исторического наследия становится особенно значимой. В эпоху глобализации и размытия культурных границ одной из ключевых задач творческого вуза является воспитание в студентах любви к национальному историко-культурному наследию. В Белорусской государственной академии искусств ведется активная работа, направленная на глубокое погружение в данную тему студентами, кульминационным этапом которой становится дипломная работа.

Ключевые слова: художественный текстиль, дизайн текстиля, дизайн костюма, культурный код, дипломная работа, академия искусств, Беларусь.

K. I. Vysotskaya

PRESERVATION OF CULTURAL HERITAGE IN TEXTILES AND COSTUME OF THE BELARUSIAN STATE ACADEMY OF ARTS IN THE EARLY 2020s

In modern realities, the relevance of the topic of preserving the cultural code and historical heritage becomes especially significant. In the era of globalization and blurring of cultural boundaries, one of the key educational tasks of a creative university is to instill in students a love for the national historical and cultural heritage. At the Belarusian State Academy of Arts, active work is being carried out aimed at deep immersion in this topic by students, the culminating stage of which is a graduation project.

Keywords: artistic textiles, textile design, costume design, cultural code, graduation project, academy of arts, Belarus.

Ввиду усиления влияния на современное общество начала XXI в. глобализации массовой культуры, виртуальной реальности и других общемировых явлений современности наблюдаются процессы размывания культурных и национальных границ в общественном сознании. Острыми становятся вопросы национальной идентичности, и, как ответная реакция на глобальные процессы, на первый план выходит тема сохранения культурного кода и исторического наследия. Одной из основных задач государственных учреждений образования является воспитание у молодого поколения патриотического сознания, чувства верности своему родному краю.

На кафедре декоративно-прикладного искусства и костюма Учреждения образования «Белорусская государственная академия искусств» (далее — БГАИ) данная тема проходит через весь процесс обучения, начиная от пропедевтических специальных учебных дисциплин на первом курсе и заканчивая дипломной работой. В БГАИ художники по текстилю

выпускаются на кафедре декоративно-прикладного искусства и костюма. Официальные названия направлений специальности — «Декоративно-прикладное искусство (изделия из текстиля)», «Декоративно-прикладное искусство (костюм)». В настоящее время на каждое направление специальностей набор осуществляется раз в два года по шесть человек. Ввиду такого редкого и достаточно «камерного» набора занятия проходят практически в индивидуальном формате, когда преподаватель имеет возможность уделить достаточно внимания каждому студенту. Данный формат позволяет проводить качественный разбор наработанных студентом материалов и проработать индивидуальную стратегию ведения проектной работы.

В процессе обучения студенты глубоко погружаются в тему белорусских национальных традиций в рамках художественного проектирования, работы в материале, истории специальности и других учебных дисциплин. Так, например, в рамках конструирования текстиля студенты изучают традиционные белорусские техники ремизного ткачества, такие как «падвоенае» (двухосновное двухуточное четырехремизное ткачество), «пад слупок» (бел. «под столбик») и другие техники.

Во время летней ознакомительной практики студенты изучают собрания Музея древнебелорусской культуры Национальной академии наук Беларуси, Национального художественного музея Республики Беларусь, Белорусского государственного музея народной архитектуры и быта и других музеев. Традиционно студенты-текстильщики третьего курса под руководством доцента кафедры ДПИ и костюма М. Л. Щемелевой проходят производственную практику в научно-производственном республиканском унитарном предприятии белорусских народных ремесел «Скарбница», где принимают участие в процессе переосмысления народных текстильных традиций для последующего создания и разработок сувенирной продукции и внедрения ее на предприятии. Также в рамках данной практики исследуются фонды Музея белорусской маляванки в городе Заславле, в результате чего создаются реконструкции традиционной «маляванкі» (бел. «расписной ковер») и авторская работа — современное переосмысление этого традиционного вида декоративно-прикладного искусства.

Кульминацией раскрытия темы национальной идентичности становится выпускной дипломный проект студента. Подготовка к разработке дипломных проектов начинается на преддипломной практике после сдачи летней сессии 4-го курса. В это время ведется интенсивная работа по созданию предварительной идеи-концепции будущего дипломного проекта. Затем в 9-м семестре (5-й курс) в рамках дисциплины «Художественное проектирование» полностью прорабатывается проектное решение. Последний, 10-й семестр (5-й курс) — в это время студенты приступают к исполнению дипломной работы в материале под руководством назначенного руководителя. При необходимости вносятся корректировки в концептуальное, композиционное, формально пластическое решение работы.

В 2021 г. в Академии искусств проходила защита дипломных проектов художников по костюму. Одной из ключевых тем было переосмысление народных текстильных традиций Беларуси. Руководителем выпуска была Ольга Львовна Самощенко — художник-практик, известный белорусский модельер, преподаватель кафедры ДПИ и костюма. Большое значение в формирование современного видения и новых творческих подходов в работе студентов этого года выпуска внесла преподаватель Мария Валерьевна Мороз, которая курировала группу с 1-го по 4-й курс и вела ключевые предметы по специальности «Художественное проектирование», «Композиция в костюме», «Декоративная пластика и архитектоника», «Работа в материале». Она художник авангардного и театрального костюма, работает в направлении современного междисциплинарного искусства. М. Мороз также этнограф, исследователь, объединяющий в своих произведениях тему переосмысления белорусских народных традиций Западного Полесья и тему поиска белорусской идентичности в эпоху глобализации. В 2014 г. она окончила специальность «ДПИ (костюм)» на кафедре костюма и текстиля БГАИ.

Во время работы на данной кафедре О. Л. Самощенко и М. В. Мороз в период 2017–2021 гг. были разработаны новые авторские методики преподавания специальных дисциплин художникам костюма. В курс входили экспериментальное формообразование в костюме, актуальные формы проектной подачи, современные задания. Преподаватели внесли неоценимый вклад в развитие процесса обучения по специальности «ДПИ (костюм)» на кафедре костюма и текстиля.

Анастасия Рускевич в дипломной работе «Аппликация» (руководитель: О. Л. Самощенко, консультант: М. В. Мороз) основным источником переосмысления образа женской коллекции одежды взяла белорусский «строй» (бел. «костюм» — название традиционного комплекса одежды, обуви и аксессуаров). Характерной особенностью коллекции был используемый дипломницей материал — все комплекты одежды были созданы из домоткаого льна, являющегося частью частной коллекции семьи автора. Это льняное полотно было соткано в начале XX в. прабабушкой Анастасии. Одной из распространенных традиционных белорусских техник декорирования ткани является набойка. А. Рускевич использовала авторские приемы ручной печати по ткани, переосмысливая традиционную набойку. В вопросе декорирования консультантом от кафедры была доцент М. Л. Щемелева. В коллекции автору удалось отразить связь духа разных эпох и создать современные образы на основе народного источника.

Яна Лозовская в своей дипломной работе разработала авангардную коллекцию одежды на основе белорусского народного текстиля «Грани возможного» (руководитель: О. Л. Самощенко, консультант: М. В. Мороз). Автор поставила перед собой задачу раскрыть идентичность и найти новый взгляд на народное культурное наследие. Коллекция получилась яркой и неординарной. Художник взяла за основной материал для работы аутентичные традиционные «посцілкі» (бел. «покрывала»), которые были ею найдены во время этнографической экспедиции по белорусской сельской местности. Традиционно данный вид домоткаого текстиля использовался для декорирования интерьера деревенского дома. Я. Лозовская работала с темой вторичной переработки и использования материалов и вещей с целью создания их нового функционального предназначения. Так, традиционные покрывала были переработаны в авангардные платья, пальто, костюмы. В качестве контрастного и провокационного декора были включены яркие перья страуса и пайетки.

Сергей Таркан в дипломном проекте «Переплетения» поставил цель создать коллекцию плоскостных костюмов — арт-объектов (руководитель: О. Л. Самощенко, консультант: М. В. Мороз). Источником вдохновения для формально-пластического решения композиции арт-объектов послужил традиционный белорусский «строй» разных этнографических регионов. С. Таркан создал многоцветные декоративные полотна, которые он выткал вручную из разных по цвету, толщине и фактуре поверхности лент. Получившееся многообразие цвета и контрастных фактур переплетений наполняло образ праздником и богатством, характерным для традиционного текстиля. Это был первый пример «костюмного энвайронмента» (англ. environment — окружающая среда) в дипломных работах художников по костюму Белорусской государственной академии искусств. По мнению исследователя современного художественного текстиля Н. Цветковой, «костюмный энвайронмент» — это арт-объект, который выполнен в единственном числе, имеет определенную концепцию, и его можно надевать на тело человека, но нельзя использовать непосредственно как одежду. Произведения такого рода предназначены для использования в выставках и перформансах [1, с. 60].

Ярким примером разработки женской коллекции одежды по мотивам белорусского народного костюма стала дипломная работа Марии Фридман 2022 г. выпуска. В ее коллекции «Дорога домой» (руководитель: Т. В. Лисовенко, консультант: И. В. Мазюк) смело и неординарно сочетались различные техники вторичной переработки материалов. Ею были найдены возможности комбинирования органзы, джинсовой и льняной ткани с включением

авторского ручного ткачества и различных техник ручного крашения. Большое внимание автор уделила вопросам переосмысления белорусской архаической орнаментики, отличающейся богатством разновидностей геометрических форм и вариаций узоров. Данный проект стал показательным примером возможностей коллаборации дизайна костюма со сферой художественного текстиля: для создания коллекции М. Фридман освоила техники ремизного ткачества в ткацкой мастерской кафедры при консультациях доцента И. В. Мазюк.

У художников текстиля 2023 г. выпуска с первого курса основной блок спецдисциплин («Художественное проектирование», «Декоративная пластика и архитектоника», «Экспериментальное формообразование», «Информационные технологии в ДПИ», «Основы композиции» и др.) преподавала художник-практик доцент кафедры ДПИ и костюма Х. И. Высоцкая — выпускница кафедры 2015 г. По каждой из приведенных выше учебных дисциплин ею были разработаны новые авторские учебные программы, целью которых была полная реновация устаревших методик, заданий и требований к результатам работы студентов.

Выпуск 2023 г. был первым экспериментальным курсом, в котором Х. И. Высоцкой удалось внедрить новые подходы. На занятиях большое внимание уделялось глубине анализа источников инспирации и развитию концептуального мышления, студенты усваивали четкую последовательность ведения проектной работы, в учебный процесс были внедрены современные формы проектной подачи, такие как мудборды, мокапы, концептуальные планшеты, тексты-концепции, фотосессии и видеосъемки выполненной проектной части в материале и др. При разработке учебных заданий студентам сразу давалась установка: все работы курса не идут «в стол», а будут выставлены на отчетных кафедральных выставках в престижных художественных галереях города, будут представлены текстильным предприятиям, поданы на конкурсы и так далее. Практически каждое учебное задание имело реальное жизненное применение, что способствовало мотивации студентов и рождало здоровую конкуренцию в группе.

Темы дипломных проектов 2023 г. были посвящены культурному коду и исторической памяти Беларуси. На выпускном курсе 2023 г. Х. И. Высоцкая курировала все подготовительные этапы разработки дипломов — преддипломную практику, художественное проектирование в 9-м семестре. Дипломники вдохновлялись белорусской литературой и живописью, жизнеописаниями влиятельных деятелей прошлого [1, с. 9].

Результаты защиты в 2023 г. пяти дипломных проектов направления специальности «ДПИ (изделия из текстиля)» превзошли все ожидания и, без преувеличения, достигли лучших показателей кафедры за историю данной специальности, открытой в БГАИ в 1989 г. Все пять дипломников получили отметку 10 (десять) — высший балл, многие получили похвалу государственной экзаменационной комиссии (ГЭК), рекомендации для вступления в союз художников или дизайнеров, рекомендации для внедрения в производство. Вся группа была приглашена на Республиканский бал выпускников вузов-2023. Результаты защиты дипломов освещались государственными СМИ.

В дипломной работе Татьяны Соховой (руководитель: Х. И. Высоцкая) «У Зачарованым Царстве» (бел. «В Заколдованном царстве») была разработана коллекция тканей и текстильных аксессуаров по мотивам произведений из сборника «Венок» белорусского поэта Максима Богдановича. Т. Сохова в раппортных композициях тканей раскрывала образы мифологических обитателей белорусского леса. Это были «падвей» (бел. «дух ветра»), «вадзяннік» (бел. «водяной»), русалка, змеиный царь, «лясун» (бел. «дух леса»).

Анастасия Лагутенко создала коллекцию из 10 текстильных аксессуаров (платков) на тему «Тайны Гольшанского замка», посвященную одноименному историческому памятнику архитектуры Беларуси. Отправной точкой для поиска концепции работы стал сюжет исторического детективного романа Владимира Короткевича «Черный замок Ольшанский». Проект создавался под руководством М. Л. Щемелевой, консультантом была

Х. И. Высоцкая. Для создания работы Анастасия отправилась в Гольшанский замок исследовать источник инспирации. На основе изученных материалом из экспозиции музея, авторских фотографий архитектуры и природы, рассказов местных жителей, историй из легенд и мифов о замке была проработана сюжетная линия композиций. Коллекция платков А. Лагутенко состояла из двух блоков: исторических сюжетов прошлого и современной реальности. В первой части пять композиций отражали эпоху расцвета замка — рыцарские турниры, строительство легендарных лабиринтов замка, исторический натюрморт, окружающий ландшафт с мельницей, интерьеры замка. Вторая часть также состояла из пяти платков, демонстрирующих современную жизнь замка — реконструкторские фестивали, музейные артефакты, экскурсии по развалинам замка, киносъемки у старой мельницы, музей замкового комплекса. Искусствовед Даниил Шейко назвал эту коллекцию историческим детективом [2, с. 9].

Маргарита Щитникова (руководитель: М. Л. Щемелева, консультант: Х. И. Высоцкая) представила коллекцию интерьерных тканей и текстильные объекты (костюмный энвайронмент) на тему «Радзивиллы. Сквозь время». Основой для дипломного проекта стали образы пяти женщин, представительниц древнего и могущественного белорусского аристократического рода Радзивиллов: Анны Екатерины, Барбары, Марии Дороте, Франтишки Уршули Эльжбеты. Для создания раппортных композиций тканей М. Щитникова вдохновлялась историческими артефактами из Несвижского замка, который до начала XX в. был фамильной резиденции Радзивиллов. Колористическое решение проекта выполнено в нейтральных холодных серых оттенках, что концептуально продолжает тему призраков ушедшей эпохи.

Мария Вавулова (руководитель: Х. И. Высоцкая) в дипломном проекте «Элемент» разработала коллекцию интерьерных тканей и гобелен, посвященные достижениям белорусской науки в области радиобиологии. В первую очередь перед автором стояла задача передать образ радиации, ее воздействие на окружающую среду, вклад белорусских ученых в развитие этой важной области белорусской науки. Отправной точкой в работе стала тема последствий катастрофы на Чернобыльской АЭС и истории семьи автора, так как сама дипломница родом из Гомельской области, больше всего пострадавшей от аварии на АЭС. В раппортные композиции тканей были включены аббревиатуры НАН (Национальная академия наук), имена известных белорусских ученых. Образы тканей в современном ключе передавали эффекты свечения, радиационного излучения, мутации и деформации формы. Одна из композиций представляла собой стилизацию белорусских традиционных клетчатых узоров «дымки» с визуальным эффектом излучения.

Дипломный проект Марии Гопиенко (руководитель: И. В. Мазюк, консультант: Х. И. Высоцкая) «Миры Дроздовича» представлен коллекцией ковров, посвященной творчеству Язепа Нарцисовича Дроздовича — художника, этнографа, ученого, исследователя космоса, белорусского Леонардо Да Винчи начала XX в. Каждая из пяти композиций была посвящена одной из планет, по которым путешествовал в своих сновидениях Я. Дроздович, — Венера, Юпитер, Сатурн, Луна и Земля. Источником инспирации послужили авторские тексты, дневники, иллюстрации, произведения живописи, маляванки. Композиция ковра «Земля» была выполнена на материале в технике ручного тафтинга и отражала образ белорусской земли, которую так любил Я. Дроздович. Центральный элемент ковровой композиции заключен в форму ромба — важного архаического символа белорусской орнаментики.

Тема белорусской идентичности и историко-культурного наследия является неотъемлемой частью процесса обучения в учреждении образования «Белорусская государственная академия искусств». На кафедре декоративно-прикладного искусства и костюма поощряется работа студентов с историческими источниками — музейными коллекциями, архитектурными памятниками, мифами, легендами и другими нематериально-культурными ценностями для создания оригинальных и современных произведений художественного текстиля

и костюма. Важным заключительным этапом изучения данной темы становится разработка дипломного проекта.

В начале 2020-х гг. в дипломных работах по специальностям «Декоративно-прикладное искусство (изделия из текстиля)», «Декоративно-прикладное искусство (костюм)» большое внимание направлено на переосмысление народных традиций в текстиле. Это может отражаться в выборе традиционных для Беларуси текстильных материалов, таких как лен и шерсть (дипломный проект А. Рускевич, М. Фридман); в переработке аутентичных предметов текстильного быта, таких как покрывала и домотканый текстиль (Я. Лозовская, А. Рускевич, М. Фридман). В технологии исполнения текстиля уделяется внимание работе в традиционных белорусских техниках ремизного ткачества «под столбик», «падвоенае» и другим приемам ткачества (М. Фридман, С. Таркан), а также декорированию текстильной поверхности в технике «набойка» (А. Рускевич). В формально-пластических решениях уделяется внимание переосмыслению белорусского национального костюма (С. Таркан, А. Рускевич, М. Фридман и др.). Темы дипломных работ отражают мифы и легенды (Т. Сохова, А. Рускевич), историко-культурное наследие Беларуси (М. Щитникова, А. Лагутенко, М. Вавулова), творчество знаменитых деятелей искусства и культуры (М. Гопиенко, М. Вавулова) и другие. Таким образом ведется активная работа со студентами для сохранения культурного кода и исторического наследия.

ЛИТЕРАТУРА

1. Цветкова Н. Н. Искусство ручного ткачества. СПб.: издательство «СПБбКО», 2014. 217 с.
2. Шэйка Д. Натхненыя спадчынай / Д. Шэйка // Газета «Культура» № 26, 7 ліпеня 2023 г., Мінск: “Культура і мастацтва”, 2023. С. 9.

Сведения об авторе:

Высоцкая Христина Игоревна, декан факультета дизайна и декоративно-прикладного искусства, доцент кафедры декоративно-прикладного искусства и костюма, учреждение образования «Белорусская государственная академия искусств»; khristinavysotskaya@gmail.com.

Vysotskaya Khrystsina Igorevna, Dean of the Faculty of Design and Decorative and Applied Arts, Associate Professor of the Department of Decorative and Applied Arts and Costume, Educational Institution Belarusian State Academy of Arts; khristinavysotskaya@gmail.com.

УДК 378.147
DOI 10.54874/9785605162926.2024.10.34

Е. Я. Голубева

КОМАНДНОЕ ПРОЕКТИРОВАНИЕ КАК ФАКТОР АКТИВИЗАЦИИ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОГО ПРОЦЕССА

Командная форма обучения способствует созданию высокомотивированной и эффективной образовательной среды, для которой характерна высокая результативность учебно-проектной деятельности обучающихся.

В творческом вузе командная форма обучения связана со сложностью индивидуальной оценки результатов работы каждого отдельного члена команды, а не результата команды в целом. Тем не менее положительный опыт такой командной деятельности по реализации анимационного научно-популярного проекта имеется.

Ключевые слова: коллектив, коллективная работа, команда, командная работа, индивидуализм, мотивация, учебное проектирование.

E. Ya. Golubeva

TEAM DESIGN AS AN ACTIVATION FACTOR OF EDUCATIONAL PROCESS

The team form of training contributes to the creation of a highly motivated and effective educational environment, which is characterized by high productivity of the students' educational and project activities.

In a creative university, the team form of training is associated with the complexity of individual assessment of the work results of each individual member of the team, or the results of the team as a whole. Nevertheless, there is a positive experience of such teamwork in the implementation of an animated popular science project.

Keywords: collective, teamwork, team, teamwork, individualism, motivation, educational design.

Понятие «коллектив» образовано от латинского слова «collectivus», что означает собирательный, сборный, хотя в настоящее время оно понимается, скорее, в значении «общий» или «совместный». Существуют несколько разнящихся по смыслу, в зависимости от области применения, определений понятия «коллектив». Однако для рассматриваемой в статье ситуации, касающейся образования, более соответствующим, кажется, определение, приведенное в педагогическом энциклопедическом словаре, которое формулирует понятие «коллектив», как социальную общность людей, объединенных на основе общественно значимых целей, общих ценностных ориентаций, совместной деятельности и общения. Фактически это определение принадлежит Антону Семеновичу Макаренко и заимствовано из разработанного им учения о коллективе [1; 4].

Коллективом можно считать относительно устойчивое сообщество, конгломерат людей, связанных совместной деятельностью, но, возможно, преследующих в этой деятельности принципиально разные цели; обладающих разными интересами и функционирующих в конкретном коллективе неограниченно по времени, возможно, длительно. Коллектив в процессе функционирования может меняться количественно и по составу, но будет оставаться коллективом, пока

сохраняются потребность в выполнении поставленных цели и задач, неизменность принципов организации его деятельности. Деятельность любого производства — это деятельность рабочего коллектива, от согласованного функционирования которого зависят продуктивность и успешность всего предприятия. Коллективная деятельность лишена порыва, она размеренна, последовательна, прагматична, рациональна. Коллективную деятельность можно наблюдать в разных сферах жизни, она является важным фактором развития общества.

При этом понятия «коллектив», «коллективный» в настоящее время, как кажется автору, приобретают некий налет архаизма, тем более что в тренде устойчиво закрепилось понятие «индивидуализм», преобладание интересов индивида над коллективными интересами. Даже являясь частью коллектива, индивидуалист стремится к обособленности от него, самостоятельности в принятии решений, личной независимости и свободе, зачастую предпочитая собственные интересы коллективным. Голландский социальный психолог и антрополог Г. Хофстеде ввел такое понятие, как индекс индивидуализма (individualism index), и рассчитывал степень индивидуализма по шкале от 0 до 100, в которой 0 — крайняя степень коллективизма, а 100 — крайний индивидуализм [5]. В нашей стране за последнее время индекс индивидуализма существенно вырос, если во время исследований Г. Хофстеда в 1960–1970 гг. он составлял 39 %, то теперь приближается к 50 %. Таким образом, практически 1/2 общества привержена индивидуалистическим ценностям. Однако формы коллективного труда востребованы до сих пор, поскольку без них невозможно реализовывать сложные долговременные проекты. При этом индивидуалистические характеристики индивидуума в виде высокой степени самосознания, личной инициативности, креативности, творческого подхода, амбициозности, стремления к поддержанию положительного личного имиджа могут оказаться чрезвычайно полезными, но скорее не в коллективной, а в командной работе, имеющей другую форму организации. Команда может существенно выиграть от наличия в ней активных, ярких, харизматичных, амбициозных личностей. Работать в такой команде будет нелегко, но интересно и полезно для личностного роста каждого ее члена. Гораздо хуже, если команда состоит из безынициативных, равнодушных людей, у которых нет никаких личных устремлений, интересов или хотя бы просто живого любопытства. Из них можно сформировать коллектив достойных исполнителей, правда, при наличии хорошего лидера, но практически невозможно составить команду. В чем же отличие команды от коллектива?

Для современных молодых людей актуальнее, наверное, звучит понятие «команда», синонимичное, но не тождественное понятию «коллектив». В понятии «команда» заключены: активность, динамика, движение вперед к поставленной цели, скорость, единство, сплоченность, взаимопомощь. Понятия «команда» и «победить» стоят рядом, ассоциируются с преодолением, стремлением к чему-то высокому и прекрасному, достигаемому в едином порыве только совместными усилиями всех членов команды и в определенный, ограниченный период времени, — например, усилиями спортивной команды победить в соревнованиях. Командная работа эффективна при реализации амбициозных, реактивных задач, требующих решения в короткий промежуток времени. Без активных, инициативных людей создать продуктивную команду невозможно. Командная работа ориентирована не на рутинные, а на неординарные, сложные, многокомпонентные, требующие быстрого и нестандартного решения задачи. Состав команды определяется задачами, которые ей необходимо решить. В команде не может быть случайных членов, каждый подбирается в соответствии с его психотипом для выполнения определенных функций. Если индивидуалист настроен на работу в команде и его интересы в определенный период совпадают с интересами команды, он может быть ей чрезвычайно полезен. Его амбициозность, инициативность в совокупности с другими профессиональными качествами может вывести его на уровень лидера команды, сделать «мотором» всего рабочего процесса.

В реальности широкий перечень работ невыполним в одиночку, необходима слаженная и эффективная работа коллектива или команды профессионалов. Сложные задачи с большой

степенью неопределенности, требующие прорыва, быстрого результата, эффективнее решаются в процессе командной работы. Командная работа делает возможным выход на совершенно неожиданные, инновационные решения, обеспечивает множественность альтернативных вариантов, высокую продуктивность, исключает вероятность серьезных ошибок, возникновение кризисных ситуаций, нарушения фиксированных сроков работы.

Для командной деятельности необходимы люди, способные и готовые работать в команде, даже если они самоопределились как непримиримые индивидуалисты. Психологическую выгоду может получить не только команда, но и каждый член команды в виде возможности самоутвердиться, реализовать свой профессиональный потенциал, приобрести новый опыт, повысить чувство ответственности и дисциплины, ощутить причастность к общему делу, получить удовлетворение от общения с другими членами команды.

Олеся Олеговна Тулина в своем автореферате к диссертации на соискание ученой степени кандидата педагогических наук пишет: «Эффективность командной деятельности не вызывает сомнений, большинство задач, встающих перед людьми, требуют коллективных усилий. Командная работа благотворно сказывается на общем результате и на индивидуальной эффективности» [6, с. 11].

Очевидно, что навык командной работы необходимо формировать уже на этапе обучения еще в вузе, как важный компонент будущей профессиональной состоятельности. Использование наряду с индивидуальной образовательной деятельностью командную форму обучения (проектирования) — это возможность получить новые коммуникативные навыки, освоить пути самостоятельного получения знаний, обмена своими знаниями с другими членами команды, ощутить более высокую степень ответственности и, одновременно, положительной отдачи от рабочего процесса и т. д.

В условиях командной работы не должны быть проигнорированы заслуги отдельных членов команды в общем результате. Каждый член команды должен понимать, что его вклад в командную работу влияет на ее продуктивность, что хорошо для команды — хорошо и для него самого. Он должен осознавать свою значимость для команды, но, одновременно, свою безусловную зависимость от команды, ее членов, так же как и их зависимость относительно него. Результативность труда каждого из членов команды — мозаичная часть общей результативности. Интересы индивидуума в команде второстепенны по сравнению с правилами командной деятельности. Команда создается не из друзей или людей, которые приятны друг другу, а из участников, способных совместно достичь необходимой цели. Наряду с взаимопониманием, взаимоподдержкой команде необходимы взаимодополняемость и взаимозаменяемость участников. В разумно организованной команде каждый умеет делать что-то лучше других. Такой подход позволяет решить задачу разделения функций в команде, позволяет нейтрализовать возникающие форс-мажорные ситуации. Каждый участник командной работы должен грамотно пользоваться своими знаниями, навыками и опытом, делиться ими с товарищами и в ответ перенимать чужой опыт. Команда должна работать как единое целое. Совместная деятельность в команде обеспечивает результативность, превышающую затраченные на ее достижение ресурсы и усилия. Командная работа всегда строится на синергии и равноправии.

Резюмируя, можно сказать, что командная работа — это всегда должна быть история успеха, достигнутого командой единомышленников, профессионалов.

Вышеприведенные рассуждения позволяют перейти к основной части статьи, посвященной именно командной проектной работе студентов 2-го курса кафедры анимации и медиа-дизайна СПГХПА им. А. Л. Штиглица по созданию короткометражной анимации научно-популярного направления. Данная статья посвящена именно командной работе и ее результатам.

Создание любого анимационного произведения предполагает участие множества разных специалистов: сценариста, режиссера, художников, специалистов по визуальным эффектам, свету и звуку, актеров озвучивания и т. д. Таким образом, анимация обычно выполняется

целой командой специалистов. Именно поэтому будущий аниматор, как никто другой, должен быть подготовлен к командной работе со всеми этими профессионалами, хотя в учебном проектировании обычно этого не происходит, разработчик берет на себя практически все функции перечисленных специалистов.

Работа над общим тематическим проектом, о котором пойдет речь в статье, — не типичное явление для кафедры, поскольку в художественном вузе оценке подлежат в первую очередь индивидуальные творческие возможности каждого отдельного студента, а не коллективный результат, в котором в определенной степени, как может показаться, нивелируется личное участие отдельного члена команды. В учебном проектировании командная работа если и случается, то чаще всего на завершающем этапе обучения при выполнении выпускной квалификационной работы. Студенты младших курсов в командных проектах по композиции ранее обычно не участвовали.

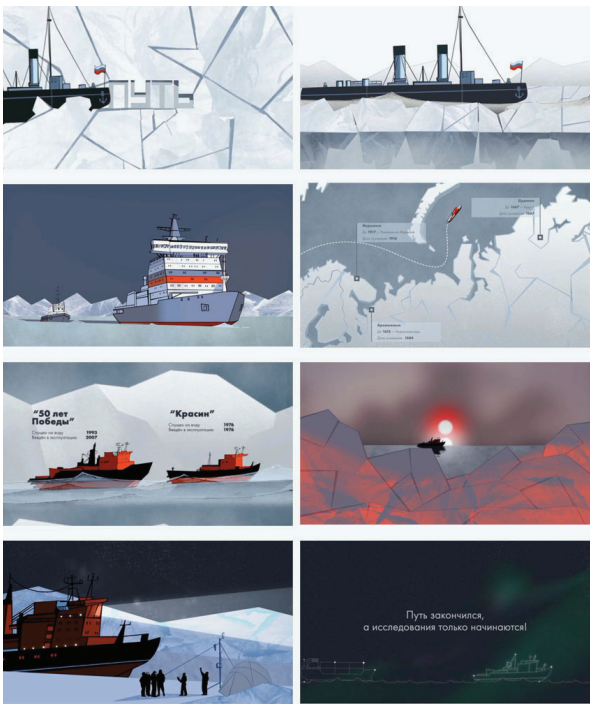
Командная работа студентов 2-го курса, которая велась в рамках основной дисциплины, стала экспериментом, который оказался вполне результативным по целому ряду позиций. Командная работа не была самоцелью. Выход на командную форму работы был обусловлен проектными темами, предложенными студенческой аудитории, их емкостью, сложностью, многокомпонентностью, большим исследовательским кейсом, высокой трудозатратностью с точки зрения сбора, анализа и структурирования исследовательского материала, процесса анимации. Одному разработчику трудно было бы справиться с большим объемом различных видов работ и выйти на хороший результат. Следует отметить, что параллельно студенты выполняли индивидуальные проектные разработки, то есть командная и индивидуальная работа велись параллельно, давая студенческой аудитории разнообразный опыт.

Первоначально студентам было предложено самостоятельно организоваться в команды из 3–4 человек, учитывая при этом, что рабочая команда — это не сообщество друзей, а сообщество людей, которых должны объединять:

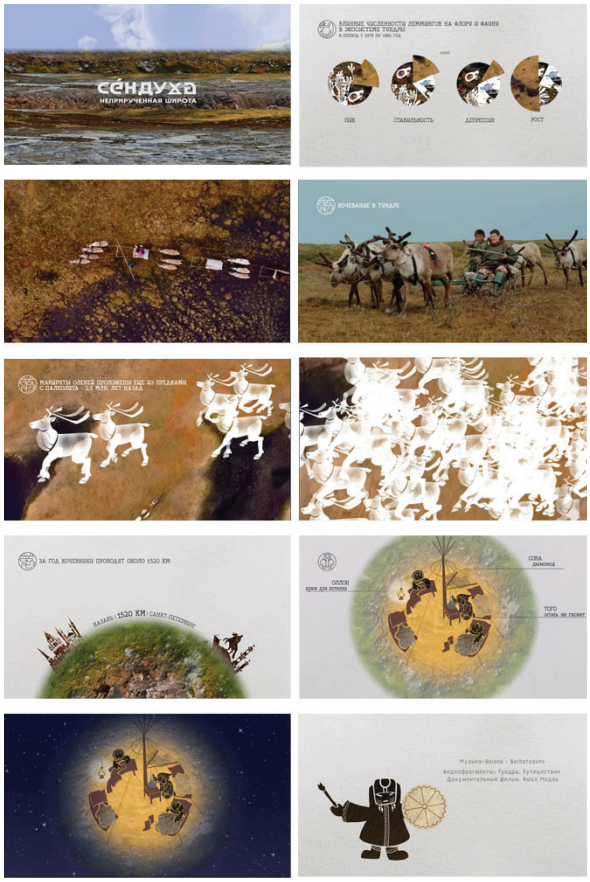
— общая заинтересованность в разработке конкретной темы;
— психологическая совместимость, неконфликтность;
— доверие друг к другу, способность принять лидерство одного из членов команды;
— способность подчинить свои интересы интересам команды;
— ответственность, надежность в работе;
— способность каждого внести свой посильный вклад в общее дело для достижения необходимого результата;
— взаимодополняемость знаний, навыков, умений;
— определенная совместимость в творческом плане;
— способность интенсивно и ритмично работать;
— дисциплинированность.

Без наличия такого набора качеств эффективное функционирование и результативная деятельность команды представлялись бы маловероятными. Формирование команд прошло без видимых осложнений, разногласий, споров, ссор. Некоторые команды по своему составу оказались просто идеальными. Каждый член команды определился со своим местом и ролью в сообществе, добросовестно выполнял возложенные на него или взятые им самим добровольно функции, активно участвовал в обсуждении концептуальных вопросов, требующих совместного решения. Некоторые команды оформились в устойчивые сообщества, которые в дальнейшем, очевидно, смогут продолжать работать вместе.

Определились командные лидеры и одновременно выявились студенты, не проникшиеся командным духом, халатно относившиеся к своим командным обязанностям. Таких было мало. Им пришлось испытать на себе молчаливое осуждение не педагога, а своих одногруппников, что было для них достаточно чувствительно. Общая мотивация просто зашкаливала, студенты работали с интересом как на исследовательском, так и на проектном этапах. В процессе работы проявилась не очень выраженная, но крайне позитивная межкомандная конкуренция, которая



1. Фрагменты раскадровки научно-популярной анимации «Путь». Команда авторов, студенты 2-го курса кафедры анимации и мультимедиа дизайна: О. Бугаева, А. Палий, А. Федоров



2. Фрагменты анимации «Сендуха». Команда авторов, студентов 2-го курса кафедры анимации и мультимедиа дизайна: И. Горчакова, П. Ефремова, К. Сидорова

повлияла на мотивацию команд, повышение результативности командных проектов. Отстающие команды тянулись за передовыми. Командная работа сплотила студентов и не только внутри команды, но и внутри учебной группы. Так, по крайней мере, кажется мне как педагогу, наблюдавшему и ведущему весь процесс. Необходимость самостоятельно принимать решения внутри команды и выходить к педагогу с уже продуманными предложениями сделала студентов более ответственными и самостоятельными, а проектирование более «взрослым». Представление этапов работы команды приобрело форму защиты этапов разработки проекта, в которой участвовал каждый член команды, объясняя свой фрагмент проекта, дополняя выступления других участников команды.

Командное проектирование было рассчитано на один семестр (4 месяца). По времени это не так много, ведь параллельно студенты выполняли еще несколько индивидуальных проектов на совершенно другие темы. Однако высокая мотивация, командный дух помогли участникам командного проекта справиться с поставленной задачей. Нацеленность работы команды на включение всех обучающихся в активную проектную деятельность, на повышение мотивации каждого члена команды, приобретение каждым опыта работы в группе, на умение уважать чужое мнение, чувствовать ответственность не только за свою работу, но за общий результат, обязательность, ответственность в полной мере себя оправдали.

После формирования команд методом случайной выборки ими были получены проектные темы, внутри которых каждая команда должна была выделить более узкую подтему.

Научно-популярная тематика возникла не случайно. В студенческом сообществе наблюдается острый неподдельный интерес к неформальным, не «лежащим на поверхности» знаниям, информации о самых различных областях социокультурной, политической, научной, технико-технологической жизни современного общества, особенно представленных не в виде традиционных научно-популярных фильмов, очерков, а в виде живого, увлекательного, легко воспринимаемого медиаконтента. Такой контент в виде короткометражного

анимационного ролика-анонса из-за его краткости глубоко не погружает зрителя в представленный материал, а нацеливает его на активизацию интереса, стремление получить более серьезные и емкие знания по заинтересовавшей его тематике. Предложенные студентам темы имели очень общий характер и представляли собой названия природных зон, пространств на поверхности нашей планеты, в ее глубинах или за ее пределами (тундра, тропика, пустыня, Арктика, Антарктида, океан, космос). Внутри предложенных тем студентам требовалось сформулировать более узкие подтемы, которые можно было бы раскрыть в коротком анимационном произведении с таймингом до трех минут. Например, в теме «Арктика» образовалась подтема «Путь», посвященная Северному морскому пути и ледокольному флоту России (*ил. 1*), в теме «Тундра» вычленилась подтема «Сендуха. Неприрученная широта» о биоме тундры (*ил. 2*), подтема «Жара» раскрыла способы приспособления некоторых живых существ к температурному режиму пустыни, подтема «Что такое звезды?» оформилась внутри темы про космос, подтема «Путешествие жизни» — это визуальный рассказ о пустынном растении перекати-поле и т. д.

Работа над темами состояла из ряда этапов, обычных при разработке анимационного произведения:

— сбор информационного и иллюстративного материала, его структурирование, выборка нужного;

— формирование общей концепции будущего научно-популярного контента (анимационный ролик);

— выбор названия ролика;

— разработка содержания и написание сценария анимационного ролика;

— разработка раскадровки ролика с дальнейшей корректировкой;

— разработка аниматика с дальнейшей корректировкой;

— написание текста для озвучки и для шрифтовых блоков, включенных в анимационные и видеокадры ролика;

— отрисовка необходимого иллюстративного материала для анимации;

— анимация необходимых фрагментов;

— разработка заставки ролика;

— монтаж ролика с дальнейшей корректировкой;

— озвучка;

— разработка экспозиционного планшета с демонстрацией этапов работы по теме, описанием концепции проекта, чистовой раскадровкой и некоторыми лучшими кадрами ролика;

— разработка сопроводительного буклета с разделами, отражающими работу каждого члена команды в проекте. Это пункт, который требует особенного внимания.

Все общие вопросы концепции, содержания, стилистики ролика решались коллегиально всей командой. Каждый член команды предлагал свой вариант, и только после этого совместно с педагогом осуществлялся выбор лучшего решения, приемлемого для всех. Командный принцип работы проявился на этапе разделения функций между членами команды. Каждый из них выбирал тот вид деятельности, в котором он считал себя более компетентным и способным принести команде больше пользы. В процессе работы над проектом педагог, ведущий этот проект, работал своеобразным «навигатором», направляя команду на лучшие решения, предупреждая о возможных ошибках, корректируя внутрикомандное взаимодействие, оставляя при этом инициативу за командой, а незримый для членов команды контроль за собой. Ведя каждый командный проект, педагог наблюдал за работой всех членов команды, их практическим вкладом в общий результат, их полезностью для командного проекта. Проектирование прошло в удивительно доброжелательной обстановке, без конфликтов и каких-либо осложнений. Некоторые студенты проявили себя совершенно неожиданным образом, показав лидерские качества, коммуникативные, творческие возможности, трудолюбие,

ответственность и профессиональную солидарность, которые никогда не проявились бы в индивидуальной работе. Сложились устойчивые, работоспособные команды, деятельность которых, очевидно, не ограничится конкретным проектом.

Большим плюсом командной работы стала возможность взаимозаменяемости функциональных обязанностей, если с каким-то членом команды случился форс-мажор: не пошла работа, были переоценены личностные возможности или произошел сбой техники, подвело здоровье. Несмотря ни на что, командой гарантировался устойчивый результат деятельности, ее успешный выход на завершающий этап. При командной работе произошло снижение психологической нагрузки на каждого члена команды, была исключена возможность возникновения локальных стрессов, каждый знал, что при необходимости ему «подставят плечо», обязательно поддержат. Распределение ответственности не привело, тем не менее, к возникновению безответственности отдельных членов команды. Для подтверждения полноценного участия каждого в проектной деятельности, демонстрации личного вклада в общий результат был собран отчетный документ в виде альбома, в котором каждый член команды описал выполненные им виды работ. Нельзя не отметить тот факт, что командная работа ускорила и облегчила адаптацию некоторых студентов в студенческом сообществе, поспособствовала их социализации. Командная работа благоприятно повлияла на психологический климат не только в командах, но и в группах в целом. Группы стали более сплоченными, дружными, а студенты более общительными, открытыми, способными на взаимопомощь и поддержку.

Коллективизм, индивидуализм, командная совместность активно изучаются социальной психологией и являются важными, показательными характеристиками психологического состояния общества, в нашем случае студенческого сообщества. В условиях современной социально-экономической ситуации, очевидно, необходим некий колеблющийся баланс позиций коллективизма и индивидуализма ввиду присущего им дуализма в одновременном сочетании как положительных, так и отрицательных черт, видов коллективной и командной деятельности.

P. S. Уже после написания статьи одна из команд продемонстрировала возможность в том же составе работу над новым проектом, разработкой фирменного стиля ассамблеи анимации, которая ежегодно проводится в академии. Состав команды несколько изменился, но базовая его часть осталась неизменной. Таким образом, проведенная командная работа позволила сплотить и сформировать внутри студенческих групп достаточно устойчивые командные сообщества, способные успешно работать над самыми разными проектами, даже вне границ учебного процесса.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бим-Бад Б. М. Педагогический энциклопедический словарь. М.: «БРЭ», 2002. 527с.
2. Жукова И. Н. «Словарь терминов межкультурной коммуникации» / И. Н. Жукова, М. Г. Лебедько, З. Г. Прошина, Н. Г. Юзефович; под ред. М. Г. Лебедько и З. Г. Прошиной. М.: «Флинта: Наука», 2013. 632 с.
3. Карякин А. М. Командная работа: основы теории и практики. Учебное пособие / Иваново: Иван. гос. энерг. ун-т, 2003. 136 с.
4. Макаренко А. С. Педагогические сочинения: в 8 томах. М.: Педагогика, 1983. Т. 1. 365 с.
5. Модель Хофстеде в контексте: Параметры количественной характеристики культур // LSE2014Hofstede: [сайт]. — URL: http://lse2010.narod.ru/olderfiles/LSE2014pdf/ LSE2014Hofstede.pdf (дата обращения: 10.11.2023 г.)
6. Тулина О. О. Педагогические условия формирования коллектива студентов в процессе профессиональной подготовки в вузе: 13.00.01. Общая педагогика, история педагогики и образования: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата педагогических наук. Ставрополь, 2007. 24 с.

Сведения об авторе:

Голубева Елена Яковлевна, профессор кафедры анимации и медиадизайна, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица: e.golubeva@list.ru

Golubeva Elena Yakovlevna, Professor of the Department of Animation and Media Design, Saint Petersburg State Academy of Art and Design named after A. L. Stieglitz; e.golubeva@list.ru

УДК 378.147+003.5+ 76.022
DOI 10.54874/9785605162926.2024.10.35

Н. А. Павлова

ИСТОРИЧЕСКАЯ РЕКОНСТРУКЦИЯ ИНСТРУМЕНТАРИЯ КАК МЕТОД ОСВОЕНИЯ ШРИФТОВОЙ КУЛЬТУРЫ

Рассматривается проблема исторической реконструкции инструментария для письма в процессе обучения студентов-графиков. Дается описание процесса работы с тростниковым пером, восковой табличкой и клинописной табличкой. Подчеркивается важность освоения инструментов и материалов для черчения, письма и рисования букв, создания шрифтовых композиций. Выявляются особенности изучения шрифтовой культуры прошлого для специалистов в области графики.

Ключевые слова: шрифтовая культура, искусство шрифта, история письменности, графика, типографика, высшая школа.

N. A. Pavlova

HISTORICAL RECONSTRUCTION OF INSTRUMENTATION AS A METHOD OF STUDYING FONT CULTURE

The problem of historical reconstruction of writing tools in the process of teaching graphics students is considered. A description of the process of working with a reed pen, a wax tablet and a cuneiform tablet is given. The importance of mastering tools and materials for drawing, writing and drawing letters, creating type compositions. The peculiarity of studying the type culture of the past for specialists in the field of graphics.

Keywords: type culture, type art, writing tools, history of writing, graphics, typography, higher school.

Изучение исторических форм шрифта имеет в Академии Штиглица прочные традиции. Шрифт изучался с самого начала, еще в Училище технического рисования. И в Художественно-промышленном училище имени В. И. Мухиной много внимания уделялось изучению шрифта, особенно в подготовке художников-графиков. В то время все шрифтовые работы выполнялись вручную — черчением и рисованием букв или посредством технологии фотомонтажа. Теперь в подготовке графиков, как и в подготовке других специалистов, изучается работа на персональных компьютерах, в графических редакторах, ведь умение работать со шрифтами на компьютере — необходимое профессиональное умение как для специалистов — художников компьютерной графики и анимации, так и для специалистов в области оформления печатной продукции. Сегодня студентов, с детства привыкших пользоваться смартфонами, не так просто заинтересовать исторической практикой изучения шрифта. Но и теперь знание истории появления письменности и развития шрифтовых форм не менее важно для углубленной подготовки специалистов-графиков. Поэтому мы в реализации образовательных программ используем метод исторической реконструкции.

Все знают, что историческая реконструкция — это процесс воссоздания материальной или духовной культуры определенной исторической эпохи и региона.

Историческая реконструкция распространена среди людей, интересующихся историей, искусством и ролевыми играми живого действия. Происхождение воссоздаваемых предметов, которые необходимо использовать в живом действии, на практике, должно быть подтверждено научно.

Известно, что обучение, и обучение иностранным языкам в частности, становится более эффективным, когда используется несколько видов памяти. Если в процессе освоения навыков задействованы слух, зрение, моторика и тактильные ощущения, запоминание будет прочнее. Это относится не только к освоению навыков речи, но и освоению рисования и письма. Используемый нами метод исторической реконструкции позволяет подключить к процессу обучения слух, зрение, моторику и тактильные ощущения, а это формирует новые нейронные связи, изучаемый материал запоминается быстрее и прочнее.

В рамках сравнительно нового курса «История письменности», который введен в учебные планы с 2017–2018 учебного года и читается преподавателем О. Ю. Нестеровой, студенты получают представление о разных системах письма и их эволюции, обнаруживая, что за группами абстрактных значков может скрываться рисуночная праоснова, уже почти не реконструируемая, как клинописное письмо, и что группы фигуративных элементов представляют собой буквы и слоги, как древнеегипетские иероглифы или письменность майя. В процессе занятий будущие графики узнают, что одна и та же графическая система может быть применена к совершенно различным языкам, как это было в шумерской, ассирийской, хурритской, древнеперсидской клинописи. Студенты знакомятся с историей дешифровки забытых письменностей, типологией и внутренней структурой современных систем письма, но сферой профессионального интереса студентов-графиков становится прежде всего визуальный образ разнообразных письменностей — от отдельного идеографического знака или буквы до текстового блока. Древние памятники служат не только источником вдохновения, но и вполне конкретными образцами для копирования. На практических занятиях студентам предлагаются разные типы заданий, выполняемых в материале, по возможности приближенном к оригиналу.

В процессе изучения истории письменности нельзя не вспомнить о клинописном письме. «Не менее древней, чем египетские иероглифы и весьма любопытной разновидностью идеографического письма является клинопись… Клинопись иногда называют письменами на глине, исходя из того, что материалом для этого письма служили глиняные плитки, на которых при помощи деревянного или тростникового резца выдавливались нужные графические знаки» [4, с. 45]. Одно из заданий — копия глиняной таблички с нанесенным на нее клинописным текстом. Студенты повторяют за древним писцом все этапы создания надписи, начиная с изготовления специальным образом заточенной палочки для письма. Тексты, которые выбирают студенты, могут быть как воспроизведением образца, так и составлением собственного имени.

Еще одна система письма благодаря доступности используемых материалов с интересом изучается на практических занятиях — рунические письмена: древнегерманские и скандинавские «алфавиты»-футарки. Они вырезаются на кусочках дерева остроконечным инструментом.

Для обучения студентов методом исторической реконструкции была изготовлена деревянная табличка-*ера*, заполненная воском. Восковые таблички-*церы* использовались на Руси в древности. На них писали такими же буквами, как и на бересте, тем же самым инструментом, сделанным из кости или металла, такой инструмент назывался *писало*. Записями на восковых табличках пользовались в Великом Новгороде, еще в допетровской Руси. «…Писание на навощенных костяных или деревянных табличках, церах, известно с античности, то есть гораздо раньше, чем на бересте. Это прослеживается и в Новгороде: книга с написанными на воске псалмами была обнаружена в слое 10-х годов XI в.,

а самые ранние берестяные грамоты датируются лишь второй четвертью этого столетия» [5, с. 141].

По фотографии пишущего инструмента на кафедре художественной обработки металла Академии Штиглица был изготовлен инструмент в старинной технологии ковки, которой в совершенстве владеет мастер-кузнец. Этот инструмент по форме точно соответствует тому инструменту, что запечатлен на фотографии, представленной на сайте Музея изобразительных искусств в Великом Новгороде [2]. В качестве основы была использована подходящая деревянная доска размером 30 х 10 см, в углубление, около 6 мм, был залит воск. Эта восковая табличка дала возможность студентам испробовать процесс письма по поверхности воска с использованием реконструированного металлического инструмента и сохранившихся до нашего времени образцов букв.

Историческая реконструкция церы позволила студентам почувствовать на своем опыте, как писали не только в Великом Новгороде, но и тысячи лет назад в Древнем Риме и Греции. Изображения процесса использования церы сохранились до наших дней на греческих вазах и старинных фресках. Известно, что сохранилось свидетельство о том, что восковыми табличками пользовались до середины XIX в. в Европе.

Многие изучаемые способы письма не дают возможности реконструировать сам процесс работы с аутентичным материалом, поэтому основное внимание сосредоточено на изучении конструкции, форм и стилистических возможностей письменных знаков, отличающихся от знакомой латиницы или кириллицы, — устройство арабских букв и способы их взаимодействия в текстах или, например, разнообразные стили письма китайской каллиграфии, от образцового «кайшу» до скорописного «травяного» курсива.

Но доступным для нас является способ письма пером. Работа рококонечным пером представляется нам важным этапом знакомства с историей шрифта. И это не только само письмо, но и процесс создания пишущего инструмента. Традиции передаются из поколения в поколение. Многие авторы, педагоги и практикующие каллиграфы описывают процесс заточки пера [6, с. 77–79]. Заточка пишущего инструмента из тростника требует от студентов внимания, сосредоточения и не занимает длительного времени. Для заточки тростникового пера достаточно одного академического часа, но эта работа дает студенту ничем не заменимый опыт. Студент сам затачивает перо и пишет им под руководством педагога. Это не только запоминание характерных движений рукой на письме, но и понимание процесса формообразования букв.

Рококонечным пером пользовались еще в давние времена — это один из самых первых инструментов для письма. Мы знаем, что именно инструмент для письма влияет на форму буквы. Заточка тростникового пера — самостоятельное изготовление инструмента имеет важное значение в учебном процессе, в освоении шрифтовой культуры. Материал для изготовления этого простейшего инструмента — тростник заготавливается заранее, об этом должен позаботиться педагог в самом конце осеннего периода, когда тростник прекращает свой рост и его стебель подсыхает. Как показывает практика, храниться такие заготовки могут более года. Тростник обыкновенный (лат. *Phragmites austrális*) — это одно из самых распространенных дикорастущих растений, его заросли можно найти в лесопарках по берегам водоемов. Необходимо учитывать, что тростинка обычно имеет длину более метра и в нижней части ее диаметр значительно больше — толщина стебля в нижней части может быть более одного сантиметра, в верхней части около двух мм. Поэтому перья, полученные из нижних сегментов, могут иметь больший размер пишущей части, чем те, что сделаны из верхних сегментов. Тростник обыкновенный, относящийся к семейству злаковых, — это одно из самых распространенных дикорастущих растений, его в прошлом активно использовали в хозяйстве. Его стебель очень прочный материал, но не такой прочный, как стебель бамбука. Из стебля бамбука также создают пишущие инструменты, *каламы*, но делать это намного

сложнее, и достать подходящий бамбуковый стержень не так просто. Тростниковое перо сделать нетрудно, и можно использовать его не только для письма, но и для рисования.

Заготавливаемый стебель следует срезать острым ножом в нижней части, ближе к почве. Срезать стебель следует резким сильным движением. Стебель необходимо очистить от сухих листьев и разделить на части так, чтобы в каждом сегменте осталось «коленце», которое будет скреплять трубочку от расщепа и сделает инструмент более прочным. Тростник для изготовления пера должен быть подсохшим, но не пересохшим, иначе он может растрескаться вдоль и станет непригодным для письма. Перед заточкой его можно слегка увлажнить, положив ненадолго во влажную ткань. Заточка осуществляется острым ножом, для этого вполне подходит канцелярский нож со сменными лезвиями.

Процесс заточки пера несложен и состоит из трех этапов. Сначала на расстоянии около двух сантиметров от свободного конца тростинки, на противоположном конце должно остаться коленце, делается разрез трубочки вдоль, так чтобы осталась только половинка. Далее на расстоянии приблизительно одного сантиметра от конца делается еще один надрез, так чтобы осталась нетронутой только стенка тростника, представляющая прочную плоскую форму. На следующем этапе заточки почти готовый к работе инструмент следует положить на твердую поверхность и, расположив нож под небольшим углом к поверхности, с усилием нажать на него, обрезав лишнее так, чтобы в результате конец пера приобрел прямоугольную форму. Для создания пишущей части разрезать кончик пера вдоль совсем не обязательно. Как показывает практика, ширина рабочего конца пера может быть от двух до пяти миллиметров. Внутри пера можно вставить накопитель для туши, сделанный из более тонкой тростинки. Такое устройство позволяет реже макать перо в тушь и проводить более свободные и длинные росчерки. Тростниковое перо не обладает прочностью металлического инструмента или инструмента, сделанного из птичьего пера, — оно слегка размокает от туши в процессе работы, поэтому ширина его не может быть меньше двух миллиметров.

После инструктажа студент, самостоятельно выполнив заточку пера, получает в свое распоряжение такой же инструмент для письма, каким пользовались мастера в далеком прошлом. Студент, под руководством педагога освоив простейшие приемы работы ширококонечным пером и поняв, как можно менять ширину штриха, изменяя положение и угол наклона по отношению к направлению движения пера, как можно получить линии разнообразной ширины и разнообразных форм, начинает понимать, как осуществляется работа пером. После этого можно переходить к тренировке написания отдельных штрихов, характерных для исторических стилей письма ширококонечным пером. Обычно в начале обучения это латинский унциал, который по своей форме не слишком сложен для начинающих. Далее можно переходить к более сложному уставному письму, характерному для русской традиции. Несколько лет назад студентка, окончившая первый курс обучения по нашей программе, приняла участие фестивале исторической реконструкции, где демонстрировала посетителям работу ширококонечным пером — написание текста русским уставным письмом.

Будущему специалисту-графику в процессе практической работы важно понять, что ширина пера — это модуль, который определяет различие стилей письма, высоту и пропорции буквы. Следы туши, наносимой инструментом на бумагу, образуют штрихи. Искусное владение инструментом позволяет производить разнообразные формы штрихов, из которых состоят буквы. Известный мастер шрифта Геррит Ноордзей (Gerrit Noordzi), изучая возможности пишущих инструментов и разнообразие штрихов, создал «Теорию письма» [3].

На занятиях студенты изучают не только инструменты, но узнают о материалах, на которых в древности писали тексты: это папирус, глина, дерево, пергамен, береста и восковые таблички, а также о красках и чернилах. Но студенты работают, конечно, на бумаге, подбирая необходимые для композиционного замысла цвет, фактуру и текстуру бумаги, созданной специально для художественных работ. Студенты для своих шрифтовых композиций рисуют

и буквицы. Причем теми же инструментами, которыми мастера делали это сотни лет назад. Это — остроконечная кисть и перья для письма.

Использование ширококонечного пера, не только тростникового, но и металлического, сделанного промышленным способом, позволяет освоить и лучше запомнить письмо в разных стилях. Это значительно расширяет кругозор будущих специалистов, позволяет им использовать и другие инструменты, дающие те же формы букв, — плоскую кисть, ширококонечной маркер. А в дальнейшем позволяет также работать на компьютере с сенсорным экраном, писать и рисовать стилусами на планшетах, работать в программах, позволяющих это делать. Понимание того, что процесс письма — это движение, важно для художников анимации и компьютерной графики.

Компьютерные технологии, а точнее, программы для графического редактирования, такие как Adobe Illustrator, Corel Draw, вобрали в себя весь опыт работы графиков прошлых времен. Работа методом исторической реконструкции помогает увереннее овладевать и компьютерной графикой.

Задачей практики является не только написание элементов букв и самих букв в выбранной стилистике, необходимо научиться работать со словом. А это значит — необходимо научиться видеть межбуквенное и внутрибуквенное пространство, понять, что межстрочные интервалы также влияют на удобство чтения текста. Студенты начинают понимать, что в хорошо сформированном тексте не должно быть вертикальных разрывов, «коридоров», текст должен образовывать единый массив.

Задания строятся по принципу «от простого к сложному». Шрифтовая композиция с использованием ширококонечного пера — это задание весьма сложное для первокурсников.

Студенты сами подбирают для шрифтовой композиции текст, небольшой по объему — около 100 знаков. Обычно его содержание — это пословицы, поговорки, отрывки из сказок или афоризмы. В шрифтовой композиции важна целостность. Композиционный замысел очень важен в работе подобного рода. Для достижения результата делается несколько эскизов и в уменьшенном, и в натуральном размере, окончательный формат немного больший, чем стандартный формат А3. Работа со шрифтом всегда требует внимательного, математически точного расчета, одновременно с этим требуется и работа по организации пространства всего листа, основывающаяся на ощущении пространства, не заполненного текстом. Визуальный акцент может способствовать организации композиции, и акцентом часто становится буквица. Традиционно буквицы рукописных книг служили визуальным акцентом, показывающим, где начинается новый фрагмент текста, ведь в старину не принято было делать отступ в начале текста — эту функцию членения текста и выполняла буквица. Художники, создававшие книгу, не жалели времени и сил на декорирование буквиц. Буквицы играли роль иллюстраций в книге и выполнялись в цвете, в соответствии со стилем письма всего текста, или отсылали читателя к более ранним историческим шрифтовым формам. Обычно буквицы были двух типов. Первый тип — когда графическая структура буквы выражалась изображением фигур или предметов, а это могли быть люди, животные, растительные и орнаментальные формы. Во втором — буква изображалась как написанная традиционным инструментом, а фон за ней был богато декорирован или иллюстрирован, фоном могли быть персонажи, пейзажи или растительные мотивы.

Сегодня в область исторической реконструкции перешла и художественная работа со шрифтом такими инструментами, как циркуль, линейка и угольник, о которых Альбрехт Дюрер писал в своем трактате «Наставление к измерению циркулем и линейкой…» [1]. Студенты на занятиях с интересом узнают, что такое рейсфедер и циркуль и как правильно ими пользоваться. В процессе построения букв ренессансной антиквы на своем опыте, они осваивают приемы работы этими инструментами, им становится доступным понимание того, как происходит формообразование букв ренессансной антиквы. Для этого каждому студенту

достаточно построить несколько букв, а в слаженной коллективной работе появляется весь алфавит, и студенты видят результат работы всей группы.

Работу остроконечным пером сегодня также можно отнести к области исторической практики, исторической реконструкции. Ведь еще чуть более полувека назад такая работа пером была доступна школьникам даже в младших классах средней школы, теперь работа остроконечным металлическим пером является прерогативой художников-графиков и каллиграфов. «Техника письма гибким остроконечным пером непроста прежде всего потому, что выдерживать постоянной контраст и направление штрихов затруднительно при строгой системе наклона штрихов. Неизбежное отклонение и шероховатости письма заметны. Упражнение в письме остроконечным пером полезны прежде всего для понимания типографики» [3, с. 72]. Типографика — это умение пользоваться шрифтом, без которого немыслима сегодня работа профессионального графика.

Практическая работа с традиционными инструментами, такая как заточка тростникового пера, создание клинописных табличек, работа с церой, циркулем и угольником, работа острым пером, помогает лучше понять принцип работы со шрифтом и запомнить большой массив информации. Тактильные и зрительные впечатления способствует пониманию и аналитическому изучению формы знаков на письме — важно понять принцип процесса письма, закономерности формообразования букв. Это в дальнейшем помогает работать на персональном компьютере и электронном планшете.

Знание истории появления письменности и развития шрифтовых форм не менее важно для углубленной подготовки специалистов-графиков, развития современной отечественной шрифтовой культуры.

ЛИТЕРАТУРА

1. Дюрер А. О шрифте. / Альбрехт Дюрер. — пер. с нем. В. Лазурского. М.: «Книга», 1981. 64 с.
2. Музей изобразительных искусств в Великом Новгороде / Коллекции онлайн / Писало. X–XII вв. [Электронный ресурс]: официальный веб-сайт. URL https://novgorod-iss.kamiscloud.ru/entity/OBJECT/214604?query=писало&index=4 (дата обращения: 25.11.2023)
3. Ноордзей Г. Штрих. Теория письма. М.: Изд. Д. Аронов, 2013. 86 с.
4. Павленко Н. А. История письма / уч. пособие для филол. фак. вузов. Минск: Вышэйшая школа, 1987. 236 с.
5. Поветкин В. И. Восстановление древних текстов: от берестяных грамот к восковой Новгородской псалтыри. / Сб. Берестяные грамоты: 50 лет открытия и изучения / Отв. ред. В. Л. Янин. М.: «Индрик», 2003. С. 141–148.
6. Проненко Л. И. Каллиграфия для всех. М.: «Книга», 1990. 248 с.

Сведения об авторе:

Павлова Надежда Анатольевна, кандидат искусствоведения, профессор, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица, кафедра анимации и медиадизайна; profkomart@mail

Pavlova Nadezhda Anatolievna, Candidate of Arts, Professor, Department of Animation and Media Design, Saint Petersburg State Academy of Art and Design named after A. L. Stieglitz; profkomart@mail.ru

5. АСПИРАНТУРА

УДК 7.048/05
DOI 10.54874/9785605162926.2024.10.36

М. В. Иванова

РУССКИЕ ТКАНИ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX — НАЧАЛА XX в. НА ВОСТОЧНЫХ РЫНКАХ

Традиция использования восточных мотивов характерна для русского текстиля. В период эклектики и историзма наступил новый этап ее развития, который проявился в печатных ситцах XIX — начала XX в., спроектированных специально для рынков восточных окраин Российской империи, Афганистана, Китая, Пакистана и северных провинций Ирана. В статье выявлены основные типы рисунков, описана история их создания и рассмотрены особенности бытования тканей на примере предметов из Центральной Азии.

Ключевые слова: русский художественный текстиль, печатные ситцы XIX в., восточная орнаментика, Кавказ, Средняя Азия, восточный рынок.

M. V. Ivanova

RUSSIAN PRINTED COTTON OF THE SECOND HALF OF THE XIX — EARLY XX CENTURIES IN THE EASTERN MARKETS

The tradition of using oriental motifs is typical for the Russian textiles. A new stage of its development has come during the period of eclecticism and historicism. The article is devoted to cloth of the XIX — early XX centuries which was produced specifically for the markets of the eastern peripheries of the Russian Empire, Afghanistan, China, Pakistan and the northern provinces of Iran. The article identifies the main types of fabric drawings, the history of their creation and describes examples of its application in objects from Central Asia.

Keywords: Russian printed cloth, printed cloth of the XIX century, oriental ornamentation, Russia, the Caucasus, Central Asia, Eastern market.

«Ситец хорошего качества, набивка чистая, краски вполне крепкие. Рисунки и узоры большей частью персидские, специально приноровленные для Дальнего Востока. Ситцы эти с успехом выдерживают сравнение с другими фабричными произведениями подобного же товара», — писали устроители Всемирной Колумбийской выставки в Чикаго в 1893 г. о русских тканях, произведенных специально на экспорт [4].

Вторая половина XIX в. — время присоединения Кавказа и огромных территорий Центральной Азии (русский Туркестан), благодаря чему появились обширные рынки сбыта

на восточных окраинах Российской империи, в Афганистане, Китае, Пакистане и северных провинциях Ирана. Это время расцвета российской текстильной промышленности. Те фабриканты, которые хорошо чувствовали конъюнктуру, начали производить текстиль в «восточном стиле» специально для местного потребителя. Важно добавить, что развитие производства было подкреплено дешевым хлопком, который выращивался на присоединенных территориях и привозился в центральные регионы страны.

В русском текстиле переработка восточных мотивов не была новшеством. По мнению историка искусства В. В. Стасова, восточная орнаментика оказала большое влияние на русскую [7, с. XIX]. Это можно проследить в таких мотивах крестьянского текстиля, как «павы», «львы», «древа жизни». Все они имеют аналоги на Востоке. В дальнейшем это влияние нашло отражение и в промышленном текстиле. Например, многие ткани мануфактуры Е. И. Грачева XVIII в. выполнены в модном тогда стиле «шинуазри»[1]. На некоторых из них стилизованные рисунки цветов и птиц расположены продольными полосами в шашечном порядке, что говорит о знакомстве русских мастеров с композициями на восточных шелках, парчах и золотных тканях. Ко второй половине XIX в., в период эклектики и историзма, это увлечение усилилось.

Новая продукция, имевшая восточный характер, сюжеты и орнаментику, делалась по мотивам бухарских, персидских, турецких и китайских тканей, оригиналы многих из которых сейчас хранятся в Государственном Эрмитаже, в Музее Востока, в Музее ситца в Иваново [1, с. 77]. В последнем представлена коллекция Дмитрия Геннадьевича Бурылина — одного из ивановских текстильных фабрикантов, который очень серьезно относился к сбору исторического материала. Как и многие купцы того времени, он увлекался коллекционированием и создал музей, для того чтобы ивановцы образовывались. В его собраниях было множество предметов декоративно-прикладного искусства восточных стран: туркестанское оружие, ковры, абровые ткани, китайский фарфор. Все это творчески перерабатывалось и использовалось художниками для создания рисунков. Для вдохновения служили не только дорогие и уникальные экспонаты, но и дешевые турецкие ткани, набойка масляной краской по бухарской грубой полубумажной-полульняной бязи. Нередко художники воспроизводили узоры, скопированные с ювелирных украшений, ковров, сосудов и других предметов. Иногда в орнамент вписывалась восточная вязь. Наиболее известными ситцами с восточным характером рисунка являются ситцы фабрики Прасковьи Витовой.

Самым популярным мотивом был «турецкий», «индийский», «восточный» огурец или «турецким боб» (*ил. 1*). Он стал визитной карточкой восточного стиля, русских и европейских тканей. И там, и там его можно встретить в бесконечном количестве вариаций. В Европе, на моду которой во многом опирались русские производства, рисунок получил название «узор пейсли», так как больше всего подобные узоры производились в шотландском городе Пейсли. Символика его спорна. Одни источники определяют его как стилизованное изображение «колючек» или «шишек» — знаков плодородия и богатства. По мнению других — это языки пламени, символизирующие мужественность и храбрость. Для ситцев с восточными орнаментами характерно плотное заполнение рисунком по белому или цветному фону. Часто в «огурцы» вплетен растительный орнамент, и они сами образованы цветами, либо окружены цветочной рамкой, либо сами состоят из разномасштабных «огурцов». Часто они включены в расположенные вертикально «восточные дороги», которые стали неотъемлемой частью русского орнамента.

Кроме «огурцов», можно встретить традиционные восточные мотивы в различных комбинациях: павлиньи перья, древа жизни, букеты, растительные и геометрические орнаменты, выполненные в традициях турецких, бухарских и иранских орнаменталистов.

Отдельно отметим такое направление, как имитация более дорогих тканей. Рисунок, будучи напечатанным, по колориту и насыщенности создавал иллюзию шерсти, плетения

ковров и нитей в абровом узоре. Сложность рисунка увеличивала стоимость ткани в цене. Особым колоритом отличались ситцы, оформленные орнаментом «кашмирового типа» (*ил. 1*). Кашмировая шаль — изначально мужское покрывало из шерсти шахтуш или пашмины из города Кашмир в Индии. В XVIII в. она попала в Великобританию, а затем во Францию. Благодаря тому что королева Виктория и императрица Жозефина использовали подобные шали в убранстве своей одежды, они вошли в моду и получили статус символа восточной экзотики, популяризировав «мотив бута» («огурца»). Уже в массовом производстве можно встретить их всевозможные имитации. В продукции фабрик России «огурцы» часто соединены с «древом жизни», «розами», цветочными вазами, стилизованными «розетками», напечатанными по черному, пурпурному и индигово-синему фону, что создает ощущение плотной шерстяной шали.

К орнаментам «кашмирового типа» можно добавить «ковровые». Прототипами для них послужили узоры персидских и туркменских ковров. Они трансформировались в соответствии с особенностями изготовления ситцев. В их рисунке имитируется ткачество — геометричный рисунок с плетением нитей (*ил. 2*). В некоторых ситцах с ковровыми орнаментами вписана вязь (персидская, арабская и др.), однако неизвестно, выбирали ли мастера тексты осознанно либо копировали их с восточных образцов, не понимая смысла.

Необычны ткани с абровым узором, который создавал иллюзию переливов шелка и подражал работе бухарских мастеров. Такие ситцы назывались «бухарскими» и были очень востребованы на рынках Средней Азии (*ил. 3*).

Также можно выделить ткани с ориентальными мотивами — сценами из «восточной жизни» (*ил. 4*). На них изображались горцы в папахах, среднеазиатские всадники на фоне мечетей среди экзотических растений и деревьев, «восточные» девушки в легких накидках с кувшинами и исламской символикой (месяцы, звезды и др.). Однако все это имеет отдаленное



1. Ткань «кашмирового типа» с восточными «огурцами». Дата производства: 1896 г. Фабрика: Товарищество мануфактур Прасковьи Витовой с сыновьями. Художник неизвестен. Источник: Коллекция тканей Музея ивановского ситца. URL: https://www.textilemuseum.ru



2. Ситец с «ковровым» орнаментом. Дата производства: 1896 г. Фабрика: Товарищество мануфактур Прасковьи Витовой с сыновьями. Художник неизвестен. Источник: Коллекция тканей Музея ивановского ситца. URL: https://www.textilemuseum.ru



3. Ситец с абровым узором Дата производства: 1890-е. Фабрика Антона Михайловича Гандурина с братьями. Источник: Коллекция тканей Музея ивановского ситца. URL: https://www.textilemuseum.ru



4. Ситец с ориентальным мотивом. Дата производства: 1890-е. Фабрика Антона Михайловича Гандурина с братьями. Художник неизвестен. Источник: Коллекция тканей Музея ивановского ситца. URL: https://www.textilemuseum.ru

отношение к реалиям восточной жизни, а, скорее, несет в себе представление европейского человека о ней, как о далекой экзотике. Данные ткани можно отнести к сюжетам «ориентализма»[2] — моды, которая пришла из Европы.

В экспортных тканях есть множество таких, в которых имеются восточные элементы, но в процессе переработки их характер изменился настолько, что осталось только отдаленное сходство с Востоком. Есть ситцы, украшенные гвоздиками, вязью, розами, гирляндами и другими мотивами, которые могли в равной степени быть в восточных, западноевропейских и русских тканях. Видно, что художники, работавшие над ними, отдавали дань моде: «восточные дороги» интерпретированы в модерновые цветочные стебли, розетки с розами соединены с ковровыми орнаментами. Благодаря своей эклектичности они создают яркое впечатление и становятся крайне необычными.

Интересна история создания знаменитых красных ситцев мануфактур Барановых в селе Карабаново Александровского уезда (товарищество Соколовской мануфактуры Асафа Баранова). Их продукция была востребована на рынках Средней Азии, Закавказья, Персии и Китая, так как она сохраняла свой цвет и не выгорала под палящим солнцем. Современник Баранова — историк, профессор Московского университета С. П. Шевырев, посетив Александров в 1847 г., писал: «…И. Ф. Баранов здесь главный двигатель торговли и промышленности, несмотря на то что есть купцы в Александрове и богаче его. Он понял, что Россия в своих торговых замыслах должна иметь в виду Европу и Азию: Европу — как образец, с которым не только должно сравняться, но даже его превзойти; Азию — как неисчерпаемый источник для материала и как средство для сбыта. Крашенье бумаги и ситцы — главное его занятие: промышленность народная, соответствующая потребностям всех классов. Народ наш любит светлые одежды и яркость красок: красный и розовый — его любимые цвета. Промышленник должен применяться к народному вкусу, если хочет успеха и выгоды» [8], «Любовь народа к барановской продукции была очевидна. Ни в городе, ни в деревне не было гостинца желаннее барановского платка. Узорчатые платки удивительным образом подходили и к старинному русскому сарафану, и к городскому «комплекту», и к восточному халату» [8].

Красный краситель, который бы не выгорал и не вымывался, было очень сложно найти. Первое время ярко-красный цвет называли «адрианопольским» — от названия турецкого средиземноморского города Адрианополя, в районе которого произрастало растение марена, основная составляющая ярко-красного красителя. Этот цвет был в моде в XIX в., поэтому, создав фабрику подобных ситцев, купцы Барановы сделали важный шаг для прославления русских тканей на весь мир. Но заграничный краситель был дорогим, часто его привозили не лучшего качества, он боялся воды и света, поэтому необходимо было усовершенствовать и удешевить процесс изготовления тканей. В одной из поездок Ивана Федоровича Баранова на Кавказ обнаружилось, что марена растет не только в Средиземноморье, но и в районе Каспия. Арендовав участок близ Дербента, он начал выращивать собственную марену, и у него получилось. Благодаря этому успеху произошло расширение мануфактуры в дальнейшем. Самым распространенными рисунками были русские и восточные растительные мотивы, принты-имитации с индийских и персидских кашемировых шалей, включающие орнамент «огурца». Также на экспорт часто производились ткани с такими мотивами, как «павлиньи перья», «персидский кипарисовый лист», «ковровый» узор.

На примере предметов из Средней Азии можно проследить бытование тканей. С тех пор как ее территории вошли в Российскую империю, русские ситцы стали неотъемлемой частью среднеазиатской национальной одежды, а именно мужских и женских чапанов, шапочек. Также они использовались в лоскутных одеялах и матрасах (курпачи), предназначенных для встречи гостей и чаепитий и многого другого. Русские ситцы — недорогие, яркие и удобные в носке — чаще всего подшивались с изнанки, но иногда наиболее богатые по рисунку ткани

показывались и с внешней стороны. К примеру, на архивных фотографиях начала XX в. можно встретить мужчин, одетых в чапаны в ярких розах ивановских ситцев [10, с. 43, *ил. 4*]. В частной коллекции Сьюзан Меллер есть платок мануфактуры Баранова, подбитый по краям шелковой тканью с абровым узором [10, с. 110]. В подклады традиционных среднеазиатских шапочек почти всегда вшиты русские ткани.

На Восток из России поступали не только ткани. Во второй половине XIX — начале XX в. в Среднюю Азию и на Кавказ приехало много русской знати. Приезжие строили дома в восточной стилистике, но с учетом привычного образа жизни для европейцев. Таким был, к примеру, дворец русского дипломата А. А. Половцева в Ташкенте (сейчас Государственный музей прикладного искусства Узбекистана). В летней резиденции последнего эмира Мир Сайида Алимхана в Бухаре (дворец Ситораи Мохи-Хоса) многое также было подчинено западному быту, но исполнено в восточной эстетике (чаще с мотивами персидскими и бухарскими). Многие предметы для дворцов производились в России. В музейных коллекциях можно встретить фарфор фабрик братьев Поповых, Гарднера, Кузнецова, по форме и в росписи стилизованный под восточные мотивы. К примеру, курительницы с арабской вязью, пиалы, подходящие для традиционного чаепития, чайники, тарелки с узором, имитирующим абровый рисунок, и т. п. (Государственный музей искусств Узбекистана в Ташкенте). Из указанного можно сделать вывод, что создание предметов в восточном стиле было широко распространено во второй половине XIX — начале XX в., и мода на Восток была весьма востребована в Российской империи того времени.

Из вышеописанного следует, что орнаменты тканей для восточных рынков изначально создавались на основе европейской моды или копировались с восточных образцов, но в дальнейшем их стилистика развивалась самостоятельно. Со временем выработался стиль, ставший ярким самобытным явлением в российском текстиле. Описанные ткани были отмечены как на российских, так и на иностранных промышленных выставках (Всероссийская промышленно-художественная выставка в Нижнем Новгороде в 1896 г., Всемирная Колумбийская выставка 1893 г. в Чикаго и др.). На примере коллекций Ивановского государственного историко-краеведческого музея имени Д. Г. Бурылина можно увидеть, что образцов дизайнов экспортных тканей было сотни. Дореволюционные ткани мануфактур России находятся в экспонатах, которые выставлены в экспозиции Кавказа, Средней Азии и Казахстана в Российском этнографическом музее в Санкт-Петербурге, до сих пор они встречаются на восточных антикварных рынках[3], из чего можно сделать вывод, что они туда активно завозились и были широко распространены.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Шинуазри — использование мотивов и стилевых особенностей традиционного китайского искусства в европейской архитектуре, живописи, декоративно-прикладном искусстве, костюме, в архитектуре и в устройстве садово-парковых сооружений.
2. Ориентализм — использование сюжетов и мотивов, а также некоторых стилистических приемов и средств выразительности литературы, архитектуры, изобразительного искусства, музыки различных стран Востока. Идеология ориентализма в социальной и художественной культуре связана с дихотомией «Восток — Запад». В области художественной культуры такие контакты формируют не действительный, а воображаемый, идеализированный мир Востока, в частности, в произведениях искусства.
3. Центральная Азия, Северный и Южный Кавказ.

ЛИТЕРАТУРА

1. Арсеньева Е. В., Ивановские ситцы XVIII — начала XX века. Альбом. Л.: Художник РСФСР, 1983. 224 с.
2. Барановские ситцы / ФГБУК «Гос. истор. архитектур. и худож. музей-заповедник «Александровская слобода». Владимир: Транзит-ИКС, 2020. 48 с.
3. Вишневская И. И., Драгоценные ткани. М.: Художник и книга, Музеи Московского Кремля, 2007. 180 с.

4. От ручной набойки до машинной печати. Коллекция тканей Музея ивановского ситца // онлайн-архив. URL: http://textilemuseum.ru/ru/ (дата обращения 19.11.2023).
5. Сейедахмади Завиех Сейед Саид. Влияние иранского предметно-художественного творчества на русский художественный текстиль: проектный аспект: дис. кандидата искусствоведения. М., 2004. 583 с.
6. Сорокина М. А, Ковалева Н. И., Платки и шали в России VIII–XXI веков. Материалы и исследования. СПб.: Palaceeditions, 2019. 296 с.
7. Стасов В. В. Русскій народный орнаментъ. Шитье, ткани, кружева. СПб.: типографія товарищества общественная польза, 1872. 46 с.
8. Шевырев С. П. Поездка в Кирилло-Белозерский монастырь. Вакационные дни профессора С. Шевырева в 1847 году. Часть первая // онлайн-издание. URL: https://mnogoslovs.ru/библиотека/Поездка-в-Кирилло-Белозерский-монастырь-Вакационные-дни-профессора-С-Шевырева-в-1847-году-С-П-Шевырев-2009–1 (дата обращения 19.11.2023).
9. Meller S. Russian textiles. Printed cloth for the bazaars of central Asia. NY: Abrams, 2007. 208 p.
10. Meller S. Silk and cotton. Textiles from the central Asia that was. NY: Abrams, 2013. 336 p.

Сведения об авторе:

Иванова Мария Владимировна, аспирантура, 1-й курс, кафедра искусствоведения, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица; odelle-odelle@yandex.ru

Ivanova Maria Vladimirovna, Postgraduate program, 1st year, Department of Art Criticism, Saint Petersburg State Academy of Art and Design named after A. L. Stieglitz; odelle-odelle@yandex.ru

Сведения о научном руководителе:

Цветкова Наталия Николаевна, кандидат искусствоведения, доцент, профессор кафедры художественного текстиля, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица; ts_natali@mail.ru

Tsvetkova Natalia Nikolayevna, Candidate of Art Criticism, Associate Professor, Professor of the Department of Art Textile, Saint Petersburg State Academy of Art and Design named after A. L. Stieglitz; ts_natali@mail.ru

УДК 7.048
DOI 10.54874/9785605162926.2024.10.37

А. Д. Игнаткова

ХУДОЖЕСТВЕННО-СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ СЮЖЕТНЫХ ТЕКСТИЛЬНЫХ РИСУНКОВ В ОТЕЧЕСТВЕННЫХ НАБИВНЫХ ТКАНЯХ 1920–1930-х гг.

Анализ специфики сюжетных рисунков отечественных набивных тканей 1920–1930-х гг. позволяет выделить художественно-стилистические особенности и выявить тематику композиций, варианты колористических решений и приемы композиционного построения. Поиск новых художественных решений на основе творческих идей текстильных художников 1920–1930-х гг. находит свое отражение в практике современных дизайнеров и студентов текстильных вузов, являясь актуальной частью учебных программ и конкурсных заданий.

Ключевые слова: набивные ткани, ситцы, сюжетные рисунки, текстильный дизайн.

A. D. Ignatkova

ARTISTIC AND STYLISTIC FEATURES OF SUBJECT TEXTILE DRAWINGS IN DOMESTIC PRINTED FABRICS OF THE 1920s — 1930s

Analysis of the specifics of plot designs of domestic printed fabrics of the 1920s — 1930s allows you to highlight artistic and stylistic features and identify the themes of compositions, options for coloristic solutions and methods of compositional construction. Search for new artistic solutions based on the creative ideas of textile artists of the 1920s — 1930s is reflected in the practice of modern designers and students of textile universities, being a relevant part of educational programs and competitive assignments.

Keywords: printed fabrics, chintz, plot designs, textile design.

Идеи агитационного текстиля в ярком художественном наследии набивных тканей 1920–1930-х гг. остаются актуальными и в наши дни, вдохновляя дизайнеров по текстилю. Важным фактором, определяющим востребованность в современной художественной практике авангардных идей оформления тканей третьей декады XX в., является проведение профессиональных конкурсов, в которых присутствуют номинации, требующие творческого переосмысления идей, воплощенных в декоре отечественных агитационных тканей. Например, конкурс «Текстильный дизайн — связь времен», инициированный ОАО ХБК Шуйские ситцы, предлагает молодым дизайнерам разработать современные варианты интерпретации идей агитационного текстиля и искусства авангарда. Образовательная программа текстильных художников на кафедре художественного текстиля Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии имени А. Л. Штиглица также включает в себя учебные задания на тему авангарда, предполагающие «переработку композиционных схем и использование узнаваемых тематических мотивов, <…>, а также создание на их основе новых художественных решений, которые активно применяются в творческой практике молодого поколения» [5, с. 142].

Цель данной статьи — проанализировать особенности сюжетных рисунков отечественных набивных тканей 1920–1930-х гг. Задачи: выявить темы сюжетных композиций,

проанализировать решение художественных форм, способы проектирования, а также колористическое решение сюжетных композиций набивных тканей.

Оставив яркий след за короткий промежуток существования в истории не только отечественного, но и мирового текстильного дизайна, агиттекстиль в свое время плохо принимался потребителями и подвергался критике. На рубеже XIX–XX вв. ассортимент отечественных рисунков для набивных тканей формировался под влиянием привозных европейских образцов, которые копировались, перерисовывались и адаптировались рисовальщиками для ситценабивных производств. Однако в начале XX в. подход к разработке рисунков для тканей меняется: авангардные опыты художников находят свое отражение в орнаментации тканей, а сам текстиль начинает рассматриваться как способ агитации населения. Новые тематические рисунки с сюжетными сценами, затрагивающими социальную жизнь общества, начинают вытеснять растительные и геометрические орнаменты. Стремление к переходу от перерисовки орнаментов из парижских альбомов рисунков для тканей к разработке собственных является важной составляющей формирования отечественного текстильного дизайна.

Основными текстильными центрами в стране на тот момент были Москва, Ленинград и Иваново. При каждой текстильной фабрике существовала рисовальня, в которой художники создавали рисунки для тканей. Однако выставка «Бытовой советский текстиль», проходившая во ВХУТЕИНе в октябре 1928 — феврале 1929 гг. стала отправной точкой для создания центральной рисовальни, в которой предполагалось аккумулировать лучших текстильных художников страны, способных отвечать на запросы рынка и проектировать рисунки для всех текстильных предприятий. В период 1920–1930-х гг. над созданием агитационных рисунков трудилось большое количество художников, каждый из которых проектировал орнаменты (в частности, сюжетные), формируя через призму собственного творческого мышления новый образ отечественных набивных тканей. В числе многих художников, внесших свой вклад в разработку сюжетных рисунков, можно выделить следующих: С. Бурылин, П. Леонов, Д. Лехтман-Заславская, Е. Никитина, В. Маслов, О. Силич, К. Щуко и др. Кроме того, огромный вклад в создание композиций агитационных тканей был сделан студентами и выпускниками текстильных факультетов страны. Г. А. Власова отмечает, что «именно поколению молодых художников суждено было в конце 1920 — начале 1930-х гг. сыграть важную роль в утверждении советской тематики в оформлении текстиля как специфической формы пропаганды новых идей и идеалов» [5, с. 50]. Большой вклад в формирование нового советского текстиля внесли выпускники текстильных факультетов страны, в том числе Центрального училища технического рисования барона Штиглица, которые после окончания текстильных факультетов работали на ситценабивных фабриках, а также преподавали студентам, к примеру О. Грюн. Важно обратить внимание, что в Иваново существовал филиал училища барона Штиглица — Иваново-Вознесенская рисовальная школа, где готовили художников для местных текстильных фабрик.

Сюжетные мотивы на протяжении всей истории развития текстиля встречались в разных странах и временных периодах. Однако отечественные сюжетные рисунки агитационных тканей являются уникальным явлением в текстильном искусстве. Ткань рассматривалась как главное оружие в борьбе за социалистические идеалы. Молодые художники уходили от цветочных и геометрических узоров, продвигая в сюжетных рисунках актуальные темы — индустриализацию, колхозную жизнь, спорт и др. Сюжетные мотивы встречаются не только в орнаментации раппортных тканей, но и в композициях штучных изделий. В сюжетных рисунках могла изображаться как одна сцена, так и сочетаться несколько разных событий, объединенных общей темой. Интерес представляет тот факт, что в одно время разрабатывались эскизы рисунков, граничащие со станковым искусством, а также создавались декоративные, плоскостные рисунки, с условным решением изобразительных форм.

Ассоциативная образность условных решений сюжетных композиций 1920–1930-х гг. и в настоящее время «звучит» остро и современно. Обзор тканей этого периода демонстрирует

смелость творческих находок текстильных художников, которые искали приемы компоновки и трансформации форм, пытаясь превратить в декоративный орнаментальный застил сложные по смысловому наполнению сюжетные мотивы. Однако лишь временное удаление от той эпохи позволяет в настоящее время трезво оценить новаторство и остроту творческих опытов художников начала XX в. в области текстильного дизайна. Можно сказать, что текстильные рисунки агитационных набивных тканей вышли широко за рамки серийного образца и могут рассматриваться как объект художественного наследия. Тем не менее многие рисунки в то время блокировались, уничтожались художественным советом Ассоциации художников революционной России как непригодные, некоторые долго не запускались в производство. В связи с этим, помимо тех выпущенных образцов, что сохранились до наших дней, многие другие рисунки, не прошедшие совет, к сожалению, были утеряны совсем, некоторые сохранились только в виде эскизов. Как отмечается в книге «Ткани Москвы»: «сюжетно-тематические рисунки большего всего подходят для неподвижной поверхности материи, а в те годы их использовали именно для плательных тканей» [6, с. 87]. Тем не менее сохранилось большое количество как декоративных, так и плательных тканей с сюжетными рисунками, позволяющими изучить их художественные особенности.

Можно выделить и проанализировать некоторые особенности набивных тканей 1920–1930-х гг.

Темы сюжетных композиций. Текстильные рисунки рассматривались как способ агитации населения и пропаганды советских идей, что определяло тематику мотивов. «В дореволюционный период в орнаментах массовых набивных тканей сюжетно решались темы сельского труда, отдыха в деревне, игр детей» [2, с. 206]. В сюжетных композициях набивных раппортных тканей и штучных изделий 1920–1930-х гг. находят отражение насущные темы индустриализации и коллективизации, стремительного развития промышленности и строительства городов, сельского труда и образа новой деревни, а также пролетарские праздники, темы спорта, молодежи, армии и др. Кроме того, сюжетные рисунки набивных тканей для Востока освещали темы ликбеза, строительства Турксиба, освобождения женщин Востока и т. д. Немаловажным фактором, определяющим тематическое содержание сюжетной сцены, была территориальная ориентированность разрабатываемого рисунка. Сюжетные композиции набивных тканей для стран Азии проектировались на темы, актуальные для данной местности: сбор хлопка, Турксиб и т. д. Например, сюжетный рисунок декоративного ситца «Турксиб» (рисунок фабричной рисовальни, Иваново, фабрика «Красная Талка», 1930 г.), предназначенный для республик Средней Азии, изображает караван верблюдов и идущий поезд на фоне характерного для той местности пейзажа (*ил. 1*). Тематика рисунка могла предопределять формальное решение композиционного строя и оказывать влияние на декоративную стилизацию изобразительных элементов.

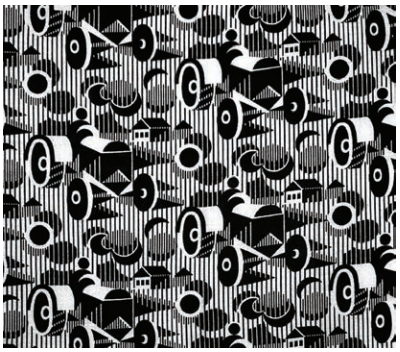
Формально-стилистические поиски в создании сюжетных композиций. Решение художественной формы изображаемых объектов в сюжетных рисунках как один из образующих элементов композиции встречается в широком диапазоне — от реалистичной формы, близкой к натуре, до максимально условной. Композициям с реалистичной проработкой изобразительных форм присуща детализация, плановость, натурная точность, моделировка формы и т. д. В качестве характерного примера можно привести сюжетную композицию декоративного ситца «Сельское потребительское общество» (художник В. Маслов, Москва, Трехгорная мануфактура, 1929 г.), которая повествует о сельской жизни, объединяя в общем композиционном строе различные сцены (*ил. 2*). В анализируемом рисунке присутствует стилизация форм, близкая к натуре, внимание к деталям и проработка подробностей рисунка, вплоть до надписей на вывесках. Характерной особенностью является то, что «в рисунке художник имитирует живописный мазок, соблюдает правила перспективы и светотени, добивается эффекта объемности <…>» [6, с. 93]. Среди сюжетных набивных рисунков 1920–1930-х гг. встречаются также композиции с высокой



1. Ткань декоративная (ситец) «Турксиб», рисунок фабричной рисовальни, Иваново, фабрика «Красная Талка», 1930 г.



2. Ткань декоративная (ситец) «Сельское потребительское общество», художник В. Маслов, Москва, Трехгорная мануфактура, 1929 г.



3. Ткань плательная (ситец) «Трактор», художник С. Бурылин, Иваново, Большая Иваново-Вознесенская мануфактура, 1929 г.

условностью решения изобразительных форм с определенной долей образности в трактовке. Например, плательный ситец «Трактор» (художник С. Бурылин, Иваново, Большая Иваново-Вознесенская мануфактура, 1929 г.) (*ил. 3*). В данном образце присутствует максимально обобщенная моделировка формы; человеческая фигура изображена силуэтно; трактор решен на контрасте белых и темных структурных пятен; вертикальные линии создают наряду с чередованием сюжетной сцены четкий ритм. Художник не моделирует светотеневые и объемные характеристики изображаемых объектов, а стилизует их, переводя в абсолютно плоскостное решение. Если в первом примере набивные рисунки по своему художественно-стилистическому решению очень близки к станковым произведениям искусства реалистического характера, то во втором образце можно отметить декоративность формы и проследить влияние искусства авангарда, где условность форм является определяющей.

Колористическое решение сюжетных композиций. Колористическое решение сюжетных рисунков печатных тканей 1920–1930-х гг. имеет различные вариации. В сохранившихся образцах можно встретить как рисунки, выполненные в один, два, три цвета, так и рисунки с богатым колоритом, позволяющим передать разнообразные живописные задачи. Примеры белоземельных рисунков с сюжетными мотивами, выполненными в одну краску с использованием техники «перекат», наглядно демонстрируют эффектный прием колористического решения, примененный ввиду необходимости экономии краски (*ил. 3*). В этих рисунках полутон краски образовывался за счет ритма вертикальных полос (как правило), которые в свою очередь могли быть собраны из более тонких линий, позволяющих набрать средний тон. Среди таких образцов наиболее часто встречаются сюжетные одновальные рисунки, выполненные черной или красной краской. В примерах многоцветных рисунков, разработанных со стилизацией, близкой к натуре, примечательно использование полутонов одного цвета, позволяющих создать светотеневую моделировку формы (*ил. 2*). Следует отметить, что на колористическое решение сюжетной композиции могла оказывать влияние территориальная ориентированность по дальнейшему сбыту текстильной продукции. В качестве примера можно привести декоративный ситец «Турксиб», предназначенный для республик Средней Азии, который решен в красных, зеленых и синих цветах, привычных для жителей той местности (*ил. 1*).

Способ проектирования сюжетной композиции. Сюжетные текстильные композиции 1920–1930-х гг. являются яркой частью искусства орнаментации тканей. Среди сохранившихся образцов встречаются различные варианты композиционного строя сюжетных рисунков набивных тканей — от простых, мелкоузорчатых вариантов, образующих сетку застила, до сложных раппортных композиций, включающих в себя несколько сюжетных сцен.

В результате анализа сюжетных композиций набивных тканей 1920–1930-х гг. можно отметить следующие характерные особенности:

— поиск актуальной для того времени тематики сюжетных сцен и образов;
— разработка композиционного и колористического решения, наиболее отвечающего раскрытию темы сюжета;
— применение новых и использование старых способов при проектировании сюжетных композиций;
— взаимосвязь декоративно-прикладного и изобразительного искусства.

Агитационные ткани того периода можно рассматривать как уникальную часть культурного наследия страны. Творческий опыт текстильных художников, их смелые и неординарные поиски орнаментальных мотивов для тканей и в настоящее время являются источником вдохновения опытных дизайнеров и молодых специалистов. Печатные ткани 1920–1930-х гг. могут быть рассмотрены не только как отдельные образцы легкой промышленности начала XX в., но и как важная составляющая общекультурного наследия страны, как художественный опыт, трансформировавший производство в искусство.

ЛИТЕРАТУРА

1. Акиншина К. Идеология как орнамент // 100 % Иваново: агитационный текстиль 1920–1930-х годов из собрания Ивановского государственного историко-краеведческого музея им. Д. Г. Бурылина. М.: Первая публикация, 2010. С. 93–100.
2. Бесчастнов Н. П., Лаврентьев А. Н. Ткань авангарда. М.: Рип-холдинг, 2020. 306 с.
3. Блюмин М. Феномен агитационного текстиля: опыт ивановских мастеров // 100 % Иваново: агитационный текстиль 1920-х-1930-х годов из собрания Ивановского государственного историко-краеведческого музея им. Д. Г. Бурылина. М.: Первая публикация, 2010. С. 15–32.
4. Рогинская Ф. Советский текстиль. М.: Художественное издательское акц. общ-во АХР, 1930. 97 с.: ил.
5. Советские набивные ткани 1920–1930-х годов. Из собрания Музея прикладного искусства: коллективная монография/ Авторский коллектив: А. И. Бартенев, А. Н. Кислицына, М. А. Блюмин, Г. Е. Прохоренко, М. С. Широковских, Г. А. Власова, А. В. Власов, Л. В. Михайлова, А. А. Семенова, А. М. Фатеева; Сост. Г. Е. Прохоренко; ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица». СПб.: СПГХПА им. А. Л. Штиглица, 2021. 368 с., ил.
6. Ткани Москвы / авт.-сост. К. Л. Гусева, А. Н. Селиванова; Музей Москвы. М.: Кучково поле Музеон, 2019. 240 с.: ил.
7. Текстильный дизайн — связь времен. Конкурс для студентов профильных учебных заведений // ОАО ХБК «Шуйские ситцы»: официальный сайт. URL: https://sitsy.ru/contest/2023/ (дата обращения 20.11.2023).

Сведения об авторе:

Игнатькова Ангелина Дмитриевна, аспирантура, 1-й курс, кафедра искусствоведения, преподаватель кафедры художественного текстиля, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица; lookforbes@yandex.ru

Ignatkova Angelina Dmitrievna, Postgraduate degree, 1st year, Lecturer of the Department of Art Textiles, Saint Petersburg State Academy of Art and Design named after A. L. Stieglitz; lookforbes@yandex.ru

Сведения о научном руководителе:

Мутья Наталья Николаевна, кандидат искусствоведения, доцент, профессор Центра инновационных образовательных проектов, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица; mutianata@yandex.ru

Mutya Natalya Nikolaevna, Candidate of Art Criticism, Associate Professor, Professor of the Innovative Educational Projects, Saint Petersburg State Academy of Art and Design named after A. L. Stieglitz; mutianata@yandex.ru

УДК 72.03:72.007:72.021:72.012
DOI 10.54874/9785605162926.2024.10.38

А. С. Коптев

АРХИТЕКТУРА ВЫБОРГА КАК ПАНОРАМА СТИЛЕВОЙ ЭВОЛЮЦИИ НАЧАЛА XX В.

В истории архитектуры города Выборга существует относительно малоисследованный в русскоязычной научной литературе период нордического классицизма 1910–1930-х гг. Этот стиль, развиваясь и трансформируясь, сочетал в себе образную систему неоклассической архитектуры с влиянием ранних проявлений модернизма и стал своего рода переходным этапом, повлиявшим на дальнейшее развитие архитектуры функционализма в странах Скандинавии, а также на скандинавский дизайн.

Ключевые слова: нордический классицизм, скандинавский функционализм, архитектурное проектирование, У. Ульберг, Я. Ланкинен, П. Уотила.

A. S. Koptev

ARCHITECTURE OF VYBORG AS A PANORAMA OF THE STYLISTIC EVOLUTION OF THE EARLY XX CENTURY

In the history of architecture of Vyborg, there is a relatively little studied in the Russian scientific literature period of Nordic classicism of the 1910s-1930s. This style, developing and transforming, combined the figurative system of neoclassical architecture with the influence of early manifestations of modernism and became a kind of transitional stage that influenced the further development of functionalist architecture in the Scandinavian countries, as well as Scandinavian design.

Keywords: Nordic classicism, Scandinavian functionalism, architectural design, U. Ulberg, J. Lankinen, P. Uotila.

Процессы формирования и эволюции художественных стилей нередко начинаются в архитектуре — ведущем виде архитектонических искусств. Именно архитектура оказывает влияние на стилистику предметов декоративно-прикладного искусства и промышленного дизайна (особенно связанных с обустройством интерьера и быта). Не случайно именно на архитектуру ведущие скандинавские теоретики начала XX в. возлагали социальную миссию, связанную с привнесением искусства в повседневную жизнь общества [5, с. 310–311]. Изучение стилевой эволюции архитектуры позволяет лучше понимать законы формотворчества при проектировании объектов различного назначения. Феномен скандинавского дизайна, популярного в настоящее время среди профессионалов и потребителей, также имеет свои истоки в творческих поисках архитекторов стран Северной Европы начала XX в. Поскольку в настоящих условиях практическое изучение скандинавской архитектуры начинающими специалистами затруднено, наследие города Выборг приобретает особую ценность — как музей и «учебное пособие» под открытым небом, расположенный в непосредственной близости от Санкт-Петербурга.

Город Выборг с его многовековой историей содержит в себе следы влияния разных культур, исторических эпох и архитектурных стилей. Важной составляющей его облика являются памятники периода нордического классицизма 1910–1930 гг. Поскольку этот

стиль можно считать переходным этапом от классического архитектурного искусства к новым методам архитектурного и инженерного проектирования, представляется целесообразным рассмотреть архитектурное наследие этого периода выборгской истории, определить основные приемы и творческие методы авторов, связывающие Выборг с общими для Скандинавии тенденциями, а также выявить особенности и характерные черты, повлиявшие на облик города этих лет и наше восприятие его.

Нордический классицизм — архитектурный стиль, сформировавшийся в странах Скандинавского региона в 1910–1930-х гг. Это время связано с серьезными социальными, политическими и экономическими переменами в этих странах. Быстрый рост городов, экономические последствия Первой мировой войны, рост социальных идей левого толка и рационализация бюджетов вместе с теоретическими программами, разработанными Ле Корбюзье и немецкой ассоциацией художников, архитекторов, дизайнеров и промышленников (*Deutscher Werkbund*), толкали архитекторов к поиску нового стиля, а главное — метода проектирования, выразительного и понятного современнику и при этом рационального, отвечающего требованиям нового времени [7, с. 31].

Можно сказать, что для Финляндии стиль этот был заимствованным. Большинство членов финской творческой интеллигенции были ориентированы на Швецию, где они получали профессиональное образование и иногда работали. Гранд-тур по Европе с обязательным пребыванием в Италии традиционно был частью архитектурной образовательной программы. Молодые финские архитекторы начала XX в., помимо восхищения знаменитыми шедеврами классической архитектуры, начинают обращать внимание на *architettura minore*. В простом благородстве обычных домов итальянских городков они увидели некоторую схожесть с аскетизмом бытовой архитектуры Скандинавии [11, с. 81].

Вдохновляясь этой архитектурой, они решали две задачи: упрощение, а значит, удешевление декоративных элементов фасада, особенно после избыточной декоративности национального романтизма, и при этом сохранение эстетической составляющей. Ни сами архитекторы, ни общество не были готовы к столь резкому, революционному переходу от национального романтизма к функционализму. Скандинавские архитекторы с присущей им социальной ответственностью, создали недостающее звено в этой цепочке эволюционного развития. Начав с неоклассических поисков, планомерно двигаясь по пути редукции формы и примата функции, они вполне естественно и органично перешли к функционализму и тому, что мы понимаем под скандинавским дизайном.

Надо сказать, что, как и в других странах Скандинавии данного периода, можно наблюдать очень разные проявления стиля — от почти полного копирования на фасаде классического итальянского декора до весьма минималистичных решений и экспериментов с пропорциями.

Так, например, склады компании «Хакман и Ко» 1924–1925 гг. были спроектированы У. Ульбергом под явным влиянием итальянской классической традиции, а его деловые и жилые дома Рихарда на Крепостной улице, 14, постройки 1918 г. и вовсе можно принять за дома эпохи классицизма XVIII–XIX вв. [2, с. 79]. Такое же сильное влияние, но, скорее, ренессансной архитектуры, прослеживается в усадьбе Ламметмаа П. Уотила 1921 г.

Тем не менее важнейшей особенностью нордического классицизма было развитие в сторону уплощения фасадного декора и экспериментов с пропорциями. Так, в жилом доме на бульваре Кутузова, 35 (1926 г.), архитектор Я. Ланкинен сводит к минимуму декоративные элементы, оставляя лишь руст в оформлении входных групп и плоские обрамления окон. Тут же проявляется скругленный угол, выходящий на перекресток, — отличительная черта многих работ Я. Ланкинена, в том числе и более поздних, периода функционализма.

Ярким примером переосмысления использования классических элементов и экспериментов с пропорциями является здание редакции газеты «Карьяла» У. Ульберга 1925–1929 гг.

В вытянутые арочные ниши встроены окна со второго по шестой этаж, а окна седьмого этажа вписаны во фриз и играют роль триглифов или пространства между ними. Это, кстати, не редкий прием в архитектуре нордического классицизма. Например, в Выборге он также встречается в оформлении последнего этажа жилого дома на Северной улице, 8, 1928–1929 гг. П. Уотила. В нем пространство фриза между окнами заполнено стилизованным гигантским миандром.

Еще одной важной особенностью нордического классицизма было внимание к цвету. Хотя многие из этих зданий и были выкрашены наподобие итальянских прототипов в разные оттенки охры, нередко применялись контрастные акценты черного или терракотового. Декоративные элементы могли быть выкрашены и в неожиданные яркие цвета, напоминая о недавно открытых археологами античных памятниках.

Так, упомянутая выше редакция газеты «Карьяла» имела весьма ярко расписанные фриз и карниз, а архитекторы Ю. Викстед и А. Ростила настолько внимательно относились к цвету, что привлекали для разработки цветовых решений выборгского художника Лаури Вялке.

Широкое распространение в этот период получили мультифункциональные комплексы, совмещающие в себе торговые, конторские и жилые помещения. Ярким примером подобной типологии в Выборге можно считать здание Финского сберегательного банка Я. Ланкинена 1928–1929 гг. на Вокзальной улице, 13. Мы видим принципиальное разделение объема декором и цветом. Первый этаж отдан под торговлю и вестибюльные группы. Вся его плоскость, не занятая остеклением витрин, покрашена в темно-серый цвет. Второй этаж первоначально был занят офисами и имел темно-серый декор вокруг окон и такой же темно-серый карниз, отделяющий его от верхних этажей. С третьего по шестой этаж располагалось жилье. Этот минималистичный блок без декора, выкрашенный в белый цвет, противопоставляет себя нижним этажам и демонстрирует новую архитектуру функционализма. Разбавляет это впечатление лишь срезанный сложнопрофилированный угол дома, выходящий на перекресток, с вертикальным рядом рельефов, скорее всего, связанных с логотипами организаций, размещенных в здании. Внутри двора располагался двухэтажный объем операционного зала банка с аскетичным интерьером, главным элементом которого был кессонированный потолок с освещением через кессоны [10, с. 168].

Выделяя два этажа декором и цветом, архитекторы нордического классицизма нередко решали еще и задачу интеграции здания в существующую застройку. Можно заметить, что во многих финских городах, как и в Выборге, значительную площадь занимали двухэтажные деревянные здания. Таким образом, вписывая нижние этажи с их классическим декором в линию исторической деревянной застройки, а верхние искусственно отделяя, авторы добивались более гармоничного соседства старой и новой архитектуры.

К 1930-м гг. развитие новых технологий, социальные и экономические потребности, а также идеи, пропагандируемые Ле Корбюзье и такими объединениями, как *Deutscher Werkbund, Bauhaus, DeStijl,* формировали новый язык архитектуры и дизайна. Модернизм становился все популярнее, особенно в профессиональной среде [6, с. 165]. Таким образом, интересной особенностью многих поздних работ нордического классицизма является плавный переход архитекторов к новым идеям и проектным методам. К примеру, даже при сохранении классицистического подхода к главному фасаду дома финского лютеранского прихода выборгского кафедрального собора 1928–1930 гг. Я. Ланкинена можно увидеть совершенно модернистский задний фасад, напоминающий своими балконами и витражами лестниц скорее функционализм Баухауса, чем классицизм.

Здание музея изящных искусств и художественной школы У. Ульберга 1930 г. также представляет собой сочетание тенденций нордического классицизма и функционализма. Центральный вход, внутренний двор и двойная колоннада наполнены классическими элементами. Сама компоновка комплекса подразумевает движение вдоль осевой композиции

по высокой лестнице через портал в дворовое пространство — «зрительный зал», в форме сектора, открытого колоннадой на юго-запад с расчетом на закатное солнце и прекрасный вид на Выборгский залив. Даже минималистичные балконы, расположенные справа и слева от этой колоннады, напоминают литерные ложи по бокам театральной сцены. Вся эта театральность и непрерывность осевого движения с эффектом неожиданности в конце пути явно относят это здание к нордическому классицизму и демонстрируют нам излюбленные приемы выдающегося шведского архитектора этого периода Гуннара Асплунда [8, с. 97].

На первоначальных эскизах 1928 г. мы и вовсе можем увидеть два объема, увенчанных почти античными фронтонами с многофигурными композициями, связанные колоннадой классических пропорций [11, с. 102]. Однако, обойдя здание, можно обнаружить, что боковые фасады имеют совершенно другой облик. Тут автор уже работает как зрелый функционалист. Витражное остекление разных форм и размеров в зависимости от необходимости, плоские кровли, встроенные водостоки, пандусы и консольные козырьки. Все это говорит о том, что к этому моменту У. Ульберг уже овладел новым проектным методом и инструментарием и готов оставить нордический классицизм позади.

Еще ярче это проявится в работе над зданием выборгского архива 1933 г. В первоначальном проекте он также нес в себе черты нордического классицизма и венчался плоским куполом со шпилем. Однако в процессе работы лишние детали были отброшены, а само здание стало примером новой архитектуры не только благодаря облику, но и в связи с применением новых технологий, систем вентиляции и отопления, лифтов, резиновых напольных покрытий, армированных стекол и т. д. Все это демонстрирует, что, как и в других странах Скандинавии, создавая внешне неоклассические проекты, выборгские архитекторы постепенно переходили к проектным методам функционализма.

При всем внешнем сходстве в проявлении характерных черт нордического классицизма в Выборге нельзя не отметить некоторые особенности. Этот стиль проявился здесь достаточно поздно. Сказалась экономическая ситуация в Финляндии в период Первой мировой войны. Так, Паули Бломштедт в 1928 г. писал: «Ориентация нашей современной архитектуры на Швецию во время мировой войны была совершенно естественной. Здесь практически ничего не строилось, в то время как наш сосед только что открыл для себя так называемый нордический стиль… Наша связь с Европой была полностью разорвана, и стиль, разработанный по другую сторону Ботнического залива, подходил Финляндии как нельзя лучше» [11, с. 86]. Кроме Первой мировой войны, важную роль сыграло обретение Финляндией независимости и последовавшая за этим гражданская война. Выборг был одним из важных городов в этой войне, став последним оплотом Совета народных уполномоченных Финляндии. Отсюда они бежали в Петроград весной 1918 г. Неудивительно, что возвращение к мирной жизни и строительству произошло лишь к 1920-м гг., в то время как в остальной Скандинавии нордический классицизм уже был широко распространен и стал главенствующим архитектурным стилем.

Еще одной особенностью, связанной с военной историей города в XX в., стало то, что до нас дошло очень мало примеров деревянного нордического классицизма. В Хельсинки, к примеру, есть знаменитый район социального жилья Капила — замечательный пример деревянной архитектуры этого периода. В Выборге также было немало деревянной архитектуры, но в результате двух штурмов города в 1940 и 1944 гг. большинство из них были утрачены [2, с. 175].

Мы можем видеть лишь отдельные, чудом сохранившиеся здания в центральной части города. Такие как дом № 3 на Петровской набережной или интересный пример оштукатуренного фасада деревянного дома № 1 по улице Некрасова, который сложно с первого взгляда идентифицировать как пример деревянной архитектуры.

Конечно, на особенный характер выборгского нордического классицизма повлияла и допетровская история города. Прежде всего это можно видеть на высоких фигурных

щипцах, завершающих брандмауэры многих домов. В их форме проявляется влияние североевропейской архитектуры XVI–XVII вв. Подобные щипцы можно встретить и на примерах архитектуры эпохи романтизма XIX в. Они отсылают нас к шведскому периоду истории Выборга. Яркими представителями этой исторической традиции являются дом товарищества «Калеванринне» архитекторов братьев Лёюскя (1928 г.), а также дом АО «Юркянноусу» архитекторов Ю. Викстеда и А. Ростила (1928–1931 гг.).

Говоря об этих домах, нельзя не отметить еще одну проявившуюся здесь особенность. Рельеф давал возможность для использования дворового пространства и цокольного этажа для новой функции — устройства автомобильных парковок для состоятельных жильцов. Распространение автотранспорта требовало разработки новой типологии — придомовых крытых парковок, и архитекторы впервые пытались решить эту задачу, вписывая их в подвальные и цокольные этажи, заглубляя их во дворах с использованием эксплуатируемой кровли.

Рассматривая эти и многие другие проекты, можно выделить частое использование кирпича в виде финишной отделки фасадов, что совсем нехарактерно для нордического классицизма и может быть также отнесено к особенностям выборгской архитектуры указанного периода. Вероятно, на это повлияло организованное ранее производство кирпича на заводе *Tammisuo* в пригороде Выборга. И. Халленберг был успешным предпринимателем и довольно быстро вывел свой завод в лидеры по производству кирпича в Финляндии. Кирпич, произведенный заводом *Tammisuo*, можно встретить во многих постройках Выборга. Завод имел свой портовый терминал для отгрузки и дальнейшей транспортировки продукции по морю. Очевидно, отсутствие расходов на транспортировку обеспечивало более выгодную цену в Выборге. А так как экономическая целесообразность имела решающую роль в период нордического классицизма, город получил преимущество в более широком использовании этого материала [3].

Немаловажную роль в формировании нетипичного облика города в этот период сыграла застройка территории бывших оборонительных укреплений Выборга. У. Ульберг, родившийся в этом городе, с особым интересом относился к истории города и освоению территорий, что проявилось и в проекте жилых домов на улице Южный Вал, 18, 20 (1923 г.), и во всем проекте развития морского фасада, где аскетичного вида дома составляют единый фронт, повторяя линию крепостной стены старого города. Таким образом, У. Ульберг как бы выявляет фортификационную структуру города и восстанавливает утраченные связи, создавая ощущение монолитной стены, защищающей город с воды. Чуть позже, в 1925 г., У. Ульберг берется за проект реконструкции Круглой башни, которая также могла быть утрачена, но благодаря его работе приобрела новую функцию и ряд классицистических элементов [4, с. 74].

Летний театр на Батарейной горе, имеющий структуру античного амфитеатра, упомянутое выше здание Музея изящных искусств и художественной школы на бастионе Панцерлакс и многие другие проекты показывают интерес к освоению и приданию новой функции территориям, которые передавались городу военным ведомством по причине утраты своей оборонительной функции.

Таким образом, можно сказать, что Выборг был не просто одним из городов Балтийского региона, где в полной мере проявил себя стиль нордического классицизма, но и имел ряд особенных черт, определивших облик памятников этого периода и повлиявших на создание уникальной ткани городской застройки. При этом нордический классицизм сыграл функцию плавного перехода к модернизму, совмещая в себе понятные зрителю исторические формы с рациональным подходом к проектированию, использованием новых технологий и культом редуцированной формы, набирающим силу в Европе. Нордический классицизм стал также первым шагом к воплощению идей шведских теоретиков Эллен Кей («Красота для

всех» 1899 г.) и Грегора Польсона («Новая архитектура» 1916 г.; «За более красивые товары повседневного спроса» 1919 г.) [5, с. 310–311]. Благодаря их идеям каждый архитектор нордического классицизма чувствовал свою ответственность в деле улучшения качества жизни, популяризации простых и красивых товаров промышленного производства и ликвидации социального расслоения в обществе. Эти идеи повлияли и на дальнейшее развитие скандинавской архитектуры и дизайна.

К 1930-м гг. нордический классицизм стал терять свои позиции, уступая место функционализму. В статье под говорящим названием «Архитектурная анемия» 1928 г. П. Бломштедт писал: «На данный момент мы считаем, что вкус означает просто “элегантность” линий, блеклые цвета и своего рода чрезмерную апатичность характера. Искусственная женственность или отсутствие творческого духа?» Он предрекал конец эпохи классицизма и появление нового «стиля Корбюзье» [11, с. 87]. Так и произошло. В 1930 г. состоялась знаменитая Стокгольмская выставка. Разработанные для нее Г. Асплундом в соавторстве с С. Леверенсом павильоны представляли собой триумф интернационального стиля [1]. Выставка произвела такой эффект в архитектурной среде, что этот год принято считать окончанием периода нордического классицизма, что справедливо и для Выборга. Можно видеть, к примеру, что У. Ульберг, сохраняя структуру некоторых своих находящихся в работе проектов, отбросил большую часть декоративных элементов — как влияющих на пластику фасада (карнизы, пилястры, обрамления окон), так и на силуэт (свесы кровли, фронтоны и шпили). В то время как А. Аалто, проектировавший выборгскую библиотеку в стиле нордического классицизма, посчитал своим долгом полностью переработать свой проект, перейдя к функционализму и подарив Выборгу и Финляндии настоящий шедевр новой, современной архитектуры [9, с. 480].

Таким образом, можно сказать, что весь специфический процесс стилевой эволюции, характерный для стран Скандинавии, включающий в себя рождение нордического классицизма и последующее становление функционализма, широко представлен в архитектуре города Выборга. Учитывая тот факт, что этот переходный период относительно мало описан в русскоязычной литературе, трудно переоценить ту практическую пользу, которую могут дать памятники города Выборга для образования начинающих специалистов в области архитектуры и дизайна.

ЛИТЕРАТУРА

1. Божко О. Эрик Гуннар Асплунд: скандинавская архитектура от неоклассики до funkis // Интерьер + Дизайн (образовательная платформа).URL: https://www.interior.ru/education/geroi-dizaina/9830-erik-gunnar-asplund-skandinavskaya-arhitektura-ot-neoklassiki-do-funkis.html (дата обращения: 27.01. 2023).
2. Кепп Е. Е. Выборг. Художественные достопримечательности — Выборг: Фантакт, 1992. 200 с.
3. Литвиненко, А. История Выборга, сложенная по кирпичику. Часть 6. Таммисуо // Выборг, 2017. URL: https://gazetavyborg.ru/news/istoriya-vyborga-slozhennaya-po-kirpichiku-chast-6/(дата обращения: 10.11.2023).
4. Неувонен П., Пёюхья Т., Мустонен Т. Выборг. Архитектурный путеводитель. Выборг: СН, 2008. 160 с.
5. Птичникова Г. А. «Красота повседневности»: выставки в утверждении новой эстетики архитектурно-пространственной среды в Швеции // Художественная культура. 2022. № 4. С. 304–325. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/krasota-povsednevnosti-vystavki-v-utverzhdenii-novoy-estetiki-arhitekturno-prostranstvennoy-sredy-v-shvetsii/viewer (дата обращения: 04.11.2023).
6. Рунге В. Ф. История дизайна, науки и техники: Учеб. пособие. Издание в двух книгах. Книга 1. М.: Архитектура-С, 2006. 368 с.
7. Цветкова П. О. Нордический классицизм 1910–1930 годов // Academia. Архитектура и строительство. 2021. № 1. С. 31–39. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/nordicheskiy-klassitsizm-1910–1930-godov/viewer (дата обращения: 25.12.2022).
8. Blundell Jones P. Gunnar Asplund. London: Phaidon Press Limited, 2006. 239 p.
9. Kries M. Alvar Aalto. Second Nature. Altenburg: Vitra Design Museum GmbH and authors, 2014. 431 p.

10. Miettinen K. V. Viipurin Suomalainen Saastopankki // Arkitekten: organ for finlands arkitektforbund. 1930. № 10. С. 167–168.
11. Paavilainen S., Pallasmaa J. Nordic Classicism 1910–1930. Helsinki: Museum of Finnish Architecture, 1982. 180 p.

Сведения об авторе:

Коптев Алексей Сергеевич, аспирантура, 2-й курс, кафедра истории и теории искусства, Институт дизайна и искусств, Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна; mailkoptev@gmail.com

Koptev Alexey Sergeevich, Postgraduate program, 2nd year, Department of History and Theory of Art, Institute of Design and Arts, St. Petersburg State University of Industrial Technologies and Design; mailkoptev@gmail.com

Сведения о научном руководителе:

Кузнецова Майя Михайловна, кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры истории и теории искусства, Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна; maya.mail2@rambler.ru

Kuznetsova Maya Mikhailovna, Candidate of Art Criticism, Associate Professor, Associate Professor of the Department of History and Theory of Art, St. Petersburg State University of Industrial Technologies and Design; maya.mail2@rambler.ru

УДК 738(738.2, 738.8)
DOI 10.54874/9785605162926.2024.10.39

В. Б. Коркина

КЕРАМИЧЕСКИЕ ПЛИТКИ ФАБРИКИ «РАКО» В ИНТЕРЬЕРАХ ПЕТЕРБУРГА И МОСКВЫ НАЧАЛА XX ВЕКА

Основное внимание в статье уделено некоторым ключевым этапам развития фабрики «Рако» на рубеже XIX–XX вв. — времени высокого спроса на архитектурную керамику в Европе и России. Рассмотрены сохранившиеся в Петербурге и Москве отечественные примеры оформления керамическими изделиями производства этой фабрики, выделены некоторые художественные особенности декора плиток.

Ключевые слова: «Рако», интерьер, архитектурная керамика, напольная плитка, настенная плитка, стиль модерн.

V. B. Korkina

CERAMIC TILES OF THE FACTORY “RAKO” IN THE INTERIORS OF ST. PETERSBURG AND MOSCOW AT THE BEGINNING OF THE XX CENTURY

The article focuses on some key stages in the development of the “Rako” factory at the turn of the XIX–XX centuries. It was a time of high demand for architectural ceramics in Europe and Russia. The samples of ceramic tile decor that were produced at this factory and preserved in St. Petersburg and Moscow are considered. Some artistic features of the tile decor are highlighted.

Keywords: “Rako”, interior, architectural ceramics, floor tiles, wall tiles, Art Nouveau style.

Несмотря на то что фабрика «Рако» существует на рынке уже 140 лет, широкой известности в России она не обрела. Белым пятном в истории «Рако» остается рубеж XIX–XX вв., не освещенный в отечественном искусствознании. Представляется необходимым рассмотреть основные вехи развития фабрики в указанный период, а также способы оформления интерьеров Москвы и Петербурга керамическими изделиями ее производства.

История фабрики «Рако» началась с добычи угля в регионе Раковник (на западе современной Чехии) в первой половине XIX в. [3]. Несколько шахт были богаты этим ископаемым, но из-за постоянных подтоплений из ближайших озер его разработку постепенно прекратили. Позже попытки восстановить добычу были снова предприняты, но проблема затоплений оставалась. И только к 1882 г. выработки угля смогли осуществить на одной шахте — Арност Ян (ArnostJan). Впоследствии в ее отвалах был обнаружен сланец — глинистая осадочная порода, спрессованная между слоями угля. Это открытие, сделанное инженером-химиком Яном Странецким (JanStranecky), дало толчок к созданию компании по производству шамотной глины. Отметим, что в конце XIX в. спрос на шамотную продукцию был высок, так как она требовалась для металлургической и стекольной отрасли Австро-Венгрии и за ее пределами.

В то же время в регионе обнаружили богатые залежи качественной глины [3]. Именно это событие способствовало развитию керамических производств. Затем было налажено изготовление неглазурованной напольной плитки. Впервые такую продукцию изготовили на фабрике

в Коштанах, которая была основана в 1873 г. Ее изделия с успехом применили на пражских улицах. Через несколько лет был учрежден завод в Глубочепах, а затем уже в Раковнике в 1883 г. С этого времени ведется отсчет истории фабрики «Рако». Надо заметить, что за год до этого здание заброшенной шахты Маржи начали переоборудовать под нужды будущего производства. В 1883 г. фабрика в Раковнике была оснащена различными станками, в том числе пятью гидравлическими прессами, приводимыми в движение паровыми двигателями (их применение позволяло ускорить процесс производства и добиваться стабильного качества с меньшим количеством брака). В трех печах обжигали изделия (топливом служил уголь с ближайших шахт). В последующие годы производственные мощности только увеличивались. Это связано с тем, что спрос на шамотный кирпич только возрастал. Качество продукции было высоким и заслужило славу за пределами Австро-Венгрии. Фабрика экспортировала ее в Германию, Балканы, Россию и другие страны.

Что касается дальнейшего развития завода, то в 1890-х гг. удалось наладить производство глазурованных изделий за счет увеличения мощностей. Такую продукцию применяли при отделке стен в мясных лавках, заводских цехах и промышленных объектах — пекарнях, бойнях, пивоварнях. В то же время фабрика «Рако» открыла собственный офис в Праге и за ее пределами. Это позволяло клиентам ознакомиться с образцами продукции (заметим, что пока не выяснено, где и кто распространял ее в России) [3].

К началу XX в. фабрика стала достаточно известной. Все больше людей узнавало о продукции «Рако» благодаря, например, ее успешному участию в различных международных выставках, где она удостаивалась значимых наград. В Австро-Венгрии эту керамику использовали архитекторы при строительстве архитектурных сооружений в Праге, Вене, Будапеште [3]. Из наиболее известных работ выделяют отель «Империал» (Прага, 1914 г.), где в интерьерах находятся рельефные керамические панно и другие керамические образцы, и Народный дом в Праге, который был построен в 1912 г. по проекту архитекторов О. Поливка, А. Бальшанек, а в оформлении приняли участия художники Я. Обровский, Е. Главин. Здание считается выдающимся сооружением пражского модерна [2, с. 141–142]. В интерьере применили керамическую отделку — напольную и настенную плитку с керамическими панно.

В России известно несколько примеров применения керамики фабрики «Рако» в интерьерах. В основном они находятся в крупных городах — Петербурге и Москве. Как пишет М. В. Нащокина: *«Эти, как правило, очень красивые полихромные изделия с высоким художественным качеством воплотили эстетику стиля модерн <…>»* [1, с. 510]. Продукцию применяли в доходных и частных домах, плиткой украшали стены и укладывали напольную покрытие в парадных, на межэтажных переходах, кухнях, ванных комнатах в период с 1900 по 1917 г.



1. Керамические вставки с изображением рыб и птиц фабрики «Рако» из петербургского бывшего доходного дома В. П. Кончиелова

В Петербурге архитектурная керамика фабрики «Рако» сохранилась в нескольких бывших доходных домах. Первый дом расположен по адресу: Исполкомская улица, 5. Он был построен в 1911 г. архитектором Константином Николаевичем де Рошефором для В. П. Кончиелова. В единственном парадном сохранилась интересная отделка вестибюля. На пол была уложена метлахская плитка с изображением роз, а стены украсила плитка в зеленой гамме. К сожалению, выяснить их происхождение не удалось (не найдено клейм). Предположительно, их тоже можно отнести к рассматриваемому заводу.

Представляют также интерес керамические вставки с изображением птичек и рыбок на дверях квартир из этого парадного (*ил. 1*). Изображения на них, по всей видимости, чередовались, на одном этаже были птицы, на другом — рыбы. Обращают на себя внимание

и небольшие пустые углубления — ниши — чуть выше этих вставок. Можно предположить, что их украшали другие плитки этого же завода. Сейчас сложно представить, как это выглядело на самом деле, так как сохранилось всего несколько дверей и те с утратами на верхних этажах (на рубеже XX–XXI вв. жильцы дома заменили их на более современные). По рассказам петербургского краеведа и экскурсовода Федора Грибкова, который знал жительницу одной из квартир, эта самая жительница спасала керамические вставки из дверей, но, к сожалению, она сменила место жительства, и о дальнейшей судьбе плиток ничего не известно.

Если обратиться к сюжету и композиции самих керамических вставок, можно выделить ряд особенностей. Декор керамических плиток зооморфный и представляет собой изображение попугаев и окуней. Птички симметрично повернуты друг к другу на первом плане, между ними помещено дерево. На втором плане показано изображения кустов. Преобладает желто-зеленая гамма. В свою очередь декор в виде рыб выполнен немного иначе. Изображение многофигурное и динамичное, преобладает морская гамма — сине-зеленая с включением красного и охристого оттенка. На некоторых экземплярах, которые ранее встречались автору на иностранном сайте по продаже предметов, присутствовал люстр (металлизированный блеск). Эта одна из особенностей керамики «Рако». Однако в данном примере рассмотреть люстр не удалось — плитки были продолжительное время закрашены краской.

Отметим, что декор керамических плиток изначально разрабатывался с учетом того, что они будут размещены на стене. В конечном счете они должны были ритмично повторяться и восприниматься единым целым с другой архитектурной керамикой. Так, в фирменном каталоге наглядно продемонстрированы подобные примеры. Заказчику предлагались варианты оформления в желто-зеленой гамме с птицами и в сине-бежевом с рыбками (в каталоге декоративные плитки числятся под номерами 312 и 330). Таким образом, эти керамические фризы являлись главными декоративными акцентами оформления стены. Если говорить о примере из дома В. П. Кончиелова в Петербурге, то до сих пор не удалось выяснить, по какой причине архитектор или заказчик решил расположить плитки именно на дверях. Можно лишь заметить, что такая практика существовала в Петербурге, например в бывшем доходном доме Н. М. Нельговской (арх. С. А. Баранкеев, 1910–1911 гг.), расположенном по Захарьевской улице, 16 / проспект Чернышевского, 8: в двух парадных на полотнах дверей, ведущих в квартиры, размещены другие сюжеты на керамике — в одной цветы, в другой геометрические орнаменты.

Следующий пример оформления интерьеров петербургских парадных керамическими плитками фабрики «Рако» — в доме по адресу: Литейный проспект, 46 (многие петербуржцы знакомы с этим местом по внутреннему садику Сен-Жермен). История участка и дома продолжительная, с многочисленными перестройками и переходами от одного владельца к другому. Рассматриваемый пример находится в одном из корпусов (правая постройка), который был построен известным архитектором Александром Сергеевичем Хреновым в 1908–1912 гг. Плитки «Рако» были уложены на высоких этажах. Автор распознал их по местам утрат. Отметим, что в интерьере парадного были применены три вида метлахской плитки. При входе в вестибюль была уложена простая серая плитка с бордюром и изображением меандра на нем, затем — нарядная, неизвестного производства, со стилизованным цветочным декором, и на межэтажных переходах — рассматриваемая. Такой прием не характерен для домов Петербурга: в большинстве случаев старались удивить рисунком и колоритом напольной плитки.

В доме № 46 по Литейному проспекту, начиная со второго этажа, напольное покрытие составлено из отдельных плиток фабрики «Рако», которые имеют цвета: черный, желтый, голубой, серый (*ил. 2*). При этом каждая плитка имеет прямоугольную скругленную форму



2. Напольная плитка фабрики «Рако». Литейный проспект, 46. Санкт-Петербург



3. Интерьер бывшей буфетной. Особняк Коншиной (Дом ученых). Москва

с вогнутыми краями с двух сторон. Это позволяло создать иллюзию неровного пола и в то же время добиться визуального эффекта неповторимой объемной фигуры.

Уникальность форм напольных плиток в целом характерна для фабрики «Рако». В каталоге встречаются традиционные квадратные плитки и октагоны, а также уже инновационные для начала XX в. шестиугольные с вогнутыми краями или изогнутые кверху. Если обратиться к примерам за пределами России, то чаще всего отмечают Народный дом в Праге, где в интерьерах можно встретить необычной формы напольную плитку, которая изогнута в одну сторону. Создается впечатление волнообразного пола. Также можно вспомнить пример Виллы Бауэра в Чехии (арх. Йозеф Гочар, 1914 г.). В ее интерьерах, например в ванной комнате, была уложена бело-серая плитка, идентичная по форме плитке из здания на Литейном проспекте, 46.

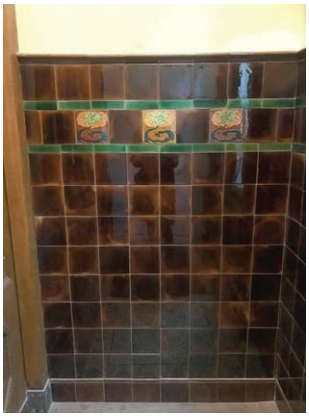
В Москве сейчас известны два адреса, где сохранились плитки фабрики «Рако». К первому можно отнести особняк Коншиных (Дом ученых), построенный по проекту архитектора Анатолия Гунста в 1910 г. В интерьере бывшей буфетной остались некоторые элементы былой отделки — пол и фриз (*ил. 3*). Редко встречающаяся напольная плитка сочетает геометрические и морские узоры. Сине-желтая цветовая гамма подчеркивает ее нарядность. В личной коллекции автора статьи хранятся две идентичные плитки, которые происходят из района Чистых прудов. На оборотной стороне одной из них можно увидеть расположенное по диагонали фабричное клеймо «Rako». В каталоге завода все эти рисунки числятся под номерами 164, 166, 176a, 178.

Стены в бывшей буфетной особняка украшает фриз с рыбками. Он точно такой же, как в бывшем доме В. П. Кончиелова. К сожалению, нижняя часть напольного покрытия была утрачена, и лишь по архивной фотографии можно воссоздать прежний облик интерьера. Там была применена простая светлая (возможно белая) плитка. Фриз с рыбками был главным декоративным элементом и гармонично вписывался в ансамбль буфетной.

Отметим, что рисунки напольных и настенных плиток разрабатывались с учетом тенденций времени и фабрика «Рако» не исключение. Известно, что к началу Первой мировой войны завод производил около шестнадцати видов монохромной и более ста пятидесяти видов полихромной плитки с художественными качествами. Их узоры были разработаны профессором *Яном Бенешем* (Jan Beneš), профессором пражской академии искусств, архитектуры и дизайна [3]. Многие рисунки поддерживали концепцию стиля модерн, когда использовали преимущественно растительные мотивы. Так, в каталоге обращают на себя внимание следующие рисунки напольных покрытий: «розы макинтоша», виноградные лозы, цветы, морские звезды, описанные выше и т. д. *Таким образом, своеобразные формы плиток, а также колорит и декор играли немаловажную роль в оформлении интерьеров на рубеже XIX–XX вв.*

Последнее здание, которое стоит рассмотреть, — доходный дом братьев Грибковых на улице Чаплыгина, 1а (арх. Г. А. Гельрих, 1910–1912 гг.). Этот адрес был упомянут в книге М. В. Нащокиной «Московская архитектурная керамика. Конец XIX — начало XX века» (2014). По ее мнению, эта керамика является чешской. Интерьеры двух вестибюлей украшали настенные облицовки фабрики «Рако» (недавно в парадных отремонтировали стены, переложили плитки и воссоздали утраченные). Они состояли из основных плиток коричнево-бордового оттенка и небольших

импровизированных фризов из зеленых продольных плиток и центральных с фантазийным рисунком в виде цветочного завитка (*ил. 4*). *Одной из особенностей были металлические люстры* [1, с. 510]. Они придавали большую эффектность рисунку и при определенном освещении меняли оттенки. Эта полива плитки люстром может быть названа характерной для продукции фабрики «Рако», при использовании такого вида декора вся полихромная керамическая отделка в интерьере воспринимается как единое целое. (Это, пожалуй, единственный подобный пример в России.)



4. Настенная керамика фабрики «Рако» из бывшего доходного дома братьев Грибковых. Москва

В дополнение к ней, поэтому же адресу, была уложена метлахская плитка с интересным орнаментом, предположительно, той же фабрики. Гармония была достигнута удачным подбором бордово-коричневой гаммы. Главный акцент напольного покрытия — бордюр со стилизованным растительным орнаментом, больше похожим на виноградные листья. Основные плитки украшены цветочным декором. Такие рисунки не редкость и встречались повсеместно. Большая конкуренция и спрос на продукцию вынуждали фабрики буквально копировать друг у друга рисунки. Можно предположить, что мастера «Рако» позаимствовали некоторые из них.

Подводя итог, можно сказать, что «Рако» проделал долгий путь от угольных шахт до крупного завода по производству керамической плитки. Наибольший подъем фабрика ощутила на рубеже XIX–XX вв., когда возрос спрос на керамику. Ее продукция сыграла свою роль в формировании обликов экстерьеров и интерьеров крупных городов Европы.

В России известно немного примеров использования в оформлении интерьеров плиток «Рако», преимущественно в домах Петербурга и Москвы — напольные и настенные плитки, керамические вставки. Тем не менее можно выделить ряд общих характеристик. Во-первых, рисунки на плитках были разработаны под влиянием стиля модерн и включали разнообразные растительные и стилизованные геометрические мотивы. Во-вторых, декоративность керамики «Рако» достигалось использованием ярких глазурей и металлизированного люстра в некоторых изделиях. Эти характерные особенности плиток «Рако» позволили сделать их важными акцентами интерьера Петербурга и Москвы начала XX века.

ЛИТЕРАТУРА

1. Нащокина М. В. Московская архитектурная керамика. Конец XIX — начало XX века. М.: Прогресс-Традиция, 2014. 560 с.
2. Нащокина М. В. Роль европейской керамики в создании архитектурно-художественного образа построек в стиле модерн // Архитектурная керамика мира. 2021. № 6. С. 131–149.
3. RAKO история. История RAKO от основания 1883 до наших дней [Электронный ресурс] // Рако. URL: https://www.rako.cz/ru/o-nas/priedstavlieniie-kompanii/rako-istoriia (дата обращения: 23.11.2023).

Сведения об авторе:

Коркина Вера Борисовна, аспирантура, 1-й курс, кафедра искусствоведения, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица; verakorkina@yandex.ru

Korkina Vera Borisovna, Postgraduate program, 1st year, Department of Art Criticism, Saint Petersburg State Academy of Art and Design named after A. L. Stieglitz; verakorkina@yandex.ru

Сведения о научном руководителе:

Ковалева Татьяна Вячеславовна, кандидат искусствоведения, доцент, профессор кафедры интерьера и оборудования, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица; tvk158@mail.ru

Kovaleva Tatiana Vyacheslavovna, Candidate of Art Criticism, Associate Professor, Professor of the Department of Interior and Equipment, Saint Petersburg State Academy of Art and Design named after A. L. Stieglitz; tvk158@mail.ru

УДК 74.01/.09
DOI 10.54874/9785605162926.2024.10.40

Д. К. Лещинский

СПЕЦИФИКА КОМПЬЮТЕРНОГО ИСКУССТВА В СССР В КОНТЕКСТЕ МИРОВОЙ ЦИФРОВОЙ КУЛЬТУРЫ

Цель данного исследования — анализ условий возникновения компьютерного искусства и цифровой культуры в СССР и их развития с 1950-х до начала 1990-х гг. В работе выявляются отличия советского опыта от западного: в СССР эта область не получила столь широкого распространения и не смогла оказать значительного влияния на дальнейшее развитие цифровой культуры. На примерах конкретных произведений рассматриваются различные политические и экономические причины, которые к этому привели.

Ключевые слова: компьютерное искусство, цифровая культура, компьютерные технологии, искусство ЭВМ, компьютерное искусство в СССР.

D. K. Leshchinskiy

SPECIFICS OF COMPUTER ART IN THE USSR IN CONTEXT OF THE WORLD DIGITAL CULTURE

The purpose of this study is to analyze the conditions for the emergence of computer art and digital culture in the USSR and their development from the 1950s to the early 1990s. The work reveals some differences between the Soviet experience and the Western one: in the USSR this area was not so widespread and could not have a significant impact on the further development of digital culture. Using examples of specific works, various political and economic reasons are examined.

Keywords: computer art, digital culture, computer technology, computer art in USSR.

Несмотря на рост популярности цифровых технологий, можно сказать, что сегодня история отечественного компьютерного искусства представляет собой достаточно узкую область знания, исследованием которой занимается ограниченный круг специалистов. К наиболее цитируемым публикациям по этой теме можно отнести работы таких авторов, как Р. В. Лукичев [10], Я. Д. Пруденко [12] и С. В. Ерохин [2]. Вклад данных исследователей в изучение истории компьютерного искусства сложно переоценить. Тем не менее стоит отметить, что чаще всего рассмотрению роли отечественного компьютерного искусства советской эпохи именно в контексте мировой культуры, как и сопоставлению господствовавших в нем тенденций с аналогичными процессами в мире, уделяется не так много внимания. Этот аспект, а также некоторые составляющие цифровой культуры, которые авторы часто обходят стороной (в частности, развитие видеоигр в СССР), будет освящен чуть шире на страницах этой статьи.

История компьютерного искусства как направления восходит к концу 1950-х гг. В этот период мир стремительно менялся под влиянием новых развивающихся технологий. В то время как для простых людей мировая война, завершившаяся за десяток лет до этого, явилась невероятным испытанием силы духа, для самих воюющих государств она стала состязанием как промышленной мощи, так и научной мысли. Конструкторские бюро, без передышки работавшие

по обе стороны конфликта, старались выжать максимум из доступных на тот момент человечеству знаний. Эта тенденция ускоренного развития под давлением сохранилась и в послевоенный период ввиду новой политической напряженности между СССР и США.

Еще с начала 1940-х гг. стало очевидно, что наличие большого количества высокопроизводительной вычислительной техники является не менее важным фактором в условиях такого противостояния, чем объемы выплавки стали или людские ресурсы. Это определило вектор развития нашего общества в сторону компьютеризации и цифровизации. Ускоренное развитие и быстрое устаревание техники обусловило то, что технологии, причем изначально именно технологии военного характера, стали проникать в те области, для которых они не были предназначены, создавая причудливый синтез, одним из плодов которого и стало компьютерное искусство. «*Война — отец всех вещей*» — в очередной раз мы можем удостовериться в правдивости данного изречения, приписываемого Гераклиту.

Первые компьютерные художники зачастую были людьми, непосредственно задействованными в обслуживании технологий. Первый задокументированный случай появления некого художественного образа на экране компьютера относится к 1956 г. Американский военнослужащий Лоуренс Типтон отобразил на экране ЭВМ SAGE, установки служащей для координации работы ПВО, изображение девушки в стиле пинап [16]. Далее раннее компьютерное искусство на Западе также было представлено в основном хотя уже и не военными, но учеными или программистами, для которых искусство поначалу представляло лишь некое увлечение, но не профессию. Наиболее известны в этом ключе трое авторов, сыгравшие основополагающую роль в становлении компьютерного искусства в 1960-х гг., часто именующиеся как «thebigN's» — Фрайдер Наке, Георг Нисс и Майкл Нолл. Все трое — выходцы из технической академической среды.

Постепенно с течением времени компьютерные технологии становились доступны значительно большему числу людей и уже не требовали специфических знаний для своего использования. В 1970-х гг. и далее все большее количество людей получает возможность применять компьютерные технологии в творчестве. Среди них были такие авторы, как Энди Уорхол, Кэтрин Нэш и другие.

Безусловно, развитие компьютерных технологий шло не только на Западе. В Советском Союзе разработка вычислительной техники не стояла на месте и порой опережала достижения западных стран. В 1957 г. на орбиту был выведен первый искусственный спутник Земли, ознаменовавший господство СССР в космической отрасли как минимум на ближайшее десятилетие. Лучшие ученые нашей страны трудились над созданием все более и более совершенных вычислительных систем, также подгоняемые в первую очередь соображениями обороны и зачастую действуя под грифом секретности.

Так или иначе, вероятно, процесс синтеза технологий и искусства, аналогичный тому, что мы наблюдаем на Западе, не мог не начаться и в нашей стране. Действительно, отчасти это так и есть. Отечественное компьютерное искусство представляет собой отдельный феномен мировой художественной культуры, определенно заслуживающий внимания, но, к сожалению, на данный момент исследованный недостаточно широко.

То, что российские авторы бывают систематически обделены вниманием, вполне очевидно [2, с. 6]. Главной причиной служит долгое отсутствие контактов между западными и отечественными компьютерными художниками и, как следствие, низкая степень взаимного влияния и параллельное развитие западного и советского «компьютерных искусств». Таким образом, на данный момент зарубежные исследователи редко интересуются тем, что происходило в данной области в Советском Союзе, смотря на всю историю компьютерного искусства максимально «американоцентрично». Возьмем, например, достаточно известную работу немецкого искусствоведа Томаса Дрехера «История компьютерного искусства». В ней Россия упоминается всего один раз, да и то в контексте «вторжения армии Советского Союза в Венгрию» [15, с. 65].

Еще одной причиной такого положения дел можно назвать несколько «маргинальное» положение компьютерного искусства в самом СССР. Это связано и с тем, что доступ к компьютеру частного пользования стал возможен значительно позже, чем на Западе, а также с тем, что автору, так или иначе занятому компьютерным искусством, было достаточно сложно реализоваться в условиях господства «официального искусства», обрекавшего все остальные направления на существование на границе андерграунда. Как известно, в отношении любых творческих экспериментов власть всегда проявляла значительную осторожность и «большую строгость оценки» [1, с. 12]

Так или иначе, компьютерное искусство на территории СССР существовало и обделено вниманием совершенно несправедливо. Далее мы рассмотрим некую краткую хронологию его развития с 1950-х гг. по конец 1980-х гг. и попытаемся выяснить, в чем заключалась его специфика и каково оказалось его влияние на дальнейшее развитие искусства.

В первую очередь следует разобраться в терминологии. В период становления рассматриваемого нами феномена термин «компьютерное искусство» использовался на Западе и является общепринятым в наши дни. В СССР же эта область знаний, связанная с компьютерными системами, обозначалась словом «кибернетика». Сейчас этот термин встречается достаточно редко и в значительно более узком значении. Само название этой дисциплины было заимствовано и обязано своим распространением американскому математику Норберту Винеру и его работе «Кибернетика, или управление и связь в животном и машине» 1948 г. [17].

Данная работа была воспринята в СССР крайне холодно, так как основные положения книги противоречили догмам марксистско-ленинской теории, из-за чего термин вошел в употребление только в середине пятидесятых годов. Тем не менее потенциал исследований в области вычислительной техники изначально был оценен по достоинству как военными, так и в сфере автоматизации государственного планирования.

В дальнейшем соответствующую область искусства, связанную с компьютерами, чаще всего называли «кибернетическим искусством», «машинным искусством», «искусством ЭВМ» и так далее. Мы же, констатируя, что все это наименования приблизительно одного и того же феномена, будем использовать более привычный, современный термин.

Можно сказать, что раннее отечественное компьютерное искусство имело характер, тяготеющий, скорее, к аудиальным искусствам, нежели к визуальным. Можно сказать, что именно компьютерная музыка является наиболее известным феноменом компьютерного искусства в СССР. Весьма логичной казалась бы некоторая преемственность таких произведений, по отношению к экспериментам по созданию электронной музыки в первой половине XX в., в частности, изобретениями Льва Термена и другим. Но нет, наработки довоенных предшественников практически не оказали влияния на данный период, по крайней мере, в плане применяемых инструментов [13].

В качестве одного из первых [10, с. 139–141] музыкальных произведений такого рода можно назвать работу композитора Рудольфа Зарипова «Уральские напевы», серию генеративных музыкальных композиций, созданную им в 1959 г. при помощи вычислительной машины «Урал». Процесс этого эксперимента был задокументирован автором и позже описан им в статье 1960 г. «Об алгоритмическом описании процесса сочинения музыки» [3, с. 1283–1286].

Кроме того, уже в пятидесятые годы в воздухе витала идея создания машинной поэзии. Как и в случае с музыкой, подобные эксперименты по большому счету были не новы и предпринимались еще поэтами-сюрреалистами. «Фальстарт» генеративной поэзии в СССР произошел в 1959 г., когда стихотворение, якобы написанное ЭВМ, было опубликовано в Н. Кобринским и В. Пекелисом [6, с. 323]. Впоследствии оно оказалось мистификаций, в чем В. Пекелис сам признался в 1964 г.

Первый же настоящий задокументированный образец компьютерной генеративной поэзии относится к значительно более позднему времени. Он принадлежит авторству сотрудника

ПНИИС НАТИ Бориса Каца, изложившему информацию о своем эксперименте в соответствующей статье 1978 г. [5, с. 151–156]. В этом контексте, стоит отметить, что компьютерная поэзия все же является крайне специфическим жанром и редко какому читателю такие стихи могу прийтись по душе, что и обуславливает достаточно холодное отношение со стороны публики как к экспериментам Каца, так и к мистификациям Кобринского и Пекелиса.

Если же рассматривать именно визуальные искусства, то в первую очередь стоит указать, на то, что графические возможности компьютеров до определенного времени являлись весьма скудными. В ранний период развития компьютерной графики основным жанром, в котором мог работать компьютерный художник, была абстракция. Это можно наблюдать среди работ западных авторов, где абстрактная живопись не занимала настолько маргинального положения, в то время как в СССР еще со времен «скандала в Манеже» негативное отношение власти к подобному искусству было известно. Тем не менее компьютерная графика в СССР так же развивалась, хотя и по несколько другому пути. В то время как на Западе эксперименты с графикой часто являлись «искусством ради искусства», как, например, работы Фрайдера Наке, Джеймса Уитни и других, в Советском Союзе большинство известных работ так или иначе было больше нацелено на некое практическое применение, часто связанное с потребностью в иллюстрировании чего бы то ни было. Как мы увидим далее, инициатива в области компьютерного искусства в Советском Союзе в отличие от стран Запада, до самого конца оставалась исключительно в руках технических специалистов.

Довольно распространенным примером прагматичного использования компьютерных технологий являлось применение ASCII-графики — визуального стиля, ставшего популярным в 1970-х гг. Это вид художественного рендеринга, подразумевающий создание изображения не из пикселей, а из текстовых символов. Необычный и в некотором роде футуристический вид получающихся изображений в позднесоветский период оказался достаточно модным. Стоит отметить, что использование печатных символов для создания изображений не являлась новой на тот момент идеей. Эта техника применялась в оформлении книг еще в начале XX в., но с изобретением компьютера получила новый виток развития.

Одним из известных примером советского ASCII-арта является портрет Владимира Ленина, выполненный в этой технике, помещенный на обложку журнала «Кибернетика» за 1970 г. Кроме того, при помощи данного метода создавались плакаты, афиши к кинофильмам и многое другое.

Также еще одним полем, в котором компьютерное визуальное искусство в СССР смогло в некоторой степени реализоваться, была компьютерная анимация. По словам математика Левковича-Маслюка, цитирующего в свою очередь одного из пионеров отечественной компьютерной графики Юрия Баяковского, эксперименты в области компьютерной анимации предпринимались еще в пятидесятых годах в ИПМ имени Келдыша [9]. Там при помощи ЭВМ «Стрела» сотрудники отображали некие простые анимации на электронно-лучевых трубках, но это, судя по всему, не несло характера какого бы то ни было серьезного творческого процесса. Сам Юрий Бояковский позднее внес обширный вклад в разработку компьютерной графики. Известна его работа в соавторстве с физиком Тамарой Сушкевич по созданию анимационного ролика, демонстрирующего обтекание цилиндра плазмой, а также анимационного фильма, иллюстрирующего приливное взаимодействие галактик [7, с. 579].

Далее с развитием технологий рендеринга и появлением первых дисплеев, способных выводить текст, именно ASCII-арт стал использоваться для отрисовки изображений. Первым действительно важным примером компьютерной анимации в СССР стала работа советских математиков под руководством Н. Н. Константинова: анимационный фильм «Кошечка», нарисованный ими средствами ЭВМ и ставший одним из первых примеров компьютерного моделирования поведения живого существа. В то время как до восьмидесятых годов основной техникой мультипликации, в том числе и на Западе, являлся метод интерполяции между кадрами, в данном мультфильме для

воссоздания движений животного впервые используется именно математическая модель. Мультфильм, хотя все его кадры и были нарисованы при помощи ЭВМ, в результате был напечатан на картоне, как и рисованная анимация того времени, так что еще не является произведением цифрового искусства, а относится к традиционно-цифровому.

К сожалению, проект, который мог бы сыграть важную роль в развитии компьютерной анимации не только в СССР, но и во всем мире, так и не получил какого-либо продолжения, а причиной тому стала политика. В 1968 г. Н. Н. Константинов присоединился к числу ученых, подписавших «письмо девяноста девяти» в поддержку своего коллеги и диссидента А. С. Есенина-Вольпина, после чего как и многие другие лишился своей должности. Техника анимации, примененная при создании «Кошечки», не получила дальнейшего развития и была открыта заново намного позже и уже на Западе.

Еще одной областью культуры, существование которой стало возможным благодаря развитию вычислительной технике, стали компьютерные игры. На данный момент вопрос о том, стоит ли воспринимать видеоигры как полноценную часть истории искусства, является дискуссионным, тем не менее в данном контексте их также стоит упомянуть, так как частью цифровой культуры они являются безусловно. Видеоигры начинают свое развитие в пятидесятых годах на Западе. В частности, одной из первых считается игра в крестики-нолики, созданная в рамках эксперимента математиком Александром Дугласом в 1952 г. В качестве инструмента поначалу использовались все те же громоздкие ЭВМ со светящимися электронно-лучевыми трубками в виде единственного источника обратной связи. В западном мире развитие этого нового направления шло своим чередом параллельно с увеличением возможностей компьютеров. Так, к 1980-м гг. безусловными лидерами в этой области являлись США и Япония, а мировой рынок компьютерных игр стремительно расширялся и приносил участвующим в нем компаниям немалые деньги. Но что же тем временем происходило в СССР?

Очевидно, процесс развития игровой индустрии в Советском Союзе был замедлен. На то существовало несколько причин. Очевидно, что в условиях плановой экономики любые разработки в областях, требующих серьезных инноваций и не имеющих прямого промышленного, научного или военного применения всегда испытывают большие трудности с поиском финансирования. К тому же до самого конца существования Советского Союза сохранялась тенденция к ведомственной разобщенности и отсутствию унификации между различными производимыми вычислительными машинами [8, с. 10–11]. Советские компьютеры хотя и не уступали по мощности западным, часто существовали в виде нескольких экземпляров, что делало существование сферы подобной западной индустрии компьютерных игр практически невозможной.

Тем не менее некоторые отдельные примеры компьютерных игр, созданных в СССР, существуют и даже имеют мировую известность. Знаменитая игра «Тетрис» была разработана сотрудником вычислительного центра при Академии наук СССР Алексеем Пажитновым в 1985 г. Вероятно, сейчас эта игра известна практически каждому: это головоломка, цель которой наиболее компактно состыковывать движущиеся по экрану фигуры, имеющие сложную геометрическую форму. «Тетрис» был написан Пажитновым для компьютера «Электроника-60», а далее портирован его коллегой, юным энтузиастом компьютерной техники (на этот момент ему было всего 16 лет) Вадимом Герасимовым, на платформу IBMPC — один из первых персональных компьютеров западного производства, также уже использовавшийся в то время в СССР.

Далее игра становится достаточно известной как внутри Советского Союза, так и за рубежом, и начинает интересовать западных издателей. Через несколько месяцев в Советский Союз приезжает венгерский импортер программного обеспечения Роберт Стейн и пытается договориться с Пажитновым о покупке прав на «Тетрис» и издании его на Западе. Не углубляясь в юридические аспекты данной истории, можно сказать, что в процессе переговоров

Стейн и Пажитнов совершенно не поняли друг друга, и далее Стейн, получивший копию «Тетриса», начинает его издание на Западе фактически без согласия со стороны реального автора. Игра имеет невероятный успех, права на нее перекупаются различными компаниями, в то время как сам Пажитнов не получает практически ничего.

Финал этой истории нельзя назвать однозначно неудачным для автора: в 1996 г. он все-таки получает некоторое признание и начинает получать отчисления от продаж, а через некоторое время становится программистом в компании Microsoft в отделе гейм-дизайна [11]. Тем не менее для отечественной игровой индустрии, становление которой могло состояться еще в середине восьмидесятых годов, это, несомненно, история несбывшихся ожиданий и упущенных возможностей.

Разработка «Тетриса» является, пожалуй, наиболее известным, хотя и не единственным примером из области видеоигр в СССР. Еще одной сферой, достойной упоминания, стала культура игровых автоматов. Эти устройства могли иметь различную конструкцию — от довольно простых «аналоговых» механизмов до весьма сложных цифровых устройств. По сравнению с компьютерными видеоиграми индустрия игровых автоматов в позднем Советском Союзе была достаточно развита и доступна населению.

Для данных платформ разрабатывались как цифровые вариации традиционных игр, например «Морской бой» или «Городки», так и более сложные нарративные игры, имеющие сюжет. Достаточно известным примером может служить игра «Конек-Горбунок», разработанная на базе игрового автомата ТИА-МЦ-1 на заводе «Терминал» в Виннице между 1986 и 1988 гг. По тем временам игра имела сложную систему уровней и продвинутую графику [4]. К сожалению, сама культура игровых автоматов оказалась в некоторой степени тупиковой ветвью развития, и с распространением персональных компьютеров и портативных игровых приставок сама собой практически полностью потеряла былую популярность. С середины 1990-х гг. она остается нишевой, специфической областью.

Количество различных моделей игровых автоматов, созданных в СССР, было весьма велико. На данный момент обширная коллекция подобных устройств представлена в Музее игровых автоматов [14], где эти образцы ранней цифровой культуры, порой существующие в единичном экземпляре, хранятся и восстанавливаются.

Далее с распадом СССР завершается и история советского компьютерного искусства. Подводя итог, нельзя не отметить, что, несмотря на схожесть стартовых условий, компьютерное искусство в СССР развивалось несколько иным образом, чем на Западе. Причиной тому служили как упоминаемая выше специфика отечественных компьютерных технологий в целом, развивавшихся по пути узкой специализации, а не массовости, следствием чего явились проблемы с доступностью и унификацией, так и различные политические факторы.

Важнейший переход, произошедший на Западе еще в 1970-е гг., когда использование компьютера в творчестве перестало быть исключительно привилегией ученых и стало доступно людям, изначально не связанным с техникой, в СССР так и не случился до самого конца. Таким образом, в течение всей своей истории советское компьютерное искусство оставалось максимально нишевым явлением. На данный момент, несмотря на множество различных инноваций в разное время, возникавших в СССР в данной области, едва ли можно говорить о существенном влиянии советских достижений на современную цифровую культуру. Большая часть технологий и методик работы с ними, впервые примененных в СССР, была позже заново открыта на Западе. Это обеспечило западным странам практически полную монополию в данной сфере культуры, отчасти сохраняющуюся по сей день.

Безусловно, и в период после распада Советского Союза в нашей стране существовали важные и самобытные авторы, работавшие с «новыми медиа», тем не менее их произведения создавались уже на западной технике. В данном контексте трудно говорить о прямой

преемственности. Так или иначе, современное отечественное компьютерное искусство — это уже совершенно отдельная, обширная тема, требующая специального исследования.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гутчин И. Б., Бирюков Б. В. Машина и творчество // М.: Радио и связь. 1982. № 168. 152 с.
2. Ерохин С. В. Эстетика цифрового изобразительного искусства. Алетейя, 2010. 432 с.
3. Зарипов Р. Х. Об алгоритмическом описании процесса сочинения музыки // Доклады Академии наук. Российская академия наук, 1960. Т. 132. № . 6. С. 1283–1286.
4. Иванов Д. Брось 15 копеек. Морской бой и другие экспонаты музея игровых автоматов // N+1: онлайн-издание. Июнь 2017. URL: https://nplus1.ru/material/2017/04/04/soviet-slot-machines (дата обращения 14.11.2023).
5. Кац Б. О программе, сочиняющей стихи // Автоматика и телемеханика. 1978. С. 151–156.
6. Кобринский Н., Пекелис В. Быстрее мысли. // М.: Молодая Гвардия. 1959. 472 с.
7. Козлов Н. Н., Сюняев Р. А., Энеев Т. М. Приливное взаимодействие галактик // Доклады Академии Наук. Российская академия наук, 1972. Т. 204. № . 3. С. 579–582.
8. Кутырев А. В. Развитие компьютерных технологий в СССР. Вторая половина 1970-х — начало 1980-х гг. // Экономический журнал. 2005. С. 10–11.
9. Левкович-Маслюк Л. Прибытие «Кошечки» // Компьютерра: электронный ресурс. 2006. URL: https://old.computerra.ru/2006/627/254339/ (дата обращения 09.11.2023).
10. Лукичев Р. В. Зарождение генеративного искусства в СССР: поэзия и музыка средствами ЭВМ // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики, 2014. № . 7–2. С. 139–141.
11. Пажитнов А. Демиурги игрового мира. // Журнал IXBT: онлайн издание. URL: www.ixbt.com/games/manpajitnov.shtml (дата обращения 12.11.2023).
12. Пруденко Я. Д. Кибернетика в гуманитарных науках и искусстве в СССР: анализ больших баз данных и компьютерное творчество. Muzej sovremennogo iskusstva “Garaž”, 2019. 308 с.
13. Пруденко Я. Д. Цикл лекций «Искусство и наука: XX век в деталях». Музей мирового океана. Филиал РГИСИ в Калининграде // Громоздкие художники: советское кибернетическое искусство 1950–1980-х. 2022. URL: https://nccakaliningrad.ru/20th_century#rec380532195 (дата обращения 12.11.2023).
14. Сайт Музея советских игровых автоматов: электронный ресурс. URL: https://15kop.ru/ (дата обращения 14.11.2023).
15. Dreher T. History of Computer Art. IASLonline, 2014. 402 p.
16. Edwards B. The Never-Before-Told Story of the World’s First Computer Art (It’s a Sexy Dame) // The Atlantic: онлайниздание. URL: https://www.theatlantic.com/technology/archive/2013/01/the-never-before-told-story-of-the-worlds-first-computer-art-its-a-sexy-dame/267439/ (дата обращения 08.11.2023).
17. Wiener N. Cybernetics or Control and Communication in the Animal and the Machine. MIT press, 2019. 352 p.

Сведения об авторе:

Лещинский Даниил Кириллович, аспирантура, 1-й курс, кафедра искусствоведения, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица; LDK99@yandex.ru

Leshchinskiy Daniil Kirillovich, Postgraduate program, 1styear, Department of Art Criticism, Saint Petersburg State Academy of Art and Design named after A. L. Stieglitz; LDK99@yandex.ru

Сведения о научном руководителе:

Огарков Александр Николаевич, кандидат философских наук, доцент, доцент кафедры искусствоведения, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица; suer53@inbox.ru

Ogarkov Alexander Nikolaevich, Candidate of Philosophy, Associate Professor, Associate Professor of the Department of Art Criticism, Saint Petersburg State Academy of Art and Design named after A. L. Stieglitz; suer53@inbox.ru

УДК 7.036

А. И. Любимова

КОНЦЕПЦИИ СИМВОЛИЗМА В ОТЕЧЕСТВЕННОМ ИСКУССТВЕ АВАНГАРДА

В искусстве авангарда идеи символизма олицетворяли переосмысление реальности, попытку преодоления кризиса современной культуры. В результате исследования проблемы целостности искусства авангарда, обладающего уникальным художественным языком, выявлена преемственность, которая не противоречит идее создания «нового искусства».

Ключевые слова: символизм, авангард, синтез искусств, абстрактное искусство, интерпретация, традиция, новаторство, творческий метод.

A. I. Lubimova

THE CONCEPTS OF SYMBOLISM IN THE ART OF AVANT-GARDE

In the art of avant-garde, the ideas of symbolism represented a rethinking of reality, an attempt to overcome the crisis of modern culture. The problems of the integrity of avant-garde art, which has a unique artistic language, have been investigated. A continuity that does not contradict the idea of creating a “new art” has been revealed.

Keywords: symbolism, avant-garde, synthesis of arts, abstract art, interpretation, tradition, innovation, creative method.

Вопросы преемственности искусства авангарда по отношению к наследию символизма являются чрезвычайно важными и актуальными, а современная методология искусствоведения дает возможность по-новому взглянуть на достижения художников авангарда. На сегодняшний день уделяется внимание малоизученным вопросам формирования авангарда, отмечается переосмысление сложившихся теоретических концепций, наблюдается стремление к диалогу со смежными гуманитарными дисциплинами — философией, культурологией, социологией, что способствует более широкому взгляду на проблему.

Особенности изучения общих закономерностей развития символизма и авангарда связаны с определением границ искусства начала XX в. и вопросами терминологии. Так, термин «авангард» применительно к русскому искусству первых десятилетий прошлого века видится спорным Глебу Поспелову. В статье «Еще раз о русском авангарде» исследователь указывает на его негативную составляющую. «Авангард (в том числе и «русский авангард») — притягивающее или отталкивающее — в зависимости от того, как мы к этому относимся, обобщающее словцо, своеобразный бренд (вроде понятий «findesiecle» или «Серебряный век»), пригодный для искусствоведческого анализа, но лишь для суммирующих заголовков, статей, каталогов, названий конференций и т. п.) [8, с. 20]. Тем не менее ряд исследователей, таких как В. С. Турчин, Д. В. Сарабьянов, настаивает на применении термина авангард к новаторским явлениям русского искусства 1910-х гг.

Интерес к изучению взаимодействия авангарда с наследием символизма отмечается к концу 1990-х гг. В работах Д. В. Сарабьянова, В. П. Руднева, Н. С. Степанян рассматривались этапы развития творческих поисков авангардистов, изучалась проблема переосмысления традиции

прошлого в контексте современной эпохи. Исследователи назвали общей чертой этих явлений стремление к формированию принципов «жизнестроения» и идеи «переустройства мира», однако у художников были разные способы их воплощения. Д. В. Сарабьянов писал: «Художники начала XX века открывали новые пути в неведомое, претендуя не только на живописные, но и на общечеловеческие, общекультурные открытия. Эти тенденции получили развитие в творчестве К. С. Малевича, П. Н. Филонова, В. В. Кандинского. Для последнего эта теория выходила далеко за пределы в живописи и была адресована современному человечеству, долженствуя воплотить дефицит духовности» [10, с. 38].

Существует несколько актуальных концепций, связанных с переосмыслением связей авангарда и символизма. С одной стороны, принятой точкой зрения стало признание противоположности авангарда и символизма, с другой — наблюдается тенденция к изучению целостности этих явлений в отечественном искусстве начала XX в. В трудах В. П. Руднева рассматривались важные идеи авангарда, отличающие его от предшествующих направлений в культуре и искусстве. По мнению философа, авангард ориентирован на новаторское понимание искусства и радикальные способы его воплощения. [9, с. 38]. Представители авангарда противопоставляли себя традиции прошлого, следуя собственным задачам. Эта позиция основывалась на общепринятой в представлениях о русском искусстве идее разрыва, согласно которой между искусством символизма и авангардом происходило противостояние.

Другая концепция основана на необходимости поиска традиции искусства символизма в авангарде. Примером являются работы Д. В. Сарабьянова, в которых отмечается продолжение идей символизма в творчестве авангардистов, стремившихся «наводить мосты» между явлениями. Д. В. Сарабьянов указывает на то, что в России примером первого взаимоотношения символизма и авангарда можно считать творческие поиски М. А. Врубеля. В качестве еще одного примера исследователь приводит творчество Н. И. Кульбина, которого осуждали за «символизм» и теоретические изыскания, анализирующие общие тенденции этих явлений [10, с. 50]. Таким образом, взаимодействие авангарда с идеями прошлого объясняется стремлением подчинить искусство тем целям и задачам, которые связаны с духовным миром человека, поэтому авангард и концепции рубежа XIX–XX вв. выводят художника на позицию демиурга, претендующего на решение глобальных проблем бытия.

Переосмысление феномена авангарда в искусстве наблюдается и среди современных исследователей, в частности в трудах Е. А. Бобринской [1], изучающей границы искусства авангарда и развитие данного феномена в контексте философской и художественной культуры. В данных исследованиях предпринималась попытка определения не только закономерностей взаимодействия обозначенных явлений, но и возможности изучения роли отдельного художника авангарда в переосмыслении наследия рубежа XIX–XX вв.

В настоящей работе взаимодействие художников авангарда с искусством символизма рассматривается на примере анализа концепции синтеза искусств, переосмысления значения цвета и формы, воплощения идеи художественного пространства. Изучение форм интерпретации данных идей в авангарде может способствовать дальнейшему исследованию новых направлений в отечественном искусстве XX в.

Выявлению главных идей символизма, значимых для художников авангарда, способствовало обращение к концепции «символических форм» Э. Кассирера и «диалектики мифа» А. Ф. Лосева. Так, искусство начала XX в. А. Ф. Лосев охарактеризовал с точки зрения мифологических концепций, уделяя внимание принципу восприятия пространства в живописи футуристов, экспрессионистов и кубистов. Лосев считал, что в основании многочисленных авангардных течений лежит общая мировоззренческая мифоутопия и наследие символизма [6].

Согласно концепции «символических форм» Э. Кассирера, символический характер искусства, его форма и особенности культурного восприятия способствуют формированию символической деятельности, в основе которой лежит язык, миф, искусство и религия. Э. Кассирер

подчеркивал, что «специфика искусства заключается в существовании динамической жизни “живых форм”, а не “живых вещей”, а задача художника — жить в ритме пространственных форм, в гармонии и контрастах цветов, в равновесии света и тени, т. е. в соответствии с эстетическим опытом творца, передающего его зрителю» [4, с. 15]. В результате развитие художественного языка и философские размышления представителей искусства начала XX в., особая культурная среда своего времени способствовали формированию «символических форм» в искусстве, изучение которых является актуальной темой для современных исследователей.

Важной задачей художников-символистов стало стремление к воплощению синтеза искусств в форме активного взаимодействия живописи с искусством музыки и театра. Например, участники объединения «Голубая роза» создавали произведения по мотивам пьес и спектаклей, что способствовало обновлению языка искусства. Исследователь И. М. Гофман отмечала: «В творчестве Н. Н. Сапунова появился особый жанр станковой живописи — театральный эскиз» [2, с. 40]. Кроме того, выражение синтеза искусств открывалось в возможности декоративного и монументального творчества. Область интересов символистов стала проявляться в станковой живописи, в поисках определенного пространства, которое подчеркивало бы плоскость холста. Постепенное стремление к станковой живописи выражалось в создании нового синтетического языка, который был направлен на архитектуру. Так, произведение Н. Д. Милиоти «Ангел Печали» воплощало идею сближения картины со стенной плоскостью. Художник создает тип картины-панно, таким образом воплощая синтез живописи и архитектуры.

В авангарде разрыв с тенденциями символизма связан с неприятием метафизического мироощущения, однако обращение к синтезу искусств являлось важным примером взаимодействия с предшествующими течениями. В творчестве авангардистов данная идея была связана с интересом к музыке. Музыкальные принципы, такие как ритм, эмоциональная насыщенность, были воплощены авангардистами в живописи, построенной на пластической основе. В произведениях М. К. Чюрлениса плавные цветовые переходы создают «поющую живопись», символизируя музыкальную душу искусства: «Соната моря» 1908 г. (*ил.1*). Организация пластического материала по принципу полифонии позволила художнику воплотить самобытность пространственно-временного мышления.



1. Чюрленис М. К. «Сотворение мира». 1906 г. Бумага, темпера. Национальный художественный музей имени М. К. Чюрлениса, Каунас

Для М. В. Матюшина идея синтеза искусств — одна из главных составляющих художественной системы. Матюшин является создателем теории «расширенного смотрения», которая представляет собой изучение пространства и принципов взаимодействия цвета и формы, цвета и среды, цвета и звука. Свои концепции художник отразил в лекциях и статьях «Опыт художника новой меры» (1912–1926 гг.), «Опыт ощущения пространства» (1928 г.), «Что такое органическая культура в искусстве» (1927–1928 гг.). М. В. Матюшин утверждал, что произведения искусства могут существовать только в абсолютном единстве: «Ни природные тела, ни произведения искусства не обладают сами по себе ни цветом, ни звуком. Все предметы видимы только в определенном цвете. Мне кажется, что искусство обязательно будет синтетическим. Только оно может сделать по-настоящему счастливыми, радостно берущими и отдающими в творчестве» [7, с. 14]. М. В. Матюшин считал, что каждый цвет соответствует определенной форме, а кривые формы тяготеют к световому искусству. Таким образом, «цветомузыкальные конструкции» в произведениях художника представляли синтез абстракции и фигуративного искусства, где геометрические образы сочетаются с органическими природными формами: «Движение в пространстве» 1917 г. (*ил. 2*).



2. Матюшин М. В. «Движение в пространстве». 1921 г. Холст, масло. Государственный Русский музей. Санкт-Петербург



3. Кандинский В. В. «Композиция IV». 1911 г. Холст, масло. Художественные собрания земли Северный Рейн-Вестфалия. Дюссельдорф

У В. В. Кандинского, как и у М. В. Матюшина, синтез искусств выражается во взаимодействии музыки и живописи, который раскрывает интерес к опытам А. Н. Скрябина, концепциям Н. И. Кульбина и экспериментам В. Р. Вагнера. Под знаком теории «тотального произведения искусства» Gesamtkustwerk Р. Вагнера В. В. Кандинский пытается применить временные категории музыки: ритм, метр, длительность в живописи, и находит объяснение взаимосвязей элементов художественной композиции — тяготение и созвучие: «Композиция IV», 1911 г. (*ил. 3*). Кандинский В. В. писал: «Живопись — это грохочущее столкновение различных миров, призванных путем борьбы создать новый мир, который зовется произведением. Каждое произведение и технически возникает так, как возникает космос, — путем катастроф, подобных хаотическому реву оркестра, выливающемуся в конце концов в симфонию, имя которой музыка сфер. Создание произведения есть мироздание» [5, с. 34]. Василием Кандинским была предпринята попытка воплотить теоретические исследования на практике. В 1909–1914 гг. художник создал сценические композиции «Зеленый звук», «Фиолетовый занавес», «Черный и белый», «Желтый звук». Либретто четвертой композиции было опубликовано в альманахе «Синий всадник» в 1912 г. В 1914 г. В. В. Кандинский совместно с А. Кульбиным, Ф. Марком и А. Маке готовился к постановке. Художник стремился к гармоничному соединению музыки, цвета пластики и слова. Однако реализации проекта помешало начало Первой мировой войны. Только в 1972 г. это произведение было представлено в Музее Гугенхайма.

Попытка соединить музыку и живопись в произведениях авангардистов выражалась в поиске новых возможностей цвета и формы, которые раскрывают еще одну важную идею символистов — переосмысление значения цвета и формообразования. Предпосылки к развитию данной идеи были заложены художниками саратовской школы рубежа XIX–XX вв., в произведениях В. Э. Борисова-Мусатова, П. Н. Кузнецова, братьев В. Д и Н. Д. Милиоти. Для символистов сочетание цветов обладало конкретным мифологическим значением, способным подчеркнуть красоту в искусстве. Например, голубой цвет олицетворял духовное в искусстве. Примером является произведение П. Н. Кузнецова «Голубой фонтан» 1905 г., где цвет является главным элементом, несет в себе как изобразительную, так и смыслообразующую функцию. Таким образом, искусство символизма создало свою теорию, которая была основана на развитии средств художественной выразительности. Дальнейшее переосмысление значения идеи цвета и формы привело к созданию разнообразных теоретико-художественных концепций.

Для представителей авангарда важным было движение к беспредметности и выработке универсального языка искусства, однако на раннем этапе взаимодействие с традицией прошлого способствовало развитию новых приемов. Так, К. С. Петров-Водкин разрабатывал принцип «сферической» перспективы и «трехцветия», где главными цветами являлись синий, желтый и красный, а остальные — производными от их смешения друг с другом. Художнику

удалось создать произведения, сохраняющие единство времени и пространства, а принцип «трехцветия» в работах К. С. Петрова-Водкина является важным элементом повествования и отражением внутренней красоты в искусстве.

В творчестве Н. С. Гончаровой такие приемы, как письмо чистым цветом с насыщенным динамичным мазком, объединяющим иллюзорность и плоскостность, выход изображения из глубины на поверхность картины, обнаруживают близость художественной системе В. Э. Борисова-Мусатова, разрабатывающего принцип создания моментально-декоративного панно. Постепенно от импрессионистических впечатлений Н. С. Гончарова переходит к детальной работе с формой, предметом и выбором мотива. Символизм цвета и формы подчеркивается в произведениях художницы, посвященных христианским сюжетам, однако религиозная тема рассматривается Н. С. Гончаровой и с пластической точки зрения. Художественные принципы становятся более жесткими, акценты переносятся с сюжета на пластическое действие. Н. С. Гончарова стремится к достижению твердой формы, упрощенности рисунка. Творческие поиски художницы являются примером постепенного движения от традиции к современности. Используя наследие прошлого, Н. С. Гончарова синтезирует элементы лучизма, футуризма и кубизма, постепенно приходя к абстракции.

Авангард сохранил тенденцию символизма к восприятию цвета в качестве самостоятельного явления, однако его символический язык сочетался с традицией изучения психологии восприятия. В. В. Кандинский подходит к проблеме цвета как способу влияния на психику человека. «Белое — это Ничто, которое юно, или, точнее Ничто до начальное, до рождения сущее. Так, быть может, звучала земля в былые времена ледникового периода. Черный цвет внутренне звучит, как Ничто без возможностей, как мертвое Ничто после угасания солнца, как вечное безмолвие без будущности и надежды» [5, с. 72]. Концепция цвета и формы в авангарде выражалась на языке беспредметного искусства. Направление абстракции обладало необходимой философией для создания новаторских подходов. Так, переосмысляя значения цветовых категорий, В. В. Кандинский анализирует и элементы формы, и их сочетания в произведении. Художник изучает воздействие формы на цвет, рассматривая не только взаимодействие этих составляющих вместе, но и по отдельности. По мнению В. В. Кандинского, если форма абстрактна и подобна геометрической, она все равно имеет свое внутреннее звучание и обладает духовными качествами, связанными с этой формой. Таким образом, возникает иное отношение к предмету, от него остаются цвет, форма, которые могут существовать самостоятельно или сочетаться с другими элементами. На смену реально существующим предметам приходит синтез цветовых мазков и различных форм, поэтому изображаются не предметы, а их свойства.

Внимание к цвету и форме было одной из фундаментальных задач в художественной системе К. С. Малевича; его понимание природы цвета можно найти, рассмотрев творческий путь от эскизов фресковой живописи 1900-х гг.: «Вознесение. (Торжество неба)» 1907 г., воплощающее символистские тенденции того времени, подчеркнутую декоративность, плавные цветовые переходы к супрематизму, где цвет участвует как форма для создания «нового искусства». В произведении «Красный квадрат» 1915 г. форма и цвет выступают как элементы анализа, а плоскость воспринимается в качестве двумерной аналитической проекции. Таким образом, взаимодействие цвета и формы неизбежно приводит к наблюдению воздействия формы на цвет. Тем не менее абстрактная форма имеет свое внутреннее звучание и является воплощением духовных качеств.

Взаимодействие с наследием символизма можно отметить и в творчестве П. Н. Филонова. Художник стремился к сближению разных типов познания мира, где изображение воплощает не только существующий предмет, но и размышление о самом предмете. Символическая традиция отражалась в цикле работ П. Н. Филонова, представленных в 1919 г. на 1-й Государственной выставке произведений искусства. У художника аналитический метод конструирования пространства представляет сложную, многоуровневую структуру. П. Н. Филонов разрабатывает

прием коврового расположения по поверхности холста или бумаги цветных выразительных и декоративных форм, создавая емкий образ «космоса», что сближает его с представителями «Голубой розы», стремившихся к созданию картины-панно, однако художник не использует язык аллегорий и предметных символов. Пространство картины развивается в глубину, но не имеет перспективных ориентиров, линии горизонта или точек пересечения, таким образом создается эффект фрагментарности изображения. В результате в искусстве авангарда развивается еще одна идея, которая связана с переосмыслением художественного пространства в качестве нового мироощущения.

Представители авангарда продолжили и окончательно развили начатую символистами тенденцию к беспредметности, создавая произведения, где разные абстрактные фигуры взаимодействовали друг с другом. Если символизм определял пространство картины как ирреальный мир, то авангард — как один их способов воплощения радикальных живописных приемов. Художники стремились к воплощению существующей реальности сквозь призму собственного мироощущения. В качестве примера необходимо указать на теоретико-художественную концепцию М. З. Шагала, который считал картину плоскостью, покрытой образами вещей (предметов, животных, людей), размещенных в определенном логическом порядке. «Наш внутренний мир реален — быть может, даже более реален, чем окружающий нас» [11, с. 56]. Художественное пространство Марка Шагала представляет живую среду внутреннего мира человека, с символистами художника сближает понимание пространства в качестве духовной среды, развивающейся во времени и сохраняющей в своей материальности духовную первооснову. Таким образом, вещественная конкретность изображаемых предметов, преображенная в пространстве, определяет ее сакральную природу: «Я и моя деревня», 1911 г. (*ил. 4*).



4. Шагал М. З. «Я и моя деревня». 1911 г. Бумага, картон, темпера. Частное собрание

Подводя итог вышесказанному, можно сделать вывод о том, что наследие символизма в искусстве авангарда воплощалось на мировоззренческом уровне и выражалось в стремлении к обновлению художественного языка благодаря интерпретации важных идей рубежа XIX–XX вв. Несмотря на принципиально разные художественные задачи, обращение к символизму способствовало развитию «нового искусства», кардинально отличающегося от предшествующей традиции. На раннем этапе авангард переосмысливает символистскую концепцию синтеза искусств, олицетворяющую идею «жизнестроения», взаимодействуя с музыкой как наивысшей формой искусства (М. С. Чюрленис, В. В. Кандинский, М. В. Матюшин).

Переосмысление концепции цвета и формы, начатое в символизме, позволило авангардистам развить методы абстрактного искусства. Художники определяют цвет в качестве главного элемента на картине, однако заменяют восприятие цвета как символа стремлением к анализу и отражению разных психологических состояний.

Воплощение идеи художественного пространства рассматривается авангардистами К. С. Малевичем, К. С. Петровым-Водкиным, М. С. Шагалом как отражение существующей реальности через призму собственных ощущений, что способствует преобразованию различных вещей. Таким образом, авангардисты представляют искусство как истинное знание, в котором общими задачами является отражение вопросов бытия. «Искусство авангарда вовсе не агрессивно, как это полагают. Оно восстает против традиции не потому, что на месте ее устойчивых форм он хочет создать нечто технически новое, а потому, что формы традиции уже обнаружили себя как неустойчивые и необоснованные, и на их месте авангард хочет

создать нечто не просто устойчивое и вечное, то есть исключающее историю и прогресс. Аутентичность придает авангарду не его новизна, а его решимость действительно вернуться к первоначалу и сделать собственные знаки фактами самой жизни» [2, с. 55].

Таким образом, интерпретация идей символизма в авангарде представляла художественный процесс, который способствовал созданию новых направлений. Абстрактная живопись В. В. Кандинского, супрематизм К. С. Малевича, аналитический экспрессионизм П. Н. Филонова обращены в будущее. Тенденции прошлого сохраняются в авангарде, однако стремление к ясности и аналитический способ видения способствуют резкому изменению художественной формы, моделированию пространства, изменениям представлений о синтезе искусств. Для отечественного авангарда переосмысление наследия символизма стало отправной точкой в формировании своей системы, так осуществилась преемственность, продолжилась традиция, оказавшая влияние на дальнейшее развитие отечественного искусства.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бобринская Е. А. Русский авангард: границы искусства. М.: «Новое литературное обозрение», 2006. 294 с.
2. Гофман И. М. Голубая роза. М.: «Пинакотека», 2000. 335 с.
3. Гройс Б. Е. Частные случаи: сборник эссе. М.: «Ад Маргинем Пресс», 2022. 217 с.
4. Кассирер Э. Философия символических форм. Т. 1. Язык. М.: «Университетская книга», 2001. 271 с.
5. Кандинский В. В. О духовном в искусстве. СПб.: «Азбука-классика», 2016. 151 с.
6. Лосев А. Ф. Диалектика мифа. М.: «Аврора», 1999. 303 с.
7. Матюшин М. В. Справочник по цвету. Закономерность изменяемости цветовых сочетаний. М.: «Д. Аронов», 2007. 34 с.
8. Поспелов Г. Г. О проблемах и рисунках: избранные статьи об искусстве XIX–XX веков. М.: «Новое литературное обозрение», 2013. 464 с.
9. Руднев В. П. Словарь культуры XX века: ключевые понятия и тексты. М.: «Аграф», 1999. 290 с.
10. Сарабьянов Д. В. Русская живопись. Пробуждение памяти. М.: «Искусствознание», 1998. 431 с.
11. Шагал М. З. Марк Шагал об искусстве и культуре. М.: «Книжки», 2009. 316 с.

Сведения об авторе:

Любимова Анастасия Игоревна, аспирантура, 3-й курс, кафедра искусствоведения, Санкт-Петербургский государственный институт культуры; anastasiya.lyubimova1917@yandex.ru

Lyubimova Anastasia Igorevna, Postgraduate program, 3rd year, Department of Art Criticism, St. Petersburg State Institute of Culture; anastasiya.lyubimova1917@yandex.ru

Сведения о научном руководителе:

Демшина Анна Юрьевна, доктор культурологии, доцент, профессор кафедры искусствоведения, Санкт-Петербургский государственный институт культуры; demshina24@mail.ru

Demshina Anna Yuryevna, Doctor of Culturology, Associate Professor, Professor of the Department of Art Criticism, St. Petersburg State Institute of Culture; demshina24@mail.ru

УДК 745/749, 745.03
DOI 10.54874/9785605162926.2024.10.42

М. Н. Митина

ОЯТСКАЯ КЕРАМИКА И ГЛИНЯНАЯ ИГРУШКА XXI в. В ТВОРЧЕСТВЕ МАСТЕРОВ ЦЕНТРА ВОЗРОЖДЕНИЯ РЕМЕСЕЛ: ТРАДИЦИИ И НОВАТОРСТВО

Декоративно-прикладное искусство современных художников Ленинградской области органично вписывается в общекультурный процесс страны. В фокусе исследования — малоизученная современная оятская керамика, игрушка, созданная мастерами Центра возрождения ремесел с. Алёховщина. Выявлено традиционное и новаторское в их творчестве, определены перспективы возрождения, сохранения и развития оятского глиняного промысла.

Ключевые слова: оятская керамика, оятская глиняная игрушка, современное народное искусство Ленинградской области, художественные промыслы, декоративно-прикладное искусство.

M. N. Mitina

OYAT CERAMICS AND CLAY TOYS OF THE XXI CENTURY IN THE ART OF MASTERS OF THE CRAFTS REVIVAL CENTER: TRADITIONS AND INNOVATION

Decorative and applied art of contemporary artists of the Leningrad region is organically included in the general cultural process of Russia. The article is focused on the modern Oyat ceramics and clay toys created in the Crafts Revival Center of Alekhovshchina village. The main aim of research is to identify the traditional and innovative features in the art of center's masters, as well as to determine the prospects for revival, preservation and development of the Oyat clay arts and crafts. Today these aspects are underexplored and by this become relevance and new.

Keywords: Oyat ceramics, Oyat clay toys, modern folk art of the Leningrad region, arts and crafts, decorative and applied art.

Оятский гончарный промысел, зародившийся в XVIII в. в селениях по берегам реки Оять, проходил разные жизненные этапы — периоды расцвета и затухания, новой волны пробуждения и очередного кризиса, пока к началу XXI в. практически не был утрачен [5, с. 3]. С целью сохранения уникального наследия в 2004 г. в с. Алёховщина Лодейнопольского района Ленинградской области был создан Центр возрождения ремесел. Основное направление деятельности мастеров центра связано с созданием глиняной посуды — кринок, мисок, чашек, блюд, чайных и кофейных сервизов; декоративных ваз и кашпо. Мелкая пластика, в XIX в. изготовляемая мастерами в большом количестве, сегодня создается в значительно меньшем объеме, однако сохранились практически все иконографические типы (зооморфные и антропоморфные фигурки, орнитоморфные свистульки) (*ил. 1*). Традиционно местные мастера уделяли особое внимание образам домашних (баран, лошадь, собака) и диких (медведь, олень, заяц) животных, свистулькам в форме птиц (уточек, курочек, жаворонков, свиристелей).

В развитии оятского керамического промысла следует выделить два важных этапа: ранний, когда изделия (и посуда, и пластика) не расписывались, сохраняя красоту цвета местной глины,



1. Подготовленные к обжигу изделия

и поздний, когда появился сдержанный расписной декор, давший контраст с коричневой поверхностью фона и обогативший семантическое поле произведений. Второй период имел свое развитие в расширении цветовой палитры и образной системы. Отличительной особенностью оятской керамики с момента зарождения промысла и до времени его упадка были приземистые округлые формы сосудов, гладкая блестящая поверхность изделий, покрытых прозрачной глазурью, и естественный цвет местной глины красно-коричневого оттенка. Для ранней пластики характерны преобладания зооморфных и орнитоморфных мотивов, глазуровка поверхности и относительный реализм образов. В настоящей работе предстоит выяснить, какие особенности сохранились в произведениях сегодняшних мастеров, удалось ли им избежать прямого копирования и подражания творчеству художников прошлых эпох; определить, соблюдается ли баланс между верностью традициям и поиском возможностей развития искусства промысла.

Под «традицией» в искусстве художественных промыслов чаще всего понимают связь с древними образами и формами, хотя в широком смысле, вероятнее, следует воспринимать понятие «традиции» как «явление, связанное с прошлым, настоящим и будущим» [1, с. 8]. Именно поэтому традиция — один из важнейших инструментов для сохранения промысла. Она является нитью в будущее. Художественные промыслы чрезвычайно консервативны, любые изменения, которые происходят внутри живого организма промысла, очень медленно и постепенно вливаясь в его жизнь, лишь со временем становятся традицией. И этот процесс может занять достаточно длительный период. В случае с искусством оятских мастеров потребовалось практически целое столетие, чтобы к гладким, красновато-коричневым, покрытым блестящей прозрачной глазурью изделиям начала XVIII в. добавился нарядный рельефный геометрический и растительный декор, появился дополнительный цвет (сначала белый и черный, а к середине XX в. — желтый, зеленый и голубой). Причины этих преобразований кроятся в совокупности факторов и прежде всего связаны с изменениями условий жизни. В случае с оятским промыслом — это расцвет Санкт-Петербурга, расположенного поблизости: появление спроса новых покупателей среди жителей молодой столицы, желающих получить произведение народного искусства, но декоративное и яркое [7, с. 11]. Другим немаловажным фактором становится фигура художника, горячо желающего внести в промысел авторскую деталь, но для этого преобразования требуется большой творческий потенциал и кропотливая длительная работа. Одним из таких мастеров в оятском промысле был Алексей Васильевич Лукичёв, который расширил типологию зооморфной пластики, добавив экзотических животных — слонов, пингвинов, дикобразов, что вызвало большой интерес у покупателей и коллекционеров [3, с. 5].

Что сформировало традицию оятского промысла? Прежде всего сам материал: местная пластичная красная глина. Сегодня мастера работают на том же местном материале, вручную очищая и обрабатывая глину, подготавливая ее для формовки изделий. Вторым обстоятельством является техника ее обработки, которая лишь немного видоизменилась за последнее столетие. И, безусловно, набор произведений, который, несмотря на расширение ассортимента, в корне своем остается неизменным. Как и сто лет назад, основные формы сосудов — миски и кринки, основные виды пластики — орнитоморфная свистулька, зооморфные фигурки домашних и диких животных. Еще один немаловажный аспект — выразительные средства пластики, прежде всего сочетание гладкой глазурованной поверхности изделий с объемным рельефным декором.

Контраст фактур визуально выделяет цвет фона, подчеркивая естественную красоту оттенка глины и формы произведения. Эти факторы формируют художественную систему местного искусства и, соответственно, традицию, которая «подобно почве — в зависимости от людской заботы — может дать щедрый урожай или засохнуть» [1, с. 26].

Неповторимый облик оятской керамики и глиняной игрушки сложился под влиянием совокупности географических (природа края, залежи глины), исторических (возникновение Санкт-Петербурга и влияние вкусов его жителей на искусство местных мастеров, определенная оторванность от регионов центральной полосы России) и культурных факторов (смешанный состав населения региона — переплетение русских и вепских традиций, складывание определенной картины мира и мифологии).

Для любого возрождающегося промысла наиболее остро встает проблема аутентичности произведений. Не слепое копирование, а мягкое и бережное следование за искусством мастеров прошлого, органичное сочетание канона с реалиями современности. В произведениях местных художников воплощались представления, связанные с картиной мира крестьян. В оятской игрушке XIX в. преобладали зооморфные образы, обладавшие определенной степенью реалистичности, что связано с основными направлениями деятельности местных жителей — охотой и скотоводством [2, с. 79]. В наши дни эта проблема решается за счет неизменности условий жизни мастеров, они остаются на том же месте, в окружении той же природы; так же, как и сто лет назад, охота и скотоводство играют важную роль в их повседневных занятиях. Отсюда легкость в понимании образов животных, следование за натурой и ее преображение в рамках традиции промысла. В керамике же сложнее: в XIX в. глиняные изделия использовались повсеместно в крестьянском быту, жители ближайших деревень составляли большую часть покупателей. Посуда разбивалась и достаточно часто требовалась новая. Поскольку в это время преобладало больше функциональное, чем декоративное начало, отсюда простые формы, удобные для использования типы посуды: тарелки, миски, кринки, горшки [5, с. 8]. Сегодня большой популярностью пользуются чайные и кофейные сервизы, декоративные кашпо и вазы. Ассортимент меняется вслед за требованиями времени, появляется большой спрос на наборы изделий. Это могут быть комплекты горшков для запекания; столовой посуды для обеда и десертов (розеток, конфитюрниц, корзинок для фруктов, конфетниц); предметов для декора дома (кашпо, жардиньерок). Объединяющим элементом таких заказов становятся не только детали орнамента, но и единая форма или ее элемент (например, волнообразный край предмета).

Традиция, как многогранное и многоуровневое понятие, предполагает не застылую систему подражания выбранным когда-то формам и приемам, а гармоничное их развитие во времени, но в определенных стилистических рамках, границы которых остаются гибкими и подвижными. Так, оятские мастера сегодня, сохраняя традиционную форму в керамике и игрушке, остаются в рамках канона промысла, однако видоизменяют детали, например, размер изделий (только в XXI в. появились большие вазы около 45 см в высоту и миниатюрные свистульки около 1 см). Эти небольшие изменения принципиально не ломают образ оятского промысла, но расширяют набор изделий и дают возможность мастерам проявить умение в формовке, а затем и обжиге более крупного произведения. При этом узнаваемая (ставшая традиционной к середине XX в.) цветовая палитра (белый, черный, желтый, зеленый и голубой) остается одним из неизменных атрибутов местной керамики, подчеркивая ее сдержанный и в то же время нарядный облик. В игрушке сохраняется преобладание зооморфных сюжетов, но, как и в прежние времена, «как всякий художник, народный мастер имеет право на искания и эксперименты, но в рамках той художественной системы, представителем которой является» [1, с. 25].

Одна из самых опытных художниц центра в наши дни Нина Владимировна Чистякова, «народный мастер Российской Федерации», полвека посвятившая керамике. Ее творческий

путь начался в 1970-е гг. — период, когда оятский художественный промысел вступил в фазу своего активного возрождения после времен забвения. Более тридцати лет она работала в команде мастеров керамического цеха, ее учителем и наставником был Алексей Васильевич Лукичёв, один из выдающихся художников ояткого промысла. После того как предприятие сгорело, Нина Владимировна месте с другими мастерами перешла в Центр возрождения ремесел, где сегодня выполняет целый комплекс работ: основной — по созданию изделий (формовка, нанесение ангоба, роспись и все этапы обжига), проводит мастер-классы, а также передает свое мастерство и любовь к глине детям — ведет кружок «Оятский узор». В рамках своей деятельности Нина Владимировна занимается не только творческой и ремесленной работой, но и образовательно-просветительской, передавая свои знания по специфике элементов орнамента, цветовых соотношений в декоре и типологии форм. Большая часть изделий Нины Владимировны — глиняная посуда и свистульки. Именно эти предметы востребованы сегодня. И если раньше, в период зарождения промысла, звуковая функция свистульки была преобладающей (ею свистели во время народных гуляний — важен был звонкий, насыщенный звук, шумовой эффект), то сегодня свистулька в большей степени используется как декоративный предмет интерьера, входя в общее семантическое поле с пластикой, при этом все же сохраняя возможность озвучания. Для декора изделий Нина Владимировна выработала свой тип росписи на основе традиционного. Он заключается в единстве геометрических и растительных мотивов, их переплетении и плотном взаимодействии. Это может быть своеобразное обрамление из полос, внутри которого заключается растительная композиция, или сочетание косой штриховки с листьями и цветочными лепестками. На рабочей полке у Нины Владимировны расположены миниатюрные сосуды с образцами вариантов традиционной росписи («лапки», «розетки», «листья» и т. д.) (*ил. 2*). Мастера бережно относятся к форме и декору изделий, строго соблюдая канон, переданный их учителями. Основным инструментом росписи в XIX в. был рожок, сегодня в качестве альтернативы художники пользуются калячницей (резиновой грушей). В остальном технология создания (для посуды — формовка на гончарном круге, для пластики — ручная лепка) и набор инструментов остались неизменными. В области художественных образов мелкой пластики отмечается появление жанровых сцен (гончар за работой, воз на ярмарку, уголок дома) и сказочных сюжетов (репка, волк и семеро козлят). Современные изделия, созданные мастерами Центра возрождения ремесел, продолжают традиции, заложенные еще в период зарождения гончарства в этом регионе. Здесь также ценят местную глину, окружающую природу, ставшую источником вдохновения для мелкой пластики и некоторых мотивов орнамента. Технологический процесс обжига остался без изменений вовсе.



2. Миниатюрные сосуды с вариантами традиционной оятской росписи

Сегодня существует большая потребность в народном искусстве, многие взгляды обращены в сторону традиционных художественных ремесел. Сама наука о народном искусстве еще очень молода, нуждается в разработке методологии и требует исследования возрождающихся центров народного творчества. Гончарный промысел, вероятно, представляется одним из самых перспективных, так как является жанром народной культуры, «который может быть понятным, функционально востребованным и, наконец, технически доступным в современной среде» [4, с. 153], тем более что залежи глины в регионе дают простор для расширения спектра произведений. Мастер-классы, научно-просветительская работа, участие в выставках художественных промыслов — все это призвано привлечь внимание меценатов, любителей и покровителей

искусства, а вызванный интерес к изделиям местных мастеров может стать мощным толчком для оживления традиции. Каноны, заложенные в произведениях керамики и мелкой пластики еще в момент формирования промысла, представляют ту крепкую базу, на которой возможно создать мощную современную школу оятского ремесла. Возможно, стоит использовать культурный код региона в качестве бренд-ресурса, применять наследие оятского промысла для включения в креативную экономику, создавать коллаборации с представителями индустрии дизайна и моды. Необходимо ориентироваться на успешный опыт коллег, в частности проект «Дымковская игрушка. Наследие Вятки», представляющий широкие возможности для современного развития промысла. Важно устраивать просветительские марафоны, организовывать лекции и тематические встречи. Для этого необходимо объединить усилия административного аппарата и меценатов, а главное — самих художников. Сейчас важно сформировать преемственность поколений, передать умения будущим художникам. Сегодня в Центре возрождения ремесел трудится всего семь мастеров. Здесь работают на том же материале и с теми же образами, что и сто лет назад.

Структура художественного языка современных оятских изделий остается традиционной. Однако как в любой живой системе здесь возникают новообразования, и это совершенно нормально: в языке появляются неологизмы, а в искусстве — новые формы и образы. Традиции и новаторство сегодня гармонично сосуществуют в творчестве мастеров Центра возрождения ремесел. Традиционные формы и декор изделий сочетаются с новаторскими разработками в области иконографии и иконологии, и только время покажет, что из этих новообразований станет традицией, а что лишь творческим экспериментом.

ЛИТЕРАТУРА

1. Богуславская И. Я. Проблемы традиции в искусстве современных народных художественных промыслов // Народное искусство. И. Я. Богуславская избранные труды: сб. науч. ст. СПб.: Русский музей, 2019. С. 8–28.
2. Горб Д. А., Рыжов А. Г., Рыжова И. П. Гончарство Оятского края. СПб.: Ленинградское областное государственное учреждение культуры «Учебно-методический центр культуры и искусства», 2011. 499 с.
3. Иванова Л. А., Королькова Л. В. Традиционная оятская игрушка. СПб.: Комитет по местному самоуправлению, межнациональным и межконфессиональным отношениям, 2019. 48 с.
4. Колобова И. А. Современное народное искусство и проблема фольклоризма // Материалы и исследования. Выпуск IV: сб. науч. ст. СПб.: Русский музей, 2016. С. 153–163.
5. Королькова Л. В. Традиционная оятская керамика: свистулька и посуда. СПб.: Комитет по местному самоуправлению, межнациональным и межконфессиональным отношениям, 2016. 48 с.
6. Некрасова М. А. Методология исследования народного искусств в исторических реалиях времени. Опыт и перспективы // Народное искусство. Материалы и исследования. Выпуск III: сб. науч. ст. СПб.: Русский музей, 2012. С. 27–40.
7. Народное искусство и художественные промыслы Ленинградской области. Каталог выставки / Сост. Горб. Д. А., Шангина И. И. Л., 1984. 68 с.

Сведения об авторе:

Митина Мария Николаевна, аспирантура, 1-й курс, кафедра искусствоведения, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица; mitina.mary@gmail.com

Mitina Maria Nikolayevna, Postgraduate program,1st year, Department of Art Criticism, Saint Petersburg State Academy of Art and Design named after A. L. Stieglitz; mitina.mary@gmail.com

Сведения о научном руководителе:

Горбунова Татьяна Васильевна, доктор философских наук, профессор, руководитель Центра инновационных образовательных проектов, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица; gormstan@yandex.ru

Gorbunova Tatiana Vasilyevna, Doctor of Philosophy, Professor, Director of the Innovative Center of Educational Projects, Saint Petersburg State Academy of Art and Design named after A. L. Stieglitz; gormstan@yandex.ru

УДК 7.03–7.034.8
DOI 10.54874/9785605162926.2024.10.43

О. Е. Мишуровская

РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ЖАНРОВ ШИНУАЗРИ В ИНТЕРЬЕРЕ РОКОКО

Увлечение восточными декоративно-прикладными предметами способствовало зарождению в европейской культуре нового художественного направления под названием шинуазри. В результате синтеза китайской декоративной иконографии с европейскими сюжетами и мотивами в убранстве интерьеров появились самые разнообразные интерпретации шинуазри. Учитывая их широкую вариативность, автор рассматривает наиболее распространенные художественные жанры шинуазри в архитектурно-декоративном оформлении интерьеров со ссылкой на русские и французские образцы.

Ключевые слова: шинуазри, рококо, экзотизм, интерьер, зооморфные символы.

O. E. Mishurouskaya

CHINOISERIE IN ROCOCO INTERIOR: HARMONY AND CONTRAST IN THE CONTEXT OF EUROPEAN TYPOLOGY

The fascination with oriental decorative and applied objects contributed to the emergence of a new artistic trend in European culture called chinoiserie. As a result of the synthesis of Chinese decorative iconography with European themes and motifs, the most diverse interpretations of Chinoiserie appeared in the interior decoration. Taking into account their wide variability, the author examines the most common artistic genres of chinoiserie in the architectural and decorative design of interiors with reference to Russian and French examples.

Keywords: chinoiserie, rococo, exoticism, interior, zoomorphic symbols.

Исследования стилистических особенностей мотивов русского шинуазри в убранстве интерьеров в настоящее время представлены в различных научных работах отечественных исследователей, среди которых можно отметить публикации Е. Г. Клементьева «Художник Федор Власов. Его произведения в Ораниенбауме» (1996 г.) [3], а также архивные статьи отечественных искусствоведов и реставраторов, которые наряду с анализом иконографии русского шинуазри раскрывают методы его создания и воссоздания (например, публикации Н. М. Зиновьева, М. А. Тихомировой). Кроме того, темой русского шинуазри занимаются и китайские исследователи в России. Следует отметить работу Ву Ю-Фанг «Стилистические тенденции «шинуазри» в русском искусстве второй половины XVIII века» [1]. Среди зарубежных источников, кроме обобщенного и довольно известного в России сборника «Китайский стиль» Д. Джекобсона [2], интерес представляет издание С. Слободы «Chinoiserie: commerce and critical ornament in eighteenth-century Britain» [7], в котором автор на многочисленных примерах шинуазри исследует влияние этого художественного течения в Англии с точки зрения социокультурного и экономического самоопределения.

Невзирая на наличие ряда исследований, стилистические особенности шинуазри в русском интерьере, их сопоставление с западноевропейскими образцами и, в частности, с французскими аналогами остаются недостаточно раскрытыми.

В этой связи изучение отечественных и зарубежных художественных жанров шинуазри в архитектурно-декоративном оформлении интерьеров, сохранившихся и восстановленных памятников, остается одним из важнейших направлений. Автор статьи предлагает дополнить существующие исследования, рассмотрев, как представлены жанры шинуазри в интерьерах рококо, на основе русских и французских образцов.

Итак, шинуазри (фр. chinoiserie) — одно из ведущих экзотических ориентальных направлений в европейской культуре, которое сформировалось как часть декоративной программы архитектурных направлений барокко и рококо.

Наивысшего развития шинуазри достигает в период стиля рококо, неразрывно сливаясь с его декоративными мотивами. Рококо приходит на смену барокко и формируется во Франции, как камерный стиль. Одним из символов рокайля (фр. rocaille) становится стилизованная раковина, гребешок, причудливые формы которой легли в основу рококо. Д. Джекобсон, характеризуя развитие шинуазри в стилях барокко и рококо, писала: «Для барокко шинуазри был лишь новомодным веянием, но отнюдь не главным средством выразительности. Мастеров эпохи барокко привлекала только его внешняя экзотическая сторона, в то время как приверженцы нового стиля рококо чувствовали глубинную внутреннюю связь с шинуазри, его близость новому мироощущению» [2, с. 60].

Художественный стиль рококо особенно ярко проявился в декоративно-прикладном искусстве, в интерьере, а также в садово-парковых сооружениях, затронув в меньшей степени архитектуру монументальных дворцов, о чем также писал Л. А. Сакетти в своей статье «Прелестное в искусстве»: «настоящими мастерами этой эпохи были вовсе не архитекторы, а скорее ювелир, табакерочный и опахальный живописец» [5, с. 98].

В отличие от классической традиции, в которой смысл знаков и символов строго регламентировался греческим и римским наследием, «…идея “Китая” была мобильной и несла в себе ассоциацию с альтернативной моделью древности и цивилизации, которая варьировалась от варварской до неопределенной» [7, с. 123]. Гибкость в восприятии китайской культуры и свобода в выборе орнаментальных мотивов рококо, стали источниками создания новых гибридных европейско-ориентальных художественных форм, в которых определяющим элементом экзотизма выступали китайские художественные линии.

Азиатско-европейские формы нового декоративного языка распространялись в художественной среде посредством альбомов, которые использовались в качестве образцов для оформления декоративно-прикладных предметов и интерьеров в общеевропейском контексте.

На основе сложившихся общих иконографических характеристик можно выделить следующие жанры шинуазри, которые наиболее часто использовались в оформлении.



1. Ф. Буше. «Трапеза китайского императора». 1742. Холст, масло. 40,7×65 см. Музей изящных искусств и археологии Безансона

Воображаемый Китай в европейских художественных темах и аллегориях — одна из ранних форм художественной интерпретации шинуазри. Условно-китайские декоративные композиции отражали идеалистическо-фантазийное видение китайской церемониальной культуры и быта, курьезных восточных явлений и персонажей, как, например, в картине «Трапеза китайского императора» *(фр. Le Repas de l’empereur de Chine)* (Ф. Буше, 1742), в которой художник изобразил церемонию трапезы китайского императора в окружении аристократических придворных в экзотическом саду (*ил. 1*).

Образ китайской стилистики достигается за счет включения различных азиатских атрибутов, в то же время одежда и прически придворных персонажей не соответствуют китайским реалиям, а представляют свободные сочетания различных ориентальных и европейских элементов.

В Китайском дворце в Ораниенбауме, в опочивальне и в кабинете, в аналогичной линии шинуазри выполнены росписи двух плафонов «Китайское жертвоприношение» и «Союз Европы и Азии» (Я. Гуарано, 1760-е гг.). В овальной композиции опочивальни автор представил аллегорическую сцену жертвоприношения, главными действующими лицами которой являются условные китайские персонажи и их атрибуты. В обрамление композиции художник включил различных животных, изображения которых, вероятно, носили ассоциативный характер с традиционными символическими китайскими представлениями.

В «воображаемом Китае по-европейски» шинуазри выполняло роль собирательного понятия, которое синтезировало наряду с китайскими мотивами элементы из других восточных культур (Турции, Персии). Очевидно, что такой подход свидетельствовал не о поиске чистой азиатской интерпретации, а скорее о преобладании экзотизма над достоверностью копирования с оригиналов.

Серии рисунков с условными китайскими сценами часто перекликались с галантными сценами пасторальной и придворной жизни и пользовались большим спросом в живописи для интерьера, орнамента фарфоровых изделий, художественного текстиля и театральных декораций.

Еще одной гранью этого жанра стало изображение отдельных восточных фигур. Китайские персонажи в колоритных восточных костюмах представляли самые разнообразные сословия и виды деятельности. Наиболее часто встречались изображения китайских мудрецов, которые отождествлялись с просвещением, дворцовых придворных, соблюдающих обычаи и обряды, воинов, уединенных музыкантов в окружении природы, садовников и рыболовов.

Каждая фигура благодаря выдуманным деталям наделялась экзотической привлекательностью для любопытного глаза европейца. Такими композициями с восточными силуэтами украшали десюдепорты (*фр. dessus de porte*), потолки, размещали в медальонах над зеркалами. Вариации восточных фигур становились также прообразами для фарфоровых статуэток в стиле шинуазри и других декоративно-прикладных предметах.

Орнаментально-рокайльный шинуазри. Орнаментально-рокайльный жанр стал еще одной разновидностью шинуазри. Проводя анализ стилистических особенностей и композиционных приемов этой вариации, следует выделить работы французского художника Ж.-Б. Пильмана (*J.-B. Pillement, 1728–1808*), которые характеризовались наиболее развитыми орнаментальными приемами рококо в сочетании с фантазийными мотивами шинуазри. Следуя основной линии рококо, в основе таких композиций лежал силуэт раковины, от которой брала начало тема и развивалась цепочкой в сплетении с экзотичными растениями, китайскими беседками, павильонами, трельяжными решетками, вазами, животными и птицами (*ил. 2*).



2. Ж.-Б. Пильман. «Тетрадь китайских орнаментов». Fleurs, oiseaux et fantaisie par Jean Pillement

Составной частью композиций становились китайские фигурки, балансирующие с зонтиками на тонких мостиках, сидящие на подставках-консолях, слегка

придерживаясь за трельяжную решетку. В таких композициях не было отсылки к пасторальным и галантным сценам, отсутствовало стремление копировать привозимые из Китая первоисточники. Они построены на иной концепции восприятия художниками, которые создавали бесконечные вариации восточных персонажей и садово-парковой архитектуры в сочетании с экзотической растительностью, полагаясь преимущественно на собственное воображение.

Тема воды и лодок многократно обыгрывалась в рисунках орнаментально-рокайльного шинуазри. Движение воды изображается в виде стремительных рек, падающих каскадов с перекинутыми через них грациозными мостиками с беседками. В этих работах вода придает рокайльно-китайским композициям видимую динамику, что вполне соответствовало эстетике вечного движения стиля рококо [4, с. 69]. Орнаментально-рокайльные композиции украшали облицовочные панели китайских кабинетов, а также предметы интерьера, музыкальные инструменты, кареты и портшезы. Включенные в композиции китайские павильоны и беседки, а также мостики, перекинутые через каналы, отражали моду на малые архитектурные формы в садах и парках в китайском вкусе и в то же время влияли на ее распространение.

Зооморфный шинуазри. Направление шинуазри неразрывно связано с изображением экзотических зооморфных существ, прообразы которых были заимствованы из традиционной китайской культуры. Европейские мастера отходят от точного копирования азиатских оригиналов и вырабатывают свои аналоги зооморфных существ в «китайском вкусе». Фантастические птицы, драконы, обезьяны становятся неотъемлемой частью вымышленных композиций художников.

Особого прочтения заслуживает стилистическая манера изображения птиц. На фоне пышной цветущей растительности птицы с разноцветным оперением и причудливыми очертаниями часто изображаются попарно «в диалоге», придавая оживленность и взаимодействие рисунку. В работах Ж.-Б. Пильмана их формы представляют довольно фантазийный характер и нередко имеют драконьи хвосты, олицетворяя переходящую метаморфозу птицы в дракона.



3. «Птицы». Фрагмент панно. Стеклярусный кабинет, 1760-е гг. Китайский дворец. Ораниенбаум

Театральное взаимодействие между пернатыми представлено в Стеклярусном кабинете Китайского дворца в Ораниенбауме, которое, возможно, отсылает к аллегорическим формам передачи придворной жизни представителей высшего сословия, о которых писала в своих воспоминаниях Екатерина II. Легкий оттенок эстетики шинуазри достигается за счет изображения на панно трельяжных решеток, замысловатых архитектурных форм китайских беседок, мостиков и пагод (*ил. 3*).

В фантазийных композициях шинуазри наряду с птицами и драконами нередко соседствуют фигурки обезьянок. Близкие по повадкам и морфологическому строению человеку, эти причудливые существа наряду с декоративной функцией служили для передачи аллегорий, а также имитировали человека в разных видах его деятельности. Жанровые сцены сенжери *(с фр. Sengerie — обезьяньи выходки, шалости, проделки, трюки)* в сочетании с элементами шинуазри представлены в облицовочном убранстве интерьера Большого кабинета обезьян (*Grande Singerie*) в замке Шантии (Франция), в котором художник К. Гюе (*Ch. Huet,1700–1759*) создал целую серию сцен, среди которых можно отметить «Аллегорию алхимик» (*Allégoriedel'alchimie*). В России тема сенжери не нашла такого широкого применения в оформлении убранств, как во Франции, тем не менее среди малочисленных

примеров можно отметить наличие фигурок обезьян в форме консолей-подставок для фарфора в Фарфором кабинете Катальной горки в Ораниенбауме.

Идеализированная природа шинуазри. Жанр идеализированной природы шинуазри характеризуется изображениями на шелке или обоях яркой стилизованной растительности, на фоне которой главными объектами повествования выступают птицы, растения и насекомые. Среди цветущих кустарников порхают экзотические птицы, бабочки, причудливые жуки. Колористическое многообразие растений и птиц давало широкие возможности варьировать палитру цветов и оттенков, создавая бесконечные их сочетания.

Декоративную систему птиц, растений и насекомых заимствовали для шинуазри из китайской традиции «птиц и цветов», которая сочетала в себе наряду с декоративной системой широкий набор благопожелательных символов. Знакомые растения и птицы — бамбук, чернослив, цветы пиона, журавли, фазаны — на шелковых обоях, экспортируемых на Запад, имели значение для китайских производителей. Бамбук, который гнется, но не ломается, олицетворял принципиальных, но гибких конфуцианских мужей; цветение чернослива зимой было знаком чистоты и выносливости; пион с обильными и пышными цветами символизировал богатство и высокое положение; фазан благодаря его постоянству и твердости олицетворял верность, в то время как сорока, предвещала счастье или удачу [6]. Невзирая на глубокое символическое значение, европейские художники-декораторы восприняли китайскую систему «птиц и цветов» как гибкую и в своих работах дополняли эту традиционную орнаментальную схему новыми мотивами растений, птиц и насекомых. Художественно-декоративная вариация идеализированной природы шинуазри широко применялась для оформления предметов будуара, как продемонстрировано в картине «Дама за туалетом» *(фр. «LaToilette»)* (Ф. Буше, 1742 г.), спальных комнат и гостиных, как, например, в восстановленном оформлении Китайской гостиной Александра I (Ф. Растрелли, 1752–1756 гг.) в Екатерининском дворце в Пушкине.

Повествовательный шинуазри. Повествовательный шинуазри как синтез европейского и китайского бытия создавался на основе художественного изложения сцен из китайской и европейской культуры и включал изображения процессов уникальных ремесел, таких как шелкоткачество, фарфоровое производство, выращивание чайной культуры, риса, а также сцены охоты и повседневного быта. Копируя оригинальные источники, европейские мастера стремились передать основные этапы процессов производства одного из выбранных ремесел, находя в их представлении не только эстетическое, но и познавательное содержание для зрителя. Последовательную цепочку таких нарративных сцен наносили на шелковые ткани или обои и украшали ими стены интерьера. В Национальной библиотеке Франции сохранились китайские альбомы, в которых на шелке изображены различные процессы производства, культивирование риса и чая, включая их подготовку для продажи местным и европейским потребителям. Возможно, один из таких альбомов стал источником копирования для росписи обоев кабинета Марии Лещинской в Версале.

К жанру повествовательного шинуазри можно отнести также восстановленные расписные шелковые обои, покрывающие стены Китайской голубой гостиной (Ч. Камерон, 1783 г.) в Екатерининском дворце со сценами охоты, в которых переплетается фантазия европейских мотивов охоты с китайскими образами и способом построения перспективы (*ил. 4*).



4. Сцены охоты на расписном шелке. Китайская голубая гостиная, 1783 г. Екатерининский дворец. Пушкин

В заключение следует отметить, что пять рассмотренных жанров шинуазри в убранстве интерьеров наиболее полно отражают

стилистические мотивы этого экзотического направления: условно «*воображаемый Китай в европейских темах и аллегориях», «орнаментально-рокайльный», «зооморфный»,* жанры *«идеализированной природы шинуазри» и «повествовательный».*

Отдельные из представленных вариаций были настолько популярны, что использовались для оформления интерьеров как в период барокко и рококо, так и во время классицизма (неоклассицизма). Каждый из таких жанров представляет яркий пример ассимиляции китайской культуры к европейской художественной традиции в рамках ведущего стиля. Необходимо также добавить, что вышеописанные жанры могут представлять и смешанные формы, сочетая в себе одновременно широкий набор разнородных декоративных мотивов и сюжетов, благодаря отсутствию строгих канонов и творческой свободе европейских художников в создании интерпретаций в китайской теме.

Невзирая на отличия европейской и китайской культуры, восточные заимствования гармонично сливаются с ведущими европейскими стилистическими направлениями, образуя новые эстетические формы стиля шинуазри в искусстве интерьера, которые обрели общеевропейское признание.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ву Ю-Фанг. Стилистические тенденции «шинуазри» в русском искусстве второй половины XVIII века: диссертация … кандидата искусствоведения: 17.00.04. Санкт-Петербург, 2000. 248 с.: ил.
2. Джекобсон Д. Китайский стиль. Перевод. В. И. Самошкин. М.: Искусство — XXI век, 2004. 240 с.
3. Клементьев Е. Г. Художник Федор Власов. Его произведения в Ораниенбауме // Памятники культуры. Новые открытия. Письменность. Искусство. Археология. Ежегодник. М.: Наука, 1996. С. 241–248.
4. Мишуровская О. Е. Стиль шинуазри в творчестве французского художника-декоратора Жана Пильмана // Вестник ЮУрГУ. Серия «Социально-гуманитарные науки», 2021. Т. 21. № 4. С. 67–75.
5. Саккетти Л. А. Прелестное в искусстве // Архитектурный музей Императорской Академии художеств, 1902. N. IX. С. 97–100.
6. Rawson. J. Ornamentassystem: Chinesebirds-and-flowerdesign // TheBurlingtonmagazine, June 2006. Vol. 148/ NO. 1239. URL: https://www.burlington.org.uk/archive/article/ornament-as-system-chinese-bird-and-flower-design (дата обращения 16.11.2023).
7. Sloboda S. Chinoiserie: commerce and critical ornament in eighteenth-century Britain. Manchester. Manchester University Press, 2014. 238 p.

Сведения об авторе:

Мишуровская Оксана Евгеньевна, соискатель кафедры русского искусства, Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина. oksana.mt@mail.ru

Mishurouskaya Oksana Evgen'evna, applicant of the Department of Russian Art, St. Petersburg Repin Academy of Fine Arts; oksana.mt@mail.ru

Сведения о научном руководителе:

Боровская Елена Анатольевна, доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры русского искусства, Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина; borovskayaea@yandex.ru

Borovskaya Elena Anatolyevna, Doctor of Art Criticism, Associate Professor, Professor of the Department of Russian Art, St. Petersburg Repin Academy of Fine Arts; borovskayaea@yandex.ru

УДК 73.03
DOI 10.54874/9785605162926.2024.10.44

Ни Шивэй

АНИМАЛИСТИЧЕСКАЯ СКУЛЬПТУРА В РУССКОМ АКАДЕМИЧЕСКОМ ИСКУССТВЕ XIX — ПЕРВОЙ ЧЕТВЕРТИ XXI в.

Анималистическая скульптура в русском искусстве отражает изменения в обществе, сочетает реализм с модернизмом. Мастера XIX в. создавали реалистичные образы животных, показывая их эмоциональную выразительность. В XX в. советские художники продолжили традицию анималистической скульптуры, применяя новаторские методы и материалы. Современные скульпторы продолжают развивать этот жанр, выражая уникальный взгляд на мир природы. В статье рассмотрены работы авторов, связанных с петербургской школой.

Ключевые слова: анималистический жанр, русская скульптура XXI в., городская анималистическая скульптура XXI в. Санкт-Петербурга, Б. Я. Воробьев, П. О. Шевченко, современная скульптура.

Ni Shiwei

ANIMAL SCULPTURE IN RUSSIAN ACADEMIC ART OF THE XIX — FIRST QUARTER OF THE XXI CENTURIES

The animalistic sculpture of Russian art reflects changes in society, combines realism with modernism. The masters of the XX century created realistic images of animals, showing their emotional expressiveness. In the XX century, Soviet artists continued the tradition of animalistic sculpture, using innovative methods and materials. Modern sculptors continue to develop this genre, expressing a unique view of the natural world. The article examines the artists of the St. Petersburg school.

Keywords: animalistic genre, Russian sculpture in 21st century, urban animalistic sculpture of the 21th in St. Petersburg, B. Ya. Vorobyov, P. O. Shevchenko, Modern Sculpture.

Изображения животных в пластике встречаются еще с первобытных времен, однако анималистический жанр [9, с. 2] стал самостоятельным в полной мере в первой половине XIX века. Это связано с тем, что в период Нового времени изобразительное искусство обогатилось разнообразными жанрами и сюжетами [2, с. 314]. В философии романтизма появилась новаторская идея о том, что мир человека и мир природы взаимосвязаны, а не являются полными противоположностями друг друга. Таким образом, возникает новая трактовка отношений человек — животное, где животное выступает не просто объектом, но и субъектом, который имеет чувства.

Схожие мысли получают распространение и в анималистических изображениях русского искусства. Несмотря на то что в иерархической системе жанров, которая начала оформляться в XVIII в. в Академии художеств, анималистика занимала самую низшую ступень, был основан специальный живописный класс — так называемый класс «зверей и птиц», который в 1763 г. организовал Иоганн Фридрих Гроот, приехавший в Россию уже сформировавшимся художником-анималистом [8, с. 110].

Скульптурные изображения животных получили распространение несколько позже, что связано с более сложной технологией создания произведений в объемном материале. Дело в том, что в России XVIII в. ощущалась явная нехватка профессиональных скульпторов, соответственно, для работы приглашались зарубежные мастера, особенно из Франции. Возникла необходимость в профессиональных отечественных скульпторах, которые могли бы самостоятельно создавать монументальные скульптурные произведения, пользовавшиеся большим спросом в связи с растущими потребностями светского градостроения [7, с. 121]. Так, в Академии художеств в конце 1760-х гг. был запущен процесс по подготовке скульпторов.

Скульптурные образы животных в русском искусстве впервые появляются в первой половине XIX в. Сначала преимущественно в монументальной пластике, а затем — станковой и пластике малых форм. Постепенно складывается плеяда выдающихся отечественных скульпторов-анималистов: П. К. Клодт, Н. И. Либерих, А. Л. Обер, Е. А. Лансере. Благодаря их серьезному отношению к изображению животных русская анималистическая скульптура достигла реалистичности и достоверности. Их работы стали великолепным примером анатомической точности и эмоциональной выразительности, что позволило зрителям увидеть не только красоту форм, но и почувствовать единение с природным миром.

Художники-академисты тщательно оттачивали мастерство реалистического изображения животных, подолгу занимаясь в натурных классах. Их целью было не просто запечатлеть животное со всеми анатомическими деталями, но и показать особенности того или иного «натурщика», создав целостный характерный образ.

Основополагающую роль в становлении отечественной школы анималистической скульптуры сыграл выдающийся русский скульптор К. П. Клодт в первой половине XIX в. Мастер внимательно наблюдал за лошадьми, анализируя живую натуру и точно фиксируя ее характеристики. Клодт отлично знал особенности движений, повадки и позы своих «моделей», поскольку много работал с натуры, будучи вольнослушателем академии [6, с. 213]. Важно отметить, что Клодт стал первым скульптором в истории русского искусства, который не только лепил, но и собственноручно отливал свои произведения в бронзе. Он достиг такого высокого уровня мастерства, что его произведения практически не нуждались в дальнейшей обработке.

Во второй половине XIX в. в анималистическом жанре наиболее выделяются скульпторы Н. И. Либерих, Е. А. Лансере и А. Л. Обер, Л. В. Позен, которые заняли важнейшее место в истории развития отечественной пластики.

Произведения Либериха, ученика Клодта, вобрали новейшие художественные тенденции обозначенного времени. В работах мастера можно увидеть множество изображений домашних и диких животных в природной среде. Поскольку скульптор был заядлым охотником, то, наблюдая зверей в естественной среде, хорошо разбирался в их повадках, что позволяло ему создать достоверные образы [4, с. 24]. Помимо анималистических персонажей, он часто включал фольклорные или литературные элементы в свои работы, что придавало произведениям более глубокий смысл.



1. Н. И. Либерих. «Доезжачий с гончими (отпазанчивание зайца)». Бронза. Модель создана в 1860–1861 гг.

Стоит отметить, что среди основных творческих тем Клодта и Либериха люди хотя и занимают доминирующее положение, но их фигуры выполнены не столь выразительно, в отличие от животных. Оба художника придерживались реалистического направления, стремясь точно передать детали и формы предметов. И если в работах Клодта больше внимания уделяется динамике и величественному импульсу животных, то скульптуры Либериха сосредоточены на передаче их естественного поведения в привычной среде обитания (*ил. 1*).

Скульпторы второй половины XIX в. во многом равнялись на Либериха, так как его произведения отвечали запросам

времени. В этот исторический период люди начали стремиться к реализму, который отображал объективную действительность. Социальный контекст был присущ работам многих художников, которые начали сосредотачиваться на углубленных исследованиях окружающей действительности. Либерих очень ценился современниками, в частности, Лансере, Обер, Позен равнялись на его творчество.

Итак, русская анималистическая скульптура претерпела значительные изменения во второй половине XIX в., что было связано с меняющимся контекстом художественного мира в связи с трансформацией социального контекста эпохи. Если в первой половине столетия скульптура в первую очередь отвечала монументальным государственным заказам, призванным показать мощь империи, то во второй появился спрос на станковые произведения и в особенности на скульптуру малых форм, так называемую кабинетную пластику.

Помимо этого, в России благодаря деятельности Академии художеств, направленной на подготовку профессионалов в различных сферах искусства, сформировалась школа скульптуры анималистического жанра. Это обстоятельство позволило расширить круг заказчиков, поскольку появилась возможность тиражировать произведения в достаточно большом объеме. Особенно много такие вариации создавались по прототипам работ Лансере [3, с. 58].

По мере развития общества и постепенного повышения уровня и качества жизни горожан, скульптура перестала быть уделом исключительно аристократии, поэтому начало XX века ознаменовано поиском альтернативных и менее дорогостоящих материалов. Так, скульпторы обращают внимание на традиционные для России керамику и дерево, обладающие многообразием средств художественной выразительности, которые недоступны в «серьезных» материалах [5, с. 284]. Работая с вновь открытыми материалами, скульпторы обладают большими декоративными возможностями, которые были необходимы, для того чтобы в полной мере отразить стилистику модерна.

Важно отметить, что на рубеже XIX–XX вв. на смену реализму приходит модерн, отличающийся декоративным началом, синтезом искусств, возможностью использовать цвет в пластике. Теперь скульпторы не гонятся за достоверным воспроизведением формы животного, а стремятся создать неповторимый образ, преодолевая ограничения академических традиций. Декоративная пластика отдает предпочтение керамике, в особенности майолике, так как именно майолика обладает возможностью стилизации — одному из основных средств выразительности модерна. Фарфор на рубеже эпох не получил такой популярности в скульптуре, как керамика, так как его производство было обусловлено большими трудностями. К тому же важно особо подчеркнуть, что главная артерия производства художественного фарфора — Императорский фарфоровый завод — изготовлял продукцию только для императорского двора, который не был заинтересован в производстве мелкой пластики. В основном на заводе делали сервизы и вазы для дворцового обихода.

Искусство первой трети XX в. антропоцентрично, поскольку мировоззрение человека эпохи модерна сконцентрировано на самопознании. Художники стремятся выразить собственную творческую индивидуальность, а не быть приверженцами академической формальной системы. Именно по этой причине изображения животных в указанный период встречаются достаточно редко.

Однако образы животных стали распространенной темой среди советских скульпторов. Ключевую роль в становлении современной школы русской анималистики сыграл В. А. Ватагин. Новаторство мастера проявилось в том, что он изображал не какого-то конкретного зверя и не стилизованные фигуры, а создавал обобщенный образ животного, наполненный присущим ему психологическим свойством.

Именно в советское время особую популярность получают изображения животных из фарфора, поскольку они не несли в себе какого-либо подтекста и не обладали двойными трактовками. На Ленинградском фарфоровом заводе — «главной силе» в производстве фарфоровой



2. Б. Я. Воробьев. «Белый медведь». 1951 г. Фарфор



3. П. О. Шевченко. «Встреча». 2017 г. Бронза

скульптуры — автором наиболее популярных произведений этого периода был Б. Я. Воробьев (*ил. 2*).

Скульптура малых форм в советское время стала широко распространена, поскольку этот вид по сравнению с другими видами пластики дает художнику широкое поле для эксперимента. Появляется тенденция на отображение психологии модели, которая в полной мере достигается в 1950–1960-е гг. с помощью цветовых поисков, лаконичности изобразительного языка в фарфоре. Керамика все больше применялась скульпторами-анималистами, так как этот материал как никакой другой позволяет воплотить переживания, создать портрет каждого животного, а не сухие научные иллюстрации каждого вида.

Таким образом, анималистов XX в. — Б. Я. Воробьева, И. С. Ефимова, Н. А. Малышеву, П. М. Кожина, И. Г. Фрих-Хара, А. Г. Сотникова, И. И. Ризнича, Е. М. Гуревич, Д. В. Горлова и других — объединил интерес к скульптуре малых форм, получивший широкое распространение из-за большой тиражной возможности. Внимание к теме природы привело к активным творческим поискам в этом жанре и удачным решениям.

Скульптурная традиция анималистического жанра в России, формировавшаяся на протяжении нескольких веков, — от натуралистичности к психологизму — в XXI в. привела к осмыслению экологических проблем, вниманию к проблеме защиты окружающей среды. Так, современные мастера не только демонстрируют чувство социальной ответственности, но и побуждают общественность задуматься о глобальных вопросах.

Именно поэтому изменение в трактовке анималистической отечественной скульптуры — это процесс, наполненный жизненной силой и новаторским духом. От традиционных техник до влияния модернизма и современных экспериментальных прорывов. Каждое изменение оставило уникальный след в области скульптуры животных. Исследуя художественные инновации и идеологический подтекст, можно глубже понять эмоции и мышление, стоящие за этими работами, а также почувствовать уникальную интерпретацию художниками образов животных.

Одним из ярких представителей современных скульпторов-анималистов был Павел Онуфриевич Шевченко (1954–2021), который в 1979 г. окончил Академию художеств в мастерской профессора М. К. Аникушина. Затем мастер на протяжении сорока лет преподавал в академии, а его работы стали известны благодаря уникальному стилю и превосходному мастерству. Скульптуры животных Шевченко полны жизненной силы и динамики, демонстрируя высокую степень внимания к эмоциям и личностям животных. Ему хорошо удалось передать выразительные позы и анатомическую структуру мышц животных.

В обработке медных материалов Шевченко демонстрирует профессиональные приемы и навыки. Он умело использует различные скульптурные техники, в том числе штриховку, текстуры и специальную обработку поверхности, чтобы сделать фигуры животных реалистичными и объемными.

В то же время в его работах есть элемент случайности, так как автор изобрел скульптурную технологию, которая создает новый материал, включающий сплав бронзы, нержавеющей стали и стекла. Ввиду сплава различных материалов скульптуры получают уникальные

эффекты, что является самобытным средством выражения произведений мастера, подчеркивая их изысканность.

Большинство работ создано скульптором в бронзе. Так, в произведении «Встреча» Шевченко дополнил композицию изображением двух идентичных петухов. Тела петухов одинаковые, поскольку оба экземпляра изготовлены с помощью силиконовых форм. Мелкие детали (перья, когти) выполнены художником индивидуально по частям. Такой метод формовки создает объемный основной корпус, а затем фигура дополняется индивидуальными элементами.

Бронзовые скульптуры животных Шевченко отличаются изысканным мастерством исполнения, динамикой и мощью, эмоциональной выразительностью и детальностью декора. Его работы демонстрируют глубокое наблюдение и понимание животного мира и воплощают уникальный творческий взгляд на окружающий мир.

Ученица Шевченко Надежда Александровна Вострикова продолжает традицию анималистической скульптуры в настоящее время. Творческий путь будущего скульптора начался в 1998 г. с поступления в СПбХУ имени Н. К. Рериха на курс выдающегося мастера В. С. Новикова, а затем она продолжила обучение в Академии художеств имени И. Е. Репина. Диапазон материалов, с которыми работает скульптор, широк: бронза, горячие и холодные эмали, керамика, фарфор, которые стали средством для создания драматических образов животных. Она буквально создает образы души, приоткрывая для человека завесу тайны внутреннего мира животного. При этом изображения не фантазийны и не сказочны: все академические каноны — такие как пропорции и анатомия — соблюдены. Произведения Новиковой отличаются тонким наблюдением за миром природы и деликатным созданием обобщенного образа (*ил. 4*). Она способна уловить грацию и силу животных и передать их с помощью скульптуры.



4. Н. А. Вострикова. «Рассвет». 2019 г. Майолика, глазурь

Помимо технической виртуозности, работы Надежды Александровны Востриковой воплощают трепетное отношение и благоговение перед миром природы. Полихромия и тонкий декор способствуют усилению художественного эффекта, что позволяет ценить ее работы не только как музейные произведения искусства, но и интегрировать их в повседневную жизнь в качестве украшений. Скульптор демонстрирует свой талант и индивидуальный стиль.

Современные художники создают анималистические произведения в городской скульптуре. Так, в ходе благотворительного проекта «Зоология металла» для Ленинградского зоопарка, организованного скульпторами Ольгой Михайловной Сагаконь (род. 1978 г.) и Дмитрием Анатольевичем Чеботаревым (1970–2015 гг.) с 2006 г., на протяжении нескольких лет было сделано около десяти бронзовых изделий, которые до сих пор радуют горожан и гостей Санкт-Петербурга. Благодаря инициативе художников в зоопарке появились бронзовые работы «Игуана», «Гепард», «Луговые собачки», «Морской лев», «Сова». Помимо этого, они установили памятники тюленям и за пределами культурной столицы — в Архангельске, Южно-Сахалинске, Зеленоградске, нескольких городах Финляндии.

Еще одним ярким представителем скульптора городской среды является Владимир Алексеевич Петровичев (род. 1953 г.). Несколько его анималистических работ сосредоточено в Саду скульптуры филологического факультета Санкт-Петербургского государственного университета: «Бегемотик» (2005 г.), «Улитка» (2006 г.). Также работы мастера встречаются в разных частях Петербурга и его окрестностях. Например, «Зайчик, спасшийся от наводнения»

(2003 г.) стоит у Петропавловской крепости, «Тишина Матроскина» (2006 г.) расположилась на карнизе мастерской художников-митьков по адресу: улица Марата, 34, а кошка «Василиса» (2000 г.) — на Малой Садовой улице [11].

Интерес к анималистике и в настоящее время достаточно велик. На протяжении десяти лет проходит фестиваль «ЗооАрт», который является площадкой для размышлений о «взаимоотношениях людей и зверей». В рамках юбилейного фестиваля прошла выставка «Ареал один» (ноябрь 2023 — январь 2024 гг.) в Новом выставочном зале Государственного музея городской скульптуры. Куратор фестиваля Марина Красильникова обозначила, что идея выставки заключается в том, чтобы показать, что люди и животные живут на одной планете, поэтому им нужно находить общий язык. На выставку традиционно можно было прийти вместе со своим домашним питомцем [14]. В экспозиции представлены двадцать художников, среди которых несколько скульпторов. Даниил Руденко выставил скульптуру «Киви», созданную из металла, которая является эмблемой фестиваля уже на протяжении нескольких лет. Наталия Цветкова показала работу из металла «Козерог» (2023 г.).

Подводя итог, стоит отметить, что, безусловно, проблема формирования и становления анималистической скульптуры в России является открытой и требующей дальнейшего исследования. Уже сейчас можно подвести некоторые промежуточные итоги и наметить канву развития отечественной анималистической скульптуры XIX — первой трети XXI вв. Итак, на протяжении всего XX в. анималистическая скульптура плодотворно развивалась в творчестве советских мастеров. Однако в конце 1980–1990-х гг. образная система постепенно утрачивает цельность, появляются новаторские творческие решения, например, активное использование цвета в скульптуре или сочетание различных материалов. И в настоящее время художники раскрывают оттенки одной и той же темы, привнося в свои произведения академические традиции и стилевые направления прошлых эпох, а также руководствуясь тенденциями времени.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ватагин В. А. Изображение животного. Записки анималиста. М.: Искусство, 1957. 170 с.
2. Гордеева Е. В. Анималистика: вопросы терминологии и границ жанра // Искусство Евразии. 2019. № 4 (15). С. 301–322.
3. Доронина Т. В. К вопросу о прототипах и копиях-вариациях в малой пластике второй половины XIX века. Скульптор В. Я. Грачев // Артикульт. 2019. № 4 (36). С. 57–73.
4. Егоров А. Г., Журомский К. В. Николай Либерих. Скульптура и графика. М.: Наше искусство. 2011. 320.
5. Калугина О. В. Дерево как материал русской скульптуры начала XX века (С. Т. Коненков, А. С. Голубкина, А. Т. Матвеев) // Вып. 12: По итогам Всероссийской научной конференции «Императорская Академия художеств и художественная жизнь России»: (19–20 февраля 2019 г., Москва). С. 281–295.
6. Портнова И. В. «Иппический» жанр в творчестве русского скульптора первой половины XIX века П. К. Клодта // Вестник МГУКИ. 2009. № 5 (31). С. 210–215.
7. Портнова И. В. Анималистическая скульптура первой и второй половины XIX века. Развитие бронзолитейного искусства в России // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2010. № 4. С. 119–133.
8. Портнова И. В. Жанр анималистики в русском искусстве XVIII века. К проблеме жанровой эволюции // Вестник КАЗГУКИ. 2016. № 1. С. 108–111.
9. Русская анималистическая скульптура XVIII — начала XX века / Гос. Русский музей; [авт. вступ. ст. сост. кат. Е. В. Карпова, О. А. Кривдина]. Ленинград, 1985. 100 с.
10. Скульптор Борис Воробьев. Фарфор, графика: каталог выставки / Гос. Эрмитаж. СПб.: Гос. Эрмитаж, 2011. 246 с.
11. Скульптору Владимиру Алексеевичу Петровичеву — 70 лет [Эл. ресурс] URL: https://www.darwinmuseum.ru/news/skul-ptoru-vladimiru-alekseevichu-petrovichevu-70-let (Дата обращения: 18.12.2023).
12. Тиханова В. А. Птицы и звери Василия Ватагина. М.: Советский художник, 1987. 80 с.
13. 20 скульптур Владимира Петровичева установлены в городах от Санкт-Петербурга до Владивостока [Эл. ресурс] URL: https://vladimirpetrovichev.ru/catalog/urban/ (Дата обращения: 18.12.2023).
14. X фестиваль современного анималистического искусства «ЗооАрт» [Электронный ресурс] URL: https://www.zoo-art.su/ (Дата обращения: 19.12.2023).

15. X Международный фестиваль современного анималистического искусства «ЗооАрт» [Эл. ресурс] URL: https://gmgs.ru/post/16722 (Дата обращения: 19.12.2023)

Сведения об авторе:

Ни Шивэй, аспирантура, *3-й* курс, кафедра русского искусства, факультет теории и истории искусства, Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина; xiaobeinishiwei@gmail.com

Ni Shiwei, Postgraduate program, 3rd year, Department of Russian Art, Faculty of Theory and History of Art, St. Petersburg Repin Academy of Fine Arts; xiaobeinishiwei@gmail.com

Сведения о научном руководителе:

Сорокина Марина Александровна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры русского искусства, факультет теории и истории искусства, Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина, ведущий научный сотрудник отдела народного искусства Русского музея; sorokinama@mail.ru

Sorokina Marina Alexandrovna, Candidate of Art Criticism, Associate Professor of the Department of Russian Art, Faculty of Theory and History of Art, St. Petersburg Repin Academy of Fine Arts, Leading Researcher of the Department of Folk Art of the Russian Museum; sorokinama@mail.ru

УДК 7.75.03

А. В. Пиндюр

ИСТОРИЯ ВЫСТАВОЧНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ: ПЕРВАЯ ПЕРЕДВИЖНАЯ АКАДЕМИЧЕСКАЯ ВЫСТАВКА

Главная задача исследования заключается в прослеживании этапов эволюции выставочной деятельности Академии художеств: от отказа в проведении ежегодных академических выставок в пользу создания Общества выставок художественных произведений (ОВХП) до проведения самостоятельных передвижных выставок. Для этого следует составить представление о первом опыте Академии в проведении передвижной выставки и сопоставить с выставкой Товарищества, привлекая к анализу источники периодической печати.

Ключевые слова: выставочная деятельность Академии художеств, вторая половина XIX в., Товарищество передвижных художественных выставок (ТПХВ), передвижные выставки, культурная жизнь города, Одесса.

A. V. Pindur

THE HISTORY OF THE EXHIBITION ACTIVITIES OF THE RUSSIAN ACADEMY OF ARTS: THE FIRST TRAVELLING ACADEMIC EXHIBITION

The main task of the research is to trace the stages of the evolution of the exhibition activity of the Academy of Arts: the refusal to hold annual academic exhibitions in favor of creating a Society of exhibitions of works of Art; conducting independent traveling exhibitions. We have compiled an idea of the Academy's first experience in conducting a traveling exhibition and compared it with the exhibition of the Partnership, involving periodical sources in the analysis.

Keywords: exhibition activity of the Academy of Arts, second half of the 19th century, the Society for Travelling Art Exhibitions, travelling exhibitions, cultural life of the city, Odessa.

Вторая половина XIX столетия в России отмечена бурным развитием выставочной деятельности. Это сопряжено со множеством факторов, среди которых эволюция русской художественной школы, развитие транспортной среды в империи и пр. В основном существуют исследования, посвященные выставочной деятельности Товарищества передвижных художественных выставок (далее — ТПХВ, Товарищество). По теме выставочной деятельности Академии художеств (далее — АХ, Академия) до сих пор нет специальной научной работы. Только небольшой период длиной в десятилетие детально рассмотрен С. В. Моисеевой в диссертации на тему «Публичные выставки Академии художеств 1760–1770 гг. как отражение процесса развития отечественного изобразительного искусства» [5, с. 3]. О передвижных выставках Академии упоминается вскользь, например, у И. Гинзбурга «начало им (выставкам. — Примеч. автора) положено, но они смогли просуществовать лишь в 1886–1887 гг. и бесславно закончились. Это обстоятельство послужило одной из решающих предпосылок к будущей реформе академического устава 1893 года» [1, с. 39], у Г. Б. Зайцева встречается

некоторая информация о передвижных академических выставках, но в контексте творчества А. И. Корзухина, где автор пишет, что «Начавшись почти на пятнадцать лет позже, чем передвижнические, академические выставки имели совершенно иную географию, они ни разу не развертывались одновременно с экспозициями ТПХВ в одних и тех же городах» [3, с. 38]. Однако это мнение ошибочно: в 1886 г. в Одессе прошла не только академическая передвижная выставка, но и выставка Товарищества. Чтобы восстановить полноценную и объективную картину событий первой передвижной выставки Академии, автором были привлечены материалы периодической печати того времени. Через историю выставочной деятельности Академии художеств можно проследить эволюцию русской художественной школы, что делает тему чрезвычайно востребованной и актуальной.

Ведущая роль в проведении художественных выставок во второй половине XIX в. принадлежит ТПХВ, к которому присоединилась и Академии художеств. Сама идея перевозить выставки по провинциальным городам России, знакомить публику с достижениями школы русского искусства и ее практическое воплощение, бесспорно, принадлежит всем известному Товариществу, но некоторый опыт в этом плане был и у Императорской Академии художеств. Вспомним первую выставку в провинции, устроенную артелью художников (предтеча ТПХВ) совместно с Академией художеств, закончившуюся неудачей, но все же сыгравшую свою роль в деле развития передвижных выставок России: речь идет о выставке в Нижнем Новгороде 12 августа 1865 г. [1, с. 28]. Ее открытие приурочили ко времени проведения знаменитой нижегородской ярмарки. И. Н. Крамской был главным вдохновителем этой идеи. Он преследовал цель получить заказ от местного населения на какую-либо работу для артели. Для этого в самой распространенной городской газете была выпущена заметка с объявлением о предстоящем событии (она организована «…с целью сближения людей, занимающихся искусствами, с остальною частью публики и вообще для развития в России любви к изящному» [8, с. 3]). Нижний Новгород во время ярморочных дней занимал первое место по оживленности общественной жизни, значит, успех дела должен был быть гарантирован. Академия тоже была заинтересована в организации дела, поскольку предоставила для широкого круга публики большое количество картин своих художников. Это было выгодно в культурном плане (продвижение академического искусства в провинции), должно было продемонстрировать отсутствие размежевания художественных сил (не допустить мысли о возможной конкуренции с Академией) и подчеркнуть миролюбивые цели.

В главном ярмарочном доме разместили 150 произведений искусства. Выставка делилась на несколько отделов. Первый предназначался для экспонирования картин, выставленных не для продажи. Это относилось к полотнам, принадлежащим музею Императорской Академии художеств (портреты А. П. Лосенко, Д. Г. Левицкого, В. Л. Боровиковского, пейзажи М. К. Воробьева, М. И. Лебедева, С. Ф. Щедрина, из современных художников на тот момент времени — пейзажи А. П. Боголюбова и Л. Ф. Лагорио, «Христианские мученики в Колизее» А. Т. Маркова, «Тайная вечеря» Н. Н. Ге и др.), вместе с холстами, принадлежащими частным лицам (советнику Громову). По окончании выставки картины должны были вернуться владельцам. Второй отдел был отведен для покупки картин (в нем экспонировались работы современных авторов, в том числе картины, бывшие ранее на академических выставках, — И. И. Шишкин, В. Г. Худяков, А. П. Швабе), также там проводились розыгрыши и лотереи. Официально было объявлено, что выставку организовал Клуб художников (название Санкт-Петербургского собрания художников). Это объясняется несколькими причинами: артельщики не обладали необходимыми материальными средствами для реализации выставки и находились под негласным надзором полиции. Клуб художников не пожелал быть номинальным участником, поэтому привлек к выставочному процессу Академию. Но широкого резонанса эта выставка не получила.

Организаторы упустили из виду самое главное: посетителям ярмарок с их бытовыми потребностями и своеобразным пониманием Прекрасного и Искусства вообще не были интересны образцы живописной академической школы, поэтому долгие годы Академия не решалась предпринимать попытки проведения выставок в провинции. Но идея академических передвижных выставок и вероятность их проведения оставалась. Например, в Уставе Общества выставок художественных произведений (далее — ОВХП, Общество) (1874–1884 гг.), негосударственной организации, созданной по инициативе АХ, предназначавшейся защищать интересы круга академических художников (ежегодные традиционные выставки были упразднены, что стало достаточно смелым, революционным шагом для консервативной Академии, и выставочная инициатива была полностью передана ОВХП), был отдельный параграф о проведении передвижных академических выставок, реализовать которые так и не удалось. Во-первых, Обществу нужно было время и опыт для проведения такого масштабного события, как передвижная выставка. Во-вторых, Обществу нужно было доказать свою жизнеспособность и необходимость (оправдать ликвидацию традиционных академических выставок и конкурировать с Товариществом), поэтому все силы были отданы на организацию годичных выставок. В-третьих, сказывалось отсутствие должного развития путей сообщения между городами. Проект Академии в виде создания ОВХП был важен, поскольку являлся первой попыткой к возможному реформированию системы. Впервые не только Совет АХ (мнением мастеров русского искусства никто не интересовался, все решения находились исключительно в ведении Совета), но художники могли развиваться, реализовывать свои идеи, творческое видение о том, как должна быть организована выставка внутри академической системы. После упразднения Общества в 1884 г. Академия разрабатывает новые пути для укрепления своего авторитета и начинает заниматься проведением передвижных выставок.

В 1886 г. Академия художеств проводит в Одессе первую передвижную академическую выставку. Два года велась подготовительная деятельность (с 1884–1886 гг.), в основном сопряженная с накоплением необходимых материальных средств для транспортировки, размещения выставки в наиболее удобном для этого помещении, анализировался опыт выставочной деятельности, переживаемый Академией ранее. Предварительно Академия проводит традиционную выставку в своих стенах, затем делает отбор наиболее с художественной точки зрения совершенных произведений, основываясь на впечатлениях публики и суждениях критики.

Советом Академии при содействии П. Ф. Исеева, конференц-секретаря Академии, и по решению президента Великого князя Владимира Александровича были утверждены «Правила о передвижных выставках Императорской Академии художеств», в соответствии с которыми «Академия художеств, считая своею обязанностью содействовать развитию артистического вкуса в русском обществе и знакомить не только Петербург, но также и Москву, и большие провинциальные наши города с отечественным искусством… обратила свое внимание на устройство передвижных выставок…» [4, с. 33]. Первая передвижная академическая выставка прошла в 1886 г. именно в Одессе. Вероятнее всего, это связано с большей концентрацией населения, использованием уже налаженных связей с Одесским художественным обществом (Одесское общество изящных искусств) (1864–1918 гг.), художники которого принимали участие при проведении выставки, и открытием в Малороссии (в Харькове) в том же году первого провинциального музея. Можно предположить, что завершить «академические гастроли» планировали в Москве.

Выбор на Одессу пал не случайно: Одессу называли Южной Пальмирой, которая являлась для городов Украины тем же, чем Петербург (Северная Пальмира) для севера России, — центром сосредоточения культуры. Помимо этого, Одесса была четвертым по плотности населения городом в Российской империи и выделялась на фоне других городов своей независимостью. И последний аргумент: Академия учитывала опыт проведения выставок

передвижниками, которые отмечали русские города Одессу, Киев и Харьков «…как наиболее людные университетские города» [10, с. 313].

До 1880-х гг. культурная жизнь Одессы в основном концентрировалась вокруг театра: разнообразные постановки, пьесы, водевили [9, с. 3]; летом приезжали труппы из Петербурга (Александринский театр и т. п.). Одесса второй половины XIX в. значительно отличалась по насыщенности культурных событий от предыдущего периода. С 1865 г. происходят следующие изменения: Обществом изящных искусств организовано открытие первой школы рисования (впоследствии Художественное училище Общества изящных искусств), сопряженное с проведением выставки «предметов изящных искусств». Строительство здания для школы было завершено лишь к 1885 г. В ее залах был расположен уникальный гипсовый фонд, фонд натюрмортов и библиотека, которые пополнялись на пожертвования одесситов. Постепенно развиваясь в культурном плане, вырабатывая художественное восприятие (т. е. подготавливая местное население к восприятию произведений искусства во избежание повтора казуса 1865 г. в Нижнем Новгороде, когда публика имела свои очень далекие от Академии и Товарищества представления об искусстве), Одесса в 1886 г. ощущала необыкновенный подъем. Как сообщал «Вестник изящных искусств», она «никогда еще <…> не переживала такого разнообразия художественных впечатлений, и никогда в местном обществе не сказывалось подобного одушевления по поводу предметов и вопросов, касающихся не одной только обыденной жизни. Картины и впечатления, ими вызванные,— вот главные темы всех разговоров» [2, с. 577].

Проанализировав периодические источники информации, можно прийти к выводу, что местное население Одессы ожидало выставку Академии и очередную экспозицию Товарищества с большим интересом. Поскольку выставки передвижников уже ранее были в Одессе, то зрители представляли, чего ожидать от художников этого объединения. Составить представление о внешнем виде выставки возможно благодаря словесному описанию из местных периодических источников: «Громадные ящики то и дело откупориваются, и небольшая толпа зрителей видит, как выносится одна за другой картины, принадлежащие кистям лучших русских художников» [9, с. 3]. Обширный зал Биржи едва вместил большую коллекцию полотен и выглядел очень нарядно: «Прямо напротив входа под батальною картиной Кившенко ”Штурм Ардагана”, принадлежащей Государю Императору, помещен большой двуглавый орел» [9, с. 3]. В другой газете находим следующее: «Первая академическая выставка производит самое приятное впечатление. Обилие картин и акварелей, их подбор делает эту выставку во всех отношениях замечательною» [7, с. 3].

На академической передвижной выставке было представлено 122 произведения русского искусства. Распорядителями выставки назначили Н. П. Кондакова, архитектора А. Г. Луикса и Ю. М. Дмитренко, несколько местных художников (их имена не приводятся ни в периодической печати, ни в каталоге выставки) и учеников рисовальной школы, которые «группируют картины и помещают их в роскошные рамы» [9, с. 3]. На эту выставку привезли много крупногабаритных работ: «Молящиеся христиане» (в каталоге ГРМ — «Первые христиане в Киеве») В. Г. Перова (*ил. 1*), «Заливные луга» Н. А. Сергеева, «Красная шапочка» Ю. Ю. Клевера, «Иван Грозный и его мамка» К. В. Венига (*ил. 2*).



1. В. Г. Перов. «Первые христиане в Киеве». 1880. Холст, масло, 156х243 см. Санкт-Петербург, ГРМ

Интересно проследить, что же привлекло внимание местного населения. Это картины Сергеева и Клевера, которые отличаются «…не только своею общею



2. К. В. Вениг. «Иван Грозный и его мамка». 1886. Холст, масло, 187х140,5 см. Харьков. Харьковский государственный музей изобразительных искусств

художественностью, красотою, но и техникой, победившею массу мельчайших деталей» [9, с. 3]. Картину В. И. Якоби «Соколиная охота» охарактеризовали как интересную, но упрек все же был брошен: «режет глаза зрителей пестротою красок и тонов» [9, с. 3]. Эффектными кажутся, по мнению обозревателя выставки (к сожалению, нет указания, кто является обозревателем), работа А. Д. Кившенко «Штурм Ардагана», «Эффект облаков. Отдых в степи» В. Д. Орловского приводит в восторг и представляется «…по мнению знатоков, переломом искусства» [9, с. 3]. «В общем, академическая выставка затмит, без сомнения, все бывшие у нас до сих пор передвижные выставки, интерес которых сосредотачивался, главным образом, на десятке выдающихся картин. Академическая выставка, напротив, располагает в свою пользу тем, что большинство ее картин принадлежат к выдающимся произведениям» [9, с. 3]. Стоимость некоторых живописных полотен и акварелей доходила до шести-семи тысяч рублей. Пальма первенства в акварелях принадлежала К. Ф. Гуну (например, «Канун Варфоломеевской ночи», которую оценили в десять тысяч рублей). Высокой оценки удостоились работы других экспонентов: В. П. Верещагина, А. И. Корзухина, М. П. Боткина, П. В. Виллевальде, Н. А. Кошелева. Бронзовые фигуры барона И. К. Клодта также можно было увидеть на выставке. На передвижной выставке академистов первенствует пейзаж, присутствуют исторические «этюды», несколько работ бытовой тематики, мифологические картины и скульптура малых форм. Академия приобрела меру, которой ей не доставало в ранее организованных выставках (чрезмерное обилие произведений, что порождало скученность, притупляло внимание зрителей); о передвижной выставке АХ появилось достаточное количество публикаций в периодической печати, что приготовляло публику к восприятию самой выставки.

В «Вестнике изящных искусств» [2, с. 624] приводятся данные о посещаемости: в будние дни — до 600 человек, в выходные — 1600 человек. Всего по завершении 9200 человек; продано две картины: «Закат солнца» И. Я. Билибина и «Въезд в деревню» Р. Ф. Френца. Приведенные цифры свидетельствуют о повышенном интересе местного населения, вместе с тем вызывает вопросы столь малое количество продаж. Причины кроются в том, что ведущие художники академического толка организовывали свои выставки отдельно от Академии, преследуя различные цели. Они являлись состоявшимися художниками, не нуждавшимися в дополнительной поддержке АХ, и экспонировали свои лучшие работы сугубо на персональных выставках, предпочитая независимость от Академии (Г. И. Семирадский, Ю. Ю. Клевер, К. Е. Маковский и др.). У этих художников формировались другие приоритеты. Характерным примером является персональная выставка И. К. Айвазовского в Одессе в 1886 г. (он был непосредственным участником многих проектов и мероприятий академического мира). Выставка размещалась в трех небольших залах дома городского главы Г. Г. Маразли на Николаевском бульваре. Художник организовал свою выставку отдельно от Академии, поскольку сознательно придал ей благотворительный характер. Сбор с нее был предназначен в пользу рисовальной школы Общества изящных искусств. Выставку академика Айвазовского посетили 7500 человек; продано две картины (без уточнения названий).



3. Н. А. Ярошенко. «Цыганка». 1886. Холст, масло, 83х65 см. Серпухов. Серпуховский историко-художественный музей



4. К. В. Лемох. «Новое знакомство». 1885. Холст, масло, 55х72 см. Санкт-Петербург, ГРМ

В это же самое время в Одессе открывается XIV передвижная выставка Товарищества, которую посетили за весь период времени 8000 человек; было продано 9 работ: «Болото» и «Будяки» Е. Е. Волкова, «Над прудом» и «Последний луч» А. А. Киселева, «Пейзаж» и «Хата» Н. Е. Маковского, «На берегу речки» Н. Н. Дубовского, «Охота на вальдшнепов» Н. Д. Кузнецова, «Цыганка» Н. А. Ярошенко (*ил. 3*). ТПХВ экспонировало в количественном отношении почти столько же произведений, сколько и академисты, — 121 работу. В большинстве своем были представлены пейзажи, около 50 процентов от общего количества картин (как и у академистов): Н. Е. Маковский («Кисловодск», «Ярмарка» и др.), Н. Н. Дубовский («Ранняя весна», «Поздняя осень» и др.) (экспонент академических выставок в 1870–1980-е гг.), А. А. Киселев («С горы» и др.), И. И. Шишкин, Е. Е. Волков, А. П. Боголюбов («Баден-Баден», «Нормандское утро»). Из ранее ведущего бытового жанра было экспонировано очень мало работ: К. В. Лемох «Новое знакомство» (*ил. 4*), В. Д. Поленов «Больная», К. А. Савицкий «Панихида в 9-й день». Второе место в выставочной иерархии занимают портреты: Н. А. Ярошенко «Портрет профессора Менделеева», «Портрет К. Д. Кавелина» и др., К. В. Лемох «Портрет ее Императорского Высочества принцессы Евгении», И. Н. Крамской «Портрет А. Н. Стюрлера», «Портрет Р. В. Струве» и др. (всего 6 портретов). Была экспонирована даже скульптура: «Нищий» Л. В. Позена.

Изначально выставку Товарищества планировалось разместить в Биржевом зале, но это помещение отошло под нужды АХ, а Товарищество разместилось в залах Английского клуба. Сразу три знаменательных события (выставка Академии, Айвазовского и Товарищества) буквально «ворвались» в художественную жизнь Одессы и разнообразили ее. В разделе ежедневной хроники дан развернутый обзор выставки Товарищества. Одесса на тот момент не имела достойных помещений для проведения временных выставок, помимо Биржевого: «…лишь благодаря гостеприимству членов английского клуба удалось “передвижникам” добыть сколько-нибудь сносное помещение. Правда, оно не совсем удобное для правильного размещения картин, но что же делать, — приходится мириться и с этим, неправда ли, как странно, что Одесса, желающая во чтобы то ни стало быть вполне европейским городом и зачастую доводящая подражание иноземному до утрировки, до сих пор не имеет мало-мальски порядочной залы для выставок художественных произведений… Но конкуренция и неудобства помещения не повлияли на успех выставки

“передвижников”. Одесса встретила их весьма радушно и, по-видимому, отнеслась к ним с живым интересом» [6, с. 2].

Н. П. Кондаковым по просьбам одесситов была прочитана лекция по картинам передвижников. Обе выставки производили благоприятное впечатление. Выставка ТПХВ отправилась по завершении в Елизаветград (ныне г. Кропивницкий), выставка Академии — в Харьков.

Таким образом первая передвижная академическая выставка прошла достаточно успешно, несмотря на конкуренцию с ТПХВ, отсутствие должного опыта в проведении передвижных выставок, незначительные продажи картин с выставки, обособленность ведущих академических художников. Пройдя длительный путь в эволюции выставочной деятельности от отказа в проведении ежегодных академических выставок, создания художественной организации ОВХП, проведения передвижных выставок, Совет АХ наконец приходит к выводу о неизбежности реформирования самого Устава Академии (1893 г.). Выставки, инициированные Академией, были своего рода катализатором, обнажившим накопившиеся проблемы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Архив АХ, 1985 г., Фонд 11, опись 1, ед. хранения 207. 71 с.
2. Вестник изящных искусств. 1 ноября. 1886. № 21. С. 620–627.
3. Зайцев Г. Б. Поздние работы А. И. Корзухина и передвижные выставки Академии художеств (1886–1889) // Из истории художественной культуры Урала: Сб. науч. трудов / отв. ред. Б. В. Павловский. Свердловск: Уральский государственный университет имени А. М. Горького, 1985. С. 36–41.
4. Иллюстрированный обзор выставки Академии художеств. Составил Ф. И. Булгаков. СПб., 1886. 41 с.
5. Моисеева С. В. Публичные выставки академии художеств 1760-х — начала 1770-х годов как отражение процесса развития отечественного изобразительного искусства: автореф. дис. канд. искусствоведения. СПб.: 1997. 24 с.
6. Новороссийский телеграф. 15 октября. 1886. № 3517. 4 с.
7. Новороссийский телеграф. 1 октября. 1886. № 3501. 4 с.
8. Нижегородский ярморочный справочный листок. 1865. № 12. 4 с.
9. Одесский листок. 3 октября. 1886. № 264. 4 с.
10. Товарищество передвижных художественных выставок. Письма, документы // общ. ред. С. Н. Гольдштейн: соч. в 2 т. М.: Искусство, 1987. Т. 2. 283 с.

Сведения об авторе:

Пиндюр Анастасия Владимировна, аспирантура, 2-й курс, кафедра русского искусства, Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина (Санкт-Петербургская академия художеств); anastasiya.pindur@yandex.ru

Pindur Anastasia Vladimirovna, postgraduate student, 2nd year, Department of Russian Art, St. Petersburg Repin Academy of Fine Arts (St. Petersburg Academy of Arts); anastasiya.pindur@yandex.ru

Сведения о научном руководителе:

Нестерова Елена Владимировна, доктор искусствоведения, профессор, профессор кафедры русского искусства, Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина (Санкт-Петербургская академия художеств); nesterova.museum@mail.ru

Nesterova Elena Vladimirovna, Doctor of Art Criticism, Professor, Professor of the Department of Russian Art, St. Petersburg Repin Academy of Fine Arts (St. Petersburg Academy of Arts); nesterova.museum@mail.ru

УДК 7.0367.071.1 7.049.1
DOI 10.54874/9785605162926.2024.10.46

А. Л. Пряникова

ГРАФИЧЕСКИЕ СЕРИИ В КОНТЕКСТЕ ТВОРЧЕСТВА ЭРТЕ

Графические серии — программные произведения Эрте, позволяющие постичь слагаемые его творчества. До сих пор они не удостаивались специального научного осмысления. С целью формирования полноценного, синтетического представления о творчестве Р. П. Тыртова и его знаковых графических сериях «Алфавит» (1927–1967 гг.), «Цифры» (1968 г.), «Драгоценные камни» (1969 г.) и «Знаки зодиака» (1980 г.), в рамках данной статьи исследуется взаимодействие тем и образов, мигрировавших из прикладных проектов художника в персональные.

Ключевые слова: Эрте, графические серии, Харперс Базар, станковая графика, знаки и символы, искусство начала XX в., сценография, гламур, семиотика, алфавит, цифры, журнальная иллюстрация.

A. L. Pryanikova

GRAPHIC SERIES IN THE CONTEXT OF THE ERTÉ'S CREATIVITY

Graphic series of Erté allow us to comprehend the components of his work. So far, they have not received special scientific understanding. This article explores the interaction of themes and images that migrated from the artist's applied projects to personal ones. A full-fledged, synthetic representation of the work of R. P. Tyrtov and his iconic graphic series "Alphabet" (1927–1967), "Numbers" (1968), "Precious Stones" (1969) and "Zodiac Signs" (1980) has been compiled.

Keywords: Erté, graphic series, Harper's Bazaar, graphic art, signs and symbols, art of the early XX century, scenography, glamour, semiotics, alphabet, numbers, magazine illustration.

Неустанная творческая активность являлась неотъемлемой составляющей летописи жизни Р. П. Тыртова (1892–1990 гг.). Подобно отделению своей персональной жизни от творческой, определенной псевдонимом Эрте, он применял тот же принцип к прикладным и личным проектам, в числе которых произведения станковой графики, объединенные в разные по темам наборы. Несмотря на значительный объем разносторонних исследований, посвященных наследию художника, графические серии до сих пор не удостаивались специального научного осмысления.

Графическим сериям, представленным до 1974 г., был посвящен альбом «Erté Graphics: Five Complete Suites» с небольшим предисловием Саломеи Эшторик, бегло сообщающим о технике, качествах художественной манеры Эрте и перечисляющим включенные в издание произведения, отобранные по принципу «визуального баланса и концепции расположения человеческой фигуры» [8, p. 1] в композиционном решении работ. Попытку исследовать графические серии, разобраться в их содержании, идее и программных задачах предпринял в своей статье «Буква в букву» Ролан Барт, увидевший в Р. П. Тыртове художника-поструктуралиста, а в его графических сериях семиотическое начало. Исключением из общей тенденции стала статья Моргана Фальконе, посвятившего свой обзор непосредственно серии «Алфавит». В настоящее время графические серии Эрте продолжают рассматриваться бегло, как часть

его творческого наследия, воспринимать которое по-прежнему предлагают в соответствии с эстетическими вкусами и вне какого-либо контекста.

Узость подобного обобщающего подхода демонстрирует только утилитарный, верхний слой восприятия смыслов, заложенных художником, который уже перевел события своей жизни, содержание эпосов, смысл влияния разнообразных направлений собственного творчества в визуальные образы знаковых графических серий «Алфавит» (1927–1967 гг.), «Цифры» (1968 г.), «Драгоценные камни» (1969 г.) и «Знаки зодиака» (1980 г.). Для получения полного понимания и синтетического представления о творчестве Эрте и определения места, занимаемого графическими сериями в художественном наследии мастера, на наш взгляд, необходимо обратиться к более глубоким пластам восприятия.

Ретроспективное погружение в эволюцию интересов Р. П. Тыртова и выделение компонентов художественной манеры Эрте, расцветивших своим разнообразием графические серии, необходимо начать с отечественного периода. Расписные буквицы и орнаментированные инициалы, увлекшие его сначала в детских книгах, а затем в соприкосновении с европейской средневековой книжной миниатюрой [7, p. 54], составили основу и заложили импульс для появления знаков, в первую очередь литер, в качестве тем его станковых работ. Очарование разнообразных форм букв и цифр представляют собой герои отечественного эпоса, визуальным сказителем которых Эрте выступил для западноевропейского зрителя. Жар-птицы, составляющие формы букв «F», «Q» и цифры «5», также ведут свое начало от российской культуры и, вероятно, ранних иллюстраций И. Я. Билибина к «Сказке об Иване-царевиче, Жар-птице и сером волке», выполненных в 1899 г. Продвигаясь от длиннохвостых, чарующих красотой своего оперения птиц, дополняющих фигуры букв, Эрте приходит к союзу птицы и человека в антропоморфном решении графического листа, изображающего цифру «5».

Сочетая европейскую иконографическую традицию и качества, навеянные отечественным фольклором, Р. П. Тыртов вводит образы русалок, составляющих формы буквы «G», цифры «3», драгоценного камня «Сапфира» — амулета знака зодиака Водолей. Трансформируясь через годы и принимая разнообразные обличия, вид морских дев в первых двух графических листах лишен длинных распущенных волос. Их заменяют либо кораллы и морские раковины, либо вьющиеся нити бусин, опутывающих части женского тела и переливающиеся чешуей хвосты. Изображенные в подавляющем большинстве персонажи женского пола обретают свою полновесную притягательность лишь в образе драгоценного камня «Сапфира», изгибы пшеничных волос которого вторят мотивам чешуи и напоминают о интересовавшей мастера японской культуре, отсылая к геометрическому узору сэйгайся, в дословном переводе означающем «голубая океанская волна» [6, p. 377]. На Востоке декоративный мотив ассоциировался с волной, а в Европе воспринимался как символическое изображение рыбьей чешуи. Форма хвоста, в графических листах изображающих буквенный и численный знак, изогнута и трансформирована под нужды составления фигуры символа. В тех случаях, когда длины тела мифического существа было недостаточно для искомой формы знака, художник добивался ее включением в композицию спутников, например, в виде рыб, закрывающих очертания цифры «3». Также характерными для образа, придуманного Эрте, являются плавники на бедрах морских дев, создающие подобие баски. В изображении русалочьего хвоста над поверхностью волн в графическом листе «Сапфир» Р. П. Тыртов перекликается с поздним И. Я. Билибиным, нашедшим схожий образ для представления литературного персонажа русалочки с рыбьим хвостом, непривычным для отечественной фольклорной традиции. В интерпретации последнего определяющий в европейской традиции русалочий образ элемент также украшен морскими раковинами и нитками жемчуга.

Не менее важной, подчерпнутой на отечественной земле тематической основой работ Эрте стала культура и мифология античности. Популяризировавшие последние лекции ученого-антиковеда профессора Ф. Ф. Зелинского в Санкт-Петербургском Императорском университете,

пользовавшиеся особой популярностью не только среди студентов, дополнялись множественными метафорами, отсылками, стилизацией в современных творческому становлению художника театральных постановках, философской мысли, поэзии. Искусство античности прочно закрепилось в художественном наследии Р. П. Тыртова как в его персональной выразительной стилистике, так и в орнаментальных мотивах, тематическом содержании мифов, особых драпировках тканей и перенятому разнообразию техник вазописи. Все графические серии Эрте, посвященные знакам и символам, содержат в своей основе либо миф, либо визуальный образ, либо орнаментальный мотив или стилизацию, отсылающую к культуре античности.

Изящная буква «D» иллюстрирует представление художника о богине Диане, зашифрованная в луке охотницы, также отсылающем к полумесяцу Луны, олицетворением которой являлась богиня. Женские формы, вторящие в изображении Эрте пластическому языку культуры прошлого, залиты нежно-голубым цветом и усыпаны серебряными звездами, утверждающими небесное происхождение богини. Высокая прическа, опоясанная жгутом, перекликающимся с жемчужной тетивой лука и камнями, инкрустированными в поверхность лука, также отсылает к античным канонам красоты. В противовес нежности и женственности буквы «D» Эрте создает собранный и воинственный образ цифры «6», вновь возвращаясь к изображению богини охотницы и воительницы. И если ранее Р. П. Тыртов представлял Диану, то в графической серии «Цифры» на арену пространства листа вышла Афина в подпоясанном в талии хитоне со свободно ниспадающими вертикальными складками, декорированными кожаными наручами и, вероятно, скрытыми щитом поножами. Богиня также снабжена шлемом, предположительно коринфского типа, луком и украшенным орнаментом меандра щитом, формирующим необходимую Эрте фигуру цифры.



1. Эрте. «Топаз». Лист из серии «Драгоценные камни». 1969 год. Литография, 31/75. 62,5x48,5 см. Частная коллекция

Смешение мифологических образов фавна и Диониса, произведенное художником в композиции графического листа буквы «U», поддерживается изображением буквы «V», хронологически следующей и иллюстрирующей миф о роге изобилия. Симметричные фигуры фавнов уравновешиваются синонимичными женскими фигурами, являющимися, согласно задумке Эрте, антропоморфными образами Амальтеи. Плодородие и праздник жизни, заданные гирляндами винограда — одним из любимых мотивов художника — и россыпью цветов, утверждают и усиливают смысловую нагрузку находящихся рядом графических листов.



2. Эрте. Обложка Harper's Bazaar. 1921 г, ноябрь. Бумага, гуашь. 27x21,5 см. Частная коллекция, Лондон

Вдохновленные чернофигурным стилем вазописи силуэты букв «M» и «Q» также впоследствии доводятся Р. П. Тыртовым до необходимой остроты сочетания образа и стилизации в графическом листе «Топаз» (*ил. 1*), форма фона которого согласуется с древнегреческим керамическим сосудом, а обрамляющие пятно петли изгибов ожерелья словно демонстрируют ручки разнообразных размеров в шероховатости органического исполнения. Пляшущая на фоне драгоценного камня вакханка развивает заданную художником тему в оформлении обложки ноябрьского выпуска Harper's Bazaar 1921 г. (*ил. 2*). Композиция последней работы сильно сбивается и деформируется в поле декораций периодического издания, не позволяющих рассмотреть

золотую хризантему в черной вазе, украшенной изогнутой женской фигурой в хитоне с огромной гроздью винограда, теряющегося в россыпях золотых волос, составляющих орнамент. Трансформируя мотив для серии «Драгоценные камни», художник укрупняет орнаментальную часть, превращает женскую фигуру в темный силуэт, лишенный одежды, и разворачивает в противоположную сторону, добавляя эмоциональности и смелости экспрессивной выразительности позы и настроению графического листа.

Полюбившийся художнику прием линеарной прорисовки вновь применяется им в композиции графического листа «Телец». Фигуры Зевса и Европы в объятиях страсти Эрте помещает в левом нижнем углу, залитого черным цветом символа знака зодиака Телец, и накладывает сверху переливающийся гранями самоцвет, в преломлении которого влюбленные укрыты от глаз зрителя. Подобные преграды для реципиента его работ Р. П. Тыртов любил возводить как на уровне содержания, так и благодаря визуальным средствам, например, материи, с одной стороны, скрывающей, а с другой — подчеркивающей вибрирующее напряжение пространства в композициях графических листов, являющих буквы «M» и «Z». Драпировки последней, с одной стороны, подчеркнуто жестки, точны и графичны, а с другой — благодаря переданной мягкости материала, свободно покрывающего голову женщины и ее вытянутые руки, не причиняют ей прямого вреда, но опутывают настойчиво, плотно, заставляя повиноваться.

Тонкости подобной передачи ощущений от материалов и костюмов, понимание их значимости тесно связаны с деятельностью художника в модном доме Поля Пуаре. Вне зависимости от назначения и задач театрального, модного или кинематографического ансамбля одежды Р. П. Тыртов четко сознавал, что создает произведение искусства, равное для него графическим, театрально-декорационным или скульптурным творениям. Костюм является значимой составляющей анатомии знаков Эрте, а потому и неразрывно связан с графическими сериями. Свое трепетное отношение к созданию предметов гардероба, часто оказывающееся в тени завершенного творения, художник представил в композиции графического листа, изображающего букву «N». Два манекена выполняют многофункциональную роль, как предметы любого производства: они одновременно являются своеобразными бобинами, на которые намотаны слои ажурного кружева. Правому предмету выпала честь — торопливый портной приколол к нему булавками длинные белоснежные перчатки и в ворохе дел оставил театральную маску, что в целом позволило ему приобрести антропоморфный вид. Левому предмету повезло меньше — он оказался опоясан полотном с головы до пояса. Вместе с тем манекены Эрте твердо установлены на постаментах, что в сочетании с тканевыми драпировками, с одной стороны, делает их похожими на скульптуры, а с другой — проводит параллель между утилитарным предметом и произведением высокого искусства.



3. Эрте. Эскиз костюма Бриллиантовой статуи для постановки «Чудесный Восток». 1917 г. Бумага, гуашь. 21х12,5 см. Частное собрание

Разнообразные костюмы, созданные художником для многообразных выступлений в театрально-декорационном направлении его творчества, также были вплетены Р. П. Тыртовым в композиции графических серий. Образ драгоценного камня «Алмаза» (*ил. 3*) был воплощен художником ранее в его творческой деятельности. В 1917 г. он принимал участие в оформлении постановки «Чудесный Восток» (Театр Фемина, Париж), для которого создал великолепные костюмы, в том числе и невероятное одеяние «Алмазной статуи» (*ил. 4*). Согласно задумке Эрте [7, p. 45], костюм статуи представлял собой невесомое подобие тонкой

паутины, сотканной из нитей бисера, призванных не укрывать тело персонажа, выполненное из материала, славящегося своей чистотой и прозрачностью, а, наоборот, делать его более явным и осязаемым. Паутина, сплетающаяся в зоне грудной клетки, напоминала грани и форму минерала, перекликаясь с алмазным экраном, который художник преобразил в своей графической серии. Голова алмазной статуи сокрыта причудливым шлемом, переходящим в форму кокошника, характерную для творчества Эрте, который оканчивается каплевидной бусиной.



4. Эрте. «Алмаз». Лист из серии «Драгоценные камни». 1969 г. Литография, 31/75. 62,5х48,5 см. Частная коллекция

Графический лист с изображением «Алмаза» открывает коллекцию драгоценных камней Р. П. Тыртова. Ореол темных волос, образующих плотное пространство фона, выделяет представленное в анфас лицо красавицы с гипнотическим взглядом, окруженным веером ресниц. Черты лица и шеи контурно обозначены уверенными, четкими линиями. Их красота является зрителю через «ограненный экран» или подобие кристаллической решетки Алмаза — минерала, символа чистоты и невинности, который не искажает, а просветляет части облика героини. Голову девушки венчает тиара, стремящаяся всей своей формой вверх. Ограненный бриллиант каплевидной формы покоится на затемненной полоске лба, не осветленной минералом. Оправой феминного облика камня становятся цепи, окаймляющие темный фон, которые крепятся к волютам, венчающим своеобразную форму ладьи, в основании которой располагается крупный круглый камень с обозначением знака зодиака Весы. Резюмируя множество укоренившихся представлений о символике камня, чарующая с виду Девушка-Алмаз олицетворяет несокрушимость, чистоту и правосудие, что рифмуется с определенным ему, Эрте, представителем зодиакального пояса. Эволюция формы головного убора «Алмазной статуи» и образа драгоценного камня, произошедшая от костюма к графическому листу, вполне четко ощутима, хотя и сохраняет общий мотив.

К схожему сценическому источнику вдохновения художник обратился и при создании графического листа, изображающего букву «L», одним из прототипов которой послужил также персональный экстравагантный костюм и стиль жизни Луизы Казати. Эксцентричным выходом последней вдохновлен и образ буквы «В», составленной обнаженной фигурой женщины, облаченной лишь в свои драгоценные украшения, и внушительных объемов змеей, чья чешуя переливается не меньшим разнообразием узоров. На одном из званых обедов оперной певицы Лукреции Бори, согласно воспоминаниям Эрте [7, p. 50], маркиза явилась с замысловатым аксессуаром в виде змеи, одолженной в зоопарке за очень высокую цену, чтобы явиться украшением руки Л. Казати. В декоративной композиции графического листа запомнившийся художнику образ гиперболизируется: вокруг запястья героини обвивается лишь нитка жемчуга, змея же становится диктующей, в то время как женщина — подневольной.

Оформленные и разработанные художником костюмы для танцевальных номеров разнообразных кабаре также составили декоративные решения графических серий, определив их тон. Буква «С», вышедшая на поклон в убранстве из щекочущих перьев и накладной бижутерии, одетый в ярко-розовое жокей в компании своих компаньонов по акробатическим трюкам — лошадей, призванных скакать по манежу с каскадами плюмажей все тех же перьев, корсетов и драгоценной упряжи в композиции буквы «W». Им вторят цифра «1», закрытая больше в своей обнаженности, чем доступная, обрамленная ниспадающими с замысловатого головного убора нитями жемчуга,

и цифра «2» в коленопреклоненной позе, сверкающей мрамором обнаженного тела в дополнении обильного количества ювелирных украшений и высокого эгрета.

Работа для периодических изданий в качестве модного иллюстратора обогатила художественное наследие Р. П. Тыртова не только тонкостью почерка и виртуозностью в передаче костюмов, но и привнесла в его творчество новые ракурсы. Увлечение художника культурой Азии не заканчивалось тематическими аспектами или орнаментальным решением, но и распространялось на визуальный опыт. Благодаря развитию нового этапа культурных связей Европы и Японии во второй половине XIX в. состоялся диалог и взаимодействие двух культур [3, с. 19], расширивший в том числе и возможности искусства модной иллюстрации. Среди множества подобных композиций, выполненных в начале XX в., представляется очевидным влияние японского искусства. В частности, появление в модных иллюстрациях мотива изображения модели со спины, ставшего характерным приемом направления укиё-э, восходит [5, с. 52] к работе художника XVII в. Хисикавы Моноробу «Оглядывающаяся красавица». Влияние данного ракурса постановки женской фигуры активно утверждается в модной иллюстрации, начиная с альбомов Поля Пуаре, работ для La Gazette du bon ton и многочисленных рисунках Эрте для Harper's Bazaar. Обращаясь к задаче изображения костюмов в качестве составляющих фигуры символов, Р. П. Тыртов не имел прямой необходимости для обращения к полюбившемуся ему ракурсу. Не один из знаков Эрте не расположен спиной к зрителю, и вместе с тем в графических листах, изображающих букву «R» и цифру «9», художник несколько трансформирует позы своих героинь, совмещая в трехчетвертной оборот и представляя взгляду зрителя те элементы костюма, которые в действительности должны были скрываться за их спинами. Подобный ход обусловлен и построением анатомии буквы или цифры, и желанием продемонстрировать великолепие облачения, закономерным для опытного костюмера и модного иллюстратора. Выведенный из-за спины буквы «R» шлейф и пышный эгрет, согласно задумке художника, привлекают больше внимания, становясь главным узлом изображения, и нивелируют обнаженность фигуры танцовщицы. Образ цифры «9», восходящий к феминному воплощению Арлекина, развернут в противоположном направлении от буквы «R». И вместе с тем главными деталями, выделенными благодаря композиционному расположению, становятся меховое боа и абрис ноги, подчеркнутой орнаментом юбки, плавно перетекающий в множественные нити бусин, на которых стоит героиня.

В практике создания работ для периодического издания Harper's Bazaar Эрте также опробовал свои силы в технике коллажа, обращения к которой в оформлениях обложек потребовало новое руководство в 1930-х гг. Обновление визуального языка издания художник пронес через годы, преобразовал и смело применил в композициях графической серии «Знаки зодиака». Первые попытки построения изображения с применением названной техники заметны уже в графическом листе «Рубин», где Эрте хоть и осторожно наслаивает друг на друга разнообразные украшения, формы, но вместе с тем не допускает явной разнородности. Создавая композиции серии «Знаки зодиака», в числе которых и графический лист, представляющий «Знак зодиака Дева», творец сочетает в нем коллажные приемы со знанием перспективного построения проектов сценографий. Плоскость окна и ночного неба, заполненного россыпью звезд, намечающих фигуру ангела, нарушается рельефным изображением рамы гобеленовых пялец, поле которых заполняется трудами руки, принадлежащей неизвестному мастеру. По левую сторону от последней художник поместил клубки и мотки ниток, а также еще один наперсток. Линия подоконника, продолженная рамой пялец, украшена Эрте колосообразным растением в горшке, отсылающем к мифу о созвездии Девы.

Однако подлинный переворот, произошедший в творческой манере художника, благодаря которому изобразительный стиль Эрте и его графические серии предстают в известном нам виде, связан с направлением деятельности творца в сфере киноискусства. Разработанная Голливудом

стратегия выдвижения актеров в качестве недосягаемых и в то же время притягательных созданий на киноэкранах укреплялась и в портретных фотоснимках, ознаменовавших своей стилистикой зарождение визуального кода гламура [4, с. 103]. Конструирование гламурной фотоэстетики составлялось благодаря высокой контрастности, резкой фокусировке, искусственному освещению и подчеркнуто аскетичному заднему плану. Названные выше качества, перенятые у кинематографа, изначально создавались последним в условиях павильонов, где был доступен для контроля свет, тени, реквизит. В сотрудничестве с процессом производства фильмов художественная манера Эрте обогатилась эстетической концепцией гламура. Буквы, цифры, минералы, знаки зодиака предстают в контрастной, резкой фокусировке, выхваченные из темноты фона светом умело расставленных в фантазии художника прожекторов. Ставший фирменным аскетичный задний план работ Эрте, заполненный одним оттенком контрастного цвета, чаще всего черного, размер и влияние которого творец начинает контролировать, урезать, обыгрывать и изменять в процессе развития работ над композициями названных графических серий, появился в творчестве художника только после сотрудничества с киностудиями. Работы, созданные художником еще в начале 1920-х гг., чаще всего представлявшие эскизы костюмов или модные иллюстрации, Эрте располагал либо на естественном фоне листа, либо обозначая поверхность подмостков заливкой темного или красного цвета, а сценический фон либо темным, либо вновь естественной поверхностью листа. Черный цвет раннего творчества Эрте и черный цвет графических серий принципиально разнятся в своем настроении. Созданному ранее посредством гуаши темному фону работ Р. П. Тыртов не придавал значения большего, чем контрастному выделению, к которому он тем не менее тяготел, пускай и не используя широту его возможностей, о чем свидетельствуют попытки введения в композицию плоскостей, разрубающих ее, и вносящих диссонанс. Отсутствию необходимого контраста также способствовали свойства краски, быстро впитывающейся в бумагу, оттого сначала блекнущей, а затем и выцветающей в процессе деформации временем. Произошедший затем перелом ознаменовал появление в цветовом решении композиций Эрте густого, обволакивающего, словно сияющего черного цвета, заполняющего все поле листа без делений. Даже в процессе сокращения влияния и определения ограниченного пространства пятна, сужающегося все сильнее, а затем и присутствие только в силуэтах определенных символов или, например, окон, черный цвет Эрте непреклонно сохраняет свою глянцевую гламурную природу, становясь не просто фоном, сколько самостоятельным средством выразительности.

Находящимся на грани между испытавшим и оказавшим влияние на графические серии Р. П. Тыртова является искусство скульптуры, выделяющееся из числа направлений деятельности творца практически единовременным включением в последние наряду с обращением к станковой графике. Движение, увлекавшее художника, становится лейтмотивом как графических серий, так и скульптурных работ. Эрте стремится поймать и запечатлеть танец, акробатический номер, сложный в исполнении элемент стойки на руках и часто делает это, увлеченно сообщая фигурам скульптурную пластику, которую он позже переведет в трехмерный вид. В этом слиянии предстают гимнасты с графических листов, представляющих буквы «А», «О», «Х» и «У». Больше экспрессивного, чувственного динамизма художник заложил в изображения буквы «К» и цифры «4», герои которых меньше всего похожи на вылитые из бронзы скульптуры, но соотносятся с танцорами, наделенными жизнью и способными в следующую секунду ожить и продолжить свое выступление.

Буква «Т», одна из составляющих творческого псевдонима своего создателя, представляет интерес и как единица серии Алфавит, и как знак, выражающий внутреннюю сущность Эрте. «R» — презентационная буква публичного имени Р. П. Тыртова — в силу своего раскатистого звучания озвучивает художника миру, «Т» — вторая буква отражает его внутреннюю суть, неотъемлемую часть.

Изучая «Алфавит» Эрте, Р. Барт упоминает о наличии «враждебных букв» [1, с. 68], к которым относят «Т», означающую виселицу, крест, казнь. В церковнославянском языке буква

«Т», «твердо» [2, с. 412], также представляет собой одну из разновидностей креста, символизирует опору и твердыню. Эрте трансформирует образ буквы, отойдя от ее каноничного восприятия, его буква «Т» не распята, она словно замерла во время танца в открытой позе: руки разведены в стороны, ладони раскрыты вверх, обозначая искренность, открытость, голова слегка наклонена вниз и сокрыта кружевной белой тканью, формирующей широкий верх буквы и создающей интригу. Узкую ножку буквы составляет изящная женская фигура с прекрасными формами. Сведенные лопатки выдвигают вперед грудь, украшенную цветками яблони, выведенная вперед правая нога, увитая цветами и растениями, подчеркивает изгиб бедер, лоно сокрыто причудливым цветком, отдаленно напоминающим симбиоз узоров отечественных росписей. Тонкая ступня покоится на зеленом островке, буква «Т» является не угрозой, а прекрасной природной нимфой.

Своей позой буква «Т» являет синтез балетных позиций — направление хореографии, прекрасно знакомое Эрте: юношей он занимался балетом под руководством М. М. Петипа, и в этом также воплощающее внутреннюю персоналию Р. П. Тыртова и его память об уроках петербургского детства в букве «Т». Плечевой пояс героини, ее раскинутые руки, за исключением развернутых вверх ладоней, их согласно правилам танца следовало бы опустить вниз, напоминают движения второй балетной позиции. В то же время положение ног и разворот стопы отсылают нас к 4-й позиции. Женщина — буква «Т» — словно поймана в момент перехода от одной фигуры танца к другой, движение в ее гибком теле ощущается от кончиков мыса ноги к дыханию, трепещущем на платке, скрывающем голову. В букве «Т», как и во многих иных примерах серии «Алфавита», художник комбинирует как наследие различных эпох, так и личные воспоминания. В данном случае он также являет нам свой бунтарский нрав, соединяя вымуштрованные балетные позиции в собственном порядке, с иным положением рук, рождая собственную хореографию, которой подчинены его танцоры — буквы «Алфавита».

В стремлении выразить себя в каждом элементе собственного творчества Эрте наделяет вторую букву собственного сценического имени беззащитностью и хрупкостью, свойственным его собственному внутреннему миру. Здесь соединяются и любовь художника к танцу, и восхищение гибкой формой тела, и сокрытие персоналии, словно обращение к псевдониму послужило тем прекрасным кружевным платком, позволяющим угадать чудесные очертания, но и укрывающим личное, создающим ощущение недосягаемости. Стремление сохранить свою тайну при видимой внешней обнаженности характерно для личности Эрте. Тайна персонального стиля Р. П. Тыртова является зрителю в образах, словно его Женщина-знак. Но за каждым видимым образом есть свой символ, тайна которой оберегалась художником до конца. Это и создает особую загадку его творчества.

Задачи, воплощенные Эрте в независимых проектах графических серий, не могли найти своего претворения в жизнь среди иных форм его творчества. Форматы обложек периодических изданий исключали свободу пространства листа от логотипов и выносных данных, также ограничивали тематически, а затем и стилистически. Эскизы костюмов давали поле для воображения, но не допускали экстравагантных поз и кодирования в них знаков, за исключением культурных элементов этнических костюмов или эпох. Театрально-декорационные и кинематографические задачи позволяли осуществиться смелым дизайнерским идеям, но тем не менее держали в узко очерченном кругу тем постановок. И только позволив себе в 1927 г. отвлечься на создание первых станковых работ, художник ощутил искомую свободу и широкое пространство для маневров.

Используя в качестве составляющих фигуры знаков формы человеческих тел, Р. П. Тыртов демонстрирует зрителю сложную в своей простоте композицию, в которой взгляд последнего, нуждаясь в дистанции между человеческим образом и знаком, препятствует полноценному контакту с той или иной визуальной целью. Избранная художником плоскостная манера рисунка и намеренное уплощение форм, образов, делают его работы обманчиво легкими и понятными

для восприятия, снижая многогранную переливчатость вложенных задумок. Воспринимаемые первично женские или мужские формы, казалось бы, навеянные желанием или интересом, затем раскрываются иначе в общем порядке, внутри которого все анатомические фигуры подчинены выразительной артикуляции идеи и поверхности листа, а тела становятся не более чем пространством для проявления знаков.

Изучение такого явления, как графические серии, среди станковых работ в художественном наследии Р. П. Тыртова было бы, на наш взгляд, неполноценным вне рассмотрения их в контексте его творчества, внутри которого они и зародились. Аутентичный стиль Эрте и его визуальный язык связаны со множеством отсылок к разнообразным направлениям его деятельности, в которых предшествующие сериям формы представали переходными от первостепенного состояния к крещендо, оформленному в станковой графике. Выработанные в процессе театрально-декорационной, кинематографической, пластической, художественной практик компоненты творчества формировали, отшлифовывали, совершенствовали и наполняли его авторскую манеру. В процессе работы над прикладными задачами театра, промышленного дизайна, киноискусства он также намечал сюжеты, обдумывал и выделял в них места фигурам, костюмам, аксессуарам, и, в зависимости от темы, соединял необходимые для компоновки знаков элементы, подвергая эротизм, гламур, хореографический рисунок, моду ответственной схематизации, необходимой для его задач.

ЛИТЕРАТУРА

1. Барт Р. Буква в букву // Следы человека: Эрте (Роман Тыртов)/ Сост. В. А. Мильчина. М.: Мир Знаний, 1998. с. 19–90.
2. Булич С. К. Т // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона: Том XXXII. СПб.: Семеновская Типолитография (И. А. Ефрона), 1901. С. 412.
3. Николаева Н. С. Япония — Европа. Диалог в искусстве. Середина XVI — начало XX века. М.: Изобразительное искусство, 1996. 400 с., ил.
4. Уиллис-Тропеа Л. Гламурная фотография и институализация культуры селебрити / Л. Уиллис-Тропеа // Теория моды: одежда, тело, культура. 2015. № 2 (35). С. 97–119.
5. Цуцуи Н. Влияние японского искусства на стилистику модной иллюстрации эпохи ар-деко // Элегантность и роскошь ар-деко: Институт костюма Киото, ювелирные дома Cartier и Van Cleef & Arpels. Сост. кат. и науч. ред. Светлана Амелёхина, Лариса Пешехонова. М.: Гос. историко-культурный музей-заповедник «Московский Кремль», 2016. С. 48–57.
6. Akiko F. Fashion: A History from the 18th to the 20th Century: The Collection of the Kyoto Costume Institute. Köln: Taschen, 2003. 736 p., ill.
7. Erté Things I remember. An autobiography. London: Owen, 1973. 208 p., ill.
8. Erté Graphics: Five Complete Suites — New York: Dover Publications, 1978. 48 p., ill.
9. Falconer M. Alpha-Erté-Omega // Erté: Romain de Tirtoff 1892–1990. London: Fontanka, 2018, p. 7–8.

Сведения об авторе:

Пряникова Алёна Львовна, аспирантура, 1-й курс, кафедра теории и истории искусств, Московский государственный академический художественный институт имени В. И. Сурикова при Российской академии художеств; dempu1re@inbox.ru

Pryanikova Alyona Lvovna, Postgraduate program, 1st year, Department of Theory and History of Art, Moscow State Academic Art Institute named after V. I. Surikov at the Russian Academy of Arts; dempu1re@inbox.ru

Сведения о научном руководителе:

Сергеева Татьяна Демьяновна, кандидат исторических наук, профессор кафедры теории и истории искусств, Московский государственный академический художественный институт имени В. И. Сурикова при Российской академии художеств, tdemsergeeva@gmail.com

Sergeeva Tatiana Demyanovna, Candidate of Historical Sciences, Professor of the Department of the Theory and History of Art, Moscow State Academic Art Institute named after V. I. Surikov at the Russian Academy of Arts; tdemsergeeva@gmail.com

УДК 7.067
DOI 10.54874/9785605162926.2024.10.47

Ф. О. Пятых

КОММЕРЧЕСКОЕ ИСКУССТВО КАК ФЕНОМЕН АРТ-РЫНКА: ОСНОВНЫЕ ЧЕРТЫ И ФУНКЦИИ

Художественный рынок сегодня является развитой системой взаимодействующих институтов, основанной на торговле произведениями искусства, однако коммерческое искусство как феномен арт-рынка имеет специфические черты и функции. Противоречие между эстетической и коммерческой ценностью искусства является одной из ключевых проблем в классификации коммерческого искусства. Цель данной статьи — определение основных черт коммерческого искусства и выявление его функций.

Ключевые слова: коммерческое искусство, художественный рынок, ценообразование, эстетическая и коммерческая ценность, функции искусства.

F. O. Piatykh

COMMERCIAL ART AS AN ART MARKET PHENOMENON: FEATURES AND FUNCTIONS

Nowadays, the art market is a developed system of interacting institutions based on the sale of arts, however, commercial art is a phenomenon of the art market, which has specific features and functions. The contradiction between the aesthetic and commercial value of art is one of the key problems in the classification of commercial art. The purpose of this article is to identify the main features of commercial art and its functions.

Keywords: commercial art, art market, pricing, aesthetic and commercial value, art functions.

Феномен коммерческого искусства является темой для междисциплинарных исследований и может быть рассмотрен как с точки зрения истории искусства, так и в контексте его взаимосвязи с экономическими и социальными процессами прошлого и настоящего времени. Специфика данного исследования заключается в поиске основных черт и принципов коммерческого искусства как категории объектов художественного рынка, а так же выявлении его основных функций. Проблематика коммерции и ценообразования в сфере искусства была темой исследований таких авторов, как Ж. Бенаму-Юэ [1], В. А. Колычева [2], А. М. Сафина [5], А. А. Тихонов [6] и др.

Товарно-денежные отношения в той или иной мере сопутствуют созданию и распространению в обществе объектов искусства, с тех пор как труд художника стал вознаграждаем. Коммерческое искусство доступно для широкого круга людей и может быть использовано для различных целей, таких как развлечение, обучение, пропаганда и прочих, но главной его целью является получение прибыли. Оно воспринимается как искусство для масс, поскольку может быть более доступным по сравнению с другими формами искусства, такими как высокое, элитарное искусство. Понятие коммерческого искусства включает в себя произведения искусства, созданные с целью получения экономической выгоды. Это искусство, которое ориентировано на широкую аудиторию и отражает популярные тренды и культурные

предпочтения. Коммерческое искусство, как правило, доступно, популярно, эмоционально и визуально привлекательно. Оно адаптируется к изменениям рынка, производится массово и зачастую быстро устаревает. Однако коммерческое искусство также может быть инновационным, взаимодействовать с аудиторией и использовать рекламу и маркетинг. Коммерческим может быть как изобразительное, так и музыкальное, и исполнительское искусство, оно может быть выражено в различных формах — от классических произведений живописи и скульптуры до медиапродуктов, фильмов, книг и видеоигр.

Одной из главных черт коммерческого искусства является его доступность. Несмотря на то что произведения искусства часто воспринимаются как объект роскоши, коммерческое искусство должно быть доступно для покупки большому числу потребителей. Коммерческое искусство можно выделить как категорию товаров арт-рынка, поскольку в отличие от прочего искусства в его традиционном понимании оно не является элитарным продуктом. По мнению А. М. Сафиной, в условиях современного арт-рынка «единственно доступный для покупателя способ удостоверить высокое положение искусства в иерархии социальных ценностей — готовность заплатить высокую цену даже за те произведения, художественно-эстетическая ценность которых весьма сомнительна» [5, с. 150]. И если это суждение справедливо для громких продаж современного искусства, которое порой не имеет ни высокого качества исполнения, ни значимого содержания, то для коммерческого искусства оно справедливо лишь отчасти. Потребитель коммерческого искусства, вероятнее всего, ставит покупку такого произведения в пирамиде ценностей выше покупки предметов товаров первой необходимости, однако при этом соотношение цены и качества произведения искусства является, скорее, справедливо рациональным. Ценообразование произведений коммерческого искусства в большей степени зависит от его непосредственных характеристик, чем для элитарного искусства. В то время как знаменитые бананы Маурицио Кателлана, приклеенные скотчем к стене, продаются по 120 тысяч долларов, потребитель коммерческого искусства покупает неплохое в его понимании произведение по разумной, по его мнению, цене, которая в свою очередь подчиняется законам и закономерностям рыночного ценообразования: для коммерческого искусства исключительны случаи внезапных огромных цен, поскольку оно не предназначено для аудитории, готовой их заплатить.

Коммерческое искусство можно сопоставить с искусством салона, однако эти понятия не идентичны друг другу. Салонное искусство — так же как и коммерческое — характеризуется ориентированностью на вкус и запросы потребителя и в схожей степени способно адаптироваться к изменениям рынка. Общими чертами коммерческого и салонного искусства также являются нарочитая визуальная привлекательность исполнения, прямолинейность содержания, эффектность. Для обеих категорий искусства характерны упрощенные, идеализированные образы и частое обращение к эротическим сюжетам и мотивам. Коммерческая живопись также часто следует академическим канонам и использует проверенные временем и спросом приемы, как и салонная живопись. Наконец, главной общей чертой салона и коммерческого искусства является ориентированность на массового зрителя. Тем не менее салонное искусство отличается от коммерческого тем, что первое создавалось для демонстрации и получения признания в художественных кругах, в то время как второе производится для продажи и использования в коммерческих целях. Помимо этого, понятие коммерческого искусства является более размытым и выражено в большем разнообразии форм, чем искусство салона.

Популярность коммерческого искусства является одной из тех его черт, которые напрямую влияют на его стоимость. Коммерческое искусство зачастую отражает популярные тренды, содержит популярные сюжеты и в целом отвечает запросу современного ему потребителя. При этом в контексте истории развития художественных стилей такое искусство далеко не всегда является популярным в профессиональной среде художников, авторов и исследователей искусства. Так, коммерческие художественные объединения, существовавшие в России

на рубеже XIX–XX вв., к которым относятся, в частности, Санкт-Петербургское общество художников и Общество русских акварелистов, в основном придерживались академических традиций живописи, а также наиболее популярных у потребителя сюжетов и жанров. Отметим, что выставки данных объединений подвергались строгой критике — как от приверженцев академического искусства за низкое качество живописи, так и от сторонников новых художественных течений — за отсутствие новизны в исполнении и содержании картин [4, с. 159]. Существенный коммерческий успех этих художественных обществ в первом десятилетии XX в. позволяет судить о том, что предпочтения потребителей их произведений не совпадали с предпочтениями профессионального художественного сообщества. Таким образом, коммерческое искусство было одновременно популярно в экономическом отношении и непопулярно в контексте развития художественной мысли.

Успех коммерческого искусства частично объясняется тем, что оно опирается на проверенные методы и стратегии привлечения и удержания аудитории. На этом принципе основывается сразу несколько характерных черт коммерческого искусства: его предсказуемость, стандартизация, позитивная эмоциональность, визуальная привлекательность. Коммерческое искусство может быть повторяющимся и предсказуемым, поскольку не ориентированно на новизну и не стремится к рискам: новый стиль, жанр, подход в создании произведения искусства может оттолкнуть лояльную аудиторию, ожидания которой уже сформированы. Из-за ориентированности на прибыль коммерческое искусство бывает стереотипным и шаблонным, когда автор произведения использует проверенные элементы, ранее пользовавшиеся популярностью у потребителя. Однако нельзя сказать, что коммерческое искусство является архаичным и всегда строго следует проверенным, успешным шаблонам и приемам. Напротив, находясь в условиях постоянной конкуренции, авторам нужно экспериментировать с новыми формами, техниками и идеями, чтобы привлечь внимание потребителей. Таким образом, коммерческое искусство может быть инновационным. В то же время в связи с повышенной конкуренцией коммерческое искусство быстро устаревает и быстро сменяет тренды внутри своей категории.

Эмоциональность искусства является, пожалуй, наиболее значимым фактором спроса на него. Искусство стремится вызвать эмоции у зрителя, поскольку передача мыслей и чувств автора является одной из основных его функций. Положительные или отрицательные — эмоции всегда являются основной компонентой искусства. Для коммерческого искусства наиболее предпочтительным, как правило, является позитивное эмоциональное содержание. Передача зрителю негативных эмоций грусти, гнева или отвращения является рискованной в коммерческом смысле, поскольку массовый потребитель с меньшей вероятностью купит такое произведение. На основе принципа позитивной эмоциональности коммерческого искусства складывается еще одна его черта — визуальная привлекательность. Успешное в коммерческом отношении искусство не может быть непривлекательным внешне, оно не должно создавать у потребителя ощущение низкопробного произведения или вызывать отвращение. Игнорирование коммерческим искусством сложных и интеллектуальных произведений определяет такую его черту, как массовость. Ориентация на массовую аудиторию означает, что вкусы потребителей могут сильно различаться, поэтому авторам произведений зачастую приходится прибегать к самому базовому и блеклому исполнению, чтобы иметь возможность заинтересовать наибольшее количество покупателей. Эта черта должна компенсироваться визуальной привлекательностью и позитивным содержанием.

В соответствии с этим же принципом в коммерческом искусстве реже встречаются произведения спорной тематики, а также сложного для неподготовленного зрителя содержания. В последнем случае для автора присутствует риск быть непонятым, и, как следствие, отвергнутым потенциальным покупателем. Несмотря на стремление коммерческого искусства следовать популярным трендам, произведения на тему актуальных событий не всегда пользуются

успехом, особенно если события носят негативный характер. В период Первой мировой войны произведения на военную тематику и посвященные непосредственно войне были редкостью на выставках коммерческих объединений художников в Москве и Петрограде. Многие критики, литераторы и художники того времени объясняли это желанием как публики, так и художников хотя бы в искусстве оградиться от событий, приносивших в повседневную жизнь горе на протяжении нескольких лет [3, с. 36].

Таким образом, черты, присущие коммерческому искусству, детерминированы его основной целью — получением прибыли. Искусство, которое должно приносить доход, должно быть рациональным: такое искусство не может быть непопулярным, малоизвестным или элитарным. Оно не может быть рискованным с точки зрения продаж, и оно обязательно должно нравиться покупателю. Доступность коммерческого искусства сочетается с его широкой популярностью и массовостью, а его ценообразование в большей степени ориентированно на законы рынка и является более очевидным, чем формирование цен на элитарное искусство. Коммерческое искусство часто стремится к прямому взаимодействию с аудиторией, например, через социальные медиа, а также посредством рекламы. Как и в любом коммерческом предприятии, в продажах искусства активно используются реклама и маркетинг для продвижения произведений и событий, а также привлечения внимания новой аудитории.

Следует также отметить, что коммерческое искусство не лишено художественной ценности лишь в силу своей направленности на получение прибыли. Как и любое искусство, оно может воспроизводить действительность, следуя принципам красоты и эстетичности, а также содержит в себе результат творческого акта автора. Кроме того, коммерческое искусство зачастую является объектом коллекционирования, что также подчеркивает его эстетическую ценность. Это означает, что коммерческое искусство разделяет эстетическую функцию искусства в целом, которая заключается в доставлении эстетического удовольствия зрителю.

Произведения коммерческого искусства также выполняют историческую функцию наравне со всеми прочими объектами искусства. Историческая функция искусства заключается в том, что оно сохраняет и передает информацию о прошлом, о процессах и закономерностях развития искусств, художественного рынка, а также о событиях и исторических процессах в целом. Картины, скульптуры и другие произведения искусства могут рассказать о том, как жили люди в прошлом, какие у них были обычаи и традиции. Искусство в его коммерческом проявлении реже удостаивается мест в музеях, сохраняясь в основном в частных коллекциях, что делает его актуальным для продаж в антикварных салонах и на аукционах. Таким образом, коммерческое искусство, создаваемое для продаж на первичном художественном рынке, в значительной степени формирует вторичный рынок.

Коммерческое искусство имеет также ряд функций, неразрывно связанных с функциями художественного рынка. Основной его функцией является создание произведений искусства и распространение искусства и культурных ценностей в обществе. Будучи составной частью художественного рынка, рынок произведений коммерческого искусства является одним из наиболее активных в отношении создания предметов искусства и их передачи от автора к потребителю. Этому способствует массовость коммерческого искусства, а также его гибкость, обусловленная тесной взаимосвязью с процессами и законами рынка.

Экономическая функция коммерческого искусства заключается в том, что оно является источником дохода для художников, авторов и других акторов художественного рынка. Помимо этого, коммерческое искусство может стимулировать развитие экономики, поскольку создает условия для инвестирования и приводит в движение финансовые потоки.

С социальной точки зрения функциями коммерческого искусства являются идентификация и социализация. Предметы искусства, не являющиеся предметами роскоши в классической концепции иерархии потребностей, выражают потребность в принадлежности к определенным группам. Приобретение произведений искусства, посещение выставок и культурных

событий, а также просто потребление коммерческого искусства на уровне просмотра кинофильма — все это позволяет аудитории ассоциировать себя с определенной общностью людей, разделяющей одни увлечения, ценности и интересы. Кроме того, коммерческое искусство позволяет людям понять и оценить различные культурные тенденции, что способствует социализации. Коммерческое искусство также выполняет развлекательную функцию. Особенно это касается кинематографа, исполнительского и музыкального искусства, а также видеоигр.

В заключение стоит отметить, что коммерческое искусство является самостоятельной категорией художественных ценностей, участвующей в процессах общества и художественного рынка. Учитывая массовость создания и реализации предметов коммерческого искусства, можно заключить, что данный феномен является одной из ключевых составляющих процесса распространения и распределения художественных ценностей в обществе. Основное противоречие коммерческого искусства заключается в сочетании его низкой оценки со стороны профессионального сообщества с высокой популярностью у потребителя. В данном случае потребитель самостоятельно оценивает привлекательность и качество предмета искусства, минуя отзывы профессиональных критиков и основываясь на собственных предпочтениях и потребностях с поправкой на эффект рекламы. Таким образом, коммерческое искусство является не только отдельной категорией искусства, но и одним из институтов художественного рынка, имеющим специфические черты, выполняющим конкретные функции и действующим в соответствии с собственными принципами.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бенаму-Юэ Ж. Цена искусства. М.: Artmedia group, 2008. 159 с.
2. Колычева В. А. Классификация факторов ценообразования на рынке произведений искусства // Экономический анализ: теория и практика. 2012. № 41(296). С. 44–48.
3. Лапшин В. П. Художественная жизнь Москвы и Петрограда в 1917 году. М.: Советский художник, 1983. 495 с.
4. Ростиславов А. А. Искусство и публика: по поводу трех выставок // Театр и Искусство. Санкт-Петербург, 1899. 21 фев. (№ 8). С. 159–161.
5. Сафина А. М. «Цена маринованной рыбы», или Коммерциализация искусства как фактор трансформации художественного творчества в современном мире // Вестник Северного (Арктического) федерального университета. Серия: Гуманитарные и социальные науки. 2020. № 4. С. 142–153.
6. Тихонов А. А. Рынок и антиквариат. Русское искусство на Западе. 1985–2005. М.: Экономика, 2006. 679 с.

Сведения об авторе:

Пятых Федор Олегович, аспирантура, 2-й курс, кафедра искусствоведения, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица; fivefef@gmail.com

Pyatykh Fyodor Olegovich, Postgraduate program, 2nd year, The Center for Innovative Educational Projects, Saint Petersburg State Academy of Art and Design named after A. L. Stieglitz; fivefef@gmail.com

Сведения о научном руководителе:

Карпов Александр Владимирович, кандидат культурологии, доцент, профессор, кафедра искусствоведения, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица, член Международной ассоциации искусствоведов; avkarpov12@yandex.ru

Karpov Aleksandr Vladimirovich., Candidate of Culturology, Associate Professor, Professor of the Center for Innovative Educational Projects, Saint Petersburg State Academy of Art and Design named after A. L. Stieglitz; avkarpov12@yandex.ru

УДК 712.3
DOI 10.54874/9785605162926.2024.10.48

Сюе Биньюань

ЭКОЛОГИЧЕСКАЯ НАПРАВЛЕННОСТЬ ПРОЕКТИРОВАНИЯ КИТАЙСКИХ ТЕРАПЕВТИЧЕСКИХ САДОВ

Китайский терапевтический сад представляет собой целостную экосистему. С ускорением темпов глобальной урбанизации прямая связь между человеком, обществом и экологической средой постепенно утрачивается. В последние годы Китай активно отстаивает концепцию научного, гуманистического, экологически безопасного и устойчивого развития. Китайские терапевтические экосады в процессе проектирования должны объединять знания различных дисциплин для создания экологического пространства.

Ключевые слова: китайский сад, терапевтический сад, экология, проектирование, традиции, инновации.

Xue Bingyuan

THE ECOLOGICAL ORIENTATION DESIGN OF THE CHINESE THERAPEUTIC GARDENS

The Chinese therapeutic garden is a complete ecosystem. With the accelerating pace of global urbanization, the direct connection between man, society and the ecological environment is gradually being lost. In recent years, China has actively advocated the concept of scientific, humanistic, environmentally friendly and sustainable development. Chinese therapeutic eco-gardens must integrate the knowledge of various disciplines in the design process to create an ecological space.

Keywords: Chinese garden, therapeutic garden, ecology, designing, traditions, innovations.

Обострение экологического кризиса пробудило интерес людей к защите окружающей среды и имитацию природной среды в поисках комфортных условий жизни. Для улучшения качества воздуха и решения других проблем люди уделяют особое внимание охране окружающей среды как одному из ключевых направлений восстановления природной экосистемы. Экосистема природы состоит из бесчисленного множества организмов, которые в зависимости от выполняемых ими функций подразделяются на продуцентов, потребителей и разлагателей. Растения получают питательные вещества из воздуха, воды и почвы, и эти вещества после ряда биохимических превращений в органическом веществе возвращаются в почву для выделения или разложения в неорганическом состоянии. Материя не уничтожается и не теряется, а находится в бесконечном круговороте между органическим и неорганическим. Только благодаря динамическому взаимодействию между экологическими сообществами природа может находиться в состоянии динамического равновесия [2, с. 109]. В настоящее время в связи с урбанизацией происходит масштабное разрушение аутентичной природной среды, экологическая обстановка находится на грани коллапса. В то же время быстрый темп современной жизни и работы значительно ухудшает физическое и психическое здоровье людей, особенно психическое, и возникает острая необходимость в местах отдыха с терапевтическим эффектом. В этом социальном контексте, чтобы одновременно удовлетворить

потребность в защите природной среды и обеспечить людей лечебными пространствами отдыха, все большее значение приобретает экологический дизайн терапевтических садов в Китае, который станет важным средством улучшения экологической обстановки в городах.

Член Национальной академии наук США, ландшафтный архитектор и дизайнер Дэвид Камп в своей книге «Healing Garden» отметил, что терапевтические сады предназначены для укрепления здоровья человека, они могут помочь людям в лечении физических, психических и эмоциональных недугов и нельзя недооценивать роль защиты и улучшения физического и психического здоровья людей [5, с. 246]. Сам ландшафт терапевтического сада и его элементы обретают роль неговорящего терапевта. Благодаря продуманным дизайнером деталям люди с помощью зрения, обоняния, осязания и других органов чувств завершают идеальный диалог между этими безмолвными «терапевтами» и посетителями сада.

В то же время Дэвид Камп считает, что проектирование — это выражение ценностей, и в процессе создания садов мы можем выразить свое видение и стремление к лучшей жизни, создавая среду для отдыха, жизни, работы, обучения и лечения. Все больше исследований доказывают, что для здоровья людей очень важно поддерживать связь с экосистемами. Преимущества общения с природой проявляются во многих аспектах, включая снижение уровня стресса и депрессии, увеличение физической активности и социальных контактов, а также более быстрое выздоровление с меньшим количеством применяемых лекарств.

Терапевтические экосады требуют тщательного, адекватного, инновационного и целостного экологического дизайна. Мы должны принять динамичные и сложные изменения будущего: изменение климата, ресурсов и других факторов, которые требуют от нас системного мышления и объединения знаний из различных дисциплин. Проектирование может помочь объединить индивидуальный выбор в коллективный, связав здоровье человека со здоровьем окружающей среды, тем самым сделав наши общества, города и мир более динамичными и сбалансированными.

Профессор по ландшафтному дизайну из США NancyRottl и доктор экологии, ландшафтный дизайнер KenYocom в своей книге «Basics Landscape Architecture 02: Ecological Design» отметили, что вмешательство в окружающую среду в рамках экодизайна должно учитывать потребности и желания человека, сохраняя при этом здоровье природных систем [6, с. 6]. Экодизайн — это не просто «устойчивость», не просто сохранение статус-кво для будущих поколений, это улучшение экологической целостности существующей среды и стремление создать устойчивость к неизбежному будущему экологическому ущербу, обеспечивая тем самым динамическую стабильность как человеческих, так и нечеловеческих сообществ. В то же время экологический дизайн может обеспечить множество преимуществ, таких как обогащение видового разнообразия, вовлечение в естественные процессы развития, содействие самодостаточности природных систем и восстановление ресурсов, постоянно потребляемых человеком и другими видами. В ландшафтной среде экологическое проектирование сочетает в себе экологическую теорию, современный дизайн и концепции устойчивого развития. Это решение многочисленных проблем, связанных с глобальным изменением климата, сокращением популяций уязвимых видов и потерей жизненно важных ресурсов. Практика экологического проектирования основана на учете особенностей конкретного участка, что позволяет улучшить его состояние и восстановить экологическую целостность наземных и водных систем. Ландшафтная среда создает ключевые условия для благоприятного взаимодействия человека с природой. Исследования показали, что общение с природой может принести человеку такие плоды, как восстановление физического здоровья, залечивание душевных ран, вдохновение при проектировании и т. д. Кроме того, общение с природой воспитывает у человека чувство ответственности, которое оказывает длительное положительное воздействие на человека и окружающую его среду. В новом веке экодизайн имеет огромное значение и широкое поле для размышлений.

Известный французский садовод Agnes Guillaumin в своей книге «Jardiner Ecologique» утверждает, что история экологии коротка — всего несколько десятилетий [4, с. 2–3]. С конца

XIX в. промышленная революция позволила человечеству начать неограниченную экспансию. Садоводство также стало индустриальным, в нем использовалось большое количество удобрений и химикатов без учета долгосрочных последствий для окружающей среды. В настоящее время глобальная экологическая проблема настолько серьезна, что ежегодно более 10 млн га леса исчезает для производства древесного угля, пальмового масла и т. д. Растения играют важную роль в экосистеме, поглощая углекислый газ и выделяя кислород в процессе фотосинтеза. Растения и океаны поглощают половину общего количества углекислого газа, образующегося в результате деятельности человека; другая половина способствует возникновению парникового эффекта. Поэтому каждое посаженное дерево, каждый сохраненный или пересаженный квадратный метр растений вносит свой вклад в защиту планеты. Экосад должен отвечать множеству требований: динамический баланс флоры и фауны, привлечение новых видов, биологическое разнообразие, интеграция с природной средой и т. д.

Китайский исследователь Хуан Лицюнь в книге «Экологические сады» отмечает, что сады как практическое искусство сами по себе обладают ярко выраженными экологическими свойствами [3, с. 13–16]. Китайская нация и другие народы мира создали блестящее садовое искусство, основываясь на экологическом мышлении, экологических концепциях. Экосад — это модель сада под руководством экологической мысли, которая является признаком прогресса человеческой цивилизации в XXI в. Дизайн экологического сада не должен быть единообразным, он должен основываться на внутренних характеристиках садовой среды, условиях планирования и развития для разработки соответствующей программы дизайна. Экология — это взаимоотношения организмов и окружающей среды друг с другом. Четыре элемента сада — это рельеф, растения, здания и водоемы. И среди этих четырех элементов экология растений является наиболее важной. Экосад должен быть спроектирован и построен таким образом, чтобы имитировать естественный экологический ландшафт, а с помощью художественных средств стать еще и эстетически привлекательным. Он должен выполнять различные экологические функции, такие как уменьшение запыленности, снижение шума, поглощение углекислого газа и выделение кислорода. Экологические сады должны не только удовлетворять потребностям людей и координировать отношения между людьми и природной средой, но и иметь самостоятельный цикл восстановления. Экологическая теория включает в себя различные аспекты: взаимный симбиоз, видовое разнообразие, взаимодействие и т. д. В этой системе деревья, кустарники, травы располагаются в соответствии с местными условиями, их популяции согласованы друг с другом. Растения с различными экологическими характеристиками способны в полной мере использовать солнечный свет, воздух, земельное пространство, питательные вещества, воду и т. д. Вместе популяции образуют гармоничное, упорядоченное и стабильное сообщество.

Китай — страна с многовековой историей, с тысячелетней историей развития садов, с чрезвычайно разнообразным климатом и богатыми растительными ресурсами. Взаимосвязь садов и экологии является частью концепции «Человек и природа — одно целое (天人合一)». Еще у предков китайского народа зародились свои простые экологические представления. В эпоху династии Западная Чжоу (1046–771 гг. до н. э.) появилось древнее изречение, отражающее экологические познания древнекитайского периода: «Гармония видового разнообразия — единственный путь к росту и размножению, изолированный отдельный вид не может развиваться (和实生物, 同则不继)».

С точки зрения религии экологический кодекс поведения, отстаиваемый древним конфуцианством, представлял собой в основном «сезонный запрет (时令禁止)», т. е. абсолютного запрета на охоту и вырубку деревьев не существовало, скорее, люди могли иногда заниматься этим, а иногда нет, и человеческие желания должны были сдерживаться циклически. В основе конфуцианской экоэтики лежит идея «Человек и природа — одно целое», то есть идея взаимной гармонии человека и природы. Эта идея не является исключительной

для конфуцианства, а представляет собой кульминацию давней жизненной мудрости древних китайцев, их понимания мироздания и самих себя, поэтому она в той или иной степени нашла отражение и в других религиях древнего периода, в том числе в даосизме. Экологическая мысль древнего даосизма в основном отражена в четырех аспектах: во-первых, равенство всего сущего, во-вторых, уважение к жизни, в-третьих, знание законов природы, в-четвертых, умеренность материальных желаний. Именно эти экологические и этические тезисы Древнего Китая оказали глубокое влияние на китайскую природную эстетику и концепцию садового искусства, что обеспечило последней экологический контекст и обусловило длительное развитие китайских природных ландшафтных садов [3, с. 62–74].



1. Затянувшийся сад, Сучжоу (фото автора)

Современные китайские экосады ориентированы на экологию растений, максимально имитируя природный ландшафт с точки зрения конфигурации растений и создания рельефа и водоемов, включая естественные сообщества растений и их естественную среду произрастания, которые могут расти и процветать при минимальном искусственном уходе или вообще без него (*ил. 1*). Связь между садовыми растениями и экологией очень тесная.

Терапевтические экосады появились благодаря вниманию к экологии и здоровью человека. Разразившийся мировой экологический кризис поставил терапевтические сады под угрозу. Кризис проявляется в следующем: отсутствие доступных сортов садовых растений; экология сада не может стабильно поддерживать динамическое равновесие; садовый ландшафт однообразен и схож, ограничен в количестве, не может принести посетителям или пациентам комфортное и приятное настроение и терапевтический эффект и т. д. Поэтому создание терапевтического экосада является закономерным и неизбежным направлением развития садоводства.

В 1987 г. Комиссия Брундтланда дала определение устойчивого развития: «Это развитие, которое отвечает потребностям настоящего, не ставя под угрозу способность будущих поколений удовлетворять свои собственные потребности» [6, с. 7], и с тех пор концепция устойчивого развития и проектного мышления постепенно вошла в круг основных направлений дизайна и получила широкое признание в рамках времени и социальной этики.

Экология — это наука, изучающая взаимоотношения между живыми организмами и окружающей их средой. Сегодня экологи разработали методологию оценки целостности различных экологических систем. Экологическое проектирование — это процесс активного формирования формы сложной окружающей среды, способствующий сохранению и укреплению целостности экологических отношений в регионе. В экосистемах организмы взаимодействуют и влияют на устойчивость экологических систем. В то же время коллективное поведение экологических сообществ часто может оказывать влияние, выходящее за пределы системного равновесия, поэтому проектировщикам необходимо продумывать экологические решения в различных пространственных масштабах. Ярким примером такого трансграничного воздействия является выделение парниковых газов, влияющих на глобальное изменение климата [5, с. 6–7].

Хотя экологические формы терапевтических садов различаются в зависимости от региона, экологическая теория может дать некоторые рекомендации по поддержанию и улучшению целостности и разнообразию экологических отношений в той или иной местности. Чтобы понять и рассмотреть взаимосвязь элементов в этих проектах, дизайнеры должны учитывать потоки, преобразование и регенерацию энергии, и сделать это можно, воспроизводя или

имитируя циклические закономерности, которые уже присутствуют в природных системах, в результате чего система может развиваться и регенерировать устойчиво с течением времени.

Целью экологического проектирования в терапевтических садах является сохранение и создание устойчивых, адаптируемых систем, увеличивающих видовое разнообразие и улучшающих здоровье человека и нечеловеческой среды. Экопроектирование устанавливает циклический, а не линейный поток энергии, направленный на минимизацию энергопотребления, максимальную целостность окружающей среды и достижение биологического самообновления и регенерации во всем экологическом спектре. Кроме того, экопроектирование терапевтических садов ориентировано на человека, что способствует лучшему симбиозу человека и природы.

Экопроектирование — планирование отдельных программ для различных сред с целью улучшения или создания динамического баланса конкретных условий окружающей среды. Экопроектирование направлено на улучшение функционирования окружающей среды, сохранение и создание ресурсов для использования человеком, а также на продвижение более устойчивого подхода к проектированию и управлению нашей средой обитания. Одним словом, экопроектирование позволяет применять междисциплинарные теоретические знания для формирования жизнеспособных и устойчивых систем для жилой среды.

Растительные ландшафты являются устойчивой формой, оказывающей потенциально положительное влияние на жизнь людей и систему здравоохранения, поэтому необходимо связать значение экологической обстановки с терапевтическими садами и здоровьем горожан. Замечено, что городская растительность жизненно важна для здоровья населения. Когда человек находится в естественной среде, высшие когнитивные центры отдыхают, и мозг посылает сигналы на восстановление, отдых и реабилитацию. Таким образом, вблизи жилых районов необходимо создавать зеленые насаждения общего пользования. Исследования показали, что если радиус зоны между общественным зеленым пространством и жилым кварталом превышает 50 м, то количество посетителей общественного зеленого пространства снижается, а уровень стресса у людей повышается. Эти данные подчеркивают важность размещения общественных терапевтических садов непосредственно рядом с жилыми районами.

При проектировании терапевтических садов дизайнеры должны учитывать, что «зрение» является одним из наиболее непосредственных телесных чувств, позволяющих посетителям или пациентам непосредственно реагировать на сад. Зрение важно, потому что человек может ощутить свет и цвет во всех его вариациях, просто открыв глаза. Исследования подтвердили влияние цвета на мышление, движение, здоровье и даже взаимоотношения с окружающими. В то же время чувство «запаха» также очень важно для человека. Ученые обнаружили, что сладкие ароматы могут стимулировать выработку альфа-волн, тета-волн и дельта-волн головного мозга, позволяя ему достичь состояния полного расслабления. Другие ароматы стимулируют бета-волны, что может вызвать в мозгу состояние бдительности. Если ароматы в саду не придутся по вкусу людям, то нервная система, регулирующая состояние бдительности, не будет заторможена, и целебная сила сада будет ограниченна. Это подчеркивает важность выбора душистой зелени и создания приятного аромата в терапевтическом саду.

Если терапевтический сад является проводником здорового образа жизни, то он также должен помогать людям находить баланс между телом, душой и духом. Поэтому терапевтические экосады рассматриваются как подлинное и глубокое выражение устойчивых ландшафтов, в которых и люди, и окружающая среда постоянно получают пользу от процесса их формирования.

Итак, в проектировании терапевтического экосада задействованы такие дисциплины, как экология, медицина, искусство, дизайн, ботаника и другие. При проектировании основное внимание уделяется следующим аспектам:

1. *Принцип экологического равновесия.* Экологическое равновесие — важный принцип экологии, под которым понимается экосистема, находящаяся в стабильном состоянии [3, с. 86–91]. В это время структура и функции системы адаптированы и согласованы друг с другом, вход и выход энергии относительно сбалансированы, а общая эффективность системы оптимальна. При создании экологических садов особое внимание уделяется согласованию структуры и формы размещения растительной системы с естественным рельефом, речной и озерной системами с целью поддержания экологического баланса терапевтических садов.

2. *Принцип экологической локализации.* Так называемая экологическая ниша, т. е. функциональная роль видов в экосистеме, а также их положение во времени и пространстве отражает взаимоотношения между видами и подвидами, а также между видами и окружающей средой. При проектировании сада необходимо в полной мере учитывать особенности экологических ниш видов растений в составе системы, а также использовать дифференциацию различных видов в пространстве, времени и питательной экологической нише для конфигурации растений. Разумный подбор конфигурации растительных сообществ. На ограниченной территории в соответствии с принципом экологической ниши видов следует реализовать взаимную конфигурацию деревьев, кустарников, лиан, трав, почвопокровной растительности и водоемов, выбирать различные размеры, высоту, цвет, морфологию растений, полностью использовать пространственные ресурсы, создавать многоуровневые, многоструктурные, многофункциональные научные растительные сообщества, представляющие собой устойчивые длительные сосуществования сложных смешанных трехмерных растительных сообществ (*ил. 2*).



2. Сад скромного администратора, Сучжоу (фото автора)

3. *Принцип экологических свойств.* Конфигурация растений должна соответствовать характеристикам растения, в конфигурации растения регулируется температура, очищается воздух и т. д., чтобы полностью использовать его [1, с. 279]. При проектировании терапевтического сада мы должны руководствоваться экологическими характеристиками растений, чтобы конфигурация растений могла играть более эффективную роль в саду. Благодаря выбору растений, играющих роль поглотителя вредных газов, уменьшения шума, ветра, пыли и т. д. повышается терапевтический эффект лечебных садов и экологическая ценность.

4. *Эстетический принцип.* В полной мере учитывать эффект визуальной эстетики, чтобы экосады выполняли свою прикладную ландшафтную роль. При компоновке растений следует знать и учитывать особенности различных растений и их взаимодействия, а также визуальной стилистики; использовать приемы для создания и усиления художественного эффекта ландшафта. Обращать внимание на детали разумного сочетания, чтобы размер, высота, форма, цвет растений могли сформировать логичную иерархию ландшафта. Для разных цветов растений следует разумно сочетать разные периоды цветения, чтобы цветы можно было наблюдать в течение всего года.

5. *Адаптивные принципы.* Оценка возможных будущих воздействий, таких как наводнения, изменение климата и антропогенные изменения в функции использования участка, позволяет терапевтическому экосаду своевременно и правильно реагировать, сохраняя основные экологические функции [6, с. 70–79]. Планирование и проектирование направлены на поддержку экосистем, способных противостоять перегрузкам и катастрофическим изменениям.

6. *Принципы устойчивости.* Сохранение и рациональное использование ресурсов с минимальными или нулевыми отходами. В то же время следует максимально использовать имеющиеся ресурсы, эффективно применять, перерабатывать и повторно использовать материалы и энергию.

7. *Принципы возобновляемости.* Разумное вмешательство человека обеспечит сохранение и регенерацию ресурсов, улучшение состояния окружающей среды и повышение целостности экосистем. Возобновляемый дизайн учитывает долгосрочную целостность природных систем.

8. *Принципы биологического разнообразия.* Благодаря проектированию и подбору растений на разных уровнях и в разных масштабах мы можем создать богатое растительное сообщество, такое как группа декоративных растений, группа терапевтических растений, группа продуктивных растений, группа водных растений или группа болотных растений, чтобы лучше обеспечить здоровый рост растений и экологическое устойчивое развитие [2, с. 111].

9. *Принцип локальности.* В процессе проектирования лечебного сада в качестве основы научного планирования следует рассматривать условия местной природной среды, такие как рельеф, геоморфология, климат, освещенность, температура, количество осадков, растения и другие факторы. Это не только помогает снизить стоимость строительства парка, но и играет важную роль в выживаемости и последующем росте растений, высаженных на более позднем этапе.

10. *Ориентация на гармонию между человеком и природой.* Конечная цель терапевтического экопарка — удовлетворить стремление посетителей или пациентов к взаимодействию с природой, получению приятных телесных и душевных ощущений. Он должен быть ориентирован на человека; экологические элементы, создающие комфортные ощущения, должны быть подобраны со всех точек зрения — визуальной, обонятельной и тактильной. Кроме того, ландшафтная среда внутри и снаружи парка должна быть гармоничной, между различными элементами должны существовать определенный порядок и связь, создающие у человека ощущение бесконечной красоты. Гармония заключается не только в восприятии растений, но и во взаимодействии с ними. Например, рядом с цветочными горшками можно установить лейки, чтобы люди могли по собственной инициативе поливать цветы и участвовать в части экологического цикла растений. В процессе взаимодействия между посетителями сада и цветами люди могут в полной мере ощутить причастность к их жизни, заботу о них, испытать удовольствие.

Проектирование экологических садов — сложный и длительный процесс, охватывающий многие уровни рассмотрения, требующий от проектировщиков многостороннего мышления, более глубокого изучения окружающей среды и взаимосвязанных с ней системных элементов. Экологический дизайн терапевтических садов должен иметь декоративную, лечебную, художественную и экологическую ценность, в том числе отвечать требованиям времени, включать экологическое планирование в дизайн садовых ландшафтов, рационально использовать имеющиеся ресурсы, в полной мере использовать экологические и социальные преимущества. Необходимо, опираясь на междисциплинарные знания, создавать искусственные растительные сообщества с целью повышенияи художественной, социальной и общественной ценности и лечебно-оздоровительной функции окружающей среды для обеспечения более высокого уровня культуры, отдыха, развлечений и здоровья людей в гармоничном экологическом пространстве.

ЛИТЕРАТУРА

1. Лу Цзинхуэй. Обсуждение конфигурации растений в ландшафтном дизайне экологического сада (J) [鲁京慧. 生态园林景观设计中植物配置探讨(J)] Путеводитель по семейной жизни[家庭生活指南] 2019. № 2. С. 279.
2. Ма Минмин, Цзинь Сюфэн. Исследование ландшафтного дизайна городских парков в рамках экологической концепции (J) [马明明,金秀峰. 生态理念下的城市公园景观设计研究(J)] Создать жизнь[居业] 2022. № 9. С. 109–111.
3. Хуан Лицюнь. Экологические сады (M) [黄莉群. 生态园林(M)] Шаньдунское издательство изобразительного искусства [山东美术出版社] 2006. 128 с.
4. Guillaumin A., Loppe M. Jardinerécologique. Paris: HachettePratique, 2011. 96 с.
5. Kamp D. Healing Garden. Shenyang: Images Shenyang, 2016. 246 с.

6. Rottle N., Yocom K. Basics Landscape Architecture 02: Ecological Design. Lausanne: AVA Publishing, 2011. 184 с.

Сведения об авторе:

Сюе Биньюань, аспирантура, 1-й курс, кафедра искусствоведения, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица; hanaaki07@gmail.com

Xue Bingyuan, Postgraduate program, 1st year, Department of Art Criticim, Saint Petersburg State Academy of Art and Design named after A. L. Stieglitz; hanaaki07@gmail.com

Сведения о научном руководителе:

Журавская Татьяна Михайловна, кандидат искусствоведения, профессор, профессор кафедры анимации и медиа-дизайна, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица; hanaaki07@gmail.com

Zhuravskaya Tatiana Mikhailovna, Candidate of Art Criticism, Associate Professor, Honored Professor of the Department of Animation and Media Design, Saint Petersburg State Academy of Art and Design named after A. L. Stieglitz; hanaaki07@gmail.com

УДК 725
DOI 10.54874/9785605162926.2024.10.49

М. К. Фролова

ЭКСПОЗИЦИЯ МЕМОРИАЛЬНОГО МУЗЕЯ «ДОРОГА ЖИЗНИ» НА СТАНЦИИ «ЛАДОЖСКОЕ ОЗЕРО»: К ИСТОРИИ РАЗРАБОТКИ И РЕНОВАЦИИ

Мемориальный музей «Дорога жизни» посвящен Октябрьской железной дороге, сыгравшей огромную роль в Великой Отечественной войне. Преподавателями кафедры интерьера и оборудования В. И. Герасимовским и Л. В. Карловым в 1970-х гг. была создана экспозиция этого музея. В 2015 г. интерьер мемориального музея «Дорога жизни» был реконструирован их учеником А. А. Пазгалевым, сохранившим первоначальную идею своих преподавателей.

Ключевые слова: художественное проектирование интерьера, мемориальный музей «Дорога жизни», Ладожское озеро, Валерий Иванович Герасимовский, Леонид Владимирович Карлов, ЛВХПУ имени В. И. Мухиной.

M. K. Frolova

THE EXPOSITION OF THE MEMORIAL MUSEUM “THE ROAD OF LIFE” AT THE “LADOGA LAKE” STATION: ON THE HISTORY OF DEVELOPMENT AND RENOVATION

The memorial museum “The Road of Life” is dedicated to the October Railway, which played a huge role in the Great Patriotic War. Teachers of the Department of Interior and Equipment V. I. Gerasimovsky and L. V. Karlov created the exposition of this museum in the 1970s. In 2015, the interior of the memorial museum “The Road of Life” was reconstructed by their student A. A. Pazgalev, who retained the original idea of his teachers.

Keywords: artistic interior design, memorial museum “Road of Life”, Ladoga Lake, Valeriy Ivanovich Gerasimovskiy, Leonid Vladimirovich Karlov, Leningrad Vera Mukhina Higher School of Art and Design.

В настоящее время в России существует много музеев, посвященных железнодорожному транспорту и конкретно Октябрьской железной дороге — одной из старейших и самой протяженной в России. Она проходит по территории одиннадцати субъектов Российской Федерации — Ленинградской, Псковской, Новгородской, Вологодской, Мурманской, Тверской, Московской, Ярославской областей, городов Москва и Санкт-Петербург, Республике Карелии.

На станции Ладожское Озеро расположен один из филиалов музея Октябрьской железной дороги — мемориальный музей «Дорога жизни». Он входит в мемориальный комплекс «Дорога жизни» наряду с легендарным грузовым паровозом «Комсомолец» Эш-4375, с помощью которого было перевезено более двух тысяч железнодорожных составов с двумя миллионами тонн боеприпасов, топлива и продовольствия, а также монументом из искореженной брони борта корабля, потерпевшего крушение в блокаду и поднятого со дна Ладожского озера [5, с. 3]. Символичная надпись на монументе гласит: «Сталь можно согнуть, человеческую волю никогда».

Мемориальный музей находится на последнем, сорок шестом километре Дороги жизни. Он посвящен мужеству, воле и труду героев-железнодорожников, которые работали на Ладожском железнодорожном узле — защищали Дорогу жизни и спасали жителей блокадного Ленинграда.

Цель статьи — рассмотреть художественное решение экспозиции мемориального музея «Дорога жизни», изучить историю ее создания и реновации, опираясь на архивные материалы и библиографические источники; выявить преемственность поколений проектировщиков интерьера на кафедре интерьера и оборудования Ленинградского высшего художественно-промышленного училища имени В. И. Мухиной (далее — ЛВХПУ имени В. И. Мухиной) — Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии имени А. Л. Штиглица (далее — СПГХПА имени А. Л. Штиглица).

Строительство железных дорог в России было вызвано развитием промышленности и острой необходимостью налаживания путей сообщения между Санкт-Петербургом и центральными районами страны. Указ о строительстве железнодорожной магистрали подписал Николай I в 1842 г. Железная дорога строилась более восьми лет. Первый поезд из Санкт-Петербурга в Москву отправился 13 ноября 1851 г. (1 ноября по старому стилю). После смерти Николая I в 1855 г. и до 1923 г. железнодорожная магистраль носила название Николаевская. В честь пятилетия со дня Октябрьской революции в 1922 г. множество предприятий в России получило новые названия, в том числе и железная дорога, которая стала называться Октябрьской [6].

Во время Великой Отечественной войны железнодорожный транспорт играл важнейшую связующую роль между фронтом и тылом. По железным дорогам осуществлялась эвакуация людей, быстрая поставка боеприпасов, а также проводились стратегические и наступательные операции, положительно повлиявшие на ход войны.

С октября 1941 по апрель 1943 г. линия Октябрьской железной дороги Ленинград — Москва была захвачена фашистскими войсками, поэтому по Ладожскому озеру была проложена Дорога жизни с железнодорожным участком Ленинград-Финляндский — Ладожское Озеро. Вокзал на станции Ладожское Озеро в то время представлял собой непримечательное одноэтажное деревянное здание со скатной крышей. На стене вокзала размещался плакат с названием станции.

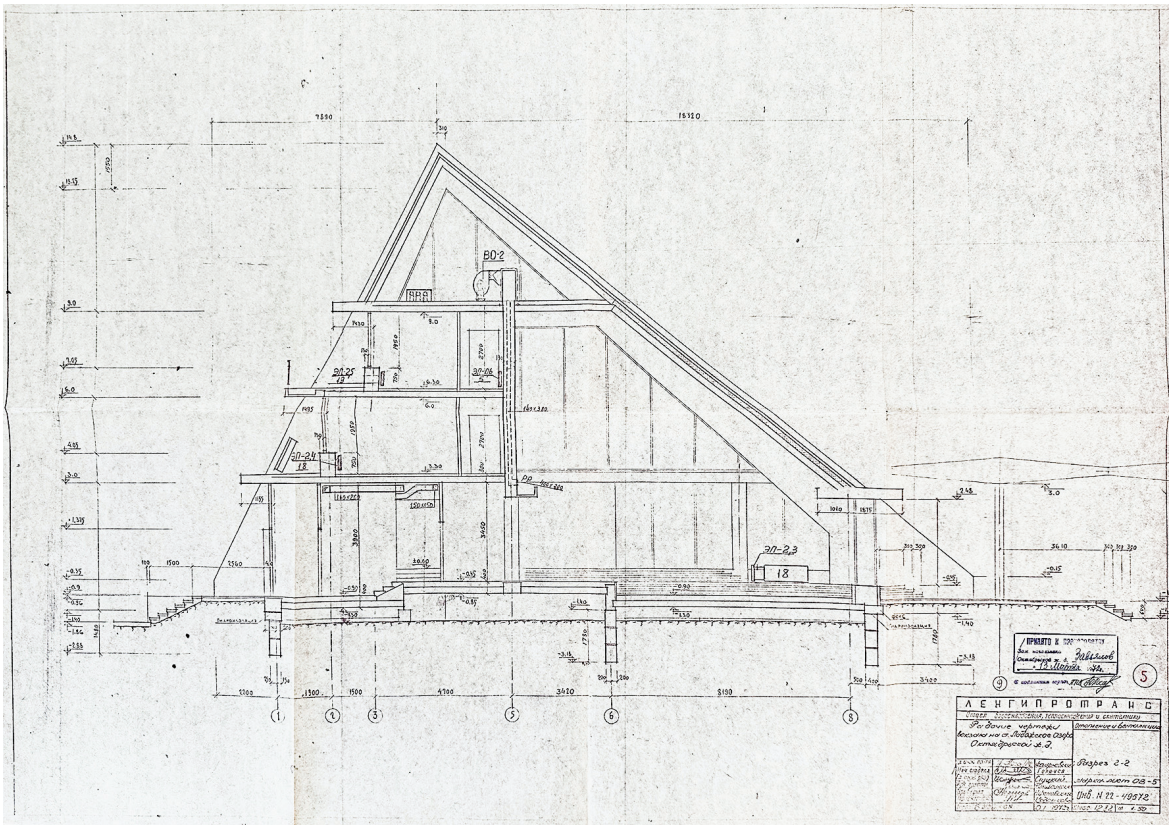
Идея создания мемориального музея «Дорога жизни» принадлежит Герою Советского Союза Владимиру Васильевичу Чубарову — начальнику Октябрьской железной дороги с 1967 по 1977 г. и инициативной группе ветеранов Великой Отечественной войны (*ил. 1*). Владимир Чубаров с 1941 г. руководил железнодорожными служащими на строительстве противотанковых ограждений для защиты Ленинграда, с 1942 по 1943 г. был заместителем начальника Ладожского железнодорожного узла, с 1945 по 1955 г. работал на инженерно-административных постах Ленинград-Витебского и Ленинград-Московского отделений Октябрьской железной дороги.

Проект памятника-вокзала Октябрьской железной дороги на станции Ладожское Озеро разработали архитектор В. И. Бершадская, конструктор Э. И. Казарновский и группа архитекторов «Ленгипротранс» (*ил. 2*). По форме здание напоминало гигантскую противотанковую надолбу, что вызывает ассоциации с военной тематикой. Данное архитектурное решение, по мнению автора статьи, соответствует словам К. Б. Пименова: «Оптимальное решение синтетических задач архитектуры предлагает глубокую взаимосвязь между содержанием и формой архитектурного сооружения, тем более интерьера, внутреннего пространства, наиболее тонкой части архитектурного проекта и смыслового ядра конечного объекта» [8, с. 52]. Вокзал начал свою работу в 1974 г., а уже 7 мая 1975 г., в тридцатилетнюю годовщину подписания акта о капитуляции Германии, здесь открылся мемориальный музей «Дорога жизни» [4].

Мемориальный музей «Дорога жизни» на станции Ладожское Озеро располагается на трех этажах. На первом этаже — бывшем зале ожидания — расположен зал со стеной



1. Владимир Васильевич Чубаров (в центре)
на фоне строящегося музея Октябрьской железной дороги



2. Рабочий чертеж вокзала на станции Ладожское Озеро.
Октябрьской железной дороги, подписан главным инженером проекта
Э. И. Казарновским. Разрез 2–2 (публикуется впервые)

памяти. Три зала на втором этаже посвящены началу войны, эвакуации, блокаде, обороне, а также военным будням железнодорожников. На третьем этаже также расположены три зала, один из которых представляет собой интерьер вагона «Узел связи», остальные посвящены прибытию первого поезда, полному снятию блокады и салюту победы.

Оформлением экспозиции музея занимался выпускник кафедры «Внутренняя отделка и оборудование зданий» ЛВХПУ имени В. И. Мухиной (в настоящее время — «Кафедра интерьера и оборудования» СПГХПА имени А. Л. Штиглица) художник-архитектор Валерий Иванович Герасимовский. Он с 1969 г. был сотрудником Ленинградского комбината живописно-оформительского искусства (КЖОИ) при Художественном фонде Союза художников «…где Валерий Иванович работал в области проектирования интерьеров, музеев, выставок. За период творческой деятельности художником был выполнен ряд интересных, значительных, реализованных и оставшихся на бумаге проектов» [1, с. 20]. В. И. Герасимовский успешно совмещал работу над проектами интерьеров с преподаванием на кафедре художественного текстиля в ЛВХПУ имени В. И. Мухиной. Впоследствии он стал главным художником комбината, а также занял должность заведующего кафедрой интерьера и оборудования, где успешно проработал до 2011 г.

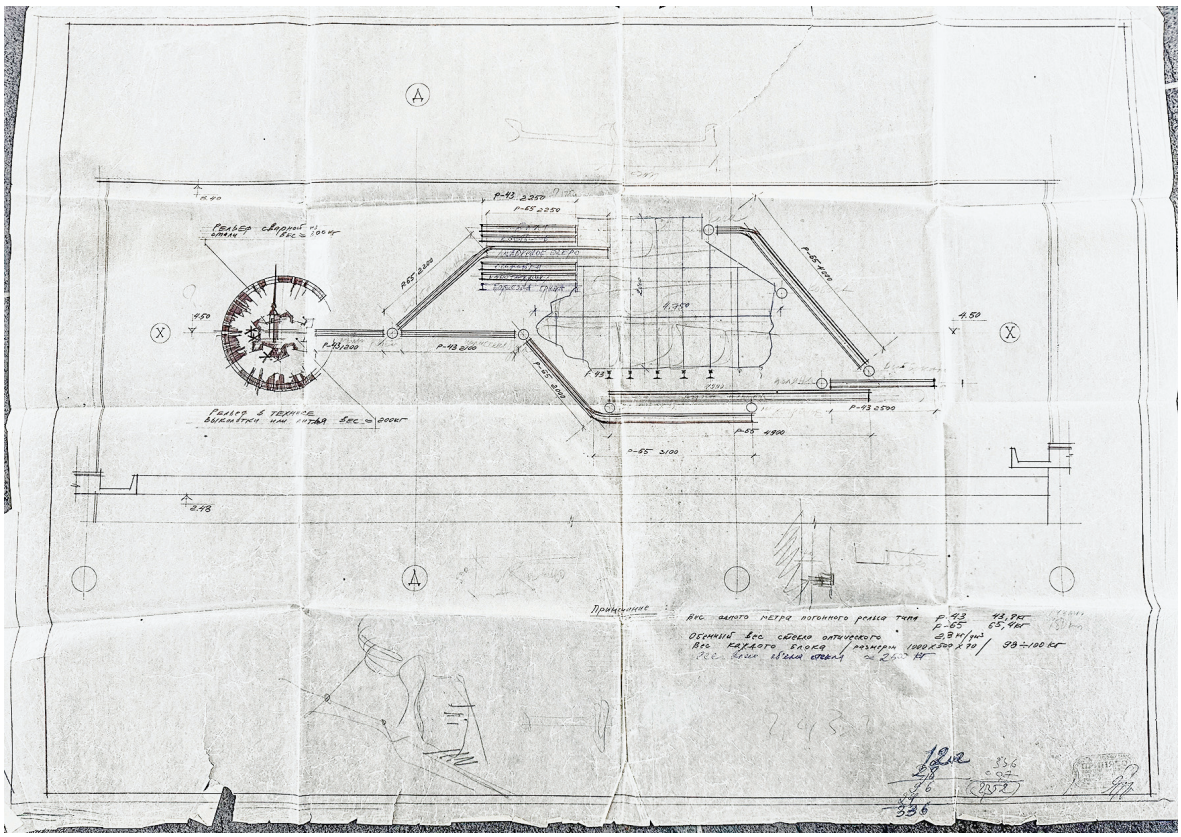
В оформлении экспозиции залов мемориального музея «Дорога жизни» Валерий Иванович применил швеллеры, которые крепились к стене и напоминали рельсы железных дорог. Они играли декоративную роль в оформлении стен, а также использовались в качестве поддерживающих элементов плакатов и витрин с архивными документами и фотографиями. Идея использования швеллеров на стенах в музее, посвященном железнодорожному транспорту, оказалась очень необычной и новаторской для того времени. По словам Т. В. Ковалевой: «В идеальном случае проектирование музейной экспозиции — это стремление к созданию художественного образа или даже знака того или иного исторического события либо целой эпохи… Проектировщик обязан глубоко проникнуть в исторический материал, чтобы суметь передать конкретные материальные формы и основные смыслы экспозиции посетителям музея» [2, с. 372–373].

Во время посещения мемориального музея «Дорога жизни» автором статьи был рассмотрен проект музея, выполненный В. И. Герасимовским от руки. В нем были представлены планы залов, развертки стен, разработки конструктивных узлов и деталей, спецификации. Чертежи выполнены очень подробно и детально. Также был найден интерьерный скетч не существующего в настоящее время помещения. Интересно, что на стене Валерий Иванович разместил рисунок с изображением прибывающего поезда. По мнению хранителя музея Юлии Николаевны Лихомановой, вероятнее всего, в этом помещении должен был размещаться архив.

Для оформления зала на первом этаже мемориального музея «Дорога жизни» на станции Ладожское Озеро в 1980 г. профессором кафедры интерьера и оборудования Леонидом Владимировичем Карловым был разработан проект памятной стены, которая включала более трехсот сорока фамилий железнодорожников, героически погибших на своем посту. Каждая фамилия была набрана из отдельных металлических букв. По задумке автора, перед мемориальной стеной располагалось место для свечей и цветов.

В настоящее время памятная стена представляет собой восемь прямоугольных металлических листов с прорезанными в них фамилиями, дополненными подсветкой. Перед стеной сейчас оставлено свободное пространство с информационным экраном. В мемориальном зале — бюст Героя Социалистического труда Бориса Константиновича Саламбекова, начальника Октябрьской железной дороги во время Великой Отечественной войны.

Над памятной стеной расположена карта-схема коммуникаций Ленинграда с Большой землей в 1941–1944 гг. На ней можно увидеть ледовые, водные, паромную, слиповую и железнодорожные трассы, а также места, где по дну Ладожского озера проходили бензопровод, электросиловые и телеграфно-телефонные кабели [3]. Рельеф в левой части карты-схемы

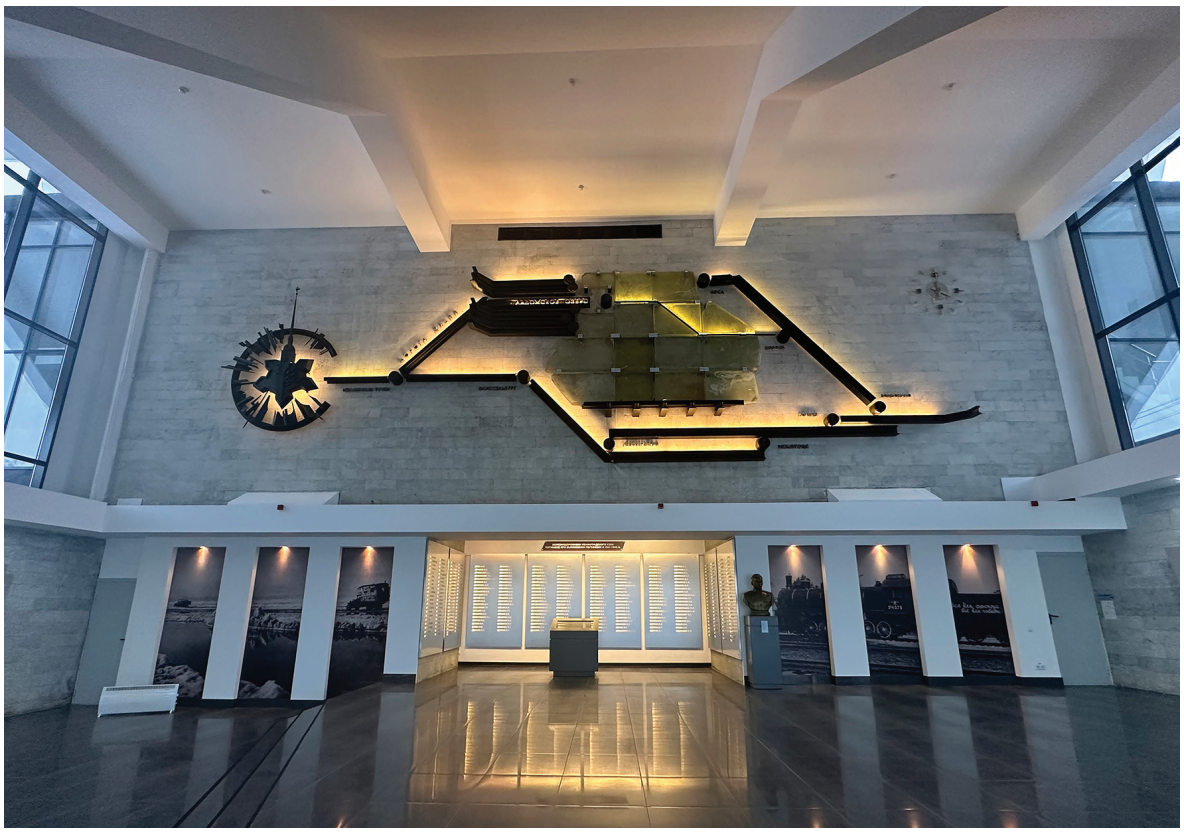


3. Карлов Л. В. Карта-схема коммуникаций Ленинграда с Большой землей в 1941–1944 гг. (эскиз, 1970-е гг., публикуется впервые)

состоит из двух частей: Петропавловской крепости в центре, как образа Ленинграда, и наружного рельефа в виде кольца с острыми штыками, направленными к центру и характеризующими блокаду города. От кольца отходит железная дорога, с помеченными на ней железнодорожными станциями. Лед Ладожского озера на карте-схеме сделан из нескольких крупных блоков оптического стекла, прикрепленных к стене.

Согласно ручному чертежу карты-схемы (*ил. 3*), рассмотренному автором статьи во время посещения музея, весь объем стекла, символизирующего лед Ладожского озера, должен был быть равен примерно 2,5 тысячи кг. Самих блоков стекла, размером 1000×500×70 мм и весом около 100 кг каждый планировалось сделать больше. Наружный сварной рельеф из стали в левой части экспозиции имеет примерный вес 300 кг, а внутренний рельеф в технике выколотки или литья весит около 200 кг. Для карты-схемы использовались два типа рельсов Р43 и Р65, вес одного погонного метра каждого рельса 43,8 кг и 65,4 кг соответственно. Благодаря этим данным можно сделать вывод о том, что карта-схема коммуникаций имеет очень большой вес из-за материалов, использованных в ее создании. Рядом с картой-схемой расположены часы, указывающие на четыре часа утра — время, в которое было объявлено, что началась война.

К 9 мая 2015 г. — дню 70-летия со Дня Победы в Великой Отечественной войне — в музее завершили ремонт, специалисты ООО «Комбинат музейно-выставочного искусства» (одна из ведущих современных российских компаний в Санкт-Петербурге, работающих в области создания музейных экспозиций и временных выставок) провели обновление экспозиции под руководством Андрея Анатольевича Пазгалева — ученика В. И. Герасимовского [7]. В ходе реновации экспозиции в музее сделали новые сценарии освещения, которые включают в себя разноуровневую подсветку витрин и экспонатов; появилась единая взаимосвязанная электронная система управления и мультимедийные средства представления



4. Мемориальный зал вокзала с именами железнодорожников, героически погибших на своем посту (фото 2023 г.)

информации. В том числе А. А. Пазгалевым была разработана подсветка карты-схемы коммуникаций Ленинграда с Большой землей в 1941–1944 гг., созданная ранее по проекту Л. В. Карлова (*ил. 4*). В результате освещения карта-схема стала выглядеть более эффектно при сохранении предшествующего художественного решения. Для создания атмосферы военного времени на стены залов проецируются кадры из художественных и документальных фильмов на тему войны и блокады. Визуальные материалы сопровождаются звуковым оформлением.

Экспозиция мемориального музея «Дорога жизни» представляет интерес как пример творческого использования объектов железной дороги (швеллеры, рельсы и др.) в качестве конструктивных и декоративных элементов. Кроме того, проект экспозиции и ее реновации выявляет преемственность поколений проектировщиков интерьера на кафедре интерьера и оборудования ЛВХПУ имени В. И. Мухиной — СПГХПА имени А. Л. Штиглица.

ЛИТЕРАТУРА

1. Веселицкий О. В. Герасимовский Валерий Иванович — художник, педагог (17.11.1941–16.05.2011) // Учитель — ученик. Биографические портреты преподавателей ЛВХПУ имени В. И. Мухиной — СПГХПА имени А. Л. Штиглица: монография. СПб.: СПГХПА имени А. Л. Штиглица, 2021. С. 20–24.
2. Ковалева Т. В. Музейные экспозиции — тема проектирования на кафедре интерьера и оборудования в ЛВХПУ имени В. И. Мухиной — СПГХПА имени А. Л. Штиглица // Месмахеровские чтения — 2023: материалы научно-практической конференции (21–22.03.2023). СПб.: СПГХПА имени А. Л. Штиглица, 2023. С. 372–383.
3. Мемориальный музей «Дорога жизни». Официальный сайт музея. URL: https://web.archive.org/web/20150119115422/http://railway-museum.ru/about/branch-offices/ (дата обращения 24.11.2023).
4. Мемориальный комплекс «Дорога жизни»: буклет. СПб., 2022. 6 с.
5. Подразделения по сохранению исторического наследия Октябрьской железной дороги: буклет. СПб.: Октябрьский центр научно-технической информации и библиотек, 2020. 16 с.

6. Октябрьская железная дорога / Большая российская энциклопедия. Сайт. URL: https://bigenc.ru/c/oktiabrskaia-zheleznaia-doroga-b27b03 (дата обращения 20.11.2023).
7. ООО «Комбинат музейно-выставочного искусства // Проект Россия. Официальный сайт. URL: https://prorus.ru/associations/ooo-kombinat-muzejno-vystavochnogo-iskusstva/ (дата обращения 24.11.2023).
8. Пименов К. Б. Проблема художественного образа в архитектуре и в интерьерах помещений общественного назначения // Три архитектурные школы — 2021: материалы научно-практической конференции (25.04.2019). СПб.: СПГХПА имени А. Л. Штиглица, 2019. С. 50–56.

Сведения об авторе:

Фролова Мария Константиновна, аспирантура, 1-й курс, кафедра искусствоведения, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица; 79046189095@mail.ru

Frolova Maria Konstantinovna, Postgraduate program, 1st year, Department of Art Criticism, Saint Petersburg State Academy of Art and Design named after A. L. Stieglitz; 79046189095@mail.ru

Сведения о научном руководителе:

Ковалева Татьяна Вячеславовна, кандидат искусствоведения, доцент, профессор кафедры интерьера и оборудования, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица; tvk158@mail.ru

Kovaleva Tatiana Vyacheslavovna, Candidate of Art Criticism, Associate Professor, Professor of the Department of Interior and Equipment, Saint Petersburg State Academy of Art and Design named after A. L. Stieglitz; tvk158@mail.ru

6. МАГИСТРАТУРА

УДК 72.012
DOI 10.54874/9785605162926.2024.10.50

Р. В. Войтов

АССОЦИАТИВНО-ОБРАЗНАЯ СТРУКТУРА ОБЩЕСТВЕННЫХ ИНТЕРЬЕРОВ

В результате исследования ряда общественных интерьеров, выразительных с точки зрения ассоциативно-образной структуры, дана оценка роли специфических средств художественной выразительности в формировании образа интерьера. Выявлена возможность применения теоретической основы ассоциативно-образного метода проектирования для анализа и критического осмысления интерьеров как объектов концептуального проектного творчества.

Ключевые слова: ассоциативно-образная структура, общественные интерьеры, ассоциативно-образный метод проектирования.

R. V. Voytov

ASSOCIATIVE-IMAGINATIVE STRUCTURE OF PUBLIC INTERIORS

The study analyzes a number of public interiors that is expressive from the point of view of the associative-imaginative structure, the research evaluates the role of specific non-traditional elements of expressing architectural and artistic concepts in the process of forming the image of the interior, the analysis explores the applying of the theoretical basis of the associative-imaginative design method for the analysis and critical comprehension of interiors as objects of conceptual design creativity.

Keywords: associative-imaginative structure, public interiors, associative-imaginative design method.

В настоящее время прослеживается тенденция утраты образности при проектировании общественных интерьеров. Данный тезис обоснован несколькими обстоятельствами. Первое и основополагающее заключается в том, что особенности устройства современного общества оказывают значительное влияние на направление развития иерархии культурных ценностей в сторону главенства примитивных эстетических установок. Коммуникация между дизайнерами-архитекторами, заказчиками и потребителями в ряде случаев определена привилегиями последних из перечисленных участников данной системы. Социально-культурные, экономические особенности общества потребления и его прогрессирующей формы — общества переживаний — позволяют пользователям формировать запросы на решение конкретного круга проблем.

Однако отсутствие какой-либо системы регулирования описываемого процесса приводит к тому, что удовлетворение потребительских запросов, в том числе связанных, например, с обывательскими эстетическими идеалами, зачастую становится необходимым условием занятия конкурентоспособной позиции для проектировщиков и вследствие этого — фактором подчинения созидательного потенциала профессионального сообщества модным тенденциям. Доминирующей и фундирующей в данном аспекте является тенденция всеобщей унификации, что может соотноситься с вопросом о негативных сторонах процесса глобализации, сигнализировать о риске утраты черт локальной идентичности, а также об актуальности проблемы самоидентификации индивидуума [7, с. 189]. Представляется, что размытие границ уникального и стандартизированного может стать одной из причин «атрофирования» как процесса восприятия образа интерьера, так и процесса его формирования в рамках проектной деятельности.

Далее в качестве обоснования проблематики предлагается второе обстоятельство, состоящее в том, что в ракурсе описанных выше аспектов современной социально-культурной и экономической обстановки становятся заметными признаки склонности действующих и будущих проектировщиков к деформированию, редуцированию и игнорированию архитектурно-художественных методов и принципов работы с образной составляющей интерьера.

Результаты практической деятельности значительного числа действующих проектных организаций могут свидетельствовать о том, что вопрос образности либо изначально не рассматривается в качестве задачи, либо рассматривается, но в недостаточной степени, так как отдельно взятый интерьер не имеет характерных выразительных черт, позволяющих отличить его от большинства других. Представляется, что художественному аспекту процесса формирования образа интерьера не придается должного значения, так как во многих случаях решение упомянутой ранее задачи ограничивается анализом объектов-аналогов. Элементы образов аналогичных интерьеров адаптируются или копируются применительно к конкретному проекту.

Подобные проекты становятся звеньями стремительно распространяющейся по информационному полю «конвейерной» замкнутой цепи «копий без оригиналов», возникающих в результате высокого спроса. Такие проекты — образцы для наименее затратного по времени формального удовлетворения эстетических потребностей большинства людей. Описываемые эталоны интерьеров, образ которых основан на модных веяниях, оказываются псевдоориентирами общества, находящегося в ситуации необходимости поиска выхода из кризиса самоидентификации. Таким образом, множество потребителей-обывателей приобретает в современных условиях возможность диктовать направление развития иерархии культурных ценностей, неосознанно аккумулирует работу «конвейера» по производству унифицированных, лишенных образности пространственных объектов, в ряде случаев претендующих на статус произведений искусства или соотносящихся с последним косвенно. А между тем принципы работы с образной составляющей интерьера, являющиеся избыточными применительно к низкобюджетным или маломасштабным объектам, становятся экстраполированными на общественно значимые объекты, где подобное отношение может и должно считаться недопустимым. Представляется, что данный аспект имеет прямое отношение к примитивизации художественно-проектных методов формирования образа интерьера как в рамках профессиональной проектной деятельности, так и в процессе становления молодых специалистов на этапе получения ими профессионального образования.

Цель данной статьи — осуществление анализа общественных интерьеров, выразительных с точки зрения образности; исследование специфических средств художественной выразительности в интерьере; рассматривается возможность использования теории

образно-ассоциативного метода проектирования для оценивания концептуального содержания проектов.

Если обратиться к теме образности в интерьере, становится явным различие терминов «художественный образ» в искусстве и «образ» в дизайне. Если первый всецело направлен на выражение эмоционально-духовного состояния, идеально-чувственное представление смыслов и идей [4, с. 59; 6, с. 180] (например, театральная сцена спектакля «Мастер и Маргарита», праздничное оформление города, посвященное Дню Победы), то второй предполагает в определенной степени опосредованное значение художественного высказывания по отношению к назначению, смыслу, качеству и оригинальности объекта проектирования [4, с. 39] (например, «парадное» фойе кинотеатра, «умиротворенный» обеденный зал ресторана). Как в первом, так и во втором случае главным выразительным средством является утилитарная функция [5, с. 294].

Однако применительно к современной ситуации в ракурсе обозначенной проблематики, одним из аспектов которой является вопрос об обществе переживаний, эмоциональном капитализме, представляется заметной тенденция смещения границ описанных целей дизайна в сторону интеграции методов искусства в практику создания функциональных интерьеров. Так, например, появляются иммерсивные музейные экспозиции, создаваемые с целью погружения посетителя в определенную атмосферу, актуализации значимости музейных реликвий и активизации исторического опыта [2, с. 170]. На данный момент описываемый подход применяется в сфере гостиничного, ресторанного бизнеса, в сфере торговли. Впечатление, как главный критерий посетительского опыта способствует появлению в интерьерах элементов, претендующих на роль скульптуры. Если объекты декоративно-прикладного искусства декорируют утилитарное, имеют орнаментальный характер и создаются соответствующими мастерами, то упомянутые ранее архитектурные элементы, схожие по своему назначению с функционалом арт-объектов, оказываются в смежном положении: они одновременно несут функцию (например, организация потолка, стен, пола, конструкция лестницы, стойки информации) и являются средством передачи концептуальной художественной идеи проектировщика, образа интерьера (например, нефункциональная часть стеновой конструкции, изменяющая очертание силуэта пространства).

Теоретическим фундаментом настоящего исследования представляются труды авторов, посвященных ассоциативно-образному методу проектирования, в которых образ применительно к художественному аспекту создания архитектурных объектов анализируется на основе понятия ассоциации. Так, С. В. Мкртчян рассматривает ассоциацию не только как методологический аспект проектного процесса, но и как явление, применимое к осмыслению результатов проектирования [10, с. 238]. В. Г. Марьясов делится практическим опытом применения образно-ассоциативного метода в создании музейных экспозиций и наблюдениями эффективности процесса их восприятия посетителями [9, с. 52]. В рамках данного исследования предлагается схема, предполагающая поэтапный анализ ассоциативно-образной структуры интерьеров, включающий комплексный обзор задействованных инструментов формирования образа и их взаимодействия — фиксация ассоциативно-образной структуры композиции в аспекте ее эмоционального воздействия — сопоставление образа интерьера с проектной концепцией интерьера. Представляется, что предлагаемая аналитическая конструкция может характеризоваться достаточной степенью объективности, так как отражает процесс восприятия интерьера посетителем, который не всегда обладает информацией о дизайн-концепции, но посредством чувств и ассоциаций погружается в созданную проектировщиками атмосферу.

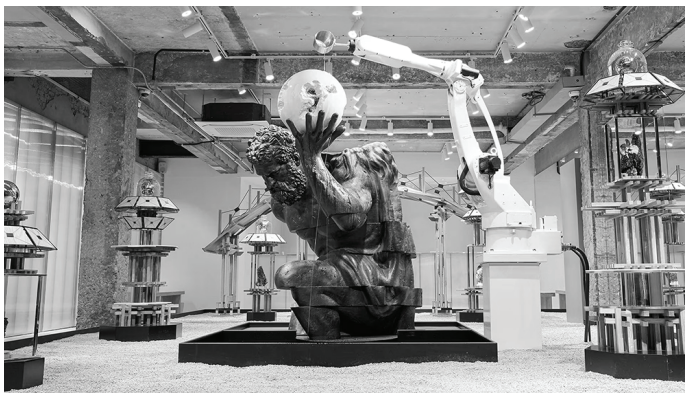
В ракурсе описываемой задачи наиболее релевантными и наглядными примерами оказались мезоструктуры [1, с. 217], проявления которых в форме таких типологических рядов, как коммерческие, повседневно-бытовые и культурно-художественные стали предметом

анализа. Данный отбор материалов эмпирической основы обусловлен наблюдением того, что приведенные выше типы объектов в современной обстановке активной конкуренции между проектными организациями характеризуются высокой степенью экспериментальности, в связи с чем принципы формирования образов выразительных примеров данных интерьеров могут быть полезны для создания будущих общественно-значимых мега- и макростуктур.

Первый пример в ракурсе описываемого вопроса, представляющий коммерческий тип интерьеров, является наиболее выразительным в предлагаемом сравнительном ряду — одновременно как в аспекте задействования методов искусства в дизайне, так и с точки зрения индикации проблематики общества переживаний. Дизайн-концепция фирменных магазинов стремительно развивающегося корейского бренда оптики «Gentle Monster» предполагает синтез искусства и дизайна в качестве средства реализации маркетинговой стратегии: каждый салон представляет предметно-пространственное произведение, напоминающее иммерсивную экспозицию современного искусства и оказывающее интенсивное эмоциональное воздействие на посетителя. По аналогии с принципами формирования образа тотальной выставки средствами выражения концепции здесь являются все элементы интерьера, включая экспозиционное оборудование. Так, например, в торговом зале в г. Сеул Хондэ акцентные арт-объекты, занимающие доминирующую центральную позицию в пространстве, подчиняют все окружение, в том числе организацию отделки пола, стен, потолка, оформление витрин с товаром, художественной идее.

Массивные брутальные скульптуры, транслирующие образы животных, людей и греческих богов, стоящие рядом с промышленными машинами, снабженными кинетическими механизмами и контрастно совмещающие металл с пластиком, окружены попеременно чередующимися материалами: «оголенным» грубым покрашенным монохромным бетоном и «стерильно» выровненными оштукатуренными стенами, опорами с отделкой из нестроганого, покрашенного в яркие цвета дерева и коробами из стекла, рельефными гипсовыми панелями с абстрактными орнаментальными изображениями разных цветовых тонов. Выставочное оборудование в таком подходе становится в одном случае — элементом фона или формальным «поддерживающим» инструментом, в другом — самостоятельной композицией, имеющей выразительную конструкцию.

Описываемый подход может позволить сравнить данную атмосферу с экспрессивным спектаклем и охарактеризовать ее как визуальный круговорот неожиданных цветовых и фактурных пятен сложных очертаний, динамичная «борьба» технологически совершенного и человечески естественного. Авторы данного проекта связывают образную концепцию интерьера с «жертвоприношением, священной историей о богах и ритуалах», что, вероятно, может быть считано определенным кругом посетителей с соответствующим ассоциативным опытом и знаниями в области искусствоведения, а для рядового посетителя, не погруженного в описание смысла концепции, — остаться непонятым, однако представляется, что ощущение пребывания внутри театрального действия, транслирующего эпический образ, было эффективно передано художниками [12] (*ил. 1*).



1. Фирменный магазин «Gentle Monster», BAT, 2020 г., Сеул Хондэ

Вторым примером выразительного интерьера, относящимся к культурно-художественной категории, для рассмотрения предлагается кинотеатр «Цзиньи» в г. Гуанчжоу. Композиционная структура этого интерьера имеет

сходство с пространственной скульптурой, масштабы которой распространяются на весь объем внутреннего пространства. Линии, динамично расходящиеся в хаотичных на первый взгляд направлениях, образуют очертания общего силуэта: наклонные плоскости стен массивными «глыбами» нависают над посетителем и подчеркивают главные акцентные элементы — конструкции абстрактной, преимущественно линейной формы, свисающие с потолка. Конфигурация расположения последних в едином «сбивающемся ветром» густом потоке образует объем, напоминающий систему частиц, «падающих» с большой высоты.

Все функциональные элементы интерьера в разной степени подчинены данному решению: интерактивные кассовые экраны, «собранные» в цельный блок, образуют направленный ритм: фронтальная плоскость буфетной стойки также соответствует общему движению и образует «разбитый» на части отвес; кресла в зоне фойе имеют наклонные контуры; навигационная система, отображающая номера залов, представлена экструдированными знаками, объем которых формирует протяженные линии, устремленные в глубину. Освещение поддерживает динамичность, выявляя формы направленным светом в стихийном порядке и формируя таким образом иллюзию «застывшего кадра», зафиксировавшего активное движение. Колористическое решение и фактурное распределение задействованных материалов демонстрируют соподчиненность элементов композиции: золотистость отполированного металла в скульптурно-пространственных потолочных объектах привлекает внимание, плавно переходя в теплый, менее насыщенный тон стен, отделка которых состоит из плитки удлиненной формы, находящейся в наклонном расположении и соответствующей общему «потоку»; пол, исполненный в керамограните, становится нейтральным фоном.

Ассоциативно-образная структура данного интерьера призвана создавать впечатление, связанное с космосом, транслировать фантастичные мотивы: освещенные области выявляют формы элементов выражения концептуальной идеи из темной «пустоты», в которой «возникает» эффект движения на большой скорости, что наиболее явно прослеживается в кинозалах. Представляется, что дизайн-концепция «метеоритного дождя», заявленная авторами, может быть интерпретирована посетителем с высокой степенью вероятности [11] (*ил. 2*).

Третьим примером, примечательным по критерию выразительности образной структуры, может стать дизайн интерьеров VIP-залов аэропорта Гагарин в г. Саратове. Описываемый объект можно классифицировать как повседневно-бытовой. В данном случае композиция характеризуется совмещением линейного и радиусного движения, динамическим взаиморасположением световых контуров. Круг присутствует здесь в виде очертаний планировочного решения, оформления стеклянных перегородок, напоминающих иллюминаторы, а также в качестве формообразования элементов мебели и оборудования: барной стойки, диванов, столиков и сферы-капсулы для уединенного времяпрепровождения. Центральную позицию занимает двухярусный архитектурный объем, состоящий из лифта и лестницы и являющийся тектоническим стержнем композиции, так как организует пространство вокруг, подчиняя форму барной стойки своей «орбите».

Через все пространство интерьера «насквозь» в хаотичном порядке «проносятся» протяженные световые линии. Задействование стекла и материалов белого цвета в оформлении практически всего визуального поля формирует впечатление безграничности, в которой «парят» элементы объектов яркого «небесного» цвета, становящиеся колористическими акцентами.

Представляется, что тема «космоса», введенная авторами проекта по причине соответствия контексту связанного с жизнью Юрия Гагарина города, в котором находится аэропорт, имеет высокую вероятность считывания посетителем описанного выше образа [3] (*ил. 3*).

Приведенный анализ ассоциативно-образной структуры ряда общественных интерьеров разной функциональной направленности может демонстрировать тенденцию предрасположенности наиболее прогрессивных современных проектировщиков к созданию



2. Кинотеатр «Цзиньи», One Plus Partnership, 2016 г., Гуанчжоу



3. VIP-зала аэропорта Гагарин, VOX architects, 2019 г.

сложноорганизованных композиций, выразительными средствами которых становится не только каждый элемент предметно-пространственного наполнения и декоративного оформления, но и объекты, занимающие смежное положение между скульптурными произведениями и элементами функционального оборудования.

Теоретическая основа метода образно-ассоциативного проектирования для проведения анализа образной структуры интерьеров представляется наиболее актуальной в ракурсе вопросов о рисках глобализации и кризисе самоидентификации общества. Этот метод является эффективным средством развития созидательного потенциала проектировщиков интерьеров, а также способом поддержания ведущей роли профессионального сообщества в формировании эстетически-осмысленного пространства.

ЛИТЕРАТУРА

1. Архитектурно-дизайнерское проектирование интерьера (проблемы и тенденции) // В. Т. Шимко, М. Ф. Уткин, В. Ф. Рунге и др.; Под ред. В. Т. Шимко: учебник. М.: «Архитектура-С», 2011. 256 с.
2. Войтов Р. В. Выставка «Этот день мы приближали…»: опыт поиска художественного образа // Три архитектурные школы — 2023. Материалы научно-практической конференции: сб. науч. ст. / ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица»; сост. П. Н. Ковалев, М. Е. Орлова-Шейнер. СПб.: СПГХПА имени А. Л. Штиглица, 2023. С. 170–180.
3. Гагарин VIP // VOX Architects URL: https://www.vox-architects.com/projects/airports-and-subways/gagarin-vip (дата обращения 26.11.2023).
4. Дизайн. Иллюстрированный словарь-справочник // Г. Б. Минервин, В. Т. Шимко, А. В. Ефимов и др.: Под общей редакцией Г. Б. Минервино и В. Т. Шимко. М: «Архитектура-С», 2004. 288 с., ил.
5. Каган М. С. Морфология искусства. № 97 изд. СПб.: «Искусство», 1972. 440 с.
6. Каган М. С. Философия культуры. СПб.: 1996. 309 с.
7. Лекус Е. Ю. Псевдоидентичность, или Как выжить в мире распавшихся универсалий // «Философия хозяйства», 2013. № 6 (90). С. 189–194.
8. Лола Г. Н. Дизайн-код: методология семиотического дискурсивного моделирования. СПб.: «ИПК Береста», 2016. 264 с.
9. Марьясов В. Г. Возможности образно-ассоциативного подхода в музейном проектировании // Сборник материалов краевого семинара-тренинга «Проблемы музейного проектирования. На примере „Политические репрессиии“ (1930–50-е гг. XX в.)». Красноярск: 2009. С. 52–63.
10. Мкртчян С. В. Ассоциативный метод проектирования в средовом дизайне // Учителя и ученики: материалы международной научной конференции к 190-летию МГХПА имени С. Г. Строганова. М.: 2015. С. 236–241.
11. Jinyu cinemas — Jinyi Haizhucheng IMAX Cinema // One Plus Partnership URL: http://onepluspartnership.com/project/jinyi-haizhucheng-imax-cinema/ (датаобращения 26.11.2023).
12. South Korea // Gentle Monster. URL: https://www.gentlemonster.com/int/store?country=kr (датаобращения26.11.2023).

Сведения об авторе:

Войтов Руслан Витальевич, магистратура, 2-й курс, кафедра интерьера и оборудования, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица; slan.ru123@mail.ru

Voytov Ruslan Vitalyevich, Master's degree program, 2nd year, Department of Interior and Equipment, Saint Petersburg State Academy of Art and Design named after A. L. Stieglitz; slan.ru123@mail.ru

Сведения о научном руководителе:

Ковалева Татьяна Вячеславовна, кандидат искусствоведения, доцент, профессор кафедры интерьера и оборудования Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица; tvk158@mail.ru

Kovaleva Tatiana Vyacheslavovna, Candidate of Art Criticism, Associate Professor, Professor of the Department of Interior and Equipment, Saint Petersburg State Academy of Art and Design named after A. L. Stieglitz; tvk158@mail.ru

УДК 7.036:75.03
DOI 10.54874/9785605162926.2024.10.51

М. С. Волкова

ПУТЬ К СТРЕФИЗМУ: ЭВОЛЮЦИЯ ТВОРЧЕСКИХ ПРИНЦИПОВ ЛЕОНА ХВИСТЕКА В КОНТЕКСТЕ ЕВРОПЕЙСКОГО МОДЕРНИЗМА 1917–1925 гг.

Творческий метод польского художника, философа, математика, логика и теоретика искусства Леона Хвистека (1884–1944 гг.) формировался в контексте ведущих европейских художественных тенденций первой четверти XX в. Восприняв опыт экспрессионизма, кубизма, орфизма и футуризма, к 1922 г. мастер пришел к созданию собственной художественной системы. Стрефизм стал первым этапом на пути развития польского абстрактного искусства.

Ключевые слова: искусство Польши XX века, авангард, кубизм, футуризм, орфизм, стрефизм, формизм.

M. S. Volkova

THE WAY TO STREFISM: THE EVOLUTION OF LEON CHWISTEK'S ARTISTIC PRINCIPLES IN THE CONTEXT OF EUROPEAN MODERNISM OF 1917–1925

The artist's method of Leon Chwistek (1884–1944), Polish artist, philosopher, mathematician, logician and art theorist, was formed in the context of leading european artistic trends of the first quarter of the XX century. Having embraced the experience of expressionism, cubism, orphism and futurism, by 1922 the painter came to create his own artistic system. Strefism was the first stage in the development of Polish abstract art.

Keywords: Polish art of the 20th century, avant-garde, cubism, futurism, orphism, strefism, formism.

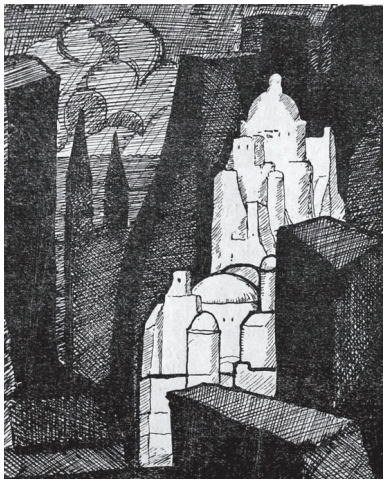
Леон Хвистек, известный на родине в первую очередь как выдающийся философ и математик, на протяжении всей жизни увлекался вопросами, связанными с изобразительным искусством. Творческий путь Хвистека теоретика и живописца начинался в Кракове, одном из ведущих художественных центров Польши первой четверти XX в. Именно здесь работали крупнейшие представители модернистского объединения «Молодая Польша» С. Выспянький, Я. Мальчевский, Ю. Мехоффер, В. Вайс, оказавшие значительное влияние на художников следующего поколения. Знакомство с новейшими тенденциями европейского искусства имело принципиальное значение для формирования эстетических предпосылок польского модернизма. Польские художники узнавали о европейском искусстве разными способами; из-за отсутствия единой национальной системы образования в разделенной стране они нередко обучались в частных мастерских и академиях Германии, Франции, России.

Хвистек получил на родине блестящее философское образование, впоследствии в течение долгих лет занимал должность профессора на кафедре математической логики. Интерес к наукам не мог не сказаться на особенностях сложения его творческого метода. В 1902 г. будущий художник начинает обучение в Краковской академии изящных искусств в мастерской

Юзефа Мехоффера. В своих воспоминаниях он пишет: «Больше всего меня беспокоит постоянное столкновение науки и искусства, боюсь, я буду страдать от раздвоения личности» [10, с. 19].

Проблема синергии науки и искусства, истоки которой восходят к культуре Ренессанса, остро интересовала художника. Результатом его творческих исканий стала теория «Множественности реальностей», положения которой впервые были рассмотрены в контексте изобразительного искусства. В 1913–1914 гг. Хвистек живет в Париже, посещая занятия в Академии Гранд-Шомьер. Во Франции он знакомится с творчеством П. Пикассо и Ж. Брака, поддерживает дружеские отношения с Л. Маркусси, Л. Готтлибом, Л. Зборовским. Молодой художник участвует в мероприятиях, связанных с ведущими живописными тенденциями — кубизмом, орфизмом, футуризмом. Примечательно, что Хвистек принимает новые концепции живописи не сразу. Вспоминая о первых контактах с искусством авангарда, художник пишет: «Я сделал пару футуристических попыток, которые понравились моим друзьям, однако я не воспринимал их всерьез ни на мгновение. Мне вбили в голову, что мне нужно стремиться к великому идеалу Возрождения» [8, с. 5].

Годы парижского обучения — время, когда Хвистек формирует свою эстетическую и художественную программу, находясь в постоянном поиске формальных и колористических экспериментов. Непосредственное соприкосновение с актуальными течениями западноевропейского искусства становится отправной точкой развития идей формизма. В 1917 г. в Кракове проходит первая выставка художников, назвавших себя «польские экспрессионисты»; Хвистек становится ее участником и идейным вдохновителем. С 1919 г. группа носит название «формисты», отражающее главную идею ее создателей: поиск «чистой формы» в искусстве. На первой выставке формистов 1917 г. в Кракове Хвистек представляет два городских пейзажа. Современник мастера, художник и критик К. Винклер, отмечает, что работы «демонстрировали некоторое влияние орфизма» [13, с. 78].



1. Леон Хвистек. «Город». Ок 1918 г. Репродукция из журнала «Маски». Ок. 1928 г.



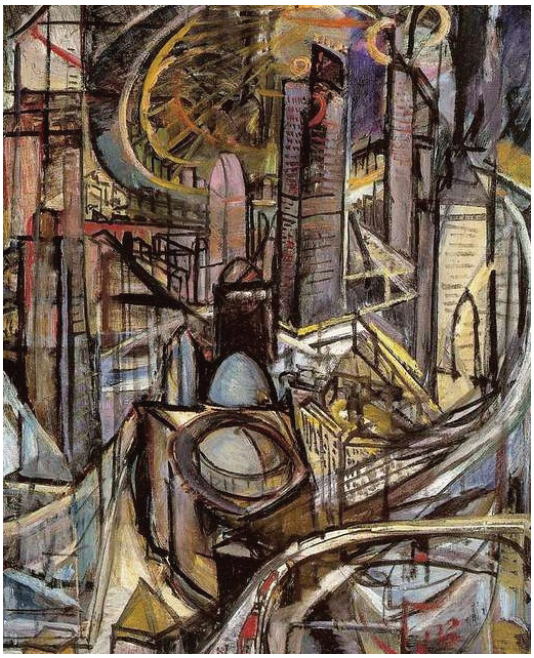
2. Леон Хвистек. «Город». Ок. 1919 г. Национальный музей Кракова

Как утверждает К. Эстрейхер, картины были утеряны, однако они могли иметь композиционное сходство с рисунками, опубликованными в польском художественном журнале «Маски» [10, с. 160]. Вся поверхность произведения 1918 г. (*ил. 1*) плотно заполнена деревьями и домами. Их упрощенные геометризированные кубовидные и полукруглые формы отражают увлечение художника идеями Сезанна. Хвистек превращает здания в кубы, деревья и горы — в конусы и цилиндры. Вспоминая о периоде обучения в Гранд-Шомьер, художник пишет: «Я положил конец Возрождению и взялся за Сезанна. Я не чувствовал Сезанна до глубины» [10, с. 240]. К этому времени относятся первые эксперименты Хвистека с упрощением сложных форм. К сожалению, черно-белые репродукции позволяют лишь выразить предположение о колористических поисках художника, основываясь на комментариях Винклера.

Примером развития другой художественной концепции стала картина «Город» (*ил. 2*), сегодня хранящаяся в Национальном музее Кракова. Интерес к урбанистической тематике, желание показать стремительно меняющийся мир отражали философию и мировосприятие итальянских футуристов,

для которых город ассоциировался с образом будущего. Итальянский архитектор-футурист Антонио Сант-Элиа точно сформулировал новое отношение человека к городской среде: *«Мы чувствуем, что теперь мы не люди соборов, величественных зданий и дворцов, а люди больших гостиниц, железнодорожных станций, бескрайних дорог, колоссальных портов, крытых рынков, освещенных галерей, прямых проспектов* <...> Мы должны изобрести и построить город, похожий на огромную шумную стройку, ловкий, мобильный, динамичный в каждой своей части, и футуристический дом, похожий на гигантскую машину» [5, с. 110].

В соответствии с популярными в начале XX в. космологическими идеями мегаполис воспринимался как универсум культуры и бытия. Город стал метафорой технического прогресса, развития современной цивилизации, отождествлялся с ходом самой жизни. Художники смотрели на современность сквозь призму города: этот сложный механизм, пребывающий в постоянном движении, был для них источником вдохновения и поиска новых художественных форм. В центре композиции художник изображает небоскреб как символ современного мегаполиса. Картина отражает интерес мастера к художественным концепциям кубизма и орфизма. Хвистек создает фантастическую структуру, состоящую из пересекающихся плоскостей и эллипсоидных форм контрастных цветов. Синяя плоскость небоскреба разделяет полотно на две цветовые зоны — красную и желтую. Схожий композиционный принцип использует Р. Делоне, работая над изображением Эйфелевой башни. Оба художника разделяют пространство на геометрические и цветовые зоны, отказываясь от правил традиционной перспективы, для их работ характерен динамизм, усиленный сочными, яркими красками, а также повторяющийся мотив главного символа современного города. «Город» Хвистека, созданный на основе соотношений основных спектральных цветов и сопоставлений криволинейных поверхностей, создающих иллюзию движения форм, становится предвестником начала идей стрефизма.



3. Леон Хвистек. «Фабричный город». Ок. 1920 г. Национальный музей Варшавы

Несколько иной характер имеет «Фабричный город» (*ил. 3*), созданный около 1920 г. Почти вся поверхность холста заполнена стройными конструкциями. Группа небоскребов смещена вправо от центральной оси. В центре композиции — невысокие центрические здания с куполами. На переднем плане художник изображает извилистые виадуки и пересекающиеся линии дорог, по которым мчатся машины. Главный источник света — холодное солнце, освещающее сдержанные лаконичные промышленные здания, — компенсируется ярким сиянием неоновых огней современных архитектурных построек. Хвистек отказывается от классической линейной перспективы и работает над созданием принципиально нового пространства: человек будущего должен жить в городе будущего, для создания образа которого следует искать криволинейные формы. Изображая город как идеальное место без следов человеческого присутствия, художник накладывает друг на друга прямые и изогнутые линии, подчиняющиеся строгой пространственной закономерности. Здесь город приобретает философское осмысление в духе эстетики итальянских футуристов. Идеи футуризма были с интересом восприняты Хвистеком; результатом его исследований в области современного искусства стала теория множественности реальностей. В течение нескольких лет изучая логику,



4. Леон Хвистек. «Пир». Ок. 1925. Национальный музей Варшавы



5. Леон Хвистек. «Фехтование». 1919 г. Национальный музей Кракова

математику и философию, Хвистек пришел к выводу, что реальность невозможно рассматривать как однородную систему, основанную на формальных логических принципах. Исследователь полагал, что искусство должно соответствовать конкретной реальности, которая не может быть задана внешними обстоятельствами, ее выбор остается прерогативой художника. Отвергая в духе модернистских идей реалистический метод как единственный способ отображения действительности и отрицая миметическую функцию искусства, художник предложил выделить четыре типа реальности, связав их с разными живописными методами.

Первый тип, рассматриваемый Хвистеком, — реальность мира повседневности, некая интерсубъективная действительность, охватывающая явления социальной и индивидуальной жизни. По мнению Хвистека, для интерпретации этого типа подходит искусство примитивистов, сознательно упрощающих художественную форму. Второй тип — физическая реальность, которую создают и описывают точные науки, — соотносится с реализмом. Третий тип — психологическая реальность, основанная на чувственных впечатлениях человека, — с импрессионизмом. И, наконец, четвертый — реальность воображения, к которой относятся сны, фантазии, галлюцинации, художник связывал с футуризмом.

Формулируя эстетические каноны современной живописи, Хвистек утверждал, что форма произведения искусства должна быть выдержана строго в рамках одного из типов реальности. По мнению мастера, футуризм, то есть искусство, основанное на воображаемой реальности, может преодолеть доминирование содержания над формой. В эпоху радикальной трансформации пространственно-временных представлений польские художники и скульпторы, как и итальянские футуристы, были увлечены философскими концепциями времени М. Хайдеггера, А. Бергсона, Э. Гуссерля. Одним из центральных принципов футуризма стала концепция симультанности, под которой исследователи понимали идеи разного характера. Согласно определению из каталога выставки футуристов 1912 г., симультанность — это «одновременность окружающей среды и, следовательно, дислокация и расчленение предметов» [3, с. 142]. Понятие «одновременности» является одним из ключевых в философской концепции А. Бергсона; его суть сводится к неизбежной проекции человеком времени на пространство. Учение Бергсона об отношениях между категориями одновременности и множественности удачно легло на почву модернистского сознания. Так, в живописи футуристов разновременные фазы движения, следующие друг за другом, изображаются в едином пространстве холста. Подобные эксперименты с опространствлением времени, заимствованные Хвистеком у футуристов, очевидно, были интересны ему как художнику-философу. Идея фиксации изменений во времени на холсте за счет сочетания разных точек зрения на предмет восходит к экспериментам кубистов, однако футуристы, увлеченные идеей эстетизации скорости, впервые изображают на холсте разновременные отрезки. Скорость становится одной из главных категорий реальности, которая постоянно сопровождает человека в новой урбанистической среде, преображенной технической революцией.

Футуристский принцип изображения различных стадий движения встречается в ряде произведений Хвистека формистского периода. История создания «Фехтования» (*ил. 5*) восходит к реальному событию: 6 апреля 1914 г. на площади Согласия в Париже между Хвистеком и художником А. Дуниным-Борковским произошла дуэль на шпагах. Картина воплощает художественные принципы футуризма и отвечает положениям созданной Хвистеком теоретической концепции. Несмотря на привнесенные в произведение элементы реальности, художник далек от использования реалистического метода трактовки событий. Хвистек фиксирует на холсте различные фазы движения. Мощная динамика сообщает картине дополнительную экспрессию. Резкое стремительное движение сражающейся фигуры, четкий ритм, уравновешенное соотношение масс создают впечатление целостности композиции. Сдержанный колорит, основанный на коричневато-охристых, зеленых и синих тонах, усиливает ощущение композиционного единства. Человеческие фигуры становятся условными, перед зрителем разворачивается не сцена сражения людей, а поединок геометризированных форм.

К 1921–1922 гг. польские художники испытывают кризис идей формизма, явления синкретичного и неоднородного по своей сути. Хвистек разрабатывает собственную теорию, основанную на принципах неевклидовой геометрии. Термин «стрефизм», происходящий от польского слов «strefa» («зона»), был предложен польским поэтом и литературным критиком Т. Пайпером [10, с. 222]. Согласно правилам стрефизма, композиция холста должна быть разделена на зоны, не разграниченные линиями, в каждой из которых доминирует один цвет и одна форма. Художники и скульпторы из близкого круга Хвистека неоднократно отмечали, что создание нового художественного направления, основанного на строго научных фактах, было неизбежным этапом творческой эволюции мастера. Польский скульптор и теоретик искусства А. Замойский полагал, что для Хвистека формизм стал своеобразным «реализмом» в контексте положений его теории множественности реальностей, а выросший из него стрефизм — новым способом интерпретации, предложившим оригинальную форму [15, с. 27]. Принципы созданной Хвистеком теории отражены в ряде его картин 1920-х гг.: «Венера», «Композиция с женской фигурой», «Портрет Изы Козловской», «Пир» (*ил. 4*). Выбранный мастером сюжет пиршества, очевидно, свидетельствует о его интересе к живописи итальянского Ренессанса. Изображая сцену пира, художник одевает персонажей в черные фраки в соответствии с современной ему модой. Хвистек нередко обращается к античным и библейским историям, интерпретируя традиционные сюжеты посредством новаторской формы. Плоскость холста разделена на зоны, различающиеся по цвету, при этом каждая из них построена на цветовых контрастах: красного и зеленого на переднем плане, голубого и желтого на заднем. Художник создает новое пространство в соответствии с собственными принципами. Округлые формы, расположенные по законам ритма и цветовых контрастов, создают эффект вращения, движения. Сочетание статики и динамики, теплых и холодных цветов делает композицию упорядоченной и гармоничной, не создавая ощущения хаотического нагромождения объектов.

Подводя итоги исследованию стилистической эволюции Леона Хвистека 1917–1925 гг., можно утверждать, что его сложная эстетическая и художественная программа была сформирована под влиянием идей немецкого экспрессионизма, французского кубизма, орфизма и итальянского футуризма. Интерес к урбанистической тематике сопровождает Хвистека на протяжении всего формистского периода, однако если в ранних рисунках изображение города становится полем для формальных экспериментов, в более зрелых работах осмысление мегаполиса как символа нового мира обретает философский характер в духе экспрессионистского и футуристского восприятия города как единой части космического пространства. Формальное решение ряда картин формистского периода отражает основные художественные принципы футуризма: фигуры, разбитые на фрагменты, преобладание острых углов и криволинейных форм, передача различных фаз движения посредством наложения форм друг на друга. В области экспериментов с цветом Хвистек в первую очередь воспринимает опыт орфизма, заимствуя

у художников этого направления идею цветовых контрастов. Опыт орфизма, кубизма и футуризма был учтен при создании стрефизма — зональной теории, сущность которой не ограничивалась принципами формообразования. Пережив увлечение теориями «чистого искусства» и формальными экспериментами, Хвистек продолжил художественные поиски в ином русле, став крупнейшим представителем искусства Польши межвоенного периода. Придуманный художником стрефизм — результат философских и художественных исканий мастера — стал первым этапом на пути развития польского абстрактного искусства.

ЛИТЕРАТУРА

1. Герман М. Ю. Модернизм: искусство первой половины XX века. 2-е изд., испр. СПб.: «Азбука-Классика», 2008. 476 с.
2. Коваленко Г. Ф. Польское искусство и литература. От символизма к авангарду. СПб.: «Алетейя», 2008. 352 с.
3. Маринетти Ф.-Т. Футуризм. Санкт-Петербург: «Прометей», 1914. 260 с.
4. Платова Л. В. Символ и форма. Польская живопись 1880–1939. Москва: «БуксМАрт», 2009. 272 с.
5. Сант-Элиа А. Футуристическая архитектура. // Футуризм — радикальная революция. Италия — Россия: каталог выставки. ГМИИ имени А. С. Пушкина. 17 июня — 28 августа 2008 г.: к 100-летию художественного движения. М., 2008. 302 с.
6. Baranowicz Z. Polska awangarda artystyczna 1918–1939. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1979. 362 s.
7. Bartelik M. Early Polish Modern Art: Unity in Multiplicity. Manchester: Manchester University Press, 2005. 264 p.
8. Chwistek L. Moja walka o nową formę w sztuce. Wiadomości Literackie, nr 51–52, 1935. URL: https://www.galeria-attis.pl/artysta/leon-chwistek/ (датаобращения 23.12.2023).
9. Chwistek L. Wielość rzeczywistości w sztuce i inne szkice. Kraków: Vis-a-Vis/Etiuda, 2022. 200 s.
10. Estreicher K. Leon Chwistek — biografia artysty (1884–1944). Kraków: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1971. 400 s.
11. Jakimowicz I. Formiści. Warszawa: Arkady, 1989. 86 s.
12. Stopczyk S. Malarstwo Polskie od realismu do abstrakcjonismu. Warszawa: Krajowa Agencija Wydaw, 1988. 206 s.
13. Winkler K. Formizm na tle współczesnych kierunków w sztuce. Kraków: nakł. Księgarni D. E. Friedleina 1921. 56 s.
14. Zamoyski A. Au-delà du formisme. Lausanne: L'age d'homme, 1975. 197 p.
15. Zamoyski A. Jak wyroslem s formizmu. Poezja, nr 1–2, 1968. URL: https://zamoyski.muzeumliteratury.pl/17/ (дата обращения 23.12.2023).

Сведения об авторе:

Волкова Мария Сергеевна, магистратура, 2-й курс, кафедра искусствоведения, Санкт-Петербургский государственный институт культуры; mashvolkova.job@gmail.com

Volkova Mariya Sergeevna, Master's degree program, 2nd year, Department of Art Criticism, St. Petersburg State Institute of Culture; mashvolkova.job@gmail.com

Сведения о научном руководителе:

Арутюнян Юлия Ивановна, кандидат искусствоведения, доцент, профессор кафедры искусствоведения, Санкт-Петербургский государственный институт культуры; arutyunyanji@yandex.ru

Arutyunyan Julia Ivanovna, Candidate of Art Criticism, Associate Professor, Professor of the Department of Art Criticism, St. Petersburg State Institute of Culture; arutyunyanji@yandex.ru

УДК 7.05
DOI 10.54874/9785605162926.2024.10.52

А. М. Гафурова

ОБОРУДОВАНИЕ ИНТЕРЬЕРА ИСЛАМСКОГО ЦЕНТРА В КАЗАНИ: ТРАДИЦИИ И СОВРЕМЕННОСТЬ

В статье представлен опыт предпроектного исследования автора по разработке уникальных мебельных форм для Исламского центра в Казани (2023 г.); рассматривается возможность использования традиционных форм и декора меблировки для современного общественного интерьера, связанного с культурой мусульманского Востока. Сочетание в создании интерьеров традиций и современных тенденций способствует сохранению и трансляции культурного наследия, развитию уважения к национальной культуре.

Ключевые слова: дизайн интерьера, конструирование мебели, религиозный общественный интерьер, Исламский центр в Казани.

A. M. Gafurova

INTERIOR EQUIPMENT OF THE ISLAMIC CENTRE IN KAZAN: TRADITION AND MODERNITY

The article presents the experience of the author's pre-project research on the development of unique furniture forms for the Islamic Center in Kazan (2023); considers the possibility of using traditional forms and decoration of furniture for modern public interior, related to the culture of the Muslim East. The combination of traditions and modern trends in the creation of interiors contributes to the preservation and broadcasting of cultural heritage, the development of respect for national culture.

Keywords: interior design, furniture design, religious public interior, Islamic center in Kazan.

Человек с давних пор старался декорировать собственное жилье. Мебель как одна из составляющих интерьера сообщает жилью практичность, а главное — комфорт. Обстановка формирует окружающее человека пространство, удобство эксплуатации интерьера по назначению, предопределяет проблему эстетического воспитания. Мебельное оборудование в общественном интерьере предполагает особый подход к проектированию, учитывающий в первую очередь назначение самого интерьера, количество и длительность пребывания в нем людей и т. д.

Выявление особенностей проектирования мебели для общественного помещения, которое относится к категории религиозного назначения, определил выбор данной темы. Он обоснован отсутствием на рынке готовых разработок меблировки для такого общественного интерьера, как Исламский центр в Казани (арх. А. М. Гафурова, проект принят к реализации в 2023 г.). Опыт возведения религиозных сооружений у человечества огромный. Храмовые сооружения нередко представляют собой лучшие достижения архитектурного искусства. При проектировании многофункциональных культовых центров необходимо этот опыт учитывать. Можно предположить, что здания такого назначения — многофункциональные общественные культовые центры — обретут популярность как в России, так и за рубежом, несмотря на то, что сегодня подобных общественных мест практически нет [3].

Архитектурное решение самого здания Исламского центра ориентировано на большое количество посетителей в силу международного статуса организации. Исламский центр — это для города совершенно новое, по своей сути, место, где проходит не только молитвенный процесс, но и полноценный комплекс изучения ислама: это и место для молитвы, и место отдыха, и место для просвещения и общения, место, где человек может найти душевное и физическое спокойствие, что сегодня особенно актуально. Проектируемое здание не имеет аналогов и представляется актуальным по причине огромного спроса и малочисленности подобных общественных помещений, не являющихся мечетью. Проектируемое здание будет открыто для всех желающих при соблюдении правил ислама. Данный религиозный центр находится на окраине города Казань, проектом было предусмотрено, что гостями общественного здания могут быть как жители города, так и проезжающие люди.

Актуальность выбранной темы заключается в том, что все общественные интерьеры должны быть удобны, а их обстановка должна отвечать назначению. Практическая значимость исследования состоит в выявлении необходимости наличия мебели для интерьера Исламского центра как нового типа общественного пространства и разработка дизайн-проекта комплекта такого оборудования.

Объект исследования — меблировка современного общественного интерьера, связанного с культурой мусульманского Востока. Предмет исследования — форма и декор мебели для помещений религиозного назначения на примере Исламского центра в Казани.

Цель работы — рассмотреть возможность использования традиционных форм и декора меблировки для современного общественного интерьера, связанного с культурой мусульманского Востока, поделиться опытом проектирования уникальных мебельных форм для Исламского центра в Казани (автор А. М. Гафурова, 2023 г.). Методология предпроектного исследования включала анализ исследовательской литературы по проблеме исследования; изучение требований и норм проектирования мебели для помещений религиозного назначения, а также социологический опрос.

С давних времен при строительстве мечетей главным акцентом была архитектурная организация пространств, и сегодня при проектировании подобных мест оборудование проектом не предусматривается. В мусульманской архитектурной традиции принято акцентировать внимание на декоративном убранстве как экстерьера, так и интерьера. При изучении данного вопроса удалось рассмотреть интерьеры мечети Аль-Марджани в Казани (возведена по проекту казанского архитектора Василия Ивановича Кафтырева в 1770 г.) и зарубежных исламских центров мира, таких как Люблянская мечеть (возведена по проекту архитектора AFP Матей Бевка в 2020 г., г. Любляна), Фанар-Катарский(возведена в честь известного исламского ученого-катара и основателя судебной системы Катара шейха Абдуллы бин Заида Аль-Махмуда, а официально открыл центр премьер-министр Катара Хамад бен Джасим бен Джабер Аль Тани в 2008 г., г. Доха), исламский культурный центр Квебека (возведена по инициативе CCIQ в 2002–2009 гг., Канада) [8, с. 34]. Изучив фотографии данных мест, еще раз убедились, что акцент делается на декорировании сооружений.

Казань — это город, который каждый день встречает гостей, в том числе туристов и паломников из разных уголков мира. Прекрасная отделка помещений, в том числе религиозного назначения, интересные архитектурные решения и декоративные элементы, но, увы, минимум мебели. Наличие мебели в религиозных общественных местах является не менее важным фактором, чем декор экстерьера и интерьера здания, удобство необходимо даже в таких необычных местах, ведь сюда ежедневно приходят гости.

В проектируемом мусульманском центре разрабатываемая мебель должна быть функциональной и доставлять эстетическое удовольствие. Проект был ориентирован на индивидуальность, оригинальность. Современные требования к обстановке очень высокие и практически не знают границ; это связано с многообразием вкусов и потребностей потребителей.

Дизайнер должен «услышать» все пожелания и учесть все нюансы. Комбинирование эстетических и функциональных основ — вот ядро любого дизайн-проекта.

Процессу конструирования мебели для Исламского центра предшествовало детальное ознакомление с подобными изделиями (аналогами), внимательное изучение отличительных черт изделий, а также исследование предъявляемых к мебели требований. Лишь изучив все данные, можно сотворить нечто достойное и прекрасное [5, с. 13].

Перед началом проектирования мебели предстояло досконально изучить предназначение объекта, какие основные функции он должен выполнять. Предстояло узнать, как данная мебель будет применяться, каково ее целевое назначение, а самое главное — для кого она предназначена. Основываясь на данных о назначении изделия, проводилась вся последующая работа. Так, посчастливилось посетить нескольких мечетей города Казань: городскую мечеть Татарстана Аль Марджани (возведена по проекту казанского архитектора Василия Ивановича Кафтырева в 1770 г.), Кул-Шариф (мечеть возведена по проекту Искандэра Фуатовича Сайфуллина, Анвара Гумаровича Саттарова в 1996–2005 гг.), Ризван (мечеть возведена по проекту санкт-петербургского архитектора А. Песке в 1842–1856 гг.). На основе осмотра интерьеров мечетей можно заключить, что, несмотря на следование традициям, в каждой из них есть что-то отличное. Следует также заметить, что в некоторых мечетях присутствовали редкие предметы обстановки, которые подарены добрыми людьми, но они не отвечали стилевому и колористическому решению интерьера и выглядели не совсем неуместно.

В рамках предпроектного исследования также был проведен социологический опрос среди гостей, которые приходят в мечеть, и среди тех, кто там работает. Перед началом проектирования хотелось лучше понять, что сделало бы пребывание в таком месте, как Исламский центр, более комфортным и приятным. Опрос должен был выявить, в каких именно предметах мебельного оборудования заключается потребность при посещении мечети. Результаты показали, что при входе в помещение было бы удобно присесть на небольшую лавочку и разуться, положить свои личные вещи на стол, а не держать их в руке. В процессе молитвы некоторым из участников социологического опроса хотелось рядом иметь подставку под Коран. По итогам опроса было принято решение о включении в обстановку интерьера Исламского центра в Казани конкретных форм мебели; остановились на следующих вариантах: место для сидения, подставка под Коран, небольшой стол.

Ответственный заказ — спроектировать для Исламского религиозного центра Казани мебель, а именно столик, место для сидения и подставку под Коран (для уединения во время чтения в открытом пространстве), — потребовал изучения традиционных мебельных форм, конструкций, орнаментов, колорита. Формирование логичной связи мебели и находящегося вокруг нее пространства — еще один важный аспект проектирования мебельного оборудования. Все этапы проектирования — от создания эскиза, разработки чертежей до декоративной отделки изделия — были связаны именно с этим аспектом. Решение формы, а также компоновки изделий, определение художественных приемов их декорирования, подбор орнаментальной формы и рисунка декоративных компонентов обязаны следовать многочисленным условиям: определенной стилевой ориентации, планировочным решениям помещения, функциональному назначению изделий, архитектурно-художественному концепту изделия, параметрам отделочных, облицовочных и иных использованных материалов.

Под декоративностью изделия подразумевается свойство-качество фигуры, которое может быть обеспечено за счет применения декоративных свойств использованных материалов, либо специальных приемов декорирования. Декорирование — это целенаправленный процесс деятельности человека с целью придания продукту надлежащего качества — декоративности. Но с позиции изготовителя мебель должна быть произведена

при оптимальном расходовании материальных и трудовых ресурсов. Искусство дизайнера — найти такое решение, при котором мебель будет обладать высоким качеством, гарантировать комфортные условия труда и быта, удовлетворять эстетическим потребностям. При проектировании мебели следует обращать внимание на современные тенденции в дизайне, использовать новейшие технологии и современное техническое оснащение, а также качественные и экологические материалы. Именно этим рекомендациям мы и следовали. Наша задача заключалась в том, чтобы совместить в проекте мебели основы традиций и современности, не нарушая при этом религиозные каноны [4, с. 5].

Следующим шагом стало изучение аналогов форм для проектируемой мебели: мебель Марокко, Индии, Египта — это обычно ручная, тонкая и изящная работа. Интересно было окунуться в историю создания прекрасного — подлинных произведений декоративно-прикладного искусства прошлого, которые стали прототипами проектируемых предметов мебели для Исламского центра.

Меблировка мечетей в раннемусульманской истории отсутствует, что можно наблюдать сегодня. Сидеть на арабском Востоке предпочитали на коврах, а также подушках, для сна применяли укрытые коврами оттоманки. В обстановку жилых домов входили сундуки, ширмы, а также этажерки. Столы были невысокими и небольшими, великолепно декорированные резьбой; столешницы выполнялись из древесины либо из чеканной меди. В качестве декоративных элементов в мебельных формах мусульманского Востока встречаются аркады с подковообразными арками, сталактитовые конструкции сводов, сложные разновидности решеток. Исламский орнамент изящен, он говорит как о воображении, так и о математической манере мышления. Арабо-мавританский декор представляет особый мир конфигураций, его весьма значительное влияние обогатило Средние века фантастичными декоративными компонентами, а оформленная инкрустацией меблировка сделалась объектом для подражания в последующие столетия. В качестве примера особенно следует выделить арабо-египетский стол, складной пюпитр для Корана, кресло с широко разведенными подлокотниками (Турция, XIX в.) [7, с. 63–65].

Этап разработки эскиза орнаментов для декорирования мебели включал решение задачи по проектированию такого узора, который бы подходил для интерьера Исламского центра и который непосредственно отражал бы восточную тематику и еще соединял бы в себе современность и традицию. Разработанный и представленный в проекте орнамент полностью опирается на восточные обычаи. Орнамент в традиционной мусульманской культуре основан на повторении элементов, что символизирует переплетение жизненных путей, судеб и трудностей человеческого бытия [1, с. 1–14]. Был применен узор под названием «растительный ислими», что означает гибкие растительные мотивы, которые дополняются листьями и цветами. Узор ислими отсылает нас к хрупкому цветку, который символизирует человеческое начало, а это именно то, в поиске чего находится человек, который приходит в исламский центр. Примером применения узора ислими в качестве основного декора могут служить орнаменты дворца Ширваншахов и мавзолея Ходжи Ахмеда Ясави в г. Туркестан Южного-Казахстанской области, построенных в период с 1385 по 1405 г. Купол мавзолея декорирован растительными орнаментами и причудливой арабской вязью, а его 10 ручек выполнены в виде цветков лотоса [2, с. 64]. Данный вид узора также можно заметить в Санкт-Петербургской соборной мечети.

В процессе предпроектного исследования был также изучен и применен в разработке узор под названием «гирих» (композиционная схема сетки этого узора строится с помощью геометрических фигур, на основе которых создаются сложнейшие геометрические орнаменты — квадраты, звездочки, ромбы). Гирих можно увидеть на сводах могилы Хафеза в г. Шираз (Иран, конец XVIII в.). Восточный орнамент детализирован и выложен мозаикой, что делает его более утонченным и особенным. Одной из отличительных черт узора «гирих»

является наличие центра (точки), от которой строится орнаментальная композиция. В последующем «ковровая» орнаментация покрывает всю поверхность предмета или сооружения, производит впечатление его визуальной цельности [6].

Что касается нашего проекта — было разработано три узора для декора столешницы по четыре колористических решения для каждого. Цветовая гамма мебели для Исламского центра в Казани была выбрана достаточно нейтральная, холодная и умеренная. Бирюзовый оттенок символизирует спокойствие и чистое небо, а оранжевый отражает красоту и искренние эмоции. Композиция узора для столешницы стала основой не только декоративного решения проектируемой мебели, но также во многом обусловила ее формы: орнамент диктовал форму вырезов на предметах и узоров на других элементах мебели. Этот узор должен был объединять все три предмета в единый комплект и создать некую коллекцию, где одно изделие дополняло бы другое (*ил. 1, 2*).



1. Эскиз деталей для стола



2. Эскиз столешницы



3. Мебель для Исламского центра в Казани: место для сидения, подставка под Коран, столик (автор А. М. Гафурова, 2023 г.)

Разработка размерных чертежей мебели — важный этап проекта. Чертежи сделаны в трех проекциях в точности до миллиметров. С помощью размерных чертежей удалось выполнить модели мебели как 3D-объекты. Разработанный в программе 3Dmax-орнамент был наложен на эти объекты; так получилась мебель с узорами, как и планировалось изначально.

Следующий этап — изготовление мебели из материала и обработка готового изделия. Разработанные чертежи были переданы мастеру для конструирования и сборки мебели. Вместе с мастером был выбран оптимальный материал (МДФ), наиболее подходящий под интерьер мусульманского центра по климатическим требованиям. (Правильная обработка сохранит сам узор и продлит срок эксплуатации мебели.) На данном этапе была произведена шлифовка деталей мебели, которая позволяет в дальнейшем хорошо лечь грунту и краске. Далее производилась покраска деталей мебели. На этом же этапе было принято решение закрепить стекло в форме круга на небольших ножках на поверхности столешницы для защиты элементов декорирования при эксплуатации столика.

Разработанный узор был нанесен на предметы мебели графическими материалами с помощью точечной техники акриловыми красками. На этом этапе было очень важно не перепутать цвета, ведь узор изменил бы свое очертание и впечатление при любом отклонении от эскиза. Точка за точкой — и мебель получила свою изысканную завершенность (*ил. 3*).

Подводя итоги, можно констатировать, что использование традиционных форм мебельного оборудования в современном общественном интерьере религиозного назначения может расцениваться как актуальная тенденция. Проектное решение, которое было реализовано при изготовлении мебели для Исламского центра в Казани, — использование традиционных форм мебели и орнаментов, переосмысленных с точки зрения современности, — развитие этой тенденции.

Процесс конструирования мебели для Исламского центра включал ряд важнейших этапов, в том числе социологический опрос, что позволило в качестве основы для проектирования вывести следующий тезис: в мусульманских мечетях редко используют мебель, но оснащение оборудованием помещений общественных религиозных центров не должно игнорироваться обществом, применение оборудования в подобных местах — важный аспект сегодня.

Кроме того, похожая мебель может быть предложена и в качестве оборудования жилых помещений. Изучение культуры мусульманского Востока, а также уместное совмещение современности и традиций еще раз доказывает их жизнеспособность. Соединение в дизайне двух аспектов — традиций и современности — дает возможность создавать интерьеры согласно запросам настоящего времени, в то же время сохранять и передавать будущим поколениям культурное наследие, прививать молодежи уважение к национальной культуре.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алимова Д. Н. Эволюция исламских геометрических узоров // Форум молодых ученых. Симферополь: ООО «Институт управления и социально-экономического развития» 2017. С. 13–26.
2. Аллияр Н. Б., Самойлов К. И. Архитектурно-художественные особенности комплекса мавзолея Хонакко-Ахмеда Яссави в Туркестане // Наука и образование сегодня. Алматы: Казахский национальный исследовательский технический университет, 2021. С. 60–64.

3. Архитектура и экстерьер дома // URL: http://lavrovstudia.ru/arhitektura-eksterer-doma.html#i (дата обращения 06.10.2023).
4. Барташевич А. А. Конструирование мебели: учебное пособие / А. А. Барташевич. Минск: издательство «ИНФРАМ», 2006. 335 с.
5. Ветошкин Ю. И., Газеев М. В., Удачина О. А. Основы конструирования мебели: учебное пособие; 3-е издание, переработанное. Екатеринбург: Уральский государственный лесотехнический университет, 2019. 178 с.
6. Мирханова М. А., Абдуллаева М. Ш. Принципы построений восточных геометрических орнаментов — гирихов и их методическое применение / М. А. Мирханова, М. Ш. Абдуллаева // Молодой ученый. Бухара: ООО «Издательство Молодой ученый»; Бухарский инженерно-технологический институт, 2022. 995 с.
7. Кес Д. Стили мебели / Перевод Алекса М., Каргинов Г., Кириллова Т. Будапешт: Издание Академии наук Венгрии, 1979. 272 с.
8. Шавалиева Н. М. Методика проектирования культовых сооружений в рамках учебного процесса// Известия Казанского государственного архитектурно-строительного университета. Казань: Казанский государственный архитектурно-строительный университет, 2008. С. 33–36.

Сведения об авторе:

Гафурова Айгуль Маратовна, магистратура, 1-й курс, кафедра интерьера и оборудования, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица; gafurovaigul@yandex.ru

Gafurova Aigul Maratovna,, Master's degree program, 1st year, Department of Interior and Equipment, Saint Petersburg State Academy of Art and Design named after A. L. Stieglitz; gafurovaigul@yandex.ru

Сведения о научном руководителе:

Ковалева Татьяна Вячеславовна, кандидат искусствоведения, доцент, профессор кафедры интерьера и оборудования, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица; tvk158@mail.ru

Kovaleva Tatiana Vyacheslavovna, Candidate of Art Criticism, Associate Professor, Professor of the Department of Interior and Equipment, Saint Petersburg State Academy of Art and Design named after A. L. Stieglitz; tvk158@mail.ru

УДК 747.023.7
DOI 10.54874/9785605162926.2024.10.53

М. Ж. Жамилова

ТРАДИЦИИ ГИЖДУВАНСКОЙ КЕРАМИКИ В МАСТЕРСКОЙ ДИНАСТИИ НАРЗУЛЛАЕВЫХ

Небольшой город Гиждуван неподалеку от Бухары является колыбелью одной из древнейших школ искусства керамики в Узбекистане, где ремесленники бережно хранят лучшие традиции многовекового гончарного промысла, передавая свое мастерство и неповторимый почерк орнамента из поколения в поколение. Алишер Нарзуллаев, керамист в шестом поколении, делится секретами аутентичной технологии изготовления уникальных изделий, которые становятся гордостью музеев и украшением многочисленных выставок.

Ключевые слова: гончарное искусство, узбекская керамика, гиждуванская школа керамики, технология, традиции, обычаи, история.

M. J. Jamilova

TRADITIONS OF GIJDUVAN CERAMICS IN THE WORKSHOP OF THE NARZULLAEV DYNASTY

The small town Gijduvan, not far from Bukhara, is the cradle of one of the oldest schools of ceramic art in Uzbekistan, where artisans carefully preserve the best traditions of centuries-old pottery, passing on their skills and unique style of ornament from generation to generation. Alisher Narzullaev, a sixth-generation ceramist, shares the secrets of the authentic technology for making unique products that become the pride of museums and the decoration of numerous exhibitions.

Keywords: pottery art, Uzbek ceramics, Gijduvan school of ceramics, technology, traditions, customs, history.

Узбекская керамика известна российскому зрителю по выставкам-ярмаркам народных промыслов и ремесел. В искусствоведческих статьях о керамике в республиках СССР 1950-х гг. упоминается процветающее производство рукотворной керамики: «Производство керамической посуды в Узбекистане является широко распространенным промыслом. Кроме простой керамической посуды, <…> многочисленными керамическими предприятиями Узбекистана в настоящее время выпускаются разнообразные формы художественной керамики. Особенно большим спросом пользуются большие расписные глазурованные блюда разных фасонов и размеров, а также большие миски для жидкой пищи и молока (коса)» [3, с. 71].

«На территории Узбекистана можно выделить следующие «очаги» керамического производства: Риштан, Гиждуван, Шахрисабз, Самарканд, Каттакурган, Ташкент, города и селения Хивинского, Янгиарыкского, Ханкинского районов Хорезмской области» [4, с. 19].

В последние десятилетия широко представлена сине-зеленая керамическая посуда Риштана — одной из областей малотиражного ручного производства (подобно российской Гжели). В основном это сувенирный сектор керамических изделий, представленный декоративными блюдами. Поливную керамику Средней Азии обычно делят на две группы — керамику сине-бело-голубых тонов и керамику зелено-коричнево-желтых тонов. То есть различают ее по колориту росписи и глазури. К первой группе относят керамику таких мощных

своеобразных школ, как Хорезм и Фергана. Ко второй группе — керамику многочисленных центров Бухарско-Самаркандского края. Как правило, за редким исключением керамика зелено-коричневая гравируется. Так что бухарско-самаркандской керамике присуща комбинация средств художественной выразительности: полихромная роспись или полихромная полива плюс орнаментальная гравировка [1, с. 12]. Если представить себе, что города имеют цвет, то хотя в Бухару все больше вторгаются и зелень, и новые светлые дома, все-таки цвет Бухары и сейчас серо-желто-коричневый. Может быть, поэтому прохладный и сочный зеленый цвет здесь особенно радует глаз.

Близкое знакомство с современными образцами традиционной керамики обнаруживает проблемы некогда крупного промысла. Очевидно, что сейчас такого производства нет, а искусствоведческие исследования затруднены тем, что Узбекистан стал отдельным государством. Тем ценнее для ученых и керамистов-практиков новые факты о современном состоянии дел в такой области ремесла бывших республик СССР, как художественная керамика.

В ноябре 2023 г. Санкт-Петербургскую государственную художественно-промышленную академию имени А. Л. Штиглица посетили мастера династии Нарзуллаевых Алишер и Олимжон из небольшого города Гиждуван (область Бухары). На кафедре художественной керамики и стекла узбекские ремесленники провели мастер-класс по гончарству, создав традиционные формы. Гости привезли несколько образцов керамики — блюда и небольшие тарелки и чаши, с которыми студенты и преподаватели могли познакомиться, прикоснуться и задать вопросы по технологии изготовления, а также узнать историю мастерской династии Нарзуллаевых. В те же дни в креативном пространстве «Брусницын» на Васильевском острове проходила выставка Гиждуванской керамики. Там автору статьи удалось познакомиться с Алишером Нарзуллаевым поближе и расспросить о гиждуванской керамике (*ил. 1*).



1. Встреча с мастерами династии Нарзуллаевых

Алишер — мастер керамики в шестом поколении, его сын Олимжон — в седьмом. Династия Нарзуллаевых, которая начала свою деятельность в XVIII в., является одной из немногих, кто сохранил традиции и наследие гиждуванской керамики. Благодаря им древнейший гончарный промысел Узбекистана не угас. «Слава о гиждуванских гончарах пошла с начала XVШ в., когда наступило сильное оживление в жизни ремесленников как Бухары, так и соседнего Гиждувана. В Гиждуване не только жили десятки местных керамистов, сюда приезжали учиться и совершенствоваться мастера из Шахрисабза, Самарканда, Хивы, Ургенча», — рассказывает мастер [2].

Отец Алишера Ибодулло Нарзуллаев владел русским языком и был своего рода поэтом, но «…кроме керамики, он не признавал ничего и больше ничем не хотел заниматься. В советское время по его инициативе началось возрождение традиций керамики в семейной мастерской. В 1961 г. поломали последнюю мастерскую, где работали отец с дедушкой, и когда они остались без работы, Бог нам послал Константина Михайловича Симонова», — поведал Алишер [2]. В это время с творческой командировкой в Узбекистан приехал русский советский прозаик, поэт, драматург, киносценарист, общественный деятель, журналист и военный корреспондент К. М. Симонов. Он принял большое участие в судьбе семьи Нарзуллаевых. Мастерская была восстановлена. По рекомендации Симонова отца и дедушку Алишера приняли в члены Союза художников СССР. По направлению Союза художников они работали в разных местах (Ташкент, Самарканд, Москва, Рига, Латвия) и этим сохранили

свою керамику. Даже учитывая, что у них был большой опыт изготовления керамики в разных республиках, они сохранили традиционный гиждуванский стиль. Имя И. Нарзуллаева как одного из крупнейших мастеров Гиждувана упоминается в статьях 1960-х гг.: «Сейчас традиции гиждуванской школы продолжают два мастера — У. Умаров и И. Нарзулаев. В их работах (учителя и ученика) естественно много общего. Заметное влияние на творчество обоих художников оказали современные принципы изобразительности» [1, с. 24].



2. Мастер Алишер Нарзуллаев за процессом изготовления гиждуванской керамики

Отдельно следует сказать об особенностях Гиждуванской керамики. В первую очередь это глина. Гиждуванская глина «немного капризная», как подчеркивает мастер Алишер Нарзуллаев. Ее выкапывают на глубине двух метров в Гиждуванской области. Глина содержит много соли, и перед использованием ее тщательно промывают. В результате она теряет связующее, поэтому в нее добавляют бентонит (заравшанскую глину) и камышовый пух (*ил. 2*).

После замешивания глины мастера вытягивают формы на гончарном круге. Алишер Нарзуллаев придерживается традиционных форм. В зависимости от формы мастера подбирают орнамент. «В основе нашей орнаментики лежат традиции, но каждый мастер по-своему что-то добавляет, чтобы было краше и лучше. Каждая школа имеет свои формы и гиждуванская керамика также имеет свои особенности», — отмечает мастер Алишер Нарзуллаев. На вопрос, не было ли желания изготовить что-то в современном стиле, Алишер Нарзуллаев отвечает: «Каждая выполненная работа новая, она неповторяема и по форме, и по орнаменту, каждая работа является уникальной. Современное придумать и сделать — это простая задача, а изготавливать керамику, опираясь на традицию, которой почти 250 лет, вот настоящее искусство. Мы каждый день ищем и находим новое в старом» [2].



3. Декоративное блюдо в стиле «плачущей керамики»

В соответствии с аутентичной гиждуванской технологией изделия обжигают в традиционных печах в один обжиг, что в целом не характерно для керамики. Мастера Нарзуллаевы строго придерживаются традиционного метода обжига при температуре 1000–1050 °С с помощью живого огня в печи, которую топят дровами, и уверяют, что именно благодаря такой технике появляются живописные потеки цвета, что создает ту самую неповторимую «плачущую керамику» (*ил. 3*).

Сплошная заливка цветной глазурью в сочетании с простейшим гравированным геометрическим орнаментом — характерная черта поливной посуды Гиждувана. «Иногда, правда редко, делается посуда, покрытая ярко-желтой глазурью; чаще же встречаются блюда и чаши, как бы пятнящиеся зелеными и желтыми или зелеными и коричневыми потеками. Сосуды с подобной пятнистой окраской встречаются со времен появления поливной керамики в Средней Азии. Зелено-желтые черепки во множестве находят и в более поздних археологических слоях Бухары и Самарканда. Можно предположить, что подобная посуда делается в этих районах на протяжении всей их истории. Декор желто-зеленой пятнистой посуды в Бухарской области называют *абр*, что в переводе означает *облако*. А в Самарканде и Шахрисабзе — абри-бахор, что означает *весеннее облако*. *Абровыми* называют знаменитые узбекские шелка, узор которых строится на красочных пятнах и свободном взаимопроникновении цветов. Этот узор на ткани рождает отдаленные ассоциации с облаком. Вероятно, они родились как поэтическое осмысление узора. Может быть, название „абр“ перешло на посуду с тканей» [1, с. 24].

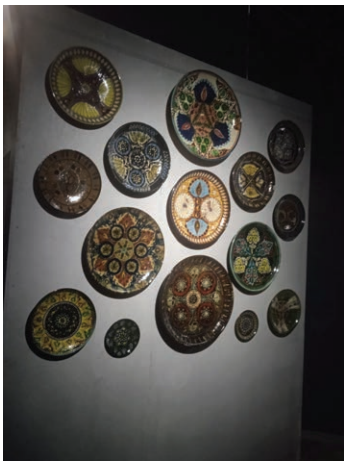
Для изготовления глазурей мастера варят в чугунном казане отходы чистого свинца. Так они изготавливают свинцовый глет. После остужения добавляют порошок кварца и обычную пищевую муку, как связующую, и с добавлением воды перемалывают смесь в шаровой мельнице. Также используют щелочную глазурь *(ишкор)*, которую изготавливают из термически обработанных диких степных растений. Растения собирают раз в год в конце сентября — начале октября. Мастера прямо в степи копают яму, разводят костер и раскаленным углем наполняют ее. Далее собранные растения складывают в раскаленный уголь. Он дымит и горит, далее начинает капать, образуется шлак, смола. Этот шлак собирают и с добавлением кварцевого песка обжигают в специальной печи при высокой температуре (1300 °С). Так получают щелочную глазурь, которая придает полуматовый эффект поверхности керамики. Этими тонкостями технологии поделился сам мастер Алишер в разговоре со студентами кафедры керамики. Однако, очевидно, о многих деталях он умолчал, поскольку у каждого мастера есть свои секреты, а во многих поколениях гончары накапливали их и бережно передавали внутри своей семьи и только лучшим ученикам. Поэтому так ценно осмысление традиции и в технологии производства, декорирования и обжига изделий, и в самобытном оригинальном декоре гиждуванской керамики.

Традиционные узоры, например цветочные мотивы, гиждуванские гончары пишут на плоскости блюда, соблюдая верх и низ. Правда, делают они это предельно условно — нет даже стилизованного обозначения земли, фантастические цветы «произрастают» прямо из орнаментальной обводки-каймы. Окруженные изолированно от них существующими узорными веточками, они не производят того живого естественного впечатления, которое создают подобные композиции на риштанской керамике. Иногда Нарзуллаев модернизирует в том же духе традиционный гиждуванский орнамент «перо птицы», чем-то отдаленно напоминающий цветистое павлинье перо. Крупную орнаментальную фигуру он соединяет с хвостиком маленькой птички, стоящей лапками на бордюре каймы, как на земле. Более традиционны и Умаров, и Нарзуллаев в каймах, где они часто употребляют ислими — волнообразный растительный побег, классический бордюр всех видов среднеазиатского декоративного искусства. Оба мастера широко пользуются гравированными геометрическими орнаментами, характерными для гиждуванской школы: извилистые линии, бордюры косых крестов, полос параллельной диагональной штриховки. Контуры орнамента часто как бы удваиваются белыми и цветными точечками — нухут» [1, с. 24]. Описание декора, выполненного И. Нарзуллаевым в последней трети XX в., вполне соответствует и современным образцам керамики его сына и внука. «Я хочу, чтобы каждая керамика, которую мы изготавливаем, была бы еще и функциональной. Чтобы человек взял, использовал в быту, а потом повесил как украшение на стену, и это двойное счастье для мастера», — говорит Алишер Нарзуллаев.

В советское время Алишер, закончил архитектурно-строительный институт в Самарканде, работал инженером, но керамику никогда не бросал, после работы и в выходные отдавался любимому делу, чтобы сохранить традиции семьи. «Когда мы работали с отцом, было время, когда наша работа не была востребована и не приносила прибыль, тогда я спрашивал отца — может быть, мы не будем заниматься этим ремеслом? Он ответил “Ты больше это не повторяй, придет время и о нас будут спрашивать, искать и узнавать, неужели ты бросишь гончарное дело, и наше дело остановится на тебе?”. Отец хотел дальше продолжать поколение гончаров. Потом мы делали тандыры и детские горшки *(бешик туак)*, чтобы выжить. С тех пор я никогда и не забывал о прикладном искусстве и никогда не бросал занятие керамикой», — вспоминает Алишер с трепетом [2].

В мастерской Нарзуллаевых развивается творчество не только династии, но и учеников. Любой желающий будет тепло принят в подмастерья. В основном приходят дети с 12–13 лет. Они осваивают все этапы изготовления гиждуванской керамики — от копания глины и замешивания глазури до погружения в печь. И через 3–5 лет становятся мастерами, могут самостоятельно изготавливать традиционную керамику. Каждый гончар знает все основы и технологию

изготовления керамики. Мастер Алишер подчеркивает, что быть подмастерьем — «это адский труд, и были ученики, которые могли поработать день, два дня, а кто-то мог три месяца, три года» [2]. Но также есть ученики, которые 35 лет работают с мастером, у них есть свои мастерские, и они также обучают своих сыновей и продолжают развивать традицию гиждуванской керамики. «В гиждуванской керамике совмещаются необычайно развитое чувство цветовых отношений и такое архаичное явление, как живописное воспроизведение гравированного геометрического орнамента. Отсюда впечатление измельченности гиждуванских узоров по сравнению, например, с шахрисабзскими и подчеркнуто аккуратная манера их нанесения. Однако все это несущественно при том живописном эффекте, который достигается мастерством использования цветных ангобированных фонов, густых ангобных красок росписей и прозрачных полив. Гиждуванская керамика не отличается броской яркостью» [1, с. 25].



4. Коллекция гиждуванских блюд семьи Нарзуллаевых

Став профессиональным керамистом, сын Алишера Обиджон продолжает дело своих дедов. Он окончил Национальный институт искусства и дизайна Комолиддина Бехзода по специальности «художественная керамика». «Обиджон соединяет традицию и современность, и у него это очень хорошо получается», — с особой гордостью сообщает Алишер. Внук Алишера Озиджон Нарзуллаев является керамистом в восьмом поколении и на данный момент учится в Республиканской специализированной художественной школе имени Павла Бенькова по специальности «монументальная керамика». На примере династии керамистов Нарзуллаевых мы узнали, как сложно было сохранить традиционное ремесло в бурном XX в., сколько потребовалось сил, веры, а порой, удачи, чтобы нить традиции не прерывалась. Сейчас, в эпоху развивающихся новых технологий, люди начинают больше ценить старые традиции декоративно-прикладного искусства, противостоящие холодному машинному производству теплом ручной работы (*ил. 4*).

ЛИТЕРАТУРА

1. Жадова Л. А. Современная керамика Узбекистана. М.: «Искусство», 1963 г. 179 с.: ил.
2. Материалы беседы с Алишером Нарзуллаевым на выставке (3 ноября 2023 г.), записано автором статьи.
3. Народное декоративное искусство Советского Узбекистана [Альбом] / [Ввод. тексты к разделам Б. Н. Засыпкина, В. Г. Мошковой, О. А. Сухаревой]; [Под общ. ред. заслуж. деятеля искусств Узбек. ССР Г. П. Яковлева]; Науч.-исслед. ин-т искусствознания Узбек. ССР. Москва: Изогиз, 1955. 155 с., 10 л. ил.: ил.
4. Рахимов М. К. Художественная керамика Узбекистана / Акад. наук УзССР. Ин-т искусствознания им. Хамзы. Ташкент: изд-во Акад. наук УзССР, 1961. 244 с., 8 л. ил.: ил.

Сведения об авторе:

Жамилова Муслимахон Жасур кизи, магистратура, 1-й курс, кафедра художественной керамики и стекла, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица; muslimajamilova@gmail.com

Jamilova Muslimakhon Jasur kizi, Master's degree program, 1st year, Department of Art Ceramics and Glass, Saint Petersburg State Academy of Art and Design named after A. L. Stieglitz; muslimajamilova@gmail.com

Сведения о научном руководителе:

Гусарова Юлия Васильевна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры художественной керамики и стекла, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица; juliagusarova@mail.ru

Gusarova Julia Vasilevna, Candidate of Art Criticism, Associate Professor of the Department of Art Ceramics and Glass, Saint Petersburg State Academy of Art and Design named after A. L. Stieglitz; juliagusarova@mail.ru

УДК 738.1
DOI 10.54874/9785605162926.2024.10.54

К. В. Кузнецова

ОБРАЗ «СОВЕТСКОЙ ЖЕНЩИНЫ» В АГИТАЦИОННОМ ФАРФОРЕ (НА ПРИМЕРЕ РАБОТ Н. Я. ДАНЬКО)

Методология исследования проблемы выражения художественных образов «советской женщины» в агитационном фарфоре выстраивается на комплексном культурно-историческом, социально-историческом и иконографическом подходе. Проанализирован период формирования «нового советского общества» и его социокультурные трансформации. Обоснована противоречивость агитационного фарфора как формы культуры, отражающей проблемы эмансипации женщин и ее интерпретации в художественном языке.

Ключевые слова: советский агитационный фарфор, эмансипация женщин, женское движение, женский образ, социальная политика.

K. V. Kuznetsova

THE IMAGE OF THE «SOVIET WOMAN» IN PROPAGANDA PORCELAIN (ON THE EXAMPLE OF N. Y. DANKO'S WORKS)

The methodology for studying the problem of expressing artistic images of the "Soviet woman" in propaganda porcelain is built on a comprehensive cultural-historical, socio-historical and iconographic approach. The period of formation of the "new Soviet society" and its sociocultural transformations are analyzed. The inconsistency of propaganda porcelain as a form of culture, reflecting the problems of women's emancipation and its interpretation in artistic language, is substantiated.

Keywords: soviet propaganda porcelain, women's emancipation, women's movement, women's image, social policy.

В начале XX в. изменилась геополитическая карта мира. Падение важнейших акторов на мировой арене повлекло за собой смену общего порядка и, как результат, создание новых государств, формировавшихся в условиях изменившихся социокультурных реалий. Одной из таких общественных систем, заявивших о своей способности и готовности к принятию новой действительности, стал Союз Советских Социалистических Республик. Безусловно, события столь великого масштаба оказали сильнейшее влияние на общество и культуру, переживавших мощнейшие трансформации, поэтому необходимость осмысления этих изменений, нашедших выражение в художественных образах 1920-х гг., объясняет актуальность данного исследования. Главной целью статьи является анализ причин возникновения агитационного фарфора как формы культуры, отразившей неоднозначность и противоречивость первого послереволюционного десятилетия и его идеологии. На примере особенностей формирования образа «советской женщины» в агитационном фарфоре рассматривается сложная проблематика советской социокультурной системы данного периода. При написании статьи автор опирался на труды исследователей, освещающих различные трактовки социального и культурного пространства Н. А. Бердяева [2], Л. А. Булавка [3]. Идеологическое влияние агитационного фарфора как искусства, призванного формировать бытовое

пространство человека, исследовалось с опорой на работы Н. В. Брызгова [4], М. Е. Васильева, Д. А. Мичковой [5], И. А. Лавровой [7]. Опираясь на научную работу А. С. Панарина [8], автор проанализировал особенности формирования нового вектора общественного развития внутри молодой страны. В изучении прав женщин в контексте русской культуры особенно ценным стал труд С. Г. Айвазовой [1].

Идеологи советской власти высоко оценили ту роль, которую могло сыграть искусство в становлении нового общества, поэтому в 1918 г. по инициативе В. И. Ленина был издан Декрет Совета Народных Комиссаров, на законодательном уровне разрешавший проблему уничтожения патриархального прошлого России и создания нового агитационного искусства социалистической эпохи. Подобные трансформации, безусловно, затронули различные сферы культурно-художественной деятельности. И в первую очередь это нашло выражение в постепенно усиливавшемся идеологическом контроле над всеми сферами общественной жизни, включая культуру.

Столь радикальные по своему содержанию действия были обусловлены запросом советской власти на создание качественно новых форм идеологизированной культуры, что было довольно сложным решением, поскольку 1920-е гг. — время многообразных идейно-художественных направлений, основанных на духе оптимизма советского общества, вдохновленного одержанными революционными победами и верующего в безграничное светлое будущее государства. Исходя из этого, можно говорить об антропоцентризме культурного творчества, особенно послереволюционного десятилетия, характеризуемого стремлением сформировать новый миропорядок.

Агитационный фарфор (1917–1925 гг.), производимый в период самого начала становления Советской России и положивший начало формированию нового фарфорового производства после Октябрьской революции 1917 г. [6, с. 24], стал выполняться в государственных интересах, что можно определить сегодня как феномен. На смену изящным росписям, многообразию сюжетов, традиции украшать царские сервизы на фарфоре репродукциями картин выдающихся художников пришли новые портреты государственных деятелей молодого государства и образы главных творцов революции — простых рабочих и работниц. В свою очередь мотивы выбора данного вида декоративно-прикладного искусства в качестве инструмента идеологического воздействия были вполне очевидны: фарфоровые изделия являлись и являются важным элементом быта; следовательно, обращение к фарфоровым изделиям с целью советской пропаганды было не случайным.

До конца XIX в. фарфор как предмет декоративно-прикладного искусства принадлежал сугубо элитарной культуре. В новых реалиях он становится предметом, призванным решать одну из важнейших задач советского коммунизма: приобретение элитарных предметов для формирования быта в домах рядовых граждан. Появление предметов декоративно-прикладного искусства, например, фарфоровой посуды или статуэток, воплощающих образ «советской женщины», с сопутствующей советской атрибутикой, способствовало быстрому развитию лояльности советских людей к новой концепции развития молодого социалистического государства с его установкой на строительство светлого будущего. Подобный подход наглядным образом демонстрирует целенаправленный отказ от идеи принадлежности фарфора к элитарному виду декоративно-прикладного искусства.

Возникшие в первое десятилетие послереволюционного времени гендерные аспекты идеологических образов «советской женщины» стали ключевым элементом формирования нового агитационного искусства того времени, ярко демонстрирующего эволюцию образа «настоящей советской женщины» как активного социального индивида наряду с мужчиной, строителем нового общества, освобожденного от угнетения и предрассудков патриархального прошлого России. Делегатка, работница, участница партийных ячеек: ее главной целью было трудиться на благо всего народа и молодого государства. Поэтому советская

власть — через агитационный фарфор (мелкую пластику) — стремилась сконструировать новый социально-культурный стереотип образа «советской женщины» в рамках уже существующих социально-политических реалий.

Социалистическая индустриализация страны побудила действующее правительство к решению еще одной важнейшей политической задачи, стоявшей на повестке дня: создание и регламентирование рабочего дня трудящихся женщин. На законодательном уровне были вынесены предложения по просветительской работе среди неграмотного населения, при этом упор делался именно на образование женщин, тем самым закладывались основы гендерного равноправия в общем процессе ликвидации безграмотности. Помимо этого, создавались женсоветы, принимавшие самое активное участие в партийной работе и возлагавшие надежды на светлое будущее молодого государства.

Одной из ключевых революционных идей нового государства стало изменение быта советского человека и роли женщины в обществе. Таким образом, вопросы «частной жизни» были упразднены окончательно [1, с. 67]. Быт являлся удручающим аспектом в семейной жизни, поэтому избавление от бытовых проблем было важной составляющей для создания крепких отношений между мужчиной и женщиной. Патриархальная семья рассматривалась советской властью как элемент социального неравенства, проявившегося прежде всего в несвободе женщины. Поэтому создание нового общественного строя, по мнению идеологов, искоренило бы вековое бесправие женщин, находившее свое отражение в различных формах культуры. Произошло уравнивание женщины как трудовой единицы с мужчиной, который во многих обществах традиционно рассматривался как главный субъект трудовой деятельности. Так происходила коллективная борьба за дело пролетариата, в которой важное место уделялось социальному освобождению женщин. Женский труд стал символом новой эпохи, поэтому образ «женщины-труженицы» нашел отражение в различных формах культуры, в том числе и в декоративно-прикладном искусстве — агитационных фарфоровых статуэтках послереволюционного времени, показывающих далеко не изящных дам прошлого столетия. Эталоном нового времени стала крепкая, довольно мускулистая женщина с суровыми чертами лица, одетая в простую одежду. Наиболее ярко выраженное художественное осмысление тех культурных и идеологических противоречий, которые характеризовали становление советской системы в первые послереволюционные годы, отражают образы советских женщин в работах Натальи Яковлевны Данько (1892–1942 гг.), советского скульптора-керамиста, которая после окончания Строгановского художественного училища в Москве училась так же у Яльмара Яансона в Вильно, в мастерских Л. В. Шервуда и В. В. Кузнецова в Санкт-Петербурге. С 1914 года Н. Я. Данько работала на Императорском фарфоровом заводе, который служил идеям молодого советского государства.

Фарфоровая статуэтка «Работница», выполненная Н. Я. Данько в начале 1920-х гг., воплотила образ советской активистки как один из ключевых символов пролетарского государства. В изображении женщины «нового типа» использована узнаваемая атрибутика индустриальной эпохи: характерной чертой работницы того времени была красная косынка, повязанная сзади, — эмблема революционной борьбы, метафора фабричной утилитарности; довольно длинная юбка, сочетающаяся, как правило, с фартуком или халатом, грубые рабочие ботинки вместо изящных туфель.

Прежде всего это свободная женщина, которая выполняет свою работу спокойно и уверенно: в этом прослеживается разница между характерными особенностями и индивидуальными чертами образа работницы, обладающей свободным нравом, увлеченной социалистическим будущем, и образом крестьянки из патриархального прошлого России. Таким образом, изменение в представлениях о социальном статусе женщины находит воплощение в декоративно-прикладном искусстве. Другая фарфоровая статуэтка — «Вышивающая

знамя» (*ил. 1*), выполненная на Государственном фарфором заводе в 1921–1923 гг., олицетворяет скромную женщину, покорно выполняющую свою работу: вышивает лозунг «Да здравствует Советская власть» в сочетании с революционными эмблемами. Обе статуэтки воплощают коммунистическую идею против дискриминации женщин в политической и экономической жизни общества, предоставляя им соответствующие права и свободы. Еще одна работа Н. Я. Данько — скульптура «Женщина и девочка с рыбой», 1920 г. — демонстрирует примат роли работницы над ролью матери и хранительницы домашнего очага: женщина кормит ребенка рыбой, завернутой в экземпляр газеты «Правда».

Однако, несмотря на столь очевидную общую идеологичность искусства того времени, область декоративно-прикладного искусства была все же более свободной относительно других видов художественного творчества (например, скульптуры и живописи) и не столь сильно зависящей от господства идеологических предписаний советской власти. Безусловно, декоративная керамика интегрировала идеологические установки, но была в то же время «зеркалом культуры», в котором ярко отражалась обыденная и настоящая жизнь женщин с их ежедневными делами и бытовыми ситуациями.

Характерной чертой целого ряда мелких скульптурных форм была декоративность. Именно она стала превалирующей составляющей мирового искусства той эпохи, где важнейшее значение играла эстетическая форма, заимствованная из ар-деко с его интересом к экзотике и ориентализму. Одним из ярчайших примеров, показывающим раскрепощенность форм и феминное эмоциональное начало, является фарфоровая статуэтка Данько («Пробуждающийся Восток», 1920 г., *ил. 2*): она демонстрирует внутреннюю темпераментность женщины, образ решен мягкими изогнутыми линиями, возвращающими к национальным истокам и традициям Востока.

Отдельной страницей в творчестве Данько стала серия удивительных фантазийных сосудов: скульптурные кружки, горчичницы, сахарницы, масленки и стаканы в виде голов, например, сахарница «Сахар Медович», декоративные кружки «Славянка» и «Чай», шкатулка-масленка «Широкая Масленица», горчичница «Горькая баба», ваза «Провинциалка» и, конечно, знаменитая кружка «Молоко» [6, с. 37].

В 1925 г. Н. Я. Данько знакомится с А. А. Ахматовой. Как известно, личность поэтессы привлекала многих художников, ее образ многократно появляется в скульптуре, живописи, графике. Образ утонченной поэтессы запечатлен и на «белом золоте царей» — фарфоре — став своего рода символом уходящей эпохи Серебряного века. Фигура Анны Андреевны выполнена в рост, королева поэзии предстает одетой в декольтированное платье с шалью, спадающей до пола. Скульптурная изящность, вытянутый и тонкий силуэт узнаваемы каждым, кто хоть раз видел изображение Ахматовой. Лиричность и тонкий психологизм, закрытость от внешнего мира и скромность — такой предстает поэтесса в произведении Н. Я. Данько,



1. Н. Я. Данько. «Вышивающая знамя», 1921–1923 гг.



2. Н. Я. Данько. «Пробуждающийся Восток», 1920 г.



3. Н. Я. Данько. «Анна Ахматова», 1925 г.

(«Анна Ахматова», 1925 г., *ил. 3*). В ее образе отражено идейное содержание эпохи, наполненной продолжительными исканиями, драматизмом, одиночеством и тревогой перед будущим.

Н. Я. Данько — автор более трехсот скульптурных работ, символизирующих вызовы современности (см., например, широко известную скульптурную группу «Пятилетие Красной армии (1923 г.)). Ее насыщенная творческая, но не долгая жизнь трагически оборвалась 18 марта 1942 г. в эвакуации из блокадного Ленинграда.

Итак, агитационный фарфор можно обозначить как зеркало культуры, яркое явление, демонстрирующее неоднозначность в интерпретациях образа «советской женщины»: идеологическая линия, обусловленная новым социальным статусом женщины, переплетается с тонким психологическим рисунком ее внутреннего мира, наряду с образами труженицы появляются изображения изысканно утонченных представительниц прекрасного пола, словно привет из навсегда ушедшей эпохи.

Анализ предпосылок возникновения и последующего распространения агитационного фарфора как нового явления в области декоративно-прикладного искусства послереволюционного времени показывает, что, помимо решения задачи эстетизации быта (в случае мелкой пластики) и утилитарных задач (в случае функциональных предметов), он обозначил проблему внедрения новых социальных стереотипов, которые впоследствии станут фундаментом новой общественной модели. Художественная интерпретация образа «советской женщины» является ярким тому доказательством.

ЛИТЕРАТУРА

1. Айвазова С. Г. Русские женщины в лабиринте равноправия (Очерки политической теории и истории. Документальные материалы). М.: РИК, 1998. 67 с.
2. Бердяев Н. Истоки и смысл русского коммунизма; АН СССР; репр. воспр. М.: Наука, 1990. 159 с.
3. Булавка Л. А. Феномен советской культуры. М.: Культурная революция, 2008. 288 с.
4. Брызгов Н. В. Агитация и пропаганда как основное содержание пролетарского искусства периода военного коммунизма // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПУ. 2009. № 1–2. 43–60 с.
5. Васильева М. Е., Мичкова Д. А. Советское агитационно-массовое искусство 1920-х гг. Плакат и фарфор. Международный студенческий научный вестник. 2017. № 6 URL: https://eduherald.ru/ru/article/view?id=17993 (дата обращения 20.09.2023).
6. Голлербах Э. Фарфор Государственного завода / Э. Ф. Голлербах; графика И. Ф. Рерберга и С. В. Чехонина; под ред. И. В. Лазаревского. Москва: Среди коллекционеров, 1922. 53.
7. Лаврова И. А. Советский агитационный фарфор как новое слово в искусстве. Синергия наук. 2017. № 15. 659–663 с.
8. Панарин А. С. Политология: учебник. МГУ имени М. В. Ломоносова. М.: Проспект, 1997. 408 с.

Сведения об авторе:

Кузнецова Калерия Владимировна, магистратура, 2-й курс, Центр инновационных образовательных проектов, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица; kaleriia.kuznetsova@gmail.com

Kuznetsova Kaleriia Vladimirovna, Master's degree program, 2nd year, Center of Innovative Educational Projects, Saint Petersburg State Academy of Art and Design named after A. L. Stieglitz; kaleriia.kuznetsova@gmail.com

Сведения о научном руководителе:

Лекус Елена Юрьевна, кандидат культурологии, доцент Центра инновационных образовательных проектов, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица; lekus_elena@mail.ru

Lekus Elena Yurievna, Candidate of Culturology, Associate Professor of the Center of Innovative Educational Projects, Saint Petersburg State Academy of Art and Design named after A. L. Stieglitz; lekus_elena@mail.ru

УДК 391.4
DOI 10.54874/9785605162926.2024.10.55

П. В. Маркова

ПРИДАНОЕ КАК СПОСОБ СОХРАНЕНИЯ И ТРАНСЛЯЦИИ ТРАДИЦИЙ ЧУВАШСКОЙ ВЫШИВКИ

В результате исследования семейной коллекции тканей и вышивок низовых чуваш, составлявших часть приданого Ф. В. Васильевой, уроженки деревни Кармамеи Канашского района Чувашской Республики, и экспонатов, хранящихся в собрании Российского этнографического музея, сделан вывод о взаимовлиянии декоративно-прикладного искусства разных народов России. Богатая и порой неожиданная символика и орнаментика национальной одежды свидетельствует о высоком уровне мастерства и художественной изобретательности чувашских рукодельниц, вышивки которых являются носителями уникального культурного кода.

Ключевые слова: чуваши, чувашская культура, приданое, текстиль, чувашская вышивка, символ, орнамент.

P. V. Markova

DOWRY AS A METHOD OF PRESERVATION AND BROADCAST OF TRADITIONS OF CHUVASH EMBROIDERY

As a result of the study of the family collection of fabrics and embroideries of the lower Chuvash, which formed part of the dowry of F. V. Vasilyeva, a native of the village of Karmamei, Kanashsky district of the Chuvash Republic, and exhibits stored in the collection of the Russian Ethnographic Museum, a conclusion was made about the mutual influence of decorative and applied arts of different peoples of Russia. The rich and sometimes unexpected symbolism and ornamentation of national clothing testifies to the high level of skill and artistic ingenuity of Chuvash needlewomen, whose embroideries are carriers of a unique cultural code.

Keywords: Chuvash, Chuvash culture, dowry, textiles, Chuvash embroidery, symbol, ornament.

В период прохождения музейной летней практики в рамках обучения по направлению подготовки магистра «Декоративно-прикладное искусство и народные промыслы» автором статьи были изучены многочисленные архивы и постоянная коллекция Российского этнографического музея (далее — РЭМ), определена тема исследования для выпускного дипломного проекта («Приданое»), разработаны эскизы элементов и мотивов, вдохновленные орнаментами чувашской вышивки.

Чувашский народный костюм подробно изучался отечественными учеными. Так, в исследовании «Женская одежда народов Поволжья» кандидат исторических наук, этнограф Нина Ивановна Гаген-Торн систематизирует все типы элементов одежды соседствующих народов Поволжья [1]. Советский и российский историк, доктор исторических наук Петр Владимирович Денисов подходит к изучению чувашского народа с точки зрения влияния соседствующих культур в своей книге «Этнокультурные параллели дунайских болгар и чуваш» [3]. Также особого внимания заслуживает его статья «Национальная одежда низовых

чуваш южных районов Чувашской АССР», в которой автор описывает многовековое влияние русской культуры на чувашскую [2]. Книга автора, художника и фотографа Меджитовой Эльмиры Джеватовны удивительна не только своим обширным иллюстративным рядом, но дает значительное количество новой и актуальной информации о чувашском народном костюме. Евгения Николаевна Жачева в своей уникальной книге-альбоме «Чувашская вышивка» с большой любовью рассказывает историю чувашской вышивки, детально описывает техники традиционных швов [4].

Скрупулезное изучение указанных источников может способствовать сохранению и популяризации искусства малых народов Российской Федерации, а также более точной реализации традиционных народных мотивов в современном дизайне текстиля.

С древних времен мастера и мастерицы создавали предметы быта, наделяя их при помощи орнаментальных символов сакральным значением. Чтобы получить магическую защиту, наши предки стали изображать на объектах окружающего мира знаки и символы. Позднее из них стали складываться орнаменты, которые мастерицы принялись использовать в прикладном искусстве.

Во многих культурах вышивка является наиболее характерным традиционным ремеслом и гордостью народных мастеров. Многообразие приемов, цветовых сочетаний, оригинальность мотивов — все это слилось воедино в национальных вышивках чувашского народа. Юные чувашские девушки должны были изготовить себе приданое, в которое входили головные повязки масмаки, сурпаны и полотенца, покрывало невесты, платок жениха, набедренные украшения *сарā* и *яркāч*. Вся одежда и другие предметы были искусно вышиты вручную так, что невозможно было отличить изнаночную сторону от лицевой. Чаще всего такие вышивки совмещали в себе несколько техник сразу. Например, *сурпан* — длинное и узкое покрывало-полотенце, которое обычно носили девушки. Изначально данное покрывало следовало носить только замужней женщине, а сверху непременно следовало надеть хушпу — головной убор, украшенный монетами и бисером. Но в XX в. этот обычай постепенно угас, и сурпан стало возможным носить без хушпу. Вот что об этом пишет П. В. Денисов в книге «Этнокультурные параллели дунайских болгар и чуваш»: «Покрывала в форме полотенец как головной убор распространены на значительной территории Восточной Европы и известны под разными названиями в среде славянского, тюркского, финно-угорского народов. <…> Надо полагать, что полотенцеобразные головные уборы чувашских и марийских женщин имеют в своем происхождении общие корни, что подтверждается общностью названий этих уборов» [3, с. 46]. Самым красивым зачастую был его конец, который начинался с разных кусков домотканой ткани, пришитых друг к другу. В середине располагались вышивки, которые невеста создавала сама, опираясь на родовые традиционные приемы. Нижняя часть также завершалась сотканными тканями, которые на самом конце могли заканчиваться вышитой каймой. Для завершенности общей композиции нередко добавлялись связанные кружева. Однако, как пишет Жачева Е. Н. в своей книге «Чувашская вышивка»: «С XIX в. в сельскую местность начинают проникать покупные материалы, вышивка постепенно утрачивает свое значение. Уходили из жизни мастера, знавшие секреты искусства, забывались отдельные приемы народной вышивки» [4, с. 16].

К сожалению, в настоящее время достоверная информация о родовых обычаях и традициях в вышивании стала редкостью. Тем выше ценность сохранившихся предметов семейного наследия, доступных благодаря родственным связям. Одним из уникальных материальных культурных контекстов выступает приданое невесты.

Материалом для настоящего исследования выступили:

— семейная коллекция чувашских тканей и вышивок — сохранившееся в семейном архиве приданое Федосии Васильевны Васильевой, уроженки деревни Кармамеи Канашского района Чувашской Республики, прабабушки автора статьи;

— экспонаты, хранящиеся в собрании Российского этнографического музея.

Народное творчество всегда непосредственно связано с судьбой мастера, поэтому следует обратиться к истории жизни Федосии Васильевны (*ил. 1.1*), о которой известно совсем немного. Родилась Федосия в 1886 г. в Чувашской Республике, в небольшой деревне Кармамеи Канашского района. В те времена, для того чтобы избежать брачных союзов между родственниками, практиковалось сватовство молодых людей из дальних деревень. Она дважды была замужем и пережила обоих мужей. Первый и любимый Павел, умирая от тяжелой болезни, наказал Федосии соединить свою дальнейшую жизнь с деревенским парнем Якимом, для того чтобы тот помогал с хозяйством. Также есть сведения о том, что у Федосии родилось девять детей, и лишь четверо из них выжили. Из-за высокой детской смертности и низкого уровня медицины многие дети погибали еще в младенчестве, но одна девочка умерла от болезни в пять лет. Об этой трагедии всю жизнь вспоминала сильная духом женщина Федосия Васильева, которая, несмотря на все невзгоды и превратности судьбы, нашла в себе силы сохранить семейный очаг, а также оставила потомкам оригинальные искусные вышивки, транслирующие традиции чувашского рукоделия и воплотившие архетипы бессознательного самой мастерицы.

До наших дней сохранилось несколько полотенец, вышитых в традиционных красно-бело-черных сочетаниях с добавлением ярких контрастирующих цветов (*ил. 1.3–1.8*). На них изящно представлены традиционные орнаменты чуваш: материальные отображения реального мира — поле, зерно, солнце, а также духовные понятия, необходимые для мирного существования, — семейный очаг, верность, дружба. Интересно, что похожие элементы вышивки встречаются на вышивке очелья женского головного убора «сорока» карел Тверской губернии (*ил. 2.6*): яркие и разноцветные элементы на белой части напоминают еще один орнамент чувашской вышивки — «восемь крыльев» (*«сакăр çунат»* — чув.).



1. Васильева Федосия Васильевна и ее приданое

Также сохранились сурпаны и небольшие фрагменты нижней части полотенец с более необычными композициями. В связи с этим особое внимание следует обратить на произведение с вышитыми на нем девочками (*«хĕр ачасем»* — чув., 26х38 см.) (*ил. 1.2*). Потрясающе подобранные цветовые сочетания использованы в данной работе: розово-лиловый, горчично-желтый, мятно-зеленый и иссиня-черный, собирающий все другие цвета в одну общую композицию. Надо сказать, что данное сочетание цветов не является традиционным в чувашском искусстве; чтобы создать подобное, необходимо обладать большой смелостью и собственным художественным видением. Вышитые прямой гладью (*«шулам»* — чув.) четыре одинаковые фигуры стоят в ряд, крепко взявшись за руки. Раппорт включает в себя вытянутую фигуру с повторяющимися геометрическими элементами. С двух сторон головы девушек обрамлены звездочками (*«çăлтăрсем»* — чув.), а между ними сверху — элементы похожие на деление и женский знак (*«пайланипе хĕрарăм палли»* — чув.). Снизу же перпендикулярно друг другу расположены горизонтальные и вертикальные линии, которые могут означать ростки древа жизни. По мнению автора статьи, суть данной композиции заключается в том, что женщина — светлая голова и путеводная звезда — дает жизнь всему живому.

Крайне любопытно, что подобные изображения женского образа не были обнаружены в работах других чувашских мастериц. Однако очень похожие женские лики представлены на небольшом фрагменте вышивки Новгородской губернии, хранящейся в РЭМ (*ил. 2.1*): льняной холст служит основой для монохромного изображения благородным красным цветом сцены заводского труда; композиция поделена на две части, наверху головы девушек обрамляют звезды, так же как и на чувашской вышивке Федосии Васильевой. Как правильно подмечает Меджитова Э. Д. в своей книге-альбоме «Чувашское народное искусство»: «Несмотря на тесное общение народов Поволжья с русским народом между собой, их художественные культуры, испытывая определенное взаимовлияние, тем не менее сохраняют свои специфические особенности. И в этом отношении выделяется чувашская вышивка, для которой характерно такое разнообразие приемов шитья, которого не знает ни один народ России» [5, с. 9].

В архиве Российского этнографического музея имеется интересный экспонат: женский передник чуваш конца XIX в. — начала XX в. Курмышского уезда Казанской губернии



2. Экспонаты Российского этнографического музея

(*ил. 2.3*). Два полотнища белой льняной домотканой ткани сшиты вручную горизонтальным швом. Внизу на нем контурным швом вышиты всадники с конем и женщины рядом. Подобные женские образы присутствуют также на нижней части штанин финно-угорского народа вепсов, проживавших на территории Олонецкой губернии Лодейнопольского уезда (*ил. 2.2*), и на нижней части передника карелов Новгородской губернии Тихвинского уезда (*ил. 2.5*). Однако способ подачи фигур в нем совершенно иной, что снова доказывает утонченность и искусность чувашских мастериц — национальную вышивку превращать в совершенно новое произведение декоративно-прикладного искусства. Вот что по этому поводу пишет П. В. Денисов в статье «Национальная одежда низовых чуваш южных районов Чувашской АССР»: «Что касается женской одежды, то здесь наряду с очень распространенной обычной одеждой сохранился в той или иной мере ряд национальных особенностей, а вместе с тем наблюдается и своеобразие орнаментальных мотивов. Часто встречаются смешанные формы старого с новым» [2, с. 250].

Старинные обычаи — это неписаный закон, поэтому в обязанности каждой девушки входили умения шитья, вышивки, окрашивания нитей, украшения изделий, чтобы после свадьбы ткать ткани и шить из них одежду на всю семью. Для этого в полях выращивались лен и конопля, которые обрабатывались и могли в дальнейшем использоваться в создании одеяний. К сожалению, из одежд, сшитых Федосией Васильевой, осталась только одна клетчатая рубаха. Образцы, подобные ей, экспонируются в Российском этнографическом музее, как, например, рубаха 1920–1930-х гг. из коллекции собирателя и научного сотрудника отдела этнографии народов Поволжья и Приуралья РЭМ Натальи Юрьевны Кашпар (*ил. 2.4*). Созданное в Ибресинском районе Чувашской Республики данное одеяние состоит из растительных нитей, а именно из конопли с использованием хлопчатобумажной ткани пестряди и ситца. Этот элемент одежды использовался как нижняя туникообразная рубаха, на которую надевались родовые украшения из серебряных монет. Вот что об этом пишет Н. И. Гаген-Торн в монографии «Женская одежда народов Поволжья»: «Отличительная, сразу бросающаяся в глаза особенность рубашки низовых чуваш — это ее цвет. Она делалась из домотканой сине-красной пестряди, а в новой форме — из покупной материи, ситца или сатина» [1, с. 42]. И если рассматривать значение двух цветов на данной рубахе, то красный — цвет жизни, отваги и любви, а синий — цвет неба.

Итак, можно сделать вывод, что рукодельные предметы приданого выступают способом сохранения и трансляции декоративно-прикладного искусства, элементов материального и нематериального культурного наследия. В вышивках представительницы низовых чуваш Федосии Васильевны Васильевой сохранились традиции предков и ее собственная картина мира. Аккуратность выполнения, равномерность текстуры, правильность наложения стежков и соблюдение основных принципов композиции делают сохранившиеся изделия своего рода достоянием одной чувашской семьи. В результате изучения и сравнения работ Федосии Васильевны с рукоделием других чувашских мастериц и представителей иных этносов России можно уверенно говорить о взаимовлиянии декоративно-прикладного искусства разных народов. Результаты настоящей научно-исследовательской работы открывают перспективы дальнейших научных изысканий в области декоративно-прикладного искусства, народного творчества предков и практического их применения в процессе творческих поисков при проектировании современной текстильной продукции.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гаген-Торн Н. И. Женская одежда народов Поволжья: материалы к этногенезу. Чебоксары: Чувашгосиздат, 1960. 228 с., 4 л. ил.: ил.
2. Денисов П. В. Национальная одежда низовых чуваш южных районов Чувашской АССР // Ученые записки УНИИ. Чебоксары, 1955. Вып. 11. С. 210–251.

3. Денисов П. В. Этнокультурные параллели дунайских болгар и чувашей / авт. предисл. И. Д. Кузнецов. Чебоксары: Чуваш. кн. изд-во, 1969. 176 с.: рис.
4. Жачева Е. Н. Чувашская вышивка. Чāваш тĕрри: Техника. Приемы: Книга-альбом / Издание второе, дополненное и переработанное. Чебоксары: Чуваш. кн. изд-во, 2013. 218 с., ил.
5. Чувашское народное искусство / [Сост. Э. Д. Меджитова, А. А. Трофимов; Текст А. А. Трофимова]. Чебоксары: Чувашское книжн. изд-во, 1981. 245, [3] с.: ил.

Сведения об авторе:

Маркова Полина Владиславовна, магистратура, 2-й курс, кафедра художественного текстиля, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица; poli.marko@mail.ru

Markova Polina Vladislavovna, Master's degree program, 2nd year, Department of artistic textiles, Saint Petersburg State Academy of Art and Design named after A. L. Stieglitz; poli.marko@mail.ru

Сведения о научном руководителе:

Ермолаева Мария Ильинична, кандидат философских наук, доцент, доцент кафедры художественного текстиля, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица; m-interio@yandex.ru

Ermolaeva Mariia Ilyinichna, Candidate of Philosophy, Associate Professor, Associate Professor of the Department of artistic textiles, Saint Petersburg State Academy of Art and Design named after A. L. Stieglitz; m-interio@yandex.ru

УДК 7.038.1, 77.024.48
DOI 10.54874/9785605162926.2024.10.56

М. В. Островская

ПРОБЛЕМА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ФОРМООБРАЗОВАНИЯ В РАННЕМ ТВОРЧЕСТВЕ ГУСТАВА КЛУЦИСА — ПИОНЕРА СОВЕТСКОГО ФОТОМОНТАЖА

В результате исследования прослежена эволюция творческого метода художника Густава Клуциса (1895–1938 гг.) в контексте развития искусства русского авангарда 1910–1920-х гг., дано обоснование техники фотомонтажа как инновационной художественной практики. Дана оценка значимости творческих новаций Г. Клуциса для развития отечественного искусства XX в. Творческий метод Г. Клуциса сопоставлен с художественной практикой его современников К. Малевича, Э. Лисицкого, А. Родченко.

Ключевые слова: Густав Клуцис, авангард, супрематизм, конструктивизм, революционное искусство, фотомонтаж.

M. V. Ostrovskaya

THE PROBLEM OF ART MORPHOGENESIS IN THE EARLY WORKS BY GUSTAV KLUTSIS — PIONEER OF SOVIET PHOTOMONTAGE

The evolution of the creative method of the artist Gustav Klutsis (1895–1938) was traced in the context of the development of Russian avant-garde art in the 1910s-1920s. Tthe justification for the technique of photomontage as an innovative artistic practice was given. The significance of G. Klutsis's creative innovations for the development of Russian art of the twentieth century is assessed. The creative method of G. Klutsis is compared with the artistic practice of his contemporaries K. Malevich, E. Lisitsky, A. Rodchenko.

Keywords: Gustav Klutsis, avant-garde, suprematism, constructivism, revolutionary art, photomontage.

Фотомонтаж, как метод и техника авангардного искусства, справедливо воспринимается как яркая метафора революционных идей и свершений. Фотомонтаж давно является предметом пристального внимания историков, искусствоведов, культурологов, занимающихся проблемами формирования художественного языка ранней советской культуры. Однако остаются еще «белые пятна» в исследовании дискуссионных вопросов, связанных с историей появления первых фотоколлажных проектов.

Латышский художник Густав Клуцис был не только родоначальником, то и теоретиком, который отстаивал важность нового медиума как для советского общества, так и для искусства в целом. Однако изучение творчества Г. Клуциса таит в себе ряд сложностей: дело в том, что в период сталинского режима его имя на долгое время было вычеркнуто из анналов истории. В середине XX в. практически все его творческое наследие было вывезено из Москвы в Ригу. Сейчас в Латвийском национальном художественном музее находится самая большая коллекция работ Г. Клуциса. В 2014 г. музей издал двухтомный научный каталог, в который

включил все работы Г. Клуциса, находящиеся в постоянной коллекции музея [12]. Впервые миру были представлены неопубликованные ранее материалы и важнейшие архивные документы. На данный момент это самое крупное издание-первоисточник, которое и послужило основой для настоящей статьи. Далее будут подробно рассмотрены конкретные работы художника, но перед тем, как разобраться в природе творческих исканий Г. Клуциса, кратко обратимся к биографии мастера.

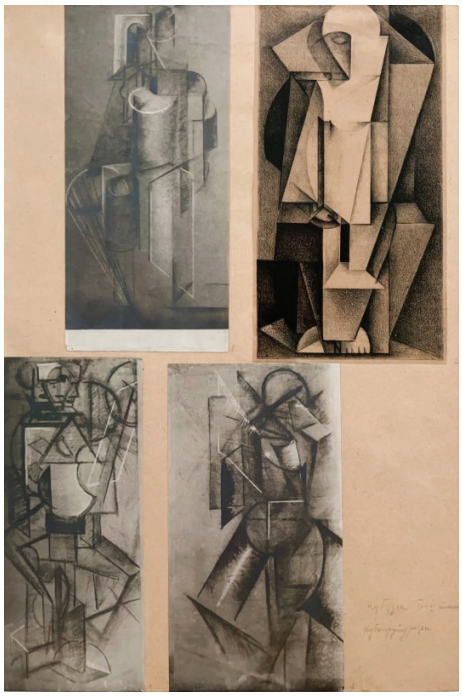
Густав Густавович Клуцис родился 4 января 1895 г. в городе Руйиена на территории Валмерского уезда бывшей Лифляндской губернии Российской империи. В настоящее время это местечко можно найти на карте современной Латвии, и оно почти вплотную примыкает к границе с Эстонией. Мальчик появился на свет в небогатой семье латышского работника лесной артели. Он рано потерял отца, а родного брата арестовали и приговорили к каторжным работам. Детства у художника не было, но мальчику все же удавалось находить время для творчества. В автобиографии Г. Клуцис отмечает: «С детства самым любимым занятием было рисование и работа красками» [5, л. 2]. Свое первое художественное образование он получил в Рижской художественной школе (1913–1915 гг.). Его учителями стали Я. Розенталс и В. Пурвитис — приверженцы импрессионистической манеры письма и основоположники латышской национальной школы живописи. В 1915 г. после наступления немецких войск на Ригу художник переезжает в Петроград, где поступает в Рисовальную школу Общества поощрения художеств (1915–1917 гг.). Можно предположить, что, обучаясь искусству у видных мастеров того времени, молодой Г. Клуцис получил очень хорошую подготовку. Но судить об этом наверняка, к сожалению, мы не можем. До нас дошли только учебные наброски фигур с натуры, которые мало что говорят о его художественных навыках тех лет.

На некоторое время Г. Клуцис решает прервать свое обучение. В автобиографии художник пишет: «Во время Февральской революции принимал активное участие оружием и агитацией за свержение самодержавия. Во время Октябрьской революции поступил добровольцем в команду пулеметчиков 9-го Латышского стрелкового полка, стоящего в Смольном как охрана молодого советского правительства» [5, л. 2–2 об.]. После того как художник попадает в Москву, он в свободное от дежурства время посещает студии и художественные мастерские. Осенью 1918 г. Г. Клуцис поступил в Государственные свободные художественные мастерские — СВОМАС. Отдавая дань учителям, он продолжает импрессионистическую линию своего творчества. От этого периода сохранилось множество набросков декораций, а также единственный дошедший до нас пейзаж Г. Клуциса «В Кремлевском саду» (1918 г.). Размашистый мазок, насыщенный колорит и тонкое чувство красоты природы, воплощенные в этой картине, в скором времени надолго исчезнут из творчества Г. Клуциса (*ил. 1*). Художник напишет еще несколько портретов своей любимой В. Кулагиной, а затем манера его письма сильно изменится.



1. Г. Клуцис. «В Кремлевском саду», 1918 г. Латвийский национальный художественный музей

В Москве Г. Клуцис формируется как художник революционного времени [2, с. 6]. Можно с уверенностью заявить, что причиной столь явной трансформации его творчества стал К. Малевич, чья философия буквально перевернула мировосприятие юного живописца. С момента их встречи в работах художника начинает чувствоваться явное влияние исканий русских художников-кубофутуристов. Одним из самых известных произведений этого



2. Г. Клуцис. Без названия (Кубизм, кубофутуризм), 1918 г. Три фотографии с рисунков и одна литография с картины «Красный человек». Латвийский национальный художественный музей



3. Г. Клуцис. Без названия (Супрематизм), 1919 г. Латвийский национальный художественный музей

периода является «Красный человек» (1918 г.). Это одна из немногих работ, которая находится сейчас в коллекции Государственной Третьяковской галерии в Москве (*ил. 2*). Фигура человека, собранная из многочисленных геометрических форм, получилась у Г. Клуциса тяжеловесной, а палитра, состоящая из разнообразных оттенков красного, способна вызывать у зрителя чувство дискомфорта. Можно предположить, что это отправная точка к эффекту создания иллюзии объемного трехмерного пространства, к которому так активно в будущем начнет стремиться Г. Клуцис. Художник создает целостный образ посредством наслаивания геометрических форм одна на другую. Причем у каждой плоскости есть своя собственная тень, из-за чего и кажется, будто «Красный человек» в буквальном смысле способен подавить зрителя своими формами и объемом.

Уже через год Г. Клуцис создает серию вертикальных академических штудий, отдаленно напоминающих композиционно «Авиатора» (1914 г.) и «Англичанина в Москве» (1914 г.) К. Малевича. А то, как латышский художник работает с передачей составных частей человеческого образа, невольно отсылает нас к «Портрету Ивана Васильевича Клюна» (1913 г.). В отличие от своего кумира, Г. Клуцис уходит дальше. Он пытается изобразить все тело человека посредством разложения его на плоскости и объемные геометрические фигуры (*ил. 2*). Причем каждую фигуру и плоскость он разворачивает совершенно по-разному, составляя из всего этого многообразия форм сложное композиционное целое. Но на этом художник не останавливается. В этом же 1919 г. он создает несколько супрематических работ, о которых мы знаем только по сохранившимся фотографиям. Одна из них представляет собой коллаж из черно-белой сферы, которую насквозь прорезает прямоугольник по диагонали (*ил. 3*). Об этой работе практически ничего неизвестно, но она является очень важным звеном в цепочке формальных исканий художника. Если мы вспомним, как К. Малевич пришел к своему знаменитому «Черному квадрату» (1915 г.), то обнаружим первый прообраз шедевра, появившегося в эскизах декораций к пьесе «Победа над солнцем». Там он предстает перед нами в виде черно-белого квадрата, поделенного по диагонали. Поразительно то, что работа Г. Клуциса, о которой речь шла ранее, тоже стала неким прообразом его будущего художественного открытия — «Динамического города» (1919 г.). Он будто буквально идет по стопам своего учителя и проходит через те же этапы художественных поисков. Менее чем за два года Г. Клуцис умудряется сделать огромный скачок от импрессионистической живописной манеры до супрематизма.

Можно предположить, что на одном из этапов художник понимает: подражание учителю в конечном итоге ни к чему не приведет. Соответственно он начинает искать новые средства выражения, которые бы идеально сочетались с недавно приобретенными авангардными идеями. Но также нужно принять во внимание и прошлое художника. Он сам потом не раз будет писать, что революция 1905 г. сильно отразилась на его мировосприятии [3,

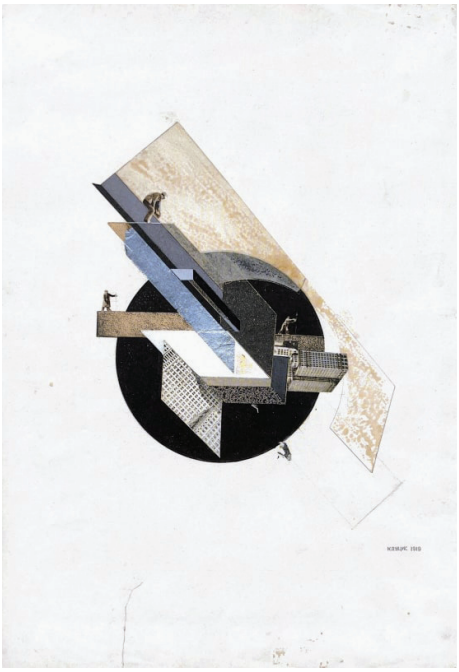
с. 115]. Отслужив добровольцем и лично взглянув в глаза смерти, он хотел создавать новое искусство, которое в полной мере могло бы также раскрыть и его политические взгляды. Супрематизм, как ярчайшее направление XX в., не являлся той художественной формой, благодаря которой Г. Клуцис мог бы достичь своих целей. Еще в 1918 г. ему поступило очень интересное предложение: выполнить заказ, который художник в будущем охарактеризует как работу, где он впервые применил элементы фотомонтажа [3, с. 115]. Было ли выполнено панно, доподлинно неизвестно, но большой эскиз, который носит название «Штурм. Удар по контрреволюции…», все-таки сохранился и сейчас находится в Латвийском национальном художественном музее. Композиция эскиза поделена на две части — два лагеря противоборствующих сил. Слева вмонтированы фотографии зданий, охраняемые красногвардейцами. Справа включены фотографические изображения Николая II и капиталиста в черном котелке и белых перчатках. Вся работа подчинена одной диагонали. События, происходящие на полотне, вырастают из левого нижнего угла и устремляются в правый верхний, из-за чего эскиз к панно получился очень динамичным и экспрессивным. Г. Клуцису удается тут так органично совместить две абсолютно разные техники, что фотоизображения практически незаметно трансформируются в графические кубофутуристические образы. Именно это, по словам искусствоведа А. Фоменко, придает работе «однородное медиальное качество» [10]. Конечно, именовать эскиз «первой работой, выполненной в технике фотомонтажа» было бы довольно спорно. Все-таки эскиз остается эскизом, а за звание «изобретателя» Г. Клуцис в ближайшем будущем будет бороться с не менее известным творческим деятелем А. Родченко, который в своих записях за 1923 г. напишет: «Я первый начал делать фотомонтажи в СССР» [8, с. 120].

В скором времени у Г. Клуциса начинает формироваться определенный вектор развития творчества. Теперь его работы подобны синтезу архитектурно пространственных экспериментов Э. Лисицкого и коллажных фотоизображений А. Родченко. Что интересно, Э. Лисицкий и А. Родченко были сильно старше Г. Клуциса и занимали преподавательские должности, когда Г. Клуцис только числился студентом ВХУТЕМАСа. Но хотя Г. Клуцис еще находился в активном поиске собственных средств художественного выражения, это не помешало ему создать «Динамический город» (1919 г.) — одну из самых известных работ, которую по праву можно считать этапной, потому что в отличие от эскиза к панно «Штурм. Удар по контрреволюции…» (1918 г.) это законченное фотомонтажное произведение. Сам Г. Клуцис не раз будет отстаивать личное первенство в работе с фотомонтажом в своих теоретических трудах. Однако все не так однозначно: и А. Родченко, и Г. Клуцис практически одновременно начали осваивать новаторскую технику, только каждый из них развивал свою линию [4, с. 86].

Заметим, что к знаменитому «Динамическому городу» Г. Клуцис пришел не сразу. Сегодня известно о существовании целой серии работ, выполненных в разной технике, но имеющих идентичные названия. Все они являются результатом активного стилистического и методологического поиска художником идеальных, по его мнению, средств выражения задач новой действительности. Желание найти тот способ, который будет разговаривать со зрителем на языке современности и одновременно транслировать надвигающиеся индустриальные прорывы, привело к созданию этих уникальных произведений.

Живописный «город» Г. Клуциса, выполненный мастером на тщательно подготовленной для икон деревянной доске, предположительно предшествовал фотомонтажной версии [1, с. 88]. Почему Г. Клуцис предпочел выбрать именно такой холст, доподлинно неизвестно. Учитывая острую нехватку художественных материалов в те годы, это, предположительно, просто был единственный доступный вариант. Но именно такое неординарное решение заставляет нас снова вернуться к творчеству К. Малевича, проводя все больше аналогий и связей. Дело в том, что раннее искусство Г. Клуциса обладает особым духом кардинального

переосмысления творчества в целом. Видимо, создавая свой «Динамический город» на доске для икон, Г. Клуцис неосознанно уподобился своему наставнику К. Малевичу, который трактовал свой собственный «Черный квадрат» как «икона моего времени» [13, с. 13]. В своих письмах К. Малевич отмечал, что его философия: «уничтожение старых городов <…> изгнание природы из пределов искусства, уничтожение любви и искренности в искусстве…» [6, с. 85]. Г. Клуцис в каком-то смысле также разрушает старый город, создавая при этом что-то совершенно новое. Он «конструирует» свою собственную икону понимания действительности.



4. Г. Клуцис. Динамический город, 1919 г. Латвийский национальный художественный музей

Фотомонтажный «Динамический город» (1919 г.) является кульминацией поиска художественно изобразительных средств мастера посредством введения им новых материалов с целью расширить спектр создаваемых им произведений (*ил. 4*). Модель города вырастает из слияния супрематических форм с фотоизображениями строителей. Мир будущего здесь Г. Клуцис представляет в виде «города-планеты, свободно парящего в пространстве вселенной» [7, с. 47]. Центром композиции выступает полностью черный круг, из которого вырастают дома и разнообразные объемные геометрические фигуры. Изобилие различных плоскостей, совмещенных с фотографическими образами, подчинено одной определенной направляющей. Тут все пропитано движением, а сами рабочие заняты построением будущей реальности, которая все еще находится на первой стадии своего формирования [9]. Не даром жена художника В. Кулагина пишет в своем дневнике, что Г. Клуцис был мастером, который создавал что-то новое в каждом своем произведении. Он все время стремился перестроить мир, а за ним и всю вселенную [15, с. 177].

Особенность «города» Г. Клуциса заключается также в том, что его практически невозможно конкретно стилистически классифицировать. Работа занимает промежуточное положение в творчестве мастера, так как является попыткой перехода к новому направлению в изобразительном искусстве, а именно к конструктивизму. Подобная неопределенность художественного направления характерна для революционного искусства тех лет. Целый ряд мастеров авангарда сначала от кубизма переходили к супрематизму, затем становились сторонниками конструктивизма, а вскоре и вовсе прекращали работать с новейшими течениями. Похожую ситуацию мы наблюдаем и в ранних работах Г. Клуциса. У него порой трудно определить, где кончаются эксперименты в области супрематизма, а где художник уже начинает осваивать формально-композиционные приемы конструктивизма [11, с. 310]. Однако столь грамотный баланс на двух планах, как на идейном, так и на изобразительном, диктует зрителю сложную многогранность «Динамического города». Особенно это подчеркивает авторская подпись репродукции: «Работу рассматривать со всех сторон». «Город» Г. Клуциса можно было поворачивать на все 180 градусов, при этом совсем не искажая его содержимое [8, с. 126]. Здесь мы находим явное совпадение с творчеством Э. Лисицкого, который развивал идею переноса плоскостного супрематизма в формат объемных трехмерных построений. Фантазии Г. Клуциса о «городах будущего» в теории можно расценивать, как своеобразный «манифест утилитарного применения абстрактного искусства», который выводит его художественный язык на совершенно иной уровень восприятия [14, с. 130].

Рубеж 1910–1920-х гг. — это период не просто творческих исканий художника, а осознанный выбор мастером новой творческой стратегии и в художественном, и в социальном смыслах. За короткое время Г. Клуцис радикально пересмотрел свой опыт прошлого, аккумулировал творческие идеи настоящего и обосновал пути развития искусства будущего. Его творческое наследие, в основе которого лежит поиск методов и форм художественного воплощения социальных и политических идей, актуален для современности как пример извечной проблемы научного и художественного познания — «художник и общество», «художник и власть».

ЛИТЕРАТУРА

1. Адес Д. Фотомонтаж / пер. с англ. Н. Решетова. М.: Ад Маргинем Пресс, 2023. 232 с.
2. Густав Клуцис, Валентина Кулагина. Плакат, книжная графика, газетный фотомонтаж. 1922–1937 / сост. А. Е. Снопков, А. В. Морозов, А. Ф. Шклярук. М.: Контакт-Культура, 2010. 280 с.
3. Клуцис Г. Г. Автобиография // Советские художники, живописцы и графики, Т. 1. М.: ИЗОГИЗ, 1937. С. 115–116.
4. Клуцис Г. Фотомонтаж как средство агитации и пропаганды // За большевистский плакат: Задачи изоискусства в связи с решением ЦК ВКП(б) о плакатной литературе: Дискуссия и выступления в институте ЛИЯ. М.; Л.: ОГИЗ-ИЗОГИЗ, 1932. С. 83–108.
5. Личное дело Клуциса Густава Густавовича // РГАЛИ. Ф. 681. Оп. 1. Ед. хр. 1118.
6. Малевич о себе. Современники о Малевиче: письма, документы, воспоминания, критика: в 2 т. / авт.-сост. И. А. Вакар, Т. Н. Михиенко. М.: RA. 2004. Т. 1. 582 с.; Т. 2. 679 с.
7. Огинская Л. Ю. Густав Клуцис. М.: Советский художник, 1981. 202 с.
8. Ушакин С. А. Медиум для масс — сознание через глаз. Фотомонтаж и оптический поворот в раннесоветской России. М.: Музей современного искусства «Гараж», 2020. 328 с.
9. Фоменко А. Н. Русский фотоавангард // Иллюстрированный культурно-исторический журнал «Наше Наследие» № 81, 2007. URL: http://www.nasledie-rus.ru/podshivka/8104.php (дата обращения 20.11.2023).
10. Фоменко А. Н. Советский фотоавангард и концепция производственно-утилитарного искусства. СПб.: СПГУТД, 2011. // CoolLib: электронная библиотека. URL: https://coollib.com/b/516311-andrey-nikolaevich-fomenko-sovetskiy-fotoavangard-i-kontseptsiya-proizvodstvenno-utilitarnogo-iskuss__/readp (дата обращения 20.11.2023).
11. Хан-Магомедов С. О. Супрематизм и архитектура (проблемы формообразования). М.: Архитектура-С, 2007. 520 с.
12. Gustavs Klucis: Complete Catalogue of Works in the Latvian National Museum of Art / I. Derkusova (Ed.). Riga: Latvijas Nacionalais makslas muzejs, Neputns, 2014. Vol. 1. 420 p. Vol. 2. 324 p.
13. Lodder Ch. Gustav Klucis and Constructivism // Gustavs Klucis: Complete Catalogue of Works in the Latvian National Museum of Art / I. Derkusova (Ed.). Riga: Latvijas Nacionalais makslas muzejs, Neputns, 2014. Vol. 1. P. 9–25.
14. Masterkova-Tupitsyna M. Gustav Klutsis — pioneer of photomontage // Революциявискусствеиновациивхудожественномобразовании / Revolution in Art and Innovations in Art Education. М.: МГХПА им. С. Г. Строганова, 2017. P. 128–139.
15. Tupitsyn M. Gustav Klutsis and Valentina Kulagina: Photography and Photomontage After Constructivism. New York: International Center of Photography; Göttingen: Steidl, 2004. 255 p.

Сведения об авторе:

Островская Мария Владимировна, магистратура, 1-й курс, Центр инновационных образовательных проектов, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица; marija.ostrovsky.riga@gmail.com

Ostrovskaya Maria Vladimirovna, Master's degree program, 1st year, Center for Innovative Educational Projects, Saint Petersburg State Academy of Art and Design named after A. L. Stieglitz; marija.ostrovsky.riga@gmail.com

Сведения о научном руководителе:

Карпов Александр Владимирович, кандидат культурологии, доцент, профессор Центра инновационных образовательных проектов, Санкт-Петербургская художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица, avkarpov12@yandex.ru

Karpov Aleksandr Vladimirovich, Candidate of Culturology, Associate Professor, Professor of the Center for Innovative Educational Projects, Saint Petersburg State Academy of Art and Design named after A. L. Stieglitz; avkarpov12@yandex.ru

УДК 7.038.6
DOI 10.54874/9785605162926.2024.10.57

А. Ю. Пантелеев

ТЕКСТ КАК ЭЛЕМЕНТ ОБРАЗНОГО РЕШЕНИЯ В ЖИВОПИСНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ Э. РУШЕЯ И Э. БУЛАТОВА (СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АСПЕКТ)

На примере творчества Эрика Булатова и Эда Рушея рассматривается проблема восприятия текста как элемента образного решения в живописных произведениях американского и советского искусства второй половины XX в. Цель статьи — определить, насколько текст и слово способны стать равноправной частью живописного произведения. Актуальность статьи обусловлена новым взглядом на текст как элемент образного решения в живописных произведениях разных художников, но в рамках одного метода.

Ключевые слова: текст как образный элемент, концептуальное искусство, Эд Рушей, Эрик Булатов, сравнительный анализ.

A. Y. Panteleev

TEXT LIKE ART-ELEMENT IN CONTEMPORARY ART WORK'S: E. RUSCHA AND E. BULATOV (COMPARATIVE ASPECT)

The problem of perception of text as an element of figurative solutions in the pictorial works of American and Soviet art of the second half of the XX century is considered on the example of the works of Erik Bulatov and Ed Ruscha.The article studies the ability of text and words to become an equal part of a painting. The relevance of the article is due to a new look at the text as an element of figurative solutions in the paintings of different artists, but within the framework of one method.

Keywords: text as an art-figurative element, conceptual art, Ed Ruscha, Erik Bulatov, comparative analysis.

На протяжении всей истории искусств текст являлся неотъемлемой частью живописных произведений и важнейшим речевым актом, за счет функций которого (перлокутивная, риторическая, восклицательная) художник выстраивал коммуникативную связь со зрителем. Так, примитивное первобытное письмо в виде наскальных росписей имитировало текст и речевые конструкции, объясняло «зрителю» функциональное назначение тех или иных предметов быта, явлений природной среды. Схожую функцию носили и древнеегипетские иероглифы, передавая сакральное значение того или иного божества, разъясняя зрителю природу окружающей его действительности. Позднее, в Средневековье, текст как визуально-сопроводительный комментарий возникает в священных писаниях, книжных иллюстрациях и гравюрах. В эпоху Ренессанса текст появляется в живописных произведениях в качестве цитирования или прямой речи. Однако в качестве элемента образного решения текст начал использоваться художниками лишь во второй половине XX в. и был напрямую связан со знаковым поворотом в культуре. Философия постструктурализма и метод деконструкции были положены в основу живописного полотна как способ исследования действительности, ее изучения и формирования. Текст становился некой тканью, из которой создавалось живописное полотно.

К середине 1970-х гг. этот прием стал общим началом для концептуального искусства. Однако восприятие текста зрителем, и художником в частности, строилось на взаимодействии текста с живописной составляющей. Текст существовал либо в традиционной роли сопроводительного комментария, как в русском лубочном искусстве или книжной иллюстрации у художников русского авангарда, либо же как часть технического описания, в котором текст носил приоритетный к объекту характер, как в случае с концептуальными практиками Джозефа Кошута или Марселя Дюшана. Одним из первых больших мастеров, прервавшим эту традицию, стали художники Эд Рушей (США) и Эрик Булатов (СССР).

Советский художник Эрик Булатов родился 5 сентября 1933 г. в городе Свердловске (ныне Екатеринбург). В 1958 году он получил образование, закончив художественный институт имени В. И. Сурикова. С начала 1960-х гг. Эрик Булатов совместно с другими советскими художниками (Олег Васильев и Илья Кабаков) работает в жанре книжной иллюстрации в детском издательстве «Детгиз» (ныне издательство «Детская литература»). Выставочная деятельность Булатова в СССР ограничивается двумя выставками — в 1965 г. работы художника были выставлены на кратковременный показ в Институте имени Курчатова, а в 1968-м — в кафе «Синяя птица». В этот период Эрик Булатов писал абстракции, основываясь на тех творческих принципах, которые ему передал Владимир Фаворский. Из-за соображений советской цензуры официальную выставочную деятельность Эрик Булатов вести не мог.

Эд Рушей родился в городе Омаха (штат Небраска) 16 декабря 1937 г. В 1960 г. Рушей окончил Институт искусств Шуинара (ныне Институт искусств Калифорнии), а позднее работал над иллюстрациями в рекламном агентстве (Carson-Roberts). Со временем Эд Рушей попадает под творческое влияние художника Роберта Ирвина (Robert Irwin), а уже в 1962 г. участвует в одной из первых выставок поп-арт искусства «Новое видение обычных предметов» (New Painting of Common Objects) вместе с такими художниками, как Энди Уорхол и Рой Лихтенштайн. Немаловажное влияние на художника оказала работа классика американской живописи XX века Джаспера Джонса (Jasper Johns) «Мишень с четырьмя лицами» («Target with FourFaces», 1955 г.), а источником вдохновения послужили книжные иллюстрации графического дизайнера Элвина Лустига (Alvin Lustig), которые он делал для издательства New DirectionsPublishing («Новое издательское дело»).

Творчество Эда Рушея зарождается на грани эстетики поп-арта и новой волны, наследуя как композиционные приемы прерафаэлитов, так и эстетику американского искусства рекламы, тяготеющего к типографии и серийности. Штампы из американской массовой культуры и литературоцентричная направленность текстов стали основой печатного шрифта Эда Рушея. Акцент он делает прежде всего на технологическую составляющую и серийность массового производства американских корпораций. Герой в произведениях Эда Рушая отсутствовал, уступая место рекламным вывескам и узнаваемым элементам из поп-культуры. Единственным напоминанием о персонаже служили литературоцентричные высказывания-метафоры и слова-ориентиры, носящие те же смысловые задачи и функции, что и вывески или дорожные знаки. Американский миф о дороге, популяризированный писателями бит-поколения, выражался в произведениях Эда Рушея в стихийном движении рекламного текста по аналогии с дорожной полосой или же полосой конвейера, имитирующего производство [4].

Аналогично своему американскому коллеге к пониманию текста как элемента образного и изобразительного решения приходит и советский художник Эрик Булатов. Исследуя авторов парижской школы и искусство постимпрессионистов, Булатов в ранних работах отображал в картине диалог между социальным и живописным, сохраняя при этом изобразительную связь с авангардом и художниками предшествующих эпох [6, с. 10]. Положение предмета в пространстве станет главным «стержнем» раннего булатовского искусства. Текст в свою очередь становится поворотным моментом, каркасом, через который Булатов

преобразует свои размышления в картины, то есть в материальную структуру, обладающую поверхностью [5]. На противостоянии двух составляющих картин (живописной и текстовой) Булатов построит собственный метод постижения содержания одной целой картины как в смысловом, так и в художественном плане.

Социально-культурные и общественные различия между советской и американской системой являлись следствием разного дискурса двух противоборствующих систем, что отражалось в идейно-смысловом содержании работ. Однако несмотря на различия в характере замысла и его пластического воплощения, как Булатов, так и Рушей пользуются, по сути, одним и тем же образным решением — внедрением текста в структуру полотна таким образом, что текст как таковой становится изобразительной частью единой живописной композиции. Подобное прочтение работ Булатова и Рушея становится возможным благодаря работе художников с линейной перспективой — главной точкой пересечения, связывающей две идеологически разные системы в рамках одной художественной.



1. Эд Рушей. Станция бензоколонки «Стандарт», 1965 г. Холст, масло. 65,1 х 101,5 см. МоМА. Нью-Йорк



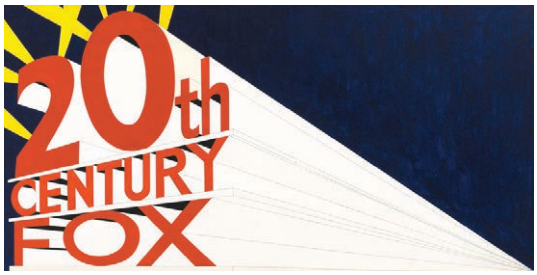
2. Эрик Булатов. «Живу-Вижу», 1986 г. Бумага, Литография. 29,5 х 29,5 см. Частное собрание

У Рушея сама трактовка перспективы как бы подчеркивает новые потребности общества потребления. В знаменитой серии работ «Standart» (Бензоколонка «Стандарт», 1965 г., *ил. 1*), резко подчеркнутая линейная перспектива служит метафорой курса на стандартизацию товаров, реализуемых в Америке в послевоенные годы. Заправочная станция в свою очередь отражает важную составляющую американского мифа о дороге, носящего литературоцентричный характер, берущий начало от бит-поколения шестидесятников. Резкая композиция по диагонали с бессознательным посылом имитирует движение дороги, а буквы одновременно становятся и надписями, и частью ландшафта. Рушей выстраивает ландшафт из зданий и языка, где надписи и слова не являют собой просто вывески, а представляют из себя изображение слов и языка, внутри которых существует и живет человек. Рушей исследует чистую пластическую выразительность, тяготеющую к графическому плакату, и делает акцент на знаковой природе самой буквы, изолируя ее из окружающего пространства. Слово и буква у Рушея заключены в самих себе за счет замкнутой структуры и особого подхода в изображении буквы, который можно назвать одновременно натюрмортным или портретным, хотя, по сути, работы мастера трудно отнести к какому-то одному определенному жанру.

Подобную среду существования человека за счет бессознательного выстраивает в своих работах и советский художник Эрик Булатов, но уже за счет других выразительных средств. Так в работе «Живу-Вижу» (1986 г.), художник соединяет пространство личного и общественного в визуальной метафоре, где символ свободы, которым у Булатова предстает небо, протягивает зрителя в белое облако по центру композиции, которое в свою очередь является классическим булатовским бессознательным образом-вещью с пустым центром.

Текстовая конструкция в свою очередь представляет собой живописную метафору, представляющую фрагмент из стихотворения поэта Всеволода Некрасова «Я хотя не хочу и не ищу, живу и вижу». В повторении этой работы, датированной уже 1999 г., белые, натянутые в прямой перспективе струны надписей вдоль полотна визуализируются в форме оконных рам, которые выходят прямо на Кремль. «Живу-Вижу» — характерный пример картины, в которой пространство представляется коридором, соединяющим два пространства, — перед картиной и за ней [3, с. 20]. Булатов связывает образ с сознанием зрителя, показывая, как наши слова формируют и захватывают ландшафт на ментальном и на реальном уровне. Художник изображает «самое обычное, общепринятое — то, что каждому современнику кажется само собой разумеющимся» [2, с. 51]. Таким образом, Булатов придает работе экспрессивно-чувственный характер и лиричную составляющую в отличие от Рушея, у которого фон сохраняет эмоционально-нейтральный характер без попытки эмоционально выраженной его оценки.

Так, в визуально схожих на первый взгляд картинах «Large Trademark withEightSpotlights» («Большая торговая марка. Восемь прожекторов», 1962 г., *ил. 3*) и «Иду» (1975 г., *ил. 4*) художественно-композиционные решения выстраиваются за счет двух разных подходов в рамках одного художественного метода. «Large Trademark» представляет собой нематериальную, находящуюся в движении по диагонали надпись («20 век Фокс») в логотипе, которая располагается на замкнутом пространственном поле и живет принципиально другой жизнью, отличной от надписи на товаре. Буквы на вывеске расположены на полотне картины в реальную величину, вследствие чего создается ощущение, что они выходят за пространство картины, стараясь покинуть его [8]. Эд Рушей создает ее в том виде, в котором она предстает на кинопроекции, полностью за счет работы с цветом. Композиция предполагает движение и нарастание громкости и пафоса, а также гипотетическое движение зрителя вдоль этой картины, по аналогии с движением вдоль дороги, как в серии работ «Standart».



3. Эд Рушей. Большая торговая марка из 8 прожекторов, 1962 г. Холст, масло, тушь, графитный карандаш. 170×338,1 см. Музей Уитни



4. Эрик Булатов. «Иду», 1975 г. Холст, масло. 230x230 см. Частное собрание

Что касается работы Эрика Булатова «Иду» (1975 г.), то в ней текст становится частью структуры математического произведения с разорванным пространственным полем, а слово и речь вторгаются в эту структуру, оценивая пространство и выявляя ее глубинность. При этом Булатов показывает и абсурдность пространственной перспективы, в которой человек исчезает из картины, но продолжает быть точкой отсчета. Движение букв осуществляется за счет проникновения не вдоль, а вглубь картины. Зритель вынужден начать проникать в пространство пейзажа, а за счет снижения пластической силы слова должен понять логику содержания произведения, которая достигается путем связи булатовских работ с классическим искусством, где цвет имеет определенное смысловое значение (синий — разрешающий, глубинный цвет) а облака вызывают вполне определенный ассоциативный ряд (свобода) [1, с. 30]. В этом заключается отличие его метода

от подхода Эда Рушея, у которого прочной связи с классическим искусством не прослеживается. В результате текст в произведениях американского художника носит более нейтральный, менее экспрессивный в смысловом плане оттенок.

В творчестве Эда Рушея прозрачные буквы накладываются на часть реального ландшафта, как в случае с горным циклом «MountainPrints» («Горные Принты», 1998 г.), образуя некий сбой между адекватностью текста и ландшафтно-пространственной средой, в которой искусственно романтизированные горы становятся столь же мифологичны, что и заправочные станции [8]. В то же время текст в работах Рушея формирует рекламный портрет американского общества, где в конечном итоге буквы либо «сгорают», как в «Burning GusStation», («Горящая бензоколонка», 1966 г.), либо теряют свою форму, проходя все стадии распада и становясь пластичными элементами, уже не являющимися буквами, а напрямую выступающими частью пейзажа, как в «Landmark Decay», («Разлагающаяся вывеска», 2006 г.). У Эрика Булатова текст в свою очередь становится олицетворением схемы движения и символом двойственных стандартов советского мышления, за счет которых художник выстраивает дихотомическую логику «текстовых» картин. Слова у него всегда воспринимаются как преграда, которая заслоняет от зрителя живописную реальность. Всякое слово, следуя логике творчества Булатова, превращается в ловушку или метафору (образ переноса), а носящие условный характер лозунги становятся не написанными, а изображенными, что уже конкретнее проявляется в более поздних работах автора («Куда», 2009 г.; «Свобода есть свобода», 2000 г.).

В рамках данного научного исследования нам удалось выявить живописные сходства в произведениях Эда Рушея и Эрика Булатова в рамках американской и советской художественной системы, на основе их основного художественного метода — работы с текстом как элементом образного решения в живописных произведениях. Построенный в рамках исследования сравнительный анализ двух работ каждого из представленных художников («Живу-Вижу» — «Standart» и «Иду» — «Large Trademark») помог выявить как основные точки пересечения, так и точки различия в подходах к работе с текстом у каждого из представленных авторов. Кроме того, в ходе исследования удалось установить и проследить феномен литературоцентричного формообразования текста в рамках как американской, так и советской системы и последующую эволюцию текста как образного решения в рамках творческого метода каждого из представленных авторов на конкретных живописных работах («Иду», 1997 г., у Эрика Булатова и «Landmark Decay», 2006 г., у Эда Рушея). В результате проведенного сравнительного анализа мы можем говорить о том, что при помощи текста Эд Рушей и Эрик Булатов за счет разных средств художественной выразительности побуждают нас к более вдумчивому прочтению мотива произведения. Таким образом, интегрируя зрителя в лингвистическую «игру» смысловых интерпретаций и значений, в которой тот или иной текст будет трактоваться по-разному в зависимости от культурных и социальных особенностей политического и общественного ландшафта, каждой из представленных систем (США и СССР).

ЛИТЕРАТУРА

1. Барабанов Е. Прорыв к свободе // Эрик Булатов. Каталог работ в двух томах. Т. 1: Картины 1952–2011. Кельн, 2012. 302 с.
2. Булатов Э. Живу — Вижу. Каталог выставки. М.: Сканрус, 2014. 160 с.
3. Булатов Э. О своем творчестве // Искусство, 1990, № 1. 77 с.
4. Кулик И. «Эд Рушей — Ричард Принц» // Онлайн-лекция. URL: https://garagemca.org/ru/event/1027-robert-morris-claes-oldenburg-a-lecture-by-irina-kulik (дата обращения 01.06.2016).
5. Попов С. Картина Булатова и ее зритель//Журнал «АртГид». URL: https://artguide.com/posts/645#footnote-5 (дата обращения 10.11.2023).
6. Попов С. Эрик Булатов: картина после живописи. М.: Медленныекниги, 2018. 240 с.

7. Tomkins C. Ed Ruscha's L.A. // The New Yorker. 08.07.2013. URL: https://www.newyorker.com/magazine/2013/07/01/ed-ruschas-l-a(дата обращения 07.09.2023).
8. Farago J. Ed Ruscha / Now Then. //The New York Times. 07.09.2023. URL: https://www.nytimes.com/2023/09/07/arts/design/ed-ruscha-retrospective-moma.html (дата обращения 15.11.23).

Сведения об авторе:

Пантелеев Александр Юрьевич, магистратура, 2-й курс, Центр инновационных образовательных проектов, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица; dancehappykitty@gmail.com

Panteleev Aleksandr Yurievich, Master's degree program, 2nd year, Center of Innovative Educational Projects, Saint Petersburg State Academy of Art and Design named after A. L. Stieglitz; dancehappykitty@gmail.com

Сведения о научном руководителе:

Бахтияров Руслан Анатольевич, кандидат искусствоведения, доцент Центра инновационных образовательных проектов, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица; bakhtiyarov.ruslan_a82@mail.ru

Bakhtiyarov Ruslan Anatolievich, Candidate of Art Criticism, Assistant professor of the Center of Innovative Educational Projects, Saint Petersburg State Academy of Art and Design named after A. L. Stieglitz; bakhtiyarov.ruslan_a82@mail.ru

УДК 7.03:7.04:7.049.6
DOI 10.54874/9785605162926.2024.10.58

П. А. Пудова

ПРЕДМЕТЫ ТРАДИЦИОННОГО АФРИКАНСКОГО ИСКУССТВА В СОВЕТСКОМ НАТЮРМОРТЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА: ИСТОЧНИКИ ОБРАЗОВ И ВАРИАНТЫ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ

Африканская пластическая традиция оказала влияние на творчество ряда известных отечественных художников XX в., чему в немалой степени способствовали активные культурные контакты СССР. В статье анализируется натюрморт с «экзотической» скульптурой в творчестве советских художников-африканистов М. А. Бирштейна, М. Я. Шагинян, Б. В. Преображенского, Д. Н. Дубровина и Н. Г. Хотемовой, который рассматривается как самостоятельное художественное явление в контексте диалога культур и традиций.

Ключевые слова: традиционное африканское искусство, натюрморт, суровый стиль, соцреализм, диалог культур.

P. A. Pudova

THE PIECES OF TRADITIONAL AFRICAN ART IN THE SOVIET STILL LIFE OF THE SECOND HALF OF THE XX CENTURY: IMAGE SOURCES AND REPRESENTATION OPTIONS

The African plastic tradition influenced the artwork of a number of famous Russian artists of the twentieth century, which was greatly facilitated by the active cultural contacts of the USSR. The article analyzes a still life with an “exotic” sculpture in the works of Soviet African artists M. Birstein, M. Shaginyan, B. Preobrazhensky, D. Dubrovin and N. Hotemova, which is considered as an independent artistic phenomenon in the context of a dialogue of cultures and traditions.

Keywords: traditional African art, still life, severe style, socialist realism, dialogue of cultures.

Политический интерес СССР к революционным событиям на Африканском континенте определил развитие отношений и формирование культурного диалога в частности. Оптимистическое начало хрущевской оттепели возродило веру в успешность восточной политики, и Африка начиная с 1956 г. становится главным объектом ее направленности: прочные дипломатические отношения были выстроены с Эфиопией, Кенией, Угандой, Танзанией, Занзибаром, Сомали, Ганой, Мали, Конго и т. д. [1, с. 148–373]. У советских ученых и деятелей культуры появилась возможность посещения Африки в организованных поездках под государственным патронажем или самостоятельно [9; 11; 12; 13; 17]. Это способствовало передвижению художественных ценностей и распространению практики коллекционирования предметов традиционного искусства в среде художников-африканистов. Одни ценности ввозились самостоятельно, другие, как правило, дипломатические подарки, продавались в комиссионных магазинах [2, с. 2–3]. Доступность «экзотических» произведений способствовала становлению натюрморта с традиционной африканской скульптурой как

самостоятельного явления в творчестве М. А. Бирштейна, М. Я. Шагинян, Б. В. Преображенского, Д. Н. Дубровина и Н. Г. Хотемовой.

Задачи автора статьи состояли в формально-стилистическом и сравнительном анализе произведений названных живописцев и графиков, атрибуции изображенных пластических форм. Цель — в выявлении художественных особенностей натюрморта с традиционной скульптурой и определении его места в творчестве художников.

Перед началом анализа предмета исследования стоит оценить общую обстановку в советском искусстве 1960-х гг. По словам А. А. Бобрикова, художественная «оттепель» сопровождалась «инфантильной эйфорией свободы», бегством «в природу или повседневность», поворотом «к чисто природному, буколическому, райскому существованию» [5, с. 29–33]. Господство соцреализма нарушается возрождением импрессионистических и авангардных методов. А поиск нового художественного языка сопровождается обращением к непривычным мотивам, в том числе и этнографическим материалам. Но, несмотря на общность интересов, форма и способ отражения предметов традиционного искусства у художников из-за особенностей индивидуальной манеры различны.

Б. В. Преображенский — жанровый живописец и график, в творчестве которого после первых поездок в Африку [9; 13] может быть отмечен перелом индивидуальной манеры. Достаточно сравнить раннюю фактурную реалистическую работу[1] и один из африканских сюжетов[2], отличающийся свободой цветовых и световых ощущений. Для манеры художника характерно сочетание ярких цветовых плоскостей с живописными контурами, выполненными графическим материалом. Любовь к смешанной технике накладывает определенный отпечаток на масляную живопись: можно отметить стремление к силуэтной трактовке форм, мелкий штрихообразный мазок. Натюрморт «Африканские сувениры» (*ил. 1*) представляет особенный интерес ввиду разнородности собранных предметов: калабасов, столовых приборов, керамических сосудов, текстиля и др. Центральная фигурка на двух ножках — шкив для ткацкого станка, который имеет схожую конструкцию у многих африканских народов. Условная трактовка «головы» с треугольным «носом» позволяет предложить аналогию из Кот-д'Ивуара, принадлежащую сенуфо[3]. Плоская геометрическая форма маски с условным, но сохранившим антропоморфные особенности решением, скорее всего, происходит из Центральноафриканского региона. В качестве аналогии возможно рассмотреть маски комо (куму). Они, как правило, плоские, с геометризированными чертами лиц и рядом длинных зубов[4], в то же время встречаются менее условные варианты с зазубринами на выступающих частях [5]. Каждый предмет в натюрморте выписан с особым вниманием к формам и фактуре, поэтому, несмотря на то что его части объединены холодными фоновыми рефлексами, кажутся самоценны.



1. Б. В. Преображенский. «Африканские сувениры». 1973. Картон, масло. 78х63 см. Россия. Брянский областной художественный музейно-выставочный центр. URL: https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=11022973 (дата обращения 10.05.2022)

В Эфиопии М. Я. Шагинян побывала еще в конце 1950-х гг.[6]. Всего художница посетила Африку 16 раз [14], хотя галерея ее работ, представленная на выставке в Академии художеств в 2008 г. [7], свидетельствует о широкой географии интересов. В отличие от Преображенского, Шагинян в первую очередь живописец, но также отдает предпочтение наполненному людьми пейзажу или жанровым сценам. Для ее охваченных пространством и воздухом работ характерен выбор, как правило, нежно-лиловой гаммы и строго горизонтальных,



2. М. Я. Шагинян. «Натюрморт с африканскими масками». 1975. 65х90 см. Коллекция семьи художницы. URL: https://xn——8sbfkobckofaskby8kve.xn — p1ai/virtualniy-muzey/virtualnye-vystavki/1545-virtualnaya-vystavka-net-mesta-krashe-koktebelya-mirel-shaginyan/ (дата обращения 10.05.2022)



3. М. А. Бирштейн. «Классическая африканская скульптура». 1965. Холст, масло. 80 х 100 см. Россия. Аукцион «Совком». URL: https://sovcom.ru/aykcioni/lot/советское-искусство2/10913/ (дата обращения 13. 05. 2022)

реже, строго вертикальных форматов. Мир, созданный Шагинян, наполнен идиллическими сценами, но главная проблема, занимающая художницу, заключается в освещении. Многие произведения выполнены в промежуточные состояния дня[7]. Тем не менее привезенные из многочисленных поездок сувениры складываются в более поздние натюрмортные решения (*ил. 2*). На примере композиция из трех предметов с аутентичным текстилем. Справа узнается фигурка були[8] с чашей на голове. Положение рук в иконографии статуэток может варьироваться: придерживают ли они сосуд, как на аналогии, или лежат под грудью, как на натюрморте Шагинян. Интересно, что скульптура «обрублена» по пояс. Обычно культовые статуэтки стоят на ногах или на коленях, что указывает на возможный сувенирный характер предмета, несмотря на традиционную форму. Слева — «японская» маска пуну из Габона[9] с собранным по центру пучком волос и закрытыми глазами, личина которой традиционно окрашена в белый, прическа — в темный, а изгибы формы подчеркнуты красными или черными разнонаправленными линиями. У маски, изображенной на натюрморте, сохранившаяся объемная «борода» из листьев рафии, что можно считать коллекционной редкостью. В центре композиции — современный художнице сувенир, отсылающий позой на обернутую к нему фигуру були. Репрезентативный характер натюрморта подчеркнут выбором ракурса.

М. А. Бирштейн оставил развернутые воспоминания о собственной жизни [4], и хотя об африканских поездках художника написано немного, в дополненном издании 2000 г. [3] возможно почерпнуть опорных фактов. Рассказ об Африке неожиданно обрывается фразой: «после этой поездки <в Мали> на меня настучали, и 10 лет никуда за границу не выпускали. Сейчас это так дико, что писать об этом не хочется» [3, с. 202–203]. Импрессионистический метод художника сформировался еще в 1940–1950-е гг. во время учебы в МГХИ имени Сурикова [3], возможно, сказалась и близость с Р. Р. Фальком, одним из первых среди советских художников, обратившихся к традиционной скульптуре Африки[9]. «Экзотическая» серия произведений М. А. Бирштейна демонстрирует его особое внимание к традиционной культуре. В проиллюстрированных каталогах по результатам поездок четырех художников в Мали [13] и Гвинею [9] большинство зарисовок масок и статуэток выполнено именно им. Кроме того, привезенные предметы часто встречаются на портретах кисти художника[10]. Один из живописных натюрмортов был выполнен уже после запрета выезда за границу и представляет собой два скомбинированных на одном холсте этюда (*ил. 3*). Четыре статуэтки происходят из коллекции С. И. Щукина, которые на момент написания произведения уже находились в коллекции ГМИИ имени Пушкина [18, с. 347–348]. Для второй справа скульптуры аналогию из музея найти не удалось, по иконографии она близка догонским аналогам[11].

Образ Африки занимает значительное место в творчестве Б. В. Преображенского, М. Я. Шагинян и М. А. Бирштейна, но не является формообразующим. Названные примеры стоит рассматривать, скорее, как способ рефлексии на тему полученных впечатлений и выражение интереса к художественным качествам изображенных предметов. Варианты интерпретации произведений традиционной африканской скульптуры могут быть рассмотрены на примере творчества Д. Н. Дубровина и Н. Г. Хотемовой, для которых Африка становится основой поиска нового изобразительного языка.

К сожалению, имена художников малоизвестны в отечественной историографии. Д. Н. Дубровин упоминается в двух известных автору статьях: Г. Бобилевич из Польши, исследование которой посвящено африканским предметам в современном русском натюрморте [20], и И. Н. Суздальцева, где художник назван учителем Е. В. Бочарова [19, с. 131–135]. По-видимому, известность Д. Н. Дубровин снискал только в глубоко преклонном возрасте: в 1993 г. в московском Центральном доме художника состоялась индивидуальная выставка, по итогам которой выпущен каталог [10] — единственный доступный автору источник подтвержденных сведений о нем. В 1960 г. художник впервые отправился в Африку, а после посетил шестнадцать ее стран [10].

О Н. Г. Хотемовой сведения еще более противоречивы. В базе Госкаталога представлены редкие примеры печатной графики, основным источником иллюстративного материала является группа в социальных сетях, посвященная прошедшей в 2015 г. выставке «Неизведанная Африка» (московский Центральный дом художника) в честь столетия со дня рождения художницы. Имя Н. Г. Хотемовой упоминается в статье Т. М. Гавристовой, посвященной В. Матвею, в связи с оформлением фойе здания Института Африки РАН [8, с. 34]. В фондах РГАЛИ была найдена «дарственная надпись» на имя художницы, подписанная поэтом-африканистом Е. А. Долматовским [16, л. 1]. Она представляет собой открытку с репродукцией работы Н. Г. Хотемовой «Посланец мира» и надписью на ней: «От автора в день совместного возвращения нашей группы из Африки», датированной декабрем 1960 г. При этом интерес художницы к Африке сформировался ранее: тираж с изображением названного произведения был выпущен еще в 1956 г. [15].

Живописный метод художников во многом отражает веяние времени и наиболее близок к проявлениям сурового стиля. Важную роль в формообразовании играет стилизация натуры. Так, в «Рабах» Д. Н. Дубровина человеческие фигуры приобретают пропорции центральноафриканской статуэтки[12]. Цвет выполняет конструктивную роль. Использование ярких, светящихся в мистическом живописном пространстве оттенков, особенно ярко-алого в произведениях Н. Г. Хотемовой, определяет психологизм образов в сочетании с ирреальностью пространства[13].

Но в контексте исследования наибольший интерес представляют ранние графические листы художников, исполненные, очевидно, с одной натуры. Датировка позволяет предположить, что композиции были исполнены во время поездки в Гану. Натюрморт с предметами традиционной культуры Н. Г. Хотемовой (*ил. 4*) оригинален в своем декоративном решении. Слева — силуэт маски традиции сенуфо[14], две статуэтки с дискообразными личинами на фоне — фигурки Акуа Ма, связанные с легендарной Акуа и используемые женщинами асанте и других родственных групп в качестве фетиша



4. Н. Г. Хотемова. «Гана». 1963. Линогравюра в два тона. 51×62.5 см. URL: https://www.lot-art.com/auction-lots/1915–1980–1963–51x625/237-hotemova_nonna_1915–20.5.21-nikitskiy (дата обращения 13.05.2022)

плодородия [21, p. 211]. Орнаментальные элементы в нижней части листа напоминают рисунок на юбке ганки с более ранней печатной графики художницы[15]. В композицию включен человеческий профиль, равноценный изображенным предметам, из-за чего его можно спутать с натуралистичным бюстом. Последний элемент в виде слона также кажется необычным. Существуют примеры натуралистичного изображения животного в сувенирной продукции этого времени[16]. На графическом натюрморте Д. Н. Дубровина[17], датированном 1970-ми гг., представлены та же маска, фигурка Акуа Ма и слон, стоящий на пятнистой драпировке. Вероятно, эта линогравюра — оттиск более ранней матрицы. Д. Н. Дубровин представляет черно-белый вариант композиции вертикального формата, состоящий из трех предметов. Слон в его трактовке менее условен, чем у Н. Г. Хотемовой, и действительно напоминает статуэтку. Несмотря на условность изобразительного языка и то, что композиционно части предметов обрезаны по формату, в трактовке произведений традиционного искусства стоит отметить детализацию и оконтуривание, что говорит об определенном исследовательском и художественном интересе. Известны также множественные графические зарисовки и подготовительные эскизы с изображением произведений африканской культуры. Они служат основой для создания композиций с масками и скульптурами, не лишенных символических коннотаций[18,19].

Таким образом, советский натюрморт с африканской скульптурой можно назвать хотя и частным, но самостоятельным явлением в контексте диалога культур и традиций. В творчестве названных художников каждый из изображенных предметов самоценен и иллюстрирует авторский интерес к традиционной пластике, при этом трактовка образов различна ввиду индивидуальной манеры. Атрибуция изображенных произведений африканской скульптуры позволяет оценить художественные качества и обозначить географию предметов, ставших частью коллекций.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Преображенский Б. В. Отступление врага (правая часть триптиха). Фрагмент триптиха «Разгром итальянского корпуса под Валуйками». 1945. Холст, масло. 128 х 94 см. Россия. Центральный музей Вооруженных сил Российской Федерации. URL: https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=33439028 (дата обращения 10.05.2022).
2. Преображенский Б. В. Деревня Маму. 1960 (?). Гвинея / Ил. и текст М. Бирштейна, Л. Кравченко, Б. Преображенского, М. Шагинян. М.: Сов. художник, 1965. С. 62.
3. Деталь ткацкого станка сенуфо. Кот-д'Ивуар. Выс. 16 см. Франция. Christie's. URL: https://www.christies.com/lot/poulie-senoufosenufo-heddle-pulley-cote-divoire-5952691/?intObjectID=5952691&lid=1 (дата обращения 10.05.2022).
4. Маска куму. 15,5х11,25х3,5 см. США. Hamill Gallery of Tribal Art, Массачусетс. URL: https://www.hamillgallery.com/KUMU/KumuMasks/KumuMask22.html (дата обращения 10.05.2022).
5. Маска куму. 31,5х22х12,5 см. Частная коллекция. URL: https://www.ebay.com/itm/142900183933 (дата обращения 10.05.2022).
6. Шагинян М. Я. Хижина в Гондаре. Эфиопия. 1950-е (?). URL: http://babanata.ru/?p=23843 (дата обращения 10.05.2022).
7. Шагинян М. Я. Вечер. 1961 (?). Мали: Живопись. Рисунок. Гравюры. Текст / М. А. Бирштейн, Л. А. Кравченко, Б. В. Преображенский, М. Я. Шагинян. М.: Сов. художник, 1965. С. 45.
8. Мастер були (возможно, Нгонго я Чинту). Кариатида королевского трона Лупона. XIX в. Дерево, металлические крепления. 61×27,9×27,9 см. США. Метрополитен-музей, Нью-Йорк. URL: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/314034 (дата обращения 18. 04. 2022).
9. «Японская» маска пуну, Габон. Начало XX в. Дерево, пигмент, каолин. 11х7 см. Великобритания. Частная коллекция. URL: https://www.randafricanart.com/Punu_mask_1.html (дата обращения 10.05.2022).
10. Фальк Р. Р. Натюрморт с негритянской скульптурой. 1944. Холст, масло. 63,8 х 53,5 см. Россия. Государственная Третьяковская галерея. URL: https://www.tg-m.ru/articles/4–2020–69/pozdnie-natyurmorty-falka (дата обращения 01.05.2022).
11. Фигурка догонов. Мали. Выс.: 45 см. Аукционный дом Sotheby's. URL: https://www.sothebys.com/en/buy/auction/2020/sculpture-africa-oceania-americas/dogon-figure-mali (дата обращения 13.05.2022).

12. Дубровин Д. Н. Рабы (для полиптиха «Солнце свободы»). 1983. Масло, фанера. 60х60 см. Россия. Тульское музейное объединение. URL: https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=28148158https://www.ebay.com/itm/142900183933(дата обращения 13.05.2022).
13. Хотемова Н. Г. Автопортрет (?). 1977. Во владении семьи художницы (?). Неизведанная Африка. Московский Центральный дом художника. 2015.
14. Маска сенуфо в похоронном обряде. 1950-е. Бронза. Visona M. B. A History of Art in Africa. New York: Abrams, Inc., 2001. P. 150.
15. Хотемова Н. Г. Гана. 1961. Бумага, линогравюра цветная. 47х31 см. Россия. Самарский областной художественный музей. URL: https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=13108783 (дата обращения 13.05.2022).
16. Статуэтка «Слон». Африка. Дерево, резьба. 20х16 см. Сделано в СССР. Аукцион № 2. 28.04.2023. URL: https://clck.ru/36o9p7 (дата обращения 26.11.2023).
17. Дубровин Д. Н. Гана. 1970-е. Монотипия, бумага. 19х13,3 см. Россия. Тульское музейное объединение. URL: https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=27555533 (дата обращения 13.05.2022).
18. Хотемова Н. Г. Автопортрет (?). 1970. Во владении семьи художницы (?). Неизведанная Африка. Московский Центральный Дом Художника. 2015.
19. Дубровин Д. Н. Африканские маски. 1992. Холст, масло. 80х60 см. Россия. Тульское музейное объединение. URL: https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=28148126 (дата обращения 13.05.2022).

ЛИТЕРАТУРА

1. Африка в судьбе России, Россия в судьбе Африки / отв. ред. А. Б. Давидсон. М.: Политическая энциклопедия, 2019. С. 148–373.
2. Африка. Коллекция деревянной пластики. М.: Коллекционный дом Абрамовых, 2013. 128 с.
3. Бирштейн М. А. Жизнь и картины. М.: Галарт, 2000. 279 с.
4. Бирштейн М. А. Картины и жизнь: [Воспоминания художника] / [Послесл. и сост. А. А. Дехтярь]. М.: Сов. художник, 1990. 190 с.
5. Бобриков А. А. Суровый стиль: мобилизация и культурная революция // Художественный журнал. 2003. № 51–52. С. 29–33. URL: http://moscowartmagazine.com/issue/57/article/1137 (дата обращения 20.04.2022).
6. Виртуальная выставка «Нет места краше Коктебеля». Мирэль Шагинян. Дом-музей М. А. Волошина. URL: https://xn——8sbfkobckofaskby8kve.xn — p1ai/virtualniy-muzey/virtualnye-vystavki/1545-virtualnaya-vystavka-net-mesta-krashe-koktebelya-mirel-shaginyan/ (дата обращения 26.03.2022).
7. Выставка произведений Мирэль Шагинян в выставочных залах РАХ. URL: https://www.rah.ru/exhibitions/detail.php? ID=16282(дата обращения 26.03.2022).
8. Гавристова Т. М. В. Марков (В. И. Матвей): в поисках красоты // Вестник ЯрГУ. Серия Гуманитарные науки. 2020. № 1. С. 34.
9. Гвинея / Ил. и текст М. Бирштейна, Л. Кравченко, Б. Преображенского, М. Шагинян. М.: Сов. художник, 1965. 70 с.
10. Дмитрий Дубровин = Dmitry Dubrovin: Африка: каталог / [Авт. вступ. ст. Ариадна]. М.: Б. и. [1993].
11. Закруткин В. В. Без дорог по Африке: путевые очерки. Ростов н/Д: Б. и., 1983. 204 с.
12. Каталог / «По Западной Африке». Выставка произведений заслуж. деятеля искусств Т. Тагиева. Баку, 1962. 12 с., ил.
13. Мали: Живопись. Рисунок. Гравюры. Текст / М. А. Бирштейн, Л. А. Кравченко, Б. В. Преображенский, М. Я. Шагинян. М.: Сов. художник, 1965. 72 с.
14. Орлов С. Связующая ткань культуры. Династия Цигалей // Третьяковская галерея. 2018. № 1 (58). URL: https://www.tg-m.ru/articles/1–2018–58/svyazuyushchaya-tkan-kultury-dinastiya-tsigalei (дата обращения 26. 03. 2022).
15. Открытка 1956 г. Худ. Хотемова. Посланец мира / Violity auctions. URL: https://violity.com/100463831-otkrytka-1956-hud-hotemova-poslanec-mira-devushka (дата обращения 21.04.2022).
16. РГАЛИ. Ф. 1864. Оп. 2. Ед. хр. 470. Дарственная надпись Хотемовой Нонны Георгиевны, л. 1.
17. РГАЛИ. Ф. 2943. Оп. 2. Ед. хр. 508. Список работ выставки «По Африке», организованной к Международному форуму солидарности молодежи и студентов, л. 1–3.
18. Рождение современного искусства: выбор Сергея Щукина = The Birth of modern art: Sergey Shchukin's choice: каталог выставки, 25 июня — 30 октября 2022 г. / Государственный Эрмитаж, Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина; составитель: О. Д. Леонтьева авторы статей: М. О. Дединкин [и др.]. СПб.: Изд-во Государственного Эрмитажа, 2022. С. 346–349.
19. Суздальцев И. Н. Тренды развития ютрейдтивизма // Современная научная мысль. 2020. С. 131–135.

20. Bobilewicz G. The African artefact in contemporary Russian still life // Slavic Almanac: The South African Journal for Slavic, Central and Eastern European Studies. Vol. 20. No. 2. Pp. 137–155.
21. Visona M. B. A History of Art in Africa. New York: Abrams, Inc., 2001. 544 p.

Сведения об авторе:

Пудова Полина Алексеевна, магистратура, 2-й курс, Центр инновационных образовательных проектов, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица; hsbycrhsbycr@mail.ru

Pudova Polina Alekseevna, Master's degree program, 2nd year, The Center of Innovative Educational projects, Saint Petersburg State Academy of Art and Design named after A. L. Stieglitz; hsbycrhsbycr@mail.ru

Сведения о научном руководителе:

Карпов Александр Владимирович, кандидат культурологии, доцент, профессор Центра инновационных образовательных проектов, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица; avkarpov12@yandex.ru

Karpov Aleksandr Vladimirovich., Candidate of Culturology, Associate Professor, Professor of the Center for Innovative Educational Projects, Saint Petersburg State Academy of Art and Design named after A. L. Stieglitz; avkarpov12@yandex.ru

УДК 7.042.1, 7.043, 739.2
DOI 10.54874/9785605162926.2024.10.59

Е. К. Ушакова

РАЗНООБРАЗИЕ ТЕМ И МОТИВОВ В ТВОРЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ВЫПУСКНИКОВ-ЮВЕЛИРОВ КАФЕДРЫ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ОБРАБОТКИ МЕТАЛЛА СПГХПА имени А. Л. ШТИГЛИЦА

В фокусе исследования — разнообразие тем и их вариаций в творчестве нескольких выпускников кафедры художественной обработки металла Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии имени. А. Л. Штиглица. Излюбленные темы — природа, животные и растения, геометрия — воплощаются в разных материалах и формах в зависимости от профессиональных предпочтений молодых ювелиров.

Ключевые слова: ювелирные украшения, ювелир, темы в творчестве, растительный мотив, тема животных, геометрический мотив, кафедра художественной обработки металла, СПГХПА имени А. Л. Штиглица.

E. K. Ushakova

VARIETY OF THEMES AND MOTIVES IN THE CREATIVE ACTIVITY OF THE GRADUATES-JEWELERS OF THE DEPARTMENT OF ARTISTIC METAL PROCESSING OF SAINT PETERSBURG STATE ACADEMY OF ARTS AND DESIGN NAMED AFTER A. L. STIEGLITZ

The focus of the study is the variety of themes and their variations in the work of several graduates of the Department of Artistic Metal Processing of the St. Petersburg State Academy of Arts and Design named after A. L. Stieglitz. Favorite themes — nature, animals and plants, geometry — are embodied in different materials and forms, depending on the professional preferences of young jewelers.

Keywords: jewelry, jeweler, themes in creativity, plant motif, animal theme, geometric motif, the department of artistic metal processing, Saint Petersburg State Academy of Art and Design named after A. L. Stieglitz.

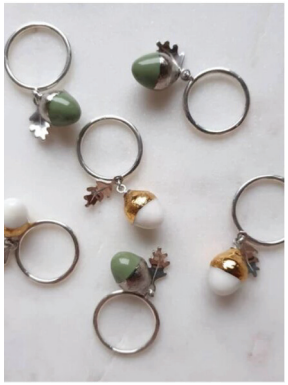
Современные ювелиры обращаются к широкому количеству тем в своем творчестве. У кого-то есть любимые темы, кто-то любит экспериментировать, а кому-то интересно сочетать несколько тем в одной работе. Но насколько сильно может отличаться видение одной и той же темы у разных мастеров-ювелиров? Это можно проследить, проанализировав и сравнив творчество разных ювелиров. Целью статьи является выявить разнообразие тем и мотивов в современном ювелирном искусстве и индивидуальность творческого воплощения этих тем отдельными мастерами. Для решения были поставлены следующие задачи: выбрать наиболее характерные темы в творчестве современных художников-ювелиров; проанализировать методы и приемы их воплощения в реальности; проследить творческую индивидуальность в решении той или иной темы отдельными мастерами.

Для анализа были выбраны работы выпускников кафедры художественной обработки металла Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии

имени А. Л. Штиглица (далее — Академия, СПГХПА имени А. Л. Штиглица). Но перед изучением работ самих мастеров необходимо кратко рассмотреть их процесс обучения на кафедре, чтобы понять, какие навыки они получают во время обучения.

На этой кафедре готовят многопрофильных специалистов в области обработки металла. Ее выпускники занимаются не только мелкой декоративной пластикой, но и архитектурным металлом для отделки и украшения городских пространств [11, с. 218]. Процесс обучения выстроен таким образом, чтобы изучение программы шло последовательно, от простого к сложному, и, помимо профильных предметов, студенты изучали дополнительные дисциплины, необходимые для создания произведений из металла (материаловедение, композицию, архитектурную графику, историю декоративно-прикладного искусства, скульптуру и др.). К обязательным дисциплинам относится изучение различных техник обработки металла (художественная отделка металла, чеканка, выколотка), а также изучение работы с объемом, плоскостью и пространством. В рамках направления «Пластика малых форм» студенты занимаются изготовлением мелкой декоративной пластики (ножи для писем, декоративные фигурки на мифологическую или природную темы, декоративные подсвечники с растительными мотивами), а также созданием ювелирных украшений. Студентов учат не только технике литья, которая является основной для этого направления, но и работе с различными материалами. Отдельный большой блок заданий посвящен созданию мелкой пластики или ювелирных украшений из нескольких материалов, например, металл со стеклом; металл с керамикой; металл с деревом; сочетание двух разных металлов, серебра и стали. Эти проекты помогают обучающимся не только познакомиться с разными материалами и научиться с ними работать, но и найти интересные сочетания, которые в дальнейшем могут стать основой для их проектов. Такие эксперименты помогают студентам создавать необычные работы и находить интересные для них сочетания, которые в дальнейшем могут стать их отличительной чертой при создании произведений. Чаще всего уже на этом этапе студент определяется со своей будущей сферой деятельности, то есть выбирает то направление, которое ему наиболее близко: пластику малых форм, ювелирные украшения или декоративное холодное оружие. Последний курс полностью посвящен работе над итоговым, дипломным проектом, который должен не только показать уровень знаний и умение выпускника работать с материалами, но и продемонстрировать нестандартность мышления.

Краткое рассмотрение процесса обучения на кафедре художественной обработки металла очень важно для дальнейшего анализа произведений ее выпускников. Именно на кафедре закладываются основные технические навыки работы с металлом и навыки по созданию проектов на различные темы — от простых геометрических форм до сложных природных или абстрактных работ, от эскиза до исполнения в материале. Проанализируем работы некоторых выпускников СПГХПА имени А. Л. Штиглица, избравших для реализации своих замыслов ювелирное искусство. Рассмотрим их работы в ракурсе той или иной приоритетной темы.



1. Кольца «Дубок», глазурованный фарфор, серебро, позолоченное серебро

Тема природы и мотивы природного мира интересно представлены в творчестве мастеров, создающих ювелирные изделия под брендом «MilkUnited». Этот петербургский бренд украшений из металла и фарфора создали в 2017 г. студентки Академии Дарья Федорова и Надежда Полетаева. Из серебра изготавливаются основные части и крепления, а из фарфора — декоративные элементы. За счет сочетания этих материалов визуально все украшения получаются «нежными» и «воздушными», независимо от выбранной темы [5].

Проанализируем *растительные мотивы* в изделиях этого бренда на примере украшений из серии «Дубок» и сережек «Пионы». Изделия «Дубок» (*ил. 1*) состоят из нескольких частей: серебряной основы броши, булавки, круглой основы кольца, дужки серьги. К ним

прикрепляются фарфоровые желуди, которые могут быть декорированы несколькими способами. Первый: верхняя шапочка выполнена из серебра, а сам фарфоровый желудь покрыт белой глазурью. Второй вариант желудя покрывается темно-зеленой глазурью, а шапочка выполняется из позолоченного серебра. Каждый фарфоровый желудь в изделии дополняется небольшим металлическим дубовым листочком, в цвет верхушки плода. Форма желудя проста для стилизации, однако мастера создают не натуралистическое прочтение природной формы, а его тонкую интерпретацию. Интересна и игра фактур в изделии: матовый глазурованный фарфор плода, гладкость металлического резного дубового листа и «взъерошенность» шапочки желудя.

Серьги «Пионы» выполняются из бисквитного фарфора[1] белого или голубого цвета и серебряного крепления гвоздик [1, с. 112]. И опять молодые ювелиры изящно стилизуют природную форму, создавая из фарфоровых лепестков легкую миниатюрную головку цветка,

Мастера бренда «Milk United» обращаются в рамках темы природы и к *мотивам животного мира*. Самыми популярными в этой сфере являются птицы и рыбы. Серьги «Голубка» или «Канарейки» крепятся на застежки-петли, внизу которых подвешиваются фарфоровые птички. Они могут быть нескольких вариантов: желтыми глазурованными с золотыми черточками (канарейки) или с белой глазурью и золотыми черточками (голубка). Сами застежки выполняются из позолоченного серебра. Серьги «Рыбонька» также могут быть выполнены в нескольких вариантах. Основной объем рыбы может быть покрыт белой или голубой глазурью, а также быть украшенным золотой или серебряной краской. А сами серьги кликеры могут быть с позолотой или без. Особенностью исполнения животных мотивов в этих украшениях является силуэтность основных форм, без детальной проработки.

Дарья Федорова и Надежда Полетаева не оставляют без внимания и *тему геометрики*. Геометрические мотивы отражены в сережках «Прямоугольники», «Квадраты». «Треугольники». Порой это простая форма без включения цвета как, например, в серебряных треугольниках или квадратах, иногда с включением — например, голубого цвета в серьги прямоугольной формы. Порой форму изделия создает не ее наполненность материалом, а очерченность металла вокруг пустоты, так как в данном решении именно контур создает представление о геометрике предмета.

Во всех рассмотренных украшениях «MilkUnited», помимо использования одинаковых материалов, можно выделить еще одну общую черту — это силуэтность основных объемов. Даже если они приближены к природным прототипам, то в отличие от них все равно будут иметь некую степень обобщенности. Благодаря этому украшения получаются лаконичными и не перегруженными, но при этом все мотивы остаются узнаваемыми.

Тема природы интересно представлена и в творчестве еще одной выпускницы Академии — Марии Богомоловой**2** (Jewelery by Maria Bogomolova). В отличие от мастеров бренда «Milk United», она обращается не к стилизации природных форм, а к ассоциативным впечатлениям от природных стихий, явлений. Так родилась коллекция «Шум моря в серебре». Брошь и кольцо «Шум моря» созданы с использованием серебра, фианитов и морской гальки. Именно через гальку и название Мария связывает эту серию украшений с природой. Брошь (*ил. 2*) состоит из двух частей: серебряной булавки и овальной черной гальки с серебряными точками, прикрепленной к концу иглы. А кольцо имеет более сложную форму. К стандартной основе прикреплен круг, наполовину



2. Брошь и серьги «Шум моря», галька, серебро

покрытый фианитами, а в середине украшенной половины расположена маленькая черная галька.

Еще одна серия украшений, где превалирует ассоциативное начало, — это «Карамельки со вкусом…». В изделиях этой серии к серебряному кольцу прикрепляется разноцветное декоративное стекло овальной формы, которое напоминает то или иное природное явление. Стекла разных синих оттенков — от темно-синего до голубого — символизируют океан, море и облака. Серое стекло символизирует лед, а темно-зеленое — лес. К любому оттенку Мария придумывает ассоциацию, которая послужит названием будущего кольца.

Своеобразно подходит Мария Богомолова и к извечной теме *формализации любовных отношений* — созданию обручальных колец, где традиционно переплетаются мотивы мужского и женского начал. Наиболее интересные обручальные кольца выполнены Марией из серебра и стали. Основные объемы колец сделаны из стали в виде квадратов. В мужском украшении использована вороненая сталь[3], а в женском — обычная [1, с. 74]. Между внешними сторонами расположены серебряные спрессованные пластины, которые образуют узор, напоминающий волокна. В этой паре колец, помимо разности фактур и материалов, можно проследить и разность в подборе цветов, а также в использовании разных геометрических форм.

Таким образом в своем творчестве мастер использует какие-то личные ассоциации и впечатления от увиденного, чтобы создавать ювелирные украшения на разнообразные темы. Мария предпочитает творить в разных материалах и благодаря разным способам их обработки достигает многообразности фактур.

Заслуживает внимания и самостоятельное творчество еще одной выпускницы кафедры художественной обработки металла СПГХПА имени А. Л. Штиглица — Елены Апрельской (Aprelskaya jewelry). Елена тоже любит экспериментировать, сочетая несколько материалов; чаще всего использует серебро и разное стекло. Работать с таким сочетанием она начала еще в Академии и после выпуска продолжила творить в этом направлении[4]. Все ювелирные украшения она выпускает сериями и не делает повторов. Одной из ведущих тем в ее творчестве является *тема геометрики*.

Самой интересной серией Елены Апрельской, на наш взгляд, является «OPTICAL-JEWELLERYART», в которой сочетаются серебро и хрустальное стекло. В качестве основных мотивов используются геометрические фигуры. В серии Елена исследовала оптические свойства хрустального стекла, как сквозь него может проходить свет. Кольцо «DIGITAL» украшено цилиндром из хрустального стекла, которое закреплено на серебряной основе с помощью крепления, повторяющего форму объема. Между креплениями находится много пустого места, чтобы сквозь цилиндр мог проходить свет. Моносерьга «ENDLESS» (*ил. 3*) имеет круглую основу, подвешенную на английский замок. В серебряной оправе расположена хрустальная линза, у которой отпилен один край. За счет этого в линзу может проходить свет не только спереди и сзади, но и с боку, через небольшие отверстия в креплении.



3. Коллекции «OPTICAL JEWELLERY ART», моносерьга «ENDLESS», хрустальное стекло, серебро

Во всех работах Елены Апрельской используются самые простые геометрические формы, но то, как она сочетает их друг с другом и использует для их исполнения разные материалы, позволяет ей создавать нестандартные ювелирные изделия.

Так же как и «MilkUnited», Елена прибегает к использованию контура в своих украшениях, но в отличие

от Дарьи Федоровой и Надежды Полетаевой она его заполняет. Внутренняя часть ее украшений играет ключевую роль, именно с ее помощью демонстрируются оптические свойства стекла, которые в серии «OPTICAL JEWELLERY ART» являются очень важными.

Помимо этих ювелиров, работы на разнообразные темы можно увидеть в творчестве мастеров артели «TAU» [3]. Это объединение нескольких мастерских, которые создают на заказ различные ювелирные изделия [8].

Михаил Златарь — организатор художественной артели «TAU» [4] — еще во время учебы на кафедре художественной обработки металла СПГХПА имени А. Л. Штиглица начал заниматься созданием декоративного холодного оружия на заказ, открыл свою мастерскую и после выпуска из Академии продолжил творить в этом направлении. Но в какой-то момент Михаилу стало интересно ювелирное искусство, и он переключился на создание украшений. Основными темами и мотивами его творчества стали *геометрика, природа*.

В своих ювелирных изделиях Михаил Златарь часто использовал нетрадиционный для этого материал — дамасскую сталь[5], работать с которой научился еще в студенческие годы [2]. Благодаря ее использованию многие украшения Михаила имеют необычный и неповторимый узор. Его можно увидеть в кольце «Saturncor» (*ил. 4*). На основу кольца прикреплен круг, обе части выполнены из дамасской стали, а по краям они покрыты желтым золотом. Сверху круга размещен фиолетовый рубеллит в форме полусферы. В композиционном решении кольца можно проследить применение разных геометрических форм, а по цветовой гамме и фактуре соотнести его с планетой Сатурн.



4. Кольцо «Saturn cor», дамасская сталь, желтое золото, турмалин

Подвеска «Iceland» также выполнена с использованием необычных материалов: базальт, эбеновое дерево, белое золото, хрусталь и голубой топаз. Базальт используют в промышленности или строительстве, но для ювелирных украшений он является нестандартным материалом. Подвеска выполнена в форме ромба или кристалла из белого золота, внутри которого в несколько слоев расположены остальные материалы. Своим названием и внешним видом она напоминает природные ледники или лед на природных водоемах.

Природные мотивы угадываются и в кольце «Flamma», которое выполнено из белого золота и поверх основного объема украшено дамасской сталью. В центре расположен небольшой гранат полукруглой формы. Благодаря своему названию и наличию красного камня кольцо вызывает ассоциацию с пламенем. В какой-то степени оно антиномично подвеске «Iceland».

Михаил Златарь, как и Мария Богомолова, обращается к природным мотивам не через прямые образы, а через ассоциативные. Он использует цветовые сочетания и материалы, вызывающие ассоциации с выбранным явлением, а также акцентирует на нем внимание через название изделия.

Интерес к природе проявляется и в интерпретации образов животных в творчестве Михаила Златаря. Обручальные кольца «Rabbits» выполнены из желтого и белого золота, украшены бриллиантами. Основные объемы напоминают головы кроликов с выделенными мордочками и выпирающими квадратными ушами, а в качестве глаз вставлены бриллианты. Интересна и ювелирная композиция «Снежная сова» (желтое золото, белое золото, серебро, бивень мамонта, витражное стекло), в которой корпус совы является не только произведением мелкой пластики, но и своеобразной опорой-хранением для сережек и подвески-часов.

В отличие от ассоциативных природных мотивов образы животных у Михаила Златаря создаются на основе реальных зверей. Так же как и «MilkUnited», он обобщает и перерабатывает

образы животных до более лаконичных, но при этом хорошо узнаваемых. Проанализировав все эти примеры, можно сказать, что почти все темы в творчестве ювелира воплощены с помощью лаконичной стилизации природных форм, сложного ассоциативного ряда, который появляется при прочтении названия ювелирного изделия и рассматривании использованных материалов.

Рассмотрев большое количество ювелирных изделий разных мастеров, можно выделить основные темы, к которым они обращаются, а именно: тема природы и мотивы природного мира; тема художественного переосмысления геометрических и абстрактных форм. Каждый ювелир воплощает эти темы в свойственной именно ему индивидуальной манере. Например, к растительным и животным образам и мотивам обращаются и мастера бренда «MilkUnited», и ювелиры артели «TAU». Но, если Дарья Федорова и Надежда Полетаева («MilkUnited») интерпретируют мотивы природы в простых формах, передавая их несколько обобщено, то в творчестве Михаила Златаря («TAU») природные мотивы и образы раскрываются более детально и декоративно, с использованием большего разнообразия материалов, которые гармонично сочетаются друг с другом.

А состояние природы в ювелирных изделиях Марии Богомоловой и Михаила Златаря раскрывается в схожей творческой концепции. Оба мастера идут от своих ассоциаций и ощущений от того или иного природного явления, «зашифровывают» впечатления в названиях, выбирают те или иные материалы для своих украшений, которые то завуалированно, то напрямую связаны с раскрытием темы природы.

Выпускники Академии по-разному решают и тему геометрики. Михаил Златарь интерпретирует в ювелирных изделиях как плоские геометрические тела, так и объемные. Он экспериментирует с формами и цветом. К примеру, части одной и той же сережки могут быть решены в разных материалах. Интересны ему и ювелирные изделия, где лейтмотивом является возможность пересечения форм, кругов и эллипсов, причем в разных пространственных плоскостях.

Мотивы простых геометрических фигур можно увидеть и в творчестве мастеров «MilkUnited», и в работах Елены Апрельской, которая выстраивает очень сложные соединения разных фигур и материалов. Похожий подход можно увидеть и у Марии Богомоловой, которая сочетает разные материалы и их фактуры, используя геометрические фигуры и линии.

Отметим, что темы могут «пересекаться» в художественном решении изделия. К примеру, стилизация рыбы или листа дерева в предмете ювелирного искусства может быть настолько абстрагирована от природного источника, что его творческая интерпретация будет приближена к знаку, воплощенному в четких геометрических формах. Такой подход характерен для творчества Михаила Златаря, уже состоявшегося и признанного мастера своего дела.

В результате исследования ювелирных изделий выпускников кафедры художественной обработки металла СПГХПА имени А. Л. Штиглица был выявлен круг тем, к которым они обращаются чаще всего: природа, животные и растения, геометрия. Каждый из ювелиров очень по-разному интерпретирует и воплощает в своем творчестве предпочитаемые им мотивы. Дарья Федорова и Надежда Полетаева («Milk United») в своих украшениях воплощают в фарфоре и серебре разные образы растений и животных, стилизуя и обобщая их на свой манер. Также они часто используют геометрические фигуры для своих изделий, иногда дополняя их деталями в виде росписи. Мария Богомолова (Jewelery by Maria Bogomolova) в своем творчестве чаще всего обращается к темам природы или формализации любовных отношений, но делает это по-особенному. Почти любая идея, которая возникла у ювелира, обдумывается и перерабатывается с учетом личных ассоциаций и впечатлений Марии от конкретного явления. Для украшений могут использоваться природные материалы, напрямую связанные с темой, или близкие к ней по цветовой гамме или фактуре. Схожим способом работает и Михаил Златарь из художественной артели «TAU». В работе над своими изделиями он подбирает материалы и фактуры, близкие мотиву, и с их помощью создает

задуманный образ, легко считываемый потребителем. Также большую роль в его произведениях играет название, влияющие на восприятие готового изделия. Елена Апрельская (Aprelskaya jewelry) создает свои ювелирные изделия, сочетая различные геометрические фигуры и металл со стеклом. Эти три составляющие являются неотъемлемой частью всех ее работ, но благодаря огромному количеству возможных вариаций каждое ее украшение является уникальным произведением, полностью отражающим стиль автора. Таким образом, проанализировав все отобранные работы выпускников кафедры художественной обработки металлов, можно сказать, что даже при работе над одними и теми же темами в похожих материалах каждому ювелиру удается создать неповторимое ювелирное произведение в своем индивидуальном, неповторимом стиле.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Бисквитный фарфор (бисквит) — вид фарфора особого состава: обожженный до спекания, но неглазурованный.
2. Информация о творчестве Марии Богомоловой взята из ее группы в ВКонтакте, а также из личной беседы с ней.
3. Воронение стали — разновидность оксидирования, декоративная обработка поверхности изделий из черных металлов, дающая темно-синий, черный, темно-серый, коричневый и фиолетовый цвета.
4. Информация о творчестве Елены Апрельской взята из ее группы в ВКонтакте, а также из личной беседы с заведующем кафедры ХОМ К. А. Спассковым.
5. Дамасская сталь — это композитный материал, в котором две и более марок стали соединяются в структуру чередующихся слоев, путем кузнечной сварки; иными словами: сталь, имеющая на своей поверхности декоративный рисунок, который отражает внутреннюю структуру материала. Отличается высокой прочностью.

ЛИТЕРАТУРА

1. Атрибуция музейного памятника: классификация, терминология, методика / Под ред. И. В. Дубова. Серия «Мир кульутры, истории и философии». Спб.: издательство «Лань», 1999.
2. Жуков Д. О дамасской стали // TAU. URL: https://tau-presents.com/Denis_Zhukov (дата обращения 08.05.22).
3. Жуков Д., Златарь М. Артель мастерских Tay // TAU. URL: https://tau-presents.com/tau (дата обращения 20.04.23).
4. Златарь М. Биография // TAU. URL: https://tau-presents.com/Mikhail_Zlatar (дата обращения 08.05.22).
5. Кокоурова М. Как устроен Milk United // Mastera.Academy URL: https://mastera.academy/do-not-worry-and-make-porcelain/ (дата обращения 17.04.23).
6. Лагутенков А. А. Большая энциклопедия драгоценных камней. М.: издательство АСТ, 2018. 224 с.: ил. (Большая коллекция увлечений)
7. Малышев М. Биография // TAU. URL: https://tau-presents.com/Mikhail_Malyshev (дата обращения 08.05.22).
8. Малышев М. Что мы продаем? // TAU. URL: https://tau-presents.com/Mikhail_Malyshev (дата обращения 15.04.23).
9. СПГХПА имени А. Л. Штиглица: альбом / Под общ. ред. А. Н. Кислициной: ред.: А. И. Бартенев, Г. А. Власова, Г. Е. Прохоренко; Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица. Санкт-Петербург: СПГХПА имени А. Л. Штиглица, 2021. 272 с.: ил.

Сведения об авторе:

Ушакова Елизавета Константиновна, магистратура, 2-й курс, Центр инновационных образовательных проектов, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица; Liz-ushka@yandex.ru

Ushakova Elizaveta Konstantinovna, Master’s degree program, 2nd year, Center for Innovative Educational ProjectsSaint Petersburg State Academy of Art and Design named after A. L. Stieglitz; Liz-ushka@yandex.ru

Сведения о научном руководителе:

Мутья Наталья Николаевна, кандидат искусствоведения, доцент, профессор Центра инновационных образовательных проектов, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица; mutianata@yandex.ru

Mutya Natalya Nikolaevna, Candidate of Art Criticism, Associate Professor, Professor of the Innovative Educational Projects, Saint Petersburg State Academy of Art and Design named after A. L. Stieglitz; mutianata@yandex.ru

УДК 72.04
DOI 10.54874/9785605162926.2024.10.60

Т. Т. Н. Фам

ДРЕВНИЙ ГОРОД ХОЙАН. ВЛИЯНИЕ КИТАЙСКОЙ КУЛЬТУРЫ НА АРХИТЕКТУРУ И ИНТЕРЬЕР ВЬЕТНАМА

Древний город Хойан является уникальным примером влияния китайской культуры на архитектуру и интерьер Вьетнама. В процессе исследования исторического контекста формирования Хойана и его культурных связей с Китаем особое внимание уделено архитектурным особенностям города, включая структуры пагод, домов и общественных зданий, которые в свою очередь являются результатом длительного воздействия китайского стиля.

Ключевые слова: Хойан, архитектура, интерьер, Вьетнам, китайская культура, межкультурная коммуникация.

T. T. N. Pham

THE ANCIENT CITY OF HOI AN. THE INFLUENCE OF CHINESE CULTURE ON THE ARCHITECTURE AND INTERIOR OF VIETNAM

The ancient city of Hoi An in Vietnam is a unique example of the influence of Chinese culture on the architecture and interior of Vietnam. This article examines the historical context of the formation of Hoi An and its cultural ties with China. Particular attention is paid to the architectural features of the city, including the structures of pagodas, houses and public buildings, which are the result of long-term exposure to Chinese style.

Keywords: Hoi An, architecture, interior, Vietnam, chinese culture, intercultural communication.

В современном мире бережное отношение к историческим архитектурным ансамблям, а также их всестороннее изучение приобретают особое значение с позиций задач сохранения культурного наследия и понимания влияния различных культурных течений на формирование уникального облика городов. В таком контексте древний город Хойан во Вьетнаме выделяется своей особой актуальностью. Хойан, являясь памятником Всемирного наследия ЮНЕСКО, представляет собой уникальное сочетание не только архитектурных стилей, но в том числе демонстрирует сильное влияние китайской культуры. Это делает облик города неповторимым не только в формах зданий, но и в деталях интерьера.

Активное воздействие китайской культуры на архитектуру Хойана обусловлено долгой историей торговых связей между Китаем и Вьетнамом. Сегодня этот феномен становится важным объектом исследований археологов, искусствоведов и культурологов, обогащающих знания о взаимодействии различных культурных традиций.

Цель настоящей работы — проследить, как повлияла китайская культура на архитектуру и интерьер Вьетнама, каковы особенности репрезентации китайского стиля в структурах пагод, домов, общественных зданий.

Древний город Хойан является ярким образцом влияния китайской культуры на архитектуру и интерьер вьетнамских построек. Он начинает свою историю во второй половине XVI в., в период правления династии Ле. Необходимо отметить, что в отличие от японцев,

китайцы знали о Хойане раньше: китайские торговцы приезжали сюда, так как южные провинции Китая испытывали острую нехватку соли, золота, корицы и др. До эпохи Хойана они посещали это место исключительно ради торговли, не создавая поселений. Однако после восстания Мин Цин в середине XVII в. и особенно после падения династии Мин китайские мигранты, переселившиеся из центральной части страны, создали множество коммунальных поселений [7, С. 138–142].

С целью поддержания архитектурного великолепия на протяжении многих лет старый город регулярно проходит процессы консервации и реконструкции, особенно в сезон дождей, когда река Ту Бон Хай приносит наводнения, погружая улицы и здания в водное царство. В эти периоды старожилы города искусно передвигаются на каноэ и лодках, создавая уникальный облик живописного водного поселения. Архитектурный ландшафт и композиция древнего города поражают своим уникальным стилем: каждый дом, дорога и мельчайшая деталь в этом месте удивительным образом дополняют друг друга. Возникает ощущение, что каждый элемент Хойана был создан с особым вниманием; этот город невозможно перепутать с каким-либо другим старинным населенным пунктом.

Интересно заметить, что *желтый цвет* в китайской культуре обладает глубоким символическим значением, проникает в различные сферы и аспекты жизни. Он не просто отражает эстетику, но и несет в себе множество коннотаций, связанных с понятиями изобилия, гармонии и духовной целостности. Этот цвет, как ключевой элемент пятицветной системы, воплощает в себе баланс *инь–ян*, представляя гармонию и равновесие. Ассоциации с золотом усиливают его престижность, а связь с золотым драконом и растением зизифусом вносит в культуру элементы силы, удачи и долголетия [10, с. 29–33].

Буддистская ассоциация желтого с освобождением от материальных проблем придает этому цвету еще больший духовный смысл. С течением времени его уважение и почитание в различных сферах жизни вьетнамского общества прослеживается даже в архитектуре и дизайне, где использование оттенков желтого становится выбором, выражающим уважение к этим символическим концепциям (*ил. 1*).



1. Древние постройки города Хойан

Вьетнамские таунхаусы в старинном стиле, основанные на подобных принципах, отражают не только влияние культуры Китая, но и стремление к созданию пространства, в котором чувствуется гармония, прочность и удача. Особенность проектировки — большая глубина при незначительной ширине — является атмосферообразующим фактором, придает ощущение простора и комфорта для проживания [2].

Следует отметить, что архитектура Хойана также представляет собой уникальное слияние философии Китая и искусства строительства, создавая гармоничный городской ландшафт, насыщенный символикой и глубоким смыслом. Важным аспектом этого влияния является интеграция принципов *инь–ян* в структуру зданий. Крыши в данном городе по своему уникальному оформлению становятся ключевым элементом, отражающим древнекитайские представления о балансе в природе. Символизируя теневые и солнечные склоны горы, они воплощают в себе противоположности, такие как свет и тьма, активность и покой. Такой подход к архитектуре подчеркивает важность гармонии в противостоянии элементов [6].

Не менее важен *метод укладки кровли*, который приобрел название *инь–ян*. Сложная техника, где каждый слой черепицы представляет собой визуальное выражение

противоположных сил. Первый слой, направленный вверх, представляет солнечный аспект, в то время как второй слой, направленный вниз, символизирует теневой аспект. Это не просто метод строительства, а настоящее искусство, где каждая деталь имеет свой символический смысл. Кроме того, окончательное закрепление черепицы штукатуркой добавляет прочность и стабильность, символизируя единство противоположностей [6].

В культурных традициях Китая *красный цвет* долгое время символизировал не только доброту, но также удачу, мир и счастье. С течением времени эта символика распространилась и во Вьетнаме, придавая красно-коричневому оттенку особую значимость. В Хойане эта традиция проявляется не только в выборе цветового решения для украшения домов и архитектурных построек, но и в уникальном стиле покрытия крыш [6].

Крыши зданий в Хойане, будучи покрытыми тонкой кровлей из терракоты красно-коричневого оттенка, становятся неотъемлемой частью архитектурного облика города. Этот оттенок придает не только уникальную красоту, но и тепло зданиям, создавая атмосферу уюта и традиций. Процесс укладки *кровли из терракоты* в Хойане — это искусство, которое превращает крыши в символ надежности и красоты. Штукатурка, применяемая после укладки, не только придает крышам дополнительную прочность, но также создает гладкую и красивую поверхность, гармонично сочетающуюся с общим стилем города. Этот процесс не просто функционален, но и становится частью культурного наследия, передающего традиции и символику через архитектурные детали Хойана.

Необходимо заметить, что история китайской мысли и религии является богатой и уникальной, играя ключевую роль в формировании множества мировых религий и философских традиций. Китайская философия глубоко повлияла на культуру многих стран, включая Вьетнам. Конфуцианство и даосизм, представляющие собой формы эндогенного мышления, первоначально существовавшие отдельно, затем слились с буддизмом, образуя так называемые «три учения». Эти учения заложили основу для формирования уникальной китайской культуры.



2. Зона для проведения религиозных обрядов

В контексте Вьетнама, отражая влияние этих учений, многие семьи уделяют *особое внимание созданию отдельной зоны в своих домах для проведения религиозных обрядов.* Эта практика стала частью традиций, поддерживая связь с конфуцианством, даосизмом и буддизмом, и отражает глубокое уважение к этим учениям в повседневной жизни вьетнамских семей. Такая зона служит своего рода святилищем, где сохраняются и передаются духовные ценности и традиции. Посетив Хойан, можно обнаружить подобные дома повсюду. Особенно заметно, что они разделяются на три основных пространства: коммерческое, жилое и религиозное. Это характерно для большинства зданий, где глубина дома разделена на указанные функциональные зоны (*ил. 2*).

Древний город Хойан имеет атмосферу преданности Богу и религиозности, которая проявляется через использование многочисленных религиозных мотивов в общей архитектуре и стиле строений. В настоящее время в этом городе можно обнаружить разнообразные древние храмы, костелы и капища с характерными архитектурными особенностями. Эти сооружения несут в себе древний китайский стиль и внушают уважение и поклонение местного населения на протяжении многих поколений. Данные священные места предоставляют

уникальную возможность погрузиться в духовную атмосферу и исследовать верования древних горожан, понять их внутренний мир и духовный образ жизни.

Древний город Хойан долгое время выполнял чисто утилитарную функцию, представляя собой важный торговый порт. Но с течением времени, по мере возведения храмов и создания конгрегаций китайцами, здесь стала сосредотачиваться духовная жизнь общины [1, с. 61–62].



3. Конгрегация Зыонг Тхыонг

Необходимо заметить, что Китай, известный как колыбель шелка и мастерства в изготовлении тканей, оказал заметное влияние на местные традиции Вьетнама, включая оформление внутренних помещений. Конгрегация Зыонг Тхыонг, так же известная как «место пяти штатов», также стала символом влияния китайской культуры во Вьетнаме. Это архитектурное сооружение было возведено в 1741 г. благодаря усилиям и финансированию купцов из пяти провинций Китая: Фуцзянь, Чаочжоу, Гуандун, Хайнань и Гиа-Гиа. Строение представляет собой впечатляющий образец китайского архитектурного стиля и, несмотря на многочисленные реконструкции, в основном сохранило свою первоначальную структуру (*ил. 3*).

Интерьер конгрегации олицетворяет изысканность и утонченность. Внутри размещены три каменные стелы, на которых зафиксированы важные сведения о происхождении, реставрации и переименовании. Элегантность интерьеру придает шелк, использованный в создании предметов, — фонарей, занавесей, штор, подушек. Орнаменты, олицетворяющие китайский мотив, включают изображения близких или легендарных животных — обезьян, драконов, тигров, цветов, птиц и рыб [8, с. 25].

В китайской культуре *драконы* несут в себе богатый символизм, представляя силу, мужество, удачу, превосходство и даже божественность. Вьетнамская поговорка гласит: «Рыбы встречаются с водой, *драконы* — с облаками». Эти мифические создания также ассоциируются с королевской властью и богатством, что делает их символом благополучия. Вьетнамский народ в прошлом также принял их как священные образы, культивируя веру в драконов [4, с. 27].

Одно из выдающихся мест, где чествуют дракона, — зал собраний Гуандуна, построенный в 1885 г. как место поклонения царице-матери и Конфуцию. Здание восхищает своей архитектурой, искусно сочетающей дерево и камень, что придает пьедесталу величественность, великолепие и благородство [9, с. 148–151]. Внутренний двор с водоемом, в котором «обитает» извивающийся дракон, придает комплексу еще большую загадочность и волшебство, создавая атмосферу, насыщенную символикой и красотой. Таким образом, зал собраний Гуандуна не только служит местом религиозных поклонений, но является метафорой культурного богатства, знаком почитания дракона в китайской и вьетнамской традициях. Его удивительная архитектура и декоративные элементы транслируют впечатляющий визуальный образ, подчеркивают величие и духовную наполненность символов, которые он представляет.

Неотъемлемой частью культурного и архитектурного наследия Вьетнама стали пагоды, похожие на китайские. Они играют важную роль в религиозной и культурной жизни страны, являются святынями, местами молитвы, где верующие собираются для поклонения и медитации. Китайские пагоды служили паттернами для создания многих вьетнамских святилищ. Стилистика китайских пагод, их изогнутые крыши, стилизованные драконы и львы на входах, а также тщательно вырезанные узоры, получили оригинальное преломление



4. Мост-пагода Хойан

в архитектурном ландшафте Вьетнама, воплотили в себе местные традиции и верования [5, с. 231–247].

Ярким примером является пагода-мост в Хойане, которая находится на улице Нгуен Тхи Минь Кхай в районе Минь Кхай, в историческом центре города (*ил. 4*). Этот уникальный мост был построен над небольшим протоком реки Тху Бон и является своеобразным переходом между улицами Нгуен Тхи Минь Кхай и Тран Фу, основными магистралями в старом городе. Структура мостовой пагоды представляет собой комплекс из двух основных элементов — храмовой постройки и секции моста. Храм площадью около 60 м^2 предназначался для поклонения северному императору Тран Во. Площадь мостовой составляет 75 м^2, а ее длина достигает приблизительно 18 м [9, с. 148–151].

Существует легенда, связанная с этим храмом-мостом, объясняющая причину его разделения на две различные части: в XVII в. японские купцы предоставили финансовую поддержку для возведения моста, символизирующего изображение меча, направленного на спину монстра Намадзу (существо, часто ассоциируемое с вызыванием землетрясений своим хвостом) с целью приручения его и обеспечения сохранения мирной жизни [3, с. 28]. Пагода, вход в которую выполнен в стиле китайской культовой архитектуры, находится в уголке моста, занимая относительно небольшую его часть, что неизменно вызывает удивление посетителей. Над входом в храм есть мемориальная доска с тремя словами «Лай Вьен Киеу». Под вывеской находятся две двери — оригинальная архитектурная деталь Хойана. Деревянные каркасные системы трансформируются в соответствии с изогнутой формой моста, со временем они обесцветились. На некоторых стропилах крыши выбиты китайские иероглифы. Кроме того, в сооружении есть множество каменных стел, на которых запечатлена история здания и г. Хойан. Структура черепичной кровли, построенной согласно символике *инь–ян*, характеризуется изысканными декоративными элементами, расположенными вдоль всего ее периметра. Следует отметить, что керамика также незаменима в архитектурном пространстве китайцев, визуальная привлекательность данной кровли обеспечивается обширным применением глазурованной керамики, внедренной в ее структуру [10, с. 29–33].

Итак, исследование древнего города Хойан раскрывает удивительный симбиоз культурных влияний, где величественная китайская культура сливается с неповторимым вьетнамским наследием, оставив свой отпечаток на архитектуре и интерьере этого исторического населенного пункта. С течением времени он стал не только свидетельством богатого культурного наследия, но и памятником взаимодействия двух великих цивилизаций.

Архитектурные шедевры Хойана, насыщенные деталями и утонченностью, выдают гармоничное сочетание традиций двух народов. Влияние китайской культуры на архитектурные формы и элементы декоративного убранства интерьера древнего города Хойан проявляется через буддийские традиции: наличие пагод — сооружений культового характера, внедрение в интерьеры жилых помещений специальных зон для проведения религиозных обрядов, применение принципов *инь–ян* в укладке кровли, соблюдение символики желтого и красного цвета в отделке стен зданий, использование во внутренних дворах фигуры мифического существа, дракона. Все это дополняет уникальный культурный контекст вьетнамского города.

Китайское влияние пронизывает каждый дом Хойана, создавая уникальную атмосферу, где культурные традиции двух народов сливаются в единое целое. Неоспоримо, что

Хойан стал не только исторической сокровищницей Вьетнама, но и символом тесных связей с Китаем. Хойан — это живой мост, соединяющий с ушедшими эпохами и позволяющий сохранить вечные ценности в современном мире.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ву Т. Л. Влияние китайской культуры на вьетнамскую культуру // Актуальные проблемы современных социальных и гуманитарных наук: материалы Третьей Международной научно-практической конференции (26–29 апреля 2013 г.): в 4 ч. Ч. 1: Философия, культурология и искусствоведение. Науч. ред. К. В. Патырбаева, А. В. Попов, Е. Ю. Мазур. Перм. Гос. Нац. Исслед. Ун-т. Пермь, 2013. С. 61–62.
2. Вьетнамско-китайская культурная идентичность. Tương ĐỒNG văn hóa việt — Trung. URL: https://duhocchd.edu.vn/cam-nang-du-hoc/net-tuong-dong-van-hoa-viet-trung-n4052.html (дата обращения 09.11.2023).
3. История китайской архитектуры. URL: https://kientrucvietas.com/lich-su-kien-truc-trung-hoa (дата обращения 18.11.2023).
4. Нго Х. К. Изучение истории вьетнамской архитектуры // Архитектура Вьетнама. 2014. 182 с. Ngô Huy Quỳnh. TìmhiểulịchsửkiếntrúcViệtNam. Nhà Xuất Bản Xây Dựng, 2014.182 tr. (Вьетнам.)
5. Нгуен Д. Т. Вьетнамская архитектура в династиях // Древняя Азия. 2014. С. 231–247. Nguyễn Đ. T. Kiếntrúc ViệtNamquacáctriều đại. Châu Á Cổ Đại. 2014. 231–247 tr. (Вьетнам.)
6. Пагода на мосту Хойан — архитектурная икона улицы Хойан. ChùaCầuHộiAn — Biểutượngkiếntrúc PhốHội. URL: https://mia.vn/cam-nang-du-lich/chua-cau-hoi-an-bieu-tuong-kien-truc-pho-hoi-220 (дата обращения 07.11.2023) (Вьетнам.)
7. Хо Х. Н. Основные этапы развития архитектуры Вьетнама // Докл. 63-й науч. конф. профессоров, преподавателей, науч. работников, инженеров и аспирантов ун-та / С.-Петерб. гос. архитектур.-строит. ун-т. СПб., 2006. 4.3. С. 138–142: ил.
8. Хо Х. Н. Черты европейского влияния в архитектуре и градостроительстве Вьетнама колониального периода: на примере г. Хюэ: дис. … кандидата архитектуры: 18.00.01 / Хо Хай Нам; [Место защиты: С.-Петерб. гос. архитектур.-строит. ун-т]. Санкт-Петербург, 2007. 181 с.
9. Чу К. Ч. Традиционная вьетнамская народная архитектура // Строительство и архитектура. 2020. С. 148–151. Chu Q. T. Kiến Trúc Dân Gian Truyền Thống Việt Nam // Xây dựngvà kiến trúc. 2020. 148–151tr. (Вьетнам.)
10. Liu Xujie. Chinese architecture. New world press. 2002. 366 p. (англ.)

Сведения об авторе:

Фам Тхи Тхао Нгуен, магистратура, 1-й курс, кафедра интерьера и оборудования, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица; faaaamka@yandex.ru

Pham Thi Thao Nguyen, Master’s degree program, 1st year, Department of Interior and Equipment, Saint Petersburg State Academy of Art and Design named after A. L. Stieglitz; faaaamka@yandex.ru

Сведения о научном руководителе:

Ковалева Татьяна Вячеславовна, кандидат искусствоведения, доцент, профессор кафедры интерьера и оборудования, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица; tvk158@mail.ru

Kovaleva Tatiana Vyacheslavovna, Candidate of Art Criticism, Associate Professor, Professor of the Department of Interior and Equipment, Saint Petersburg State Academy of Art and Design named after A. L. Stieglitz; tvk158@mail.ru

УДК 726.3
DOI 10.54874/9785605162926.2024.10.61

А. Л. Федорова

СИНТЕЗ ВОСТОЧНЫХ И ЕВРОПЕЙСКИХ ТРАДИЦИЙ В КУЛЬТОВЫХ ПОСТРОЙКАХ ПЕТЕРБУРГА ЭПОХИ ИСТОРИЗМА (НА ПРИМЕРЕ БОЛЬШОЙ ХОРАЛЬНОЙ СИНАГОГИ)

Ориентальная архитектура Петербурга эпохи историзма является ярким примером взаимопроникновения западных и восточных культур. В статье эта тенденция рассматривается на примере архитектуры Большой хоральной синагоги. Проводится сравнительная характеристика этой постройки с аналогичными по назначению культовыми сооружениями Европы. Раскрывается вопрос о влиянии Петербургской синагоги, построенной в мавританском стиле, на последующие синагогальные постройки в Российской империи.

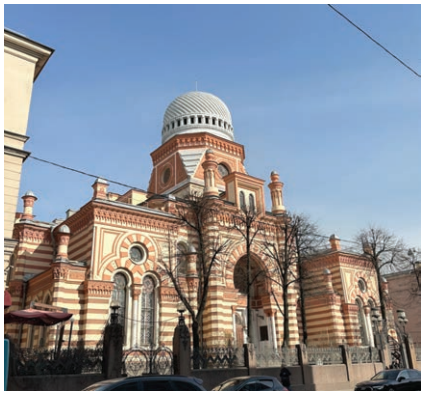
Ключевые слова: мавритансий стиль, восточное направление, синтез искусств, ориентализм, историзм, сравнение архитектуры России и Европы.

A. L. Fedorova

SYNTHESIS OF EASTERN AND EUROPEAN TRADITIONS IN THE RELIGIOUS BUILDINGS OF ST. PETERSBURG OF THE HISTORICISM ERA ON THE EXAMPLE OF THE GREAT CHORAL SYNAGOGUE

The article examines this trend using the example of the architecture of the Great Choral Synagogue. A comparative description of this building with religious buildings of similar purposes in Europe is carried out. The question of the influence of the St. Petersburg synagogue, built in the Moorish style, on subsequent synagogue buildings in the Russian Empire is revealed.

Keywords: moorish style, Oriental direction, synthesis of arts, orientalism, historicism, comparison of architecture of Russia and Europe.



1. Л. И. Бахман, И. И. Шапошников. Большая хоральная синагога, 1883–1893. Фасад. Фото автора

В Российской империи последней трети XIX — начала XX в. важное политическое и идеологическое значение начали занимать культовые сооружения различных вероисповеданий, и «законодателем моды» здесь по праву можно назвать Петербург. Несмотря на то что город был многонациональным, религиозные сооружения различных конфессий здесь начали возводиться сравнительно поздно. Как пример религиозного архитектурного памятника, ставшего образцом синагогальной постройки, можно определить Большую хоральную синагогу (1883–1893 гг.) на Большой Мастерской улице (ныне Лермонтовском проспекте, 2), возведенную в мавританском стиле по проекту архитекторов Льва Исааковича Бахмана и Ивана Ивановича Шапошникова (*ил. 1*). Рассматриваемое

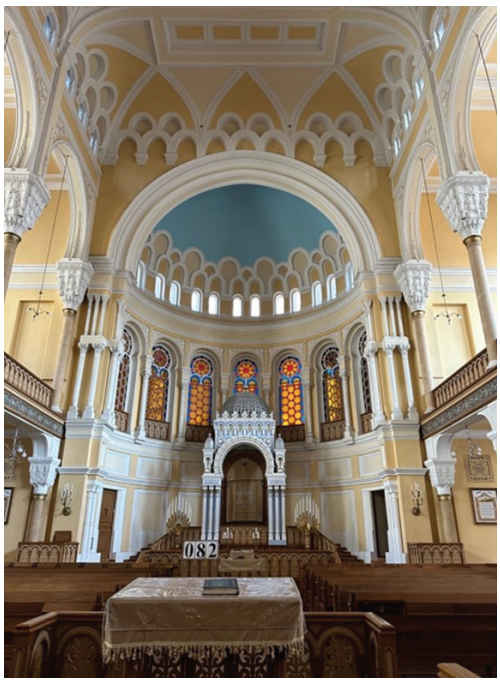
сооружение сочетало в себе не только восточные, но и европейские архитектурные прототипы. Мавританский стиль[1], возникший на стыке традиций Востока и Запада, проявляет себя наиболее органично и уникально в этом памятнике отечественной архитектуры [11, с. 194].

Постройка вызвала разное идеологическое и политическое понимание мавританского стиля. 19 сентября 1879 г. Владимир Васильевич Стасов и несколько других зодчих-экспертов подписали «Экспертное заключение», в котором говорилось о том, что здание не имеет ничего общего ни с христианской церковью, ни с арабской мечетью, а представляет собой самостоятельное архитектурное сооружение [1, с. 27]. В. В. Стасов полагал, что синагога в Петербурге должна стать символом культурного разнообразия, а также государственной терпимости в отношении меньшинств, существовавших в тогдашней многонациональной империи. Согласно мнению критика и эксперта основной целью в создании синагоги должно было также стать строительство здания, которое бы не стало сливаться с прочим пейзажем. Возведение синагоги должно было предоставить евреям возможность осознания национальной индивидуальности, что должно было бы стать действенным фактором в отношении достижения либерального курса — по крайней мере, в политике по отношению к еврейскому народу. Однако, по мнению известного еврейского писателя Йеуда Гордона, строительство синагоги в мавританском стиле, равно как и оформление ее внутреннего убранства в рамках его канонов, было ошибкой, ведь в данном случае речь шла о противоречии с принципами интеграции и описании евреев в качестве восточного народа. Еврейская традиция, по мнению Гордона, состояла в отказе от броскости и ориентации на ту страну проживания, где располагается здание [5, с. 328–330], то есть в России ориентироваться на русскую архитектурную традицию. Но, как показывает практика, здание синагоги было возведено в восточных традициях.

Первоначальный проект был создан усилиями архитекторов Л. И. Бахмана и И. И. Шапошникова, а впоследствии был переработан по указаниям В. В. Стасова [2, с. 64–65]. Благодаря общим усилиям мастеров была создана архитектура в своем настоящем облике. Император Александр II одобрил прошение еврейской общины о строительстве собственной молельни в 1869 г., но первый проект был опубликован в журнале «Зодчий» [12] лишь в 1881 г., а работа по закладке здания началась только в 1883 г. Наконец в 1886 г. был завершен боковой придел здания, в котором находилась Малая синагога (помещение небольшого размера для каждодневных молитв). Строительство основного здания было завершено в 1893 г. Окончательная постройка явила собой один из наиболее впечатляющих памятников города и знаковый символ еврейской культуры. Постройка действительно внушительных размеров: общая площадь здания занимает 3200 кв. м, высота купола равна 47 м [1, с. 27]. Сегодня это здание остается одним из наиболее значимых и исторических мест города. Помимо того что в данной синагоге проводятся религиозные службы, она также выполняет роль культурного и просветительского центра, значение которого для еврейского сообщества Северной столицы сложно переоценить.

Как отмечалось выше, Большая хоральная синагога была возведена в ярко выраженном мавританском стиле. Загадочный мир Востока в эпоху историзма становится богатым источником вдохновения не только для художников, но и для архитекторов. В качестве важных характерных особенностей стиля мореск выступает большое количество стрельчатых и подковообразных арок, высоких куполов, обилие резьбы. Значительным является и использование в отделке здания изразцов, мозаики, а также цветных витражей. Все эти элементы можно проследить и в обозреваемой синагоге.

О восточных традициях, проявившихся в архитектуре синагоги, напоминает прежде всего фасад, выполненный в теплой цветовой гамме [8, с. 1482] с характерной полосатой окраской. Постройка увенчана перевитым куполом сферической формы, расположенным над аркой подковообразной формы, стоящей под резным антаблементом, опирающимся на колонны.



2. Л. И. Бахман, И. И. Шапошников. Большая хоральная синагога, 1883–1893. Интерьер. Фото автора

В традициях Востока выполнен и интерьер синагоги. Заметим, что ко второй половине XIX в. мавританский стиль наравне с турецким, который был так любим в оформлении интерьеров, стал самым востребованным историческим ориентальным стилем и широко распространился по всему миру, в том числе и в России [9, с. 82]. Как отмечают исследователи, «Санкт-Петербург — город, в котором широко представлены интерьеры в неомавританском стиле и где многие из них сохранились до наших дней в отличие от Западной Европы» [14, p. 119]. Мавританский стиль «захватывает» не только интерьеры светских, но и культовых построек. Действительно, внутреннее убранство Большого зала синагоги создано согласно всем привычным концепциям арабо-мавританского стиля, где характерными являются такие элементы, как изящная аркада на мраморных колоннах; или же, к примеру, особый подход в отделке поверхности стен, которые напоминают архитектурные мотивы Миртового дворика и Львиного дворика Альгамбры в Гранаде (*ил. 2*). Возвышение, на котором происходит чтение Торы (Бима), ограждается при помощи балюстрады из дерева, украшенной орнаментом. Особой яркостью красок отличается и Венчальный зал, в котором не может не радовать глаз лепнина. Расположение помещений в синагоге соответствует имеющимся в данном отношении религиозным канонам. Во время молитвы внимание мужчин не должно переключаться на женщин; а также действует и обратное правило. В связи с этим на первом этаже здания находится мужской молитвенный зал, на втором — женский. Еще этажом выше располагаются хоры. Отдельное внимание стоит обратить на расположенный прямо напротив вход в Синагогу, в апсиде — арон а-кодеш, который ориентирован на Восток. Расположенное в глубине в стенной нише хранилище для свитков Торы с узорчатым куполом, аркой и резными колоннами, является важнейшей частью постройки. Напротив, в центре, находится резная деревянная бима и стол для чтения Торы, так, чтобы проповедник был обращен лицом к арон а-кодешу. Особенностью синагоги является и ее необычайная акустика. Слова, произнесенные шепотом, при условии тишины можно услышать внутри здания на расстоянии порядка 10 метров.

Интерьер синагоги освещает внушительная люстра, сохранившаяся с прошлых времен. Она покрыта сусальным серебром. Интересно, что люстра в Большой хоральной синагоге Петербурга является копией люстры, которая освещала синагогу в Берлине и которая была разбита во время Хрустальной ночи, устроенной в ночь с 9 на 10 ноября 1938 г. в Германии нацистами. В прошлом люстра петербургской синагоги освещала зал при помощи газа, однако в дальнейшем она была подключена к электросети. На территории площадки зала находятся деревянные скамьи, предназначающиеся для прихожан. Эти скамьи, сделанные из ценных древесных пород, смогли пережить непростые блокадные времена, когда на обогрев уходили все деревянные материалы, которые только могли попасть под руку.

На территории европейских стран мавританский стиль в течение длительного времени в первую очередь рассматривался в качестве своеобразного «стиля синагог». Дело в том, что в Европе синагоги чаще всего возводились именно в рамках данного стиля, ведь он ассоциировался с золотой эпохой еврейской культуры, который пришелся как раз на мавританскую Испанию. В ориентальном образе Петербургской хоральной синагоги можно заметить

сильное влияние берлинской и будапештской, так как отечественные архитекторы активно следили за изменениями в архитектурных формах синагог, публикуя европейские достижения в журналах [3, с. 143].

Хоральную синагогу в Санкт-Петербурге нередко принято сравнивать с Новой синагогой в Берлине, ведь Германия задала вектор моды, на который опирались многие страны, в том числе и Россия [16, p. 191–194]. В. В. Стасов рекомендовал еще при проектировании здания синагоги в Петербурге опираться в качестве образца на здание синагоги в Берлине, построенное в арабо-мавританском стиле согласно проекту Э. Кноблауха, взявшего «здесь себе за основание указанный стиль в таком виде, как он блистательно и роскошно выразился в Альгамбре» [1, с. 31].

Однако при этом В. В. Стасов относится к оформлению берлинской синагоги со скептической позиции, полагая, что здание в Петербурге должно развить данный стиль «более даровито». По поводу внутреннего убранства берлинской синагоги он, напротив, испытывал восхищение и полагал, что его стоит использовать и в петербургском проекте [10].

Действительно, Новая синагога в Берлине является одной из главных достопримечательностей немецкой столицы, а также одним из самых значимых еврейских культурных объектов в Германии (*ил. 3*). Ее строительство начал архитектор Эдуард Кноблаух в 1856 г., а закончил Фридрих Август Штюлер через 10 лет. Внутренний интерьер Берлинской синагоги является примером архитектурного искусства XIX в.: в здании сочетаются различные стили, включая восточноевропейскую и сефардскую традиции, которые были объединены в единую архитектурную концепцию.



3. Э. Кноблаух, Ф. А. Штюлер. Новая синагога, 1859–1860. Германия, Берлин. Гравюра по оригинальному рисунку Ф. Вагнера, нарисованному на дереве Р. Стилером // Местонахождение: Библиотека Центра углубленных иудаистских исследований имени Герберта Д. Каца Пенсильванского университета, Филадельфия, США

Первообразом Берлинской синагоги, вероятно, является синагога в Лейпциге, первая подобная постройка в мавританском стиле в Германии. Она была закончена в 1855 г. Отто Симонсоном, и вполне вероятно, что вдохновение при выборе направления сыскали и здесь. Ведь именно в Лейпциге проводилась знаменитая выставочная и торговая ярмарка, на которой собиралось много людей, в том числе архитекторов и меценатов [17, p. 200].

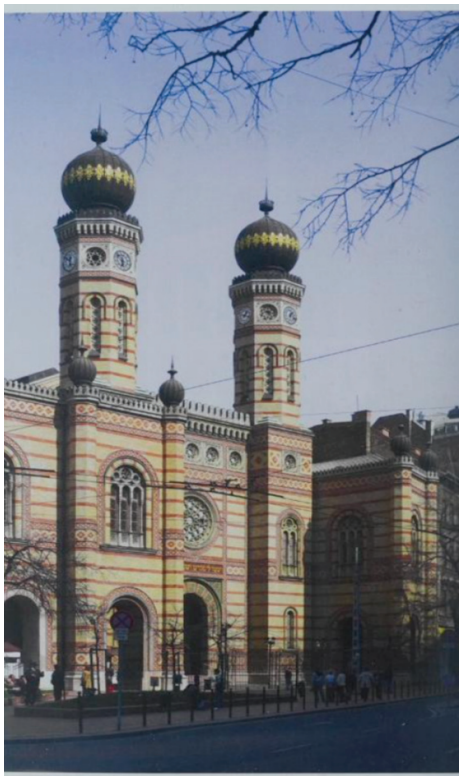
Внутреннее убранство Берлинской синагоги впечатляет своей красотой и величественностью. Главный зал Берлинской синагоги украшен высокой куполообразной конструкцией, которая придает ему величественный вид. Купол, расположенный над главным залом, был восстановлен после разрушения синагоги во время Хрустальной ночи. Как в прошлом, так и сейчас его величественность придает залу впечатляющий вид.

Поскольку строительство Большой хоральной синагоги в Петербурге было начато с большой задержкой, петербургское здание стало достаточно поздним примером мавританского стиля по сравнению с европейскими синагогами. С одной стороны, внешний облик синагоги напоминал те архитектурные решения, которые были распространены в Европе в период 1850–1870 гг. Однако, что касается внутреннего убранства, то в данном отношении отличия были более существенными.

В частности, интерьеры Хоральной синагоги обнаруживали достаточно небольшое количество элементов, которые принадлежали бы к мавританскому стилю. Только лишь

в Венчальном зале капители золотисто-голубого цвета и цветочные орнаменты на мозаичной поверхности пола могли намекнуть на то, какими были изначальные стремления тех, кто создавал синагогу. Помимо этого, в процессе строительства синагоги в Петербурге пришлось отказаться и от пышных мавританских орнаментов, которые можно встретить в Новой синагоге в Берлине, которые вызывали столь много восхищения у Стасова.

Небезынтересно было бы сравнить Большую хоральную синагогу и с Венгерской синагогальной постройкой. Из 17 сохранившихся будапештских синагог Большая синагога, также известная как Синагога Дохана, расположенная на улице Дохань, является одним из наиболее значимых мест еврейской культуры и истории в Европе и в мире (*ил. 4*). Она была построена в 1854–1859 гг. Людвигом Фёрстером и является самой большой синагогой в Европе и второй по размеру в мире (после синагоги на Элдридж-стрит в Нью-Йорке). Она, как и Малая синагога на улице Румбах, построенная архитектором Отто Вагнером в 1869–1872 гг., и ортодоксальная синагога на улице Казанчи, исполненная братьями Шиндор и Бела Лёффлер в 1912–1913 гг., резко выделялась на фоне иной фасадной архитектуры венгерской столицы, представляя синтез неоготики и ориентализм [15]. В этом тоже можно провести параллель, так как некоторые специалисты считали, что русский стиль создавался на пересечении ориентализма и средневековой готики [6]. При строительстве Большой синагоги авторы основной акцент сделали на том, чтобы найти особый национальный стиль [13, с. 89].



4. Л. Фёрстер, Ф. Фесль. Большая синагога, 1854–1859. Будапешт, Венгрия. // Klein R. Zsinagógák Magyarországon. 1782–1918. Budapest: TERC, 2011. P. 516

Синагога Дохана расположена в районе Эрзсебетваши в Будапеште, в венгерской столице, и может вместить более 3000 человек. Стиль здания сочетает в себе романский и мавританский стили; извне синагога не может не привлекать своей красивой мозаикой, элементами из стекла и кованого железа.

Внутреннее убранство Будапештской синагоги, созданное по проекту Ф. Фесля, впечатляет своей красотой и оригинальностью. В некоторой мере убранство синагоги в Будапеште напоминает устройство католического храма. Здесь тоже можно увидеть ряды скамей, трибуны в боковых частях здания, а также традиционное возвышение, с которого читаются проповеди. Посетитель синагоги также может увидеть два объемных подсвечника, вес каждого из которых составляет порядка 1,5 тонн. В зале, в передней части, располагается стол для чтения Торы и апсида.

Интерьеры Хоральной синагоги в Санкт-Петербурге и Большой синагоги в Будапеште имеют несколько сходных элементов. Например, обе синагоги имеют большие центральные холлы с высокими потолками, создающие величественное впечатление у каждого присутствующего. Кроме того, у обоих зданий имеются вымощенные мозаикой полы. В обеих синагогах есть элементы декора, выполненные из металла, а также большое количество орнаментированных элементов, обладающих достаточно изящным внешним видом. Обе синагоги имеют множество витражных окон с яркими цветами, которые позволяют проникать внутрь здания солнечному свету и благодаря которым создаются красивые эффекты на стенах и полу. Место для хранения свитков Торы

по оформлению очень схоже с петербургским: оно украшено красочными мозаиками и резьбой по мрамору.

И, разумеется, оба здания также отражают еврейские традиции и культуру через использование еврейских символов, архитектурных элементов и традиционных цветовых решений. Иными словами, убранство Хоральной синагоги в Санкт-Петербурге и Большой синагоги в Будапеште обладает определенными общими элементами дизайна, которые служат в качестве некоего общего основания, отражающего аспекты еврейской культурной традиции. В то же время и отличия между данными двумя зданиями также представляются очевидными.

Большая синагога в Будапеште отличается более пышным и ярким интерьером, в то время как Хоральная синагога в Петербурге уже на первый взгляд представляется более скромной в своих решениях. Внутреннее пространство сходно по своей планировке — у обеих синагог оно разделено на этажи, оснащено рядами лавок из дерева, в обоих случаях имеется бима. Однако при этом форма мавританских арок и более объемные окна Хоральной синагоги в Петербурге позволяют сделать больший акцент на пространство внутри помещения, визуально сделав пребывание даже внутри относительно небольшого здания более свободным. Стоит отметить, что отечественная постройка более придерживается восточных традиций, чем Большая синагога в Будапеште.

Архитектура петербургской синагоги не только впитала в себя европейский опыт, но и сама оказала влияние на культовые постройки Российской империи. Так, влияние архитектуры Большой хоральной синагоги можно обнаружить и в создании ворот старого кладбища в Рижской губернии. Первые проекты, предложенные Л. Бахманом и И. Шапошниковым в 1879 г. по воздвижению синагоги в Петербурге, во многом повлияли на архитектурное решение рижской постройки. Ворота старого еврейского кладбища имели множество схожих черт с главным порталом петербургской синагоги; как отмечается в некоторых исследованиях, это проявилось в форме, а также свойственной верхней части скрижалей, расположенных согласно основной оси портала, волнистых разделениях тимпана [7, с. 165]. Традиционно контакты между рижскими и петербургскими евреями были весьма тесными, можно даже привести тот факт, что в разные годы раввин Абрам Нейман, занимал эту должность в обеих губерниях и занимался вопросами постройки синагоги, поэтому архитектурная преемственность между петербургскими и рижскими постройками была вполне обоснованна.

Ориентальная стилистическая парадигма, основанная на европейском опыте, заложенная В. В. Стасовым и реализованная в Большой хоральной синагоге, находит свое продолжение в других синагогальных постройках внутри Российской империи, в том числе и в Беларуси, а именно в хоральной синагоге, возведенной в Минске в 1901–1906 гг. на улице Володарского, 7. Здание минской синагоги акцентировано трехпролетной аркой центрального входа и огромной подковообразной аркой верхнего регистра, в центре которой располагалось огромное окно, так называемое «око Аарона». Фасады минской синагоги, как и фасады петербургской, были декорированы полосатой кирпичной кладкой, характерной для мавританского стиля.

Множество синагог пострадало во время Второй мировой войны, однако не менее печальным для многих из них оказалось «восстановление», которое наносило огромный урон историческому наследию. Примером этому может служить и Хоральная синагога в Минске, некогда архитектурная жемчужина в мавританском стиле. Во время войны в фасад здания попал снаряд, и здание было полностью перестроено архитектором М. И. Баклановым под Русский драматический театр имени Максима Горького, а о старом убранстве нам напоминает только кирпичная кладка и форма окон на боковых фасадах.

Таким образом, Хоральная синагога в Санкт-Петербурге имеет немало сходств с теми синагогами, которые располагаются на территории Европы. Одной из наиболее характерных

черт архитектуры европейских синагог является использование подковообразных арок, а также наличие куполов. Внутреннее убранство зданий украшено при помощи орнаментов и узоров, выполненных в восточных традициях.

Общая планировка синагоги, наличие высоких окон, пропускающих яркий свет и создающих особую атмосферу, мозаичные панели — все это отличается невероятной красотой и тщательностью проработки. В ракурсе интерпретации мавританского стиля синагога в Санкт-Петербурге имеет отличия от европейских синагог, однако она имеет с ними и ряд схожих черт. Можно также отметить, что петербургская Хоральная синагога несколько уступает в пышности и размерах европейским, учитывая хотя бы факт того, что будапештская и берлинская синагоги рассчитаны на 3000 человек каждая, а петербургская — всего на 1200 [5, с. 330]. Внутренняя отделка Большой хоральной синагоги вышла менее вычурной, уступая своему главному прототипу — берлинской синагоге. Тем не менее мавританский стиль петербургской синагоги стал не просто продолжением интерпретации восточных традиций в европейском зодчестве, а реализацией культурной индивидуальности отечественной архитектуры, помимо этого, послужив образцом для создания последующих синагогальных построек в Российской империи.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. В статье наряду с термином «мавританский» используется ряд современных ему стилистических определений: «неомавританский», «арабо-мавританский», «мореск», «альгамбра».

ЛИТЕРАТУРА

1. Воробьева Н. Н. Памятники испано-мавританского искусства собрания Государственного Эрмитажа в контексте русской культуры XIX века // Новое искусствознание. 2020. № . 2. С. 13–31.
2. Гессен В. Ю. Санкт-Петербургская хоральная синагога до 1917 года // История Петербурга. 2001. № 4. С. 64–69.
3. Иванова А., Чанади Ю. «Восточные» направления в русской и венгерской архитектуре // Проект Байкал. 2022. Т. 19, № 72. С. 140–149.
4. Каптерева Т. П. Синтез искусств в мавританской архитектуре. Альгамбра // Художественные модели мироздания. Взаимодействие искусств в истории мировой культуры. М.: НИИ РАХ, 1997. Кн. 1. С. 67–85.
5. Кляйнманн И. Новые места — новые люди. Еврейская жизнь в Санкт-Петербурге и Москве в XIX веке / пер. с нем. Е. Олешкевич, науч. ред. В. Кельнер. М.: Книжники, 2019. 488 с.
6. Корндорф А. Дворцы Химеры. Иллюзорная архитектура и политические аллюзии придворной сцены. Москва: Прогресс-Традиция, 2011. 624 с.
7. Котляр Е. Рига — Санкт-Петербург — Харьков: истоки и взаимосвязи «еврейской архитектуры» Якова Гевирца // Евреи в меняющемся мире. 5-я Международная конференция. Рига, Латвия, 16–17 сентября 2003 г. Ред.: Х. Брановер, Р. Фербер. Рига: Центр иудеи при Латвийском университете, 2005 г. С. 162–170.
8. Либерман И. Ю., Шишова А. А. Особенности архитектуры синагог в России // Столыпинский вестник. 2022. Т. 4. № . 3. С. 1474–1494.
9. Мишуровская-Тертри О. Е. Особенности развития неомавританского стиля на примере России и Франции // Дом Бурганова. Пространство культуры. 2020. № 2. С. 70–90.
10. Стасов В. В. По поводу постройки синагоги в Петербурге // Еврейская библиотека: Ист.-лит. Сб. СПб., 1872. Т. 2. С. 453–473.
11. Шадрина Наталия Анатольевна Мавританский стиль как воплощение синтеза христианской и мусульманской художественных традиций // Манускрипт. 2016. № 6–2 (68). С. 194–196.
12. Шретер В. А. Конкурс проекта синагоги // Зодчий. 1881. № 1. С. 6–7.
13. Юрченко Н. Кишиневская хоральная синагога. Истоки ее художественного образа // Conferința științiică cuparticipareinternațională „Problemeactualealearheologiei, etnologiei și studiuluiartelor”, ediția VI-a, Chișinău, 22–23 mai 2014; Rez. comunic. / com. org. Oleg Levițki [et.al.]. Chișinău: Garomont, 2014. P. 89.
14. Giese F., & Braga A. V. The Protagonists of the Moorish Revival: Translating Ibero-Islamic Heritage in Eighteenth- and Nineteenth Century Europe // Art in Translation. 2019. № 11(2), P. 119–123.
15. Klein R. Zsinagógák Magyarországon. 1782–1918.Budapest: TERC, 2011. 640 p.
16. Krinsky C. H. Synagogues of Europe: Architecture. History. Meaning. N. Y., 1985. 461 p.

17. Wischnitzer R. The Architecture of the European Synagogue. Philadelphia, 1964. 312 p.

Сведения об авторе:

Федорова Анастасия Леонидовна, магистратура, 1-й курс, Центр инновационных образовательных проектов, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица; somik.somikov@yandex.com

Fedorova Anastasia Leonidovna, Master's degree, 1st year, Centre for Innovative Education Projects, Saint Petersburg State Academy of Art and Design named after A. L. Stieglitz; somik.somikov@yandex.com

Научный руководитель:

Мутья Наталья Николаевна, кандидат искусствоведения, доцент, профессор Центра инновационных образовательных проектов, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица; mutianata@yandex.ru

Mutya Natalia Nikolaevna, Candidate of Art Criticism, Associate Professor, Professor of the Centre for Innovative Education Projects, Saint Petersburg State Academy of Art and Design named after A. L. Stieglitz; mutianata@yandex.ru

7. СПЕЦИАЛИТЕТ

УДК 75.017.2
DOI 10.54874/9785605162926.2024.10.62

Р. В. Гришин

ЗНАЧЕНИЕ СВЕТА В ТВОРЧЕСТВЕ МИКЕЛАНДЖЕЛО МЕРИЗИ ДА КАРАВАДЖО

Свет в творчестве Караваджо традиционно воспринимается как образно-пластическое средство. В результате же настоящего исследования обнаруживается философско-эстетическая нагрузка света в работах итальянского художника, реформатора европейской живописи XVII в., основателя реализма в живописи, одного из крупнейших мастеров барокко. С помощью хронологического метода выявлены предпосылки формирования художественного языка Караваджо, проработана проблема интерпретации света.

Ключевые слова: свет, пластическое средство, философско-эстетический аспект, Караваджо.

R. V. Grishin

THE MEANING OF LIGHT IN THE WORKS OF MICHELANGELO MERISI DA CARAVAGGIO

Light in Caravaggio's work is traditionally perceived as a figurative and plastic means. As a result of this research, the philosophical and aesthetic load of light is revealed in the works of the Italian artist, reformer of European painting of the 17th century, founder of realism in painting, one of the greatest masters of the Baroque. Using the chronological method, the prerequisites for the formation of Caravaggio's artistic language were identified, and the problem of interpreting light was worked out.

Keywords: light, plastic means, philosophical and aesthetic aspect, Caravaggio.

В истории изобразительного искусства отношение к свету как к пластическому средству и философско-эстетическому символу менялось. Это изменение происходило согласно мировоззрению и обостренному чувству трансцендентного. Свет часто являлся определенным символом, имеющим широкий спектр трактовок. В раннехристианском искусстве, а также искусстве Средневековья, свет воспринимался прежде всего как знак присутствия Бога.

Предваряя анализ специфики трактовки света в творчестве Караваджо, есть основания обратиться к пониманию «света» в предыдущие эпохи. В произведениях, созданных средневековыми художниками, свет имеет совершенно иное, особое, непривычное современному зрителю значение. Свет средневековых изображений не моделирует форму предметов, фигур

и т. д., а «изливается на зрителя». Свет воспринимается как художественный объект. Это свет непознаваемый, иррациональный, освещающий все внутри пространства, в котором пребывает зритель, и пространство его собственной души, пространство внутреннего мира. В Средневековье источник света по своему значению соотносим с источником истины. Абсолютная истина по средневековой концепции может быть постигнута в состоянии внутреннего озарения в любой точке пространства, именно поэтому в средневековых изображениях и отсутствует свет, который вылепливает форму и создает падающие тени.

Только начиная с XIII в. согласно мысли Джованни Фиданца Бонавентуры учение о свете начинает рассматриваться в трех ипостасях: 1) Божественной; 2) Духовной; 3) Телесной (появляется представление о собственной и падающей тени) [4, с. 98].

Итак, изображаемое формируется не только с помощью света, но и тенью. Свет и тень, безусловно, являются неотделимыми понятиями и существуют в одной среде и потому оказывают одинаково сильное влияние на композицию, наделенную определенным философским звучанием. А. В. Свешников в статье «Свет в изобразительном искусстве Средневековья и Возрождения» пишет: «Средневековое равновесие этих категорий, создававшее гротесковое мировосприятие, было нарушено. Гротеск как разрешение противоречия в эпоху Ренессанса уступил место новому эстетическому миропониманию в форме Тайны познаваемой Природы. Природа оказалась страшна лишь непознанной, неосвоенной и потому не страшна в принципе <…> Вот та метаморфоза, которая произошла в общественном и индивидуальном сознании человека кватроченто. Она сказалась на его представлении о свете, на его художественно-композиционном мышлении <…> Символическая сущность художественного образа света раннего Ренессанса обусловлена в первую очередь ощущением таинственности Природы, которое на глубинном, бессознательном уровне было присуще человеку Возрождения» [4, с. 99–103].

По мнению А. В. Свешникова, тень, источником и причиной появления которой является свет (если бы не было света, не было бы и тени), начиная с эпохи Возрождения находит свое философское значение в таком понятии, явлении нашей жизни, как «тайна». Объясняющим композиционным началом стала не идея Бога, как в сознании средневекового человека, а бессознательная идея тайны. Именно тайна стала определять композиционную целостность работ художников Ренессанса и последующих поколений мастеров, кто находился под влиянием данной эпохи. Как в работах мастеров Ломбардской школы, так и во многих картинах Леонардо да Винчи совершенно особое использование светотени помогает создать атмосферу таинственности и сложности нашего мира, мира природы и места человека в нем. Нам трудно понять, где находится конкретный источник освещения. Свет словно окутывает все пространство картины и одновременно с этим исходит из ее глубины, участвует в самом «движении» фигур и выявляет их пластику, создает таинственность образа и сложность эмоций действующих лиц. Свет оказывается вовлеченным в сам «процесс» создания действа. Картину Леонардо ***«Святая Анна с Мадонной и младенцем Христом»*** (ок. 1501–1519 гг.) можно считать в некоторой степени даже наделенной чертами «маньеризма», поскольку виртуозная работа со светом позволила мастеру передать сложность понятия истины, того, что она не лежит на поверхности и окутана тайной. Пирамидально скомпонованная группа фигур, словно растворенная в среде, являет собой не просто пластическое композиционное движение, а движение смысла, движение «взглядов» героев, их чувств и эмоций (Христос обнимает ягненка, символизирующего его внутренние страдания, а Мария пытается удержать младенца), и именно свет здесь помогает создать ощущение неразгаданной тайны. В дальнейшем понимание света будет все более усложняться.

Но все же, несмотря на различие в формировании идей, связанных с «физической» и «духовной» природой «света», именно в их взаимодействии друг с другом раскрывается истинный смысл этого понятия. И одним из художников, в чьем творчестве это взаимодействие происходит

с необыкновенной ясностью, является Микеланджело Меризи да Караваджо. Сама жизнь его выпала на непростую эпоху перемен, когда в мировоззрении общества осознавался конфликт человека и мира, когда утверждалась идея двойственности человеческой природы.

Конечно, Караваджо не перенимает традицию полностью, так как он привнес много своей, особой философии в искусство, стал создателем новых жанров, изменил вектор развития искусства. Но, безусловно, именно ренессансная основа стала почвой для расцвета творческого гения этого художника. М. И. Свидерская отмечает: «…Караваджо сочетает в своих картинах (уже скорее религиозных) потрясающее чувство крупной формы, которое было свойственно Микеланджело Буонарроти. Считал себя преемником своего великого предка <…> Будучи продолжателем Леонардо использует свет и тень для создания крупных монументальных образов на религиозные сюжеты» [5, с. 68]. Именно поэтому, чтобы понять философию становления концепций «кьяроскуро» и «тенеброссо» в творчестве Караваджо, необходимо обратиться к сопоставительному анализу его искусства с работами художников предшествующей эпохи.

Первое, о чем стоит сказать, — это об отношении художников к «эффекту присутствия», вовлеченности зрителя в картину и о том, как именно благодаря свету это происходит. Плоскостное изображение Средневековья, где лишенные теней фигуры, словно излучающие собственный, «внутренний» свет, сменяются изображением объемных предметов с помощью светотональной моделировки формы. Средневековое «общинное» сознание уступает место «личностному». В этой связи предмет начинает видеться и восприниматься в новой, специфической манере — его изображение передает не обобщенный взгляд на окружающую действительность, проблемы и т. д., а взгляд на вещи с определенной, конкретной точки зрения, то есть взгляд, осуществленный личностью. Игра света на поверхностях, тени, источник направленного света — все это помогает создать возможность самопозиционирования зрителя относительно изображенных сюжетов. Так, подобную идею можно проследить и в фреске Миланского монастыря Санта-Мария-делле-Грацие ***«Тайная вечеря»*** (1495–1498 гг.), написанную Леонардо да Винчи, и в ***«Святой ночи»*** (ок. 1529–1530 гг.) Корреджо, и во многих картинах Караваджо, наверное, самой показательной из которых, где подобная идея доведена до некого абсолюта, является «Призвание апостола Матфея» (1599–1600 гг.). Во всех вышеперечисленных работах свет не только выступает в роли важнейшей части композиции, но и помогает создать у зрителей драматическое восприятие произведения. Анализируя «Тайную вечерю» Леонардо, мы очень явственно ощущаем падение светового потока, выявляющего пластику фигур, а также можем предположить, какое сильное впечатление, дополняемое «портретной» подлинностью деталей (посуда, скатерти, мягкие драпировки), произвела эта фреска на монахов монастыря. Анализируя работу Корреджо, мы еще больше убеждаемся в том, что свет приобретает значение композиционного фактора, помогающего в самой основе, линейно-формальной структуре картины, создать определенную эмоциональную настроенность произведения. Э. Гомбрих в своей «Истории искусств» о Корреджо пишет: «…он (свет) уравновешивает живописные массы, направляет наше внимание по определенным линиям», «композиция могла бы показаться и несбалансированной: ее левая часть перегружена, а справа — обширная зона пустоты. Однако яркое свечение, выделяющее Марию с младенцем, восстанавливает равновесие…» [2, с. 232–233]. Ну и, конечно, все вышеперечисленное относится к алтарной картине Караваджо ***«Призвание***



1. Караваджо. «Призвание апостола Матфея». 1599–1600 гг.

апостола Матфея» (*ил. 1*) и с еще большей силой раскрывается в этом произведении, помогая создать «эффект присутствия», эффект вовлеченности зрителя в картину. Свидерская М. И. в книге «Искусство Италии XVII в.: Основные направления и ведущие мастера» подробно говорит о том, что «грандиозный удар неведомо откуда ниспосланного света», который является первоэлементом драматического в изобразительном решении данной картины, можно сравнить с вторжением «вечного в сиюминутное, мифа в повседневность, Божественного в человеческое» [5, с. 71]. И если мы дальше будем анализировать эту картину с данной позиции, тогда тема произведения может толковаться как чудо, таинство. Нельзя не упомянуть, что само действие, погруженное в особую световоздушную среду, чрезвычайно близко зрителю и наполнено «конкретностью жизни». Свет и тень в этой картине можно трактовать как две стороны одного конфликта, как два противостоящих друг другу аспекта действительности, как противоречие обыденного и возвышенного. Свидерская М. И. пишет: «Матфей постигает суть обращенного к нему призыва с тем «естественным светом понимания», который Джордано Бруно противопоставлял «сверхъестественному прозрению» [5, с. 72]. Интересно, что подлинным эмоциональным средоточием, композиционным центром произведения является не Христос и не Матфей, а «пространственная цезура» [5, с. 72], пустота, созданная светом и тенью (повисшая кисть Христа с ударом света на запястье и погруженными в тень пальцами). Именно благодаря подобной организации композиционного центра смысл сказанного Караваджо ощущается гораздо напряженнее и обостреннее, чем если бы художник отразил его во внутреннем мире Матфея. Свет словно помогает передать наивысший момент действия.



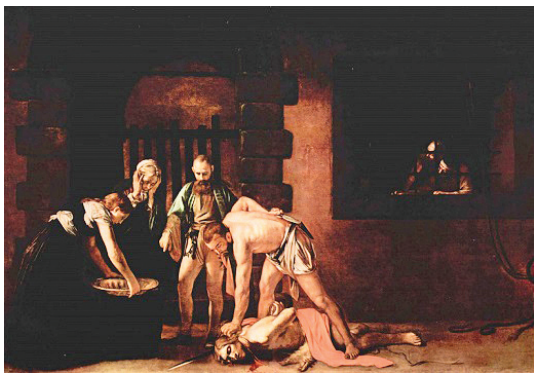
2. Караваджо. «Отдых на пути в Египет». Ок. 1595–1596 гг.

Однако свет в первом периоде творчества Караваджо все же в основном «геометризирует» пространство изобразительной плоскости и в некоторой степени даже стилизует и обобщает изображенный сюжет. Чрезвычайное чувство крупной формы занимает главное место в строении его картин. В работе ***«Отдых на пути в Египет»*** (*ил. 2*) (ок. 1595–1596 гг.), как и в картине «Призвание апостола Матфея», свет все более очевидно заявляет о себе как луч, выявляющий главное. Свет приобретает все большее композиционное и смыслообразующее значение, он будто одухотворяет реальность картины и делает особенно ощутимой эмоциональную атмосферу произведения. Благодаря этому мы можем почувствовать пронзительно-звонкое звучание скрипки ангела, ощутить некую пасторальность сцены, наполненную, как пишет М. И. Свидерская, «терпеливым вниманием Иосифа, сном и дыханием прильнувших друг к другу Марии и младенца Христа» [5, с. 69].

С 1600-х гг. в произведениях Караваджо идея синтеза физического и метафорического значений света все больше усиливается. Теперь философия формы, освещенной ярким направленным светом, может являть собой трактовку евангельских представлений об истине. Обращаясь к творчеству Караваджо важно отметить мировоззренческие предпосылки предшествующей эпохи. Начиная с Возрождения идея человека, идея самостоятельной свободной личности, является не просто одной из отличительных черт человеческого самосознания, но представляет собой культурный формообразующий аспект. Загрядская А. С. в статье «Антропоцентризм как вектор преобразования христианской культуры в эпоху Возрождения» утверждает, что подобная идея является частью логики развития сложного и многоосновного культурного механизма, в центре которого стоит идея существования в гармонии духа и тела. Следовательно, человеку необходимо постоянно работать над самим собой,

выстраивать систему морально-нравственных ориентиров, «тянуться к свету». И именно в этом проявляется некоторое сходство с эпохой барокко, для которой характерно постоянное движение, постоянное наличие какого-то действия как физического, так и духовного. Именно «процессуальность» и обостренный контраст стали определять художественную целостность работ времени, в котором жил и творил Караваджо. Так в алтарной картине **«Обращение Савла»** (1601 г.) энергия светового движения побуждает зрителя к прямому соприкосновению с реальностью картины. Динамика физического действия преобразуется в динамику духовного действия, и именно в динамике духовного действия подчеркивается его восходящая направленность. В этом движении акцентируется момент преодоления. Свидерская М. И. пишет: «<…> взметенное «я» героя, освобожденное от прежней слитности с бытием, ощутимо бьется о грани мира, наталкиваясь в своем стремлении ввысь на брюхо и ноги лошади, на фигуру старика» [5, с. 74], «…Вслед за воздетыми руками Савла зритель совершает переход из объективной плоскости в сферу субъективного <…>» [5, с. 74]. И драматическое освещение сцены только усиливает этот эффект, помогая метафорически показать, сложный и непростой духовный путь человека.

В картине ***«Жертвоприношение Авраама»*** (1594–1596 гг.) Свет помогает композиционно выстроить линию единства, тем самым создав мощный драматический удар. Свет распределяется не просто согласно «физическим» законам, а прежде всего соотносясь с образным решением картины. Луч выхватывает главные узлы композиции и направляет наш взгляд (от плеча и освещенной скулы ангела к внутреннему взору Авраама, от светлого пейзажа на заднем плане к встревоженному лицу Исаака, излучающему неописуемый страх и ужас). Действия персонажей будто растянуты во времени, а свет усиливает эту «процессуальность». Благодаря этому мы еще сильнее вовлекаемся в картину и напряженнее ощущаем эмоциональное состояние героев. Свет здесь становится самостоятельной художественной ценностью, как и в картине «Уверение Фомы» (ок. 1600–1602 гг.), где контрастно освещенные крупные фигуры Христа и апостолов, арочная композиция и удивительное световое решение помогают создать момент ожидания чуда (Фома влагает персты свои в раны Христа и смотрит словно не туда, а куда-то дальше). В этой картине также хорошо заметно, как искусное владение светотенью помогает Караваджо создать сложный колорит картины (очень тонко и виртуозно положены тени, наделенные определенным цветовым значением).



3. Караваджо. «Казнь Иоанна Крестителя». 1608 г.

Караваджо «переживает» свет в разные периоды своего творчества, утрируя его значение от эффекта присутствия до метафоры. Так, в позднем периоде творчества художника объективирующе-композиционное, монументально-обобщающее значение света становится все менее сильным и все больше переходит в область чувства. Свет, сделавшись мягким и рассеянным в среде, уже во многом теряет монолитность «сценического» луча, становясь средством одухотворения реальности, побуждающим людей к эмоциональному преображению. В картине ***«Смерть Марии»*** (ок. 1605 г.) свет уже утрачивает прежнее значение и лишь в фигуре самой Марии и красной драпировке сохраняет величественные черты. Караваджо теперь больше задумывается о внутренней среде картины, о том, как показать противоречие отдельного и общего, сиюминутного и вечного. Так, в ***«Казни Иоанна Крестителя»*** (*ил. 3*) (1608 г.) мягкий струящийся свет растворяет напряжение сцены, создавая настроение внутреннего драматизма и обреченности. В этой работе также проявленные

с помощью виртуозной светотени огромное пустое пространство и полумрак подчеркивают эффект трагичности и повергают зрителей в трепет, поскольку изображение человеческих переживаний и страданий в поздних работах Караваджо приобретает все большую субъективность и обнаженность. Однако именно картина ***«Поклонение пастухов»*** (*ил. 4*) (1609 г.), сюжет которой, по сути своей, не драматичен и лишен трагизма, является наиболее органическим выражением всех идей позднего творчества Караваджо. От фигур Марии с младенцами пастухов, преклонивших колени, веет светом и тихой радостью. Золотистый луч, освещающий руки и лицо Марии, фигуру Христа, наполняет картину проникновенным чувством душевной теплоты и нежности, тихой радости и грусти. Образ Марии, прижимающей к себе сына, полон беззащитности и одиночества перед лицом судьбы. Но в то же самое время картина будто излучает внутренний свет, который окутывает в том числе и зрителя. Удивительно спокойная и в то же самое время стремительно-диагональная композиция создает эффект присутствия при радостном событии. Свет здесь словно является полноценным участником сцены и выявляет самое значимое и важное — мать, дитя и высшее предназначение.



4. Караваджо. «Поклонение пастухов». 1609 г.

Итак, рассматривая значение света в творчестве Караваджо, можно прийти к выводу, что свет действительно по-особому раскрывается в его работах и способствует созданию образной системы произведений. В раннем периоде творчества Караваджо опирался на ренессансную трактовку света, а именно на поздние работы Леонардо да Винчи и художников Ломбардской школы. Так, свет как пластическое средство у него не просто моделирует форму, делая ее плотной или, наоборот, растворенной в среде, а структурирует и обостряет композицию, усиливает звучание цвета, выражает внутреннее эмоциональное наполнение алтарной картины. Свет у Караваджо также создает контрастность, динамичность и трагичность сцен и, наоборот, тонко показывает колебание воздуха, окутывающего изображенное действо и словно одухотворяющего сюжет.

Свет в работах Караваджо — ключ к пониманию внутреннего смысла картины. Будучи носителем определенного философского замысла, свет помогает нам на чувственном, иррациональном уровне понять сложный и вместе с тем метафоричный, иносказательный язык евангельских сюжетов, ощутить эмоциональное состояние изображенных героев, услышать их мысли и понять духовные стремления. Свет будто материализуется в слово, побуждающее людей к переосмыслению ценностей и поиску ответов на вопрос, что действительно является главным в жизни?

Но именно во взаимодействии образно-пластической и философско-эстетической системы восприятия света можно понять истинную суть творчества Караваджо. Его ранние стремления к некой «геометризации» формы посредством четкого разделения на свет и тень, или, наоборот, более нюансные светотональные решения, характерные для позднего периода творчества, можно трактовать как личное прочтение художником конфликта мировоззрений, поскольку именно этот конфликт оказал сильнейшее влияние на становление характера и внутреннего мира Караваджо. Он не просто переосмыслил роль света, а стал выразителем нового «революционного» сознания в искусстве.

ЛИТЕРАТУРА

1. Арнхейм Р. «Искусство и визуальное восприятие», М.: «Прогресс», 1974 г., 386 с.

2. Гомбрих Э. «История искусства», 16 изд., испр. М.: издательство «АСТ», 1998 г., 510 с.
3. Загрядская А. С. «Антропоцентризм как вектор преобразования христианской культуры в эпоху Возрождения»// журнал «Общество. Среда. Развитие (Terra Humana)» 2013, № 4 (29). С. 189–193.
4. Свешников А. В. «Свет в изобразительном искусстве Средневековья и Возрождения» // Вопросы искусствоведения (№ 1 XI) 2009. С. 96–103.
5. Свидерская М. И. «Искусство Италии XVII века: Основные направления и ведущие мастера» (Из истории мирового искусства / Гос. ин-т искусствознания М-ва культуры Рос. Федерация). М.: «Искусство», 1999, 271 с.

Сведения об авторе:

Гришин Роман Валерьевич, специалитет, 2-й курс, кафедра станковой и книжной графики, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица; grishin-r04@yandex.ru

Roman Valerievich Grishin, Specialist degree program,2nd year, Department of Easel and Book Graphics, Saint Petersburg State Academy of Art and Design named after A. L. Stieglitz; grishin-r04@yandex.ru

Сведения о научном руководителе:

Гребенникова Дина Александровна, кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры общественных дисциплин и истории искусств, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица; ya.dina-nastay@yandex.ru

Grebennikova Dina Aleksandrovna, Candidate of Art Criticism, Associate Professor, Associate Professor of the Department of Social Disciplines and Art History, Saint Petersburg State Academy of Art and Design named after A. L. Stieglitz; ya.dina-nastay@yandex.ru

УДК 7.071.1
DOI 10.54874/9785605162926.2024.10.63

А. Ю. Смолякова

ИВАНОВА ВАЛЕНТИНА БОРИСОВНА — ПЕДАГОГ СТУДИИ ИМЕНИ В. И. СУВОРОВА

Цель статьи — обобщить сведения о творческом и педагогическом пути выпускницы ЛВХПУ имени В. И. Мухиной, преподавателя петербургской изостудии имени В. И. Суворова Валентины Борисовны Ивановой (1937–2021 гг.). Биография мастера неразрывно связана с историей организованной выдающимся педагогом В. И. Суворовым изостудии, через которую за ее более чем семидесятилетнее существование прошли многие художники Санкт-Петербурга. Валентина Борисовна стала хранителем и проводником традиций «суворовской» школы.

Ключевые слова: изостудия В. И. Суворова, рисунок, школа, ЛВХПУ, педагог, наставник, художник.

A. Yu. Smolyakova

VALENTINA BORISOVNA IVANOVA— TEACHER OF SUVOROV'S ART STUDIO

The purpose of the article is to summarize information about the creative and pedagogical path of Valentina Borisovna Ivanova (1937–2021), a graduate of the Higher Leningrad Art and Industrial School named after V. I. Mukhina, the teacher of the St. Petersburg art studio named after V. I. Suvorov. The master's biography is inextricably linked with the history of the art studio organized by the outstanding teacher V. I. Suvorov, through which many artists of St. Petersburg passed through during its more than seventy-year existence. Valentina Borisovna became the keeper and conductor of the traditions of the "Suvorov" school.

Keywords: art studio named after V. I. Suvorov, drawing, school, Higher Leningrad Art and Industrial School named after V. I. Mukhina, teacher**,** mentor, artist.

Имя Валентины Борисовны Ивановой связано как с Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академией имени А. Л. Штиглица (далее — Академия, СПГХПА имени А. Л. Штиглица), так и с уникальной студией рисунка, через которую прошли многие абитуриенты, а впоследствии — студенты художественных вузов Санкт-Петербурга.

В начале творческого и профессионального пути, в период ученичества, будущему художнику зачастую бывает важно встретить «своего» преподавателя, который будет поддерживать и поощрять увлеченность воспитанника своим делом. Изостудия, организованная в Ленинграде в 1950 г. под руководством В. И. Суворова, для многих будущих художников стала благотворной средой, отправной точкой творческого пути, а Василий Ильич за годы своей педагогической деятельности стал Учителем с большой буквы для многих поколений учеников. А позже важным для студийцев человеком стала В. Б. Иванова, в прошлом тоже ученица студии. В настоящее время студия продолжает свою жизнь, располагаясь на Миллионной улице в составе объединения подростково-молодежных клубов «Перспектива»[1].

Валентина Борисовна Иванова родилась 9 августа 1937 г. в Ленинграде. Годы Великой Отечественной войны провела с семьей в эвакуации в Уфе. В юности мечтала стать актрисой, играла в драмкружке. Родители хотели, чтобы после школы Валентина пошла учиться на техническую специальность, но в итоге в инженерный вуз она не попала: случайно увидев объявление о дополнительном наборе, пошла поступать в архитектурный техникум, куда ее и приняли. В техникуме она впервые столкнулась с рисованием и проявила к нему интерес. После завершения обучения и трех лет работы в архитектурном бюро решила получать высшее образование, но, чтобы выдержать конкурс на архитектурный факультет, необходимо было подготовиться к поступлению. В это время Валентина Борисовна узнала о существовании изостудии Василия Ильича Суворова. Попав в нее в 1961 г., осталась, впоследствии посвятив этому месту свою творческую жизнь и педагогическую деятельность (*ил. 1*).



1. Валентина Борисовна Иванова (1937–2021 гг.) с учениками. 1990-е гг.

Изостудия самодеятельного творчества при Ленинградском доме медицинских работников была организована в 1950 г. Василием Ильичом Суворовым — художником и выдающимся педагогом, с 1946 г. и до конца жизни проработавшим на кафедре рисунка Ленинградского высшего художественно-промышленного училища имени В. И. Мухиной (далее — училище, училище имени В. И. Мухиной, ЛВХПУ, ЛВХПУ имени В. И. Мухиной). Студия, многие годы располагавшаяся в просторной квартире по адресу: Коломенская улица, 14, а в 2001–2022 гг. — на улице Чайковского, 1, объединяла и продолжает объединять увлеченных рисованием людей. Она стала площадкой для подготовки молодежи к поступлению в художественные вузы, в том числе в ЛВХПУ; в то же время на занятия мог прийти любой желающий (впоследствии студия получила звание народной), многие студийцы пошли в другие профессии, но получили заряд любви к рисованию и вспоминают занятия в студии с теплотой. После смерти В. И. Суворова студия носит его имя.

Суворов Василий Ильич (1902–1991 гг.) увлекся искусством во время учебы в гимназии, позже посещал занятия в студии К. П. Чемко под руководством Д. Н. Кардовского. Это была одна из тех частных студий, которые создавались в первой трети XX века многими художниками-педагогами, чувствовавшими недостаточность знаний, которые давала официальная академическая школа. В Институте имени И. Е. Репина обучался у Н. Э. Радлова и В. И. Шухаева, учеников Д. Н. Кардовского. В 1949 г. Суворов был приглашен в качестве преподавателя рисунка в воссозданное после войны Ленинградское художественно-промышленное училище. Много лет он заведовал организованными в 1951 г. подготовительными курсами для поступающих в ЛВХПУ. До 1989 г. преподавал в студии, позже консультировал учеников в своей мастерской, в ЛВХПУ имени В. И. Мухиной преподавал до последнего года жизни.

Василий Ильич заметил усердие и талант Валентины, уделял ей особое внимание, став настоящим наставником и другом. Каждое лето они ездили писать этюды по старинным русским городам: Ферапонтово, Ростов, Ярославль и др. Свои этюды Василий Ильич писал более академично, внимательно, Валентина — размашисто и с особым колоритом.

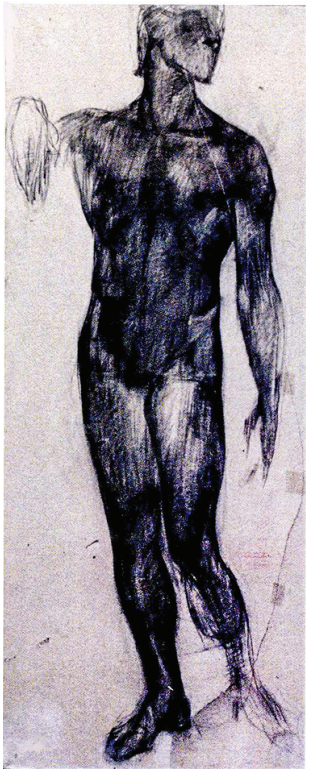
В 1964 г. Валентина Иванова поступила в ЛВХПУ имени В. И. Мухиной на отделение внутренней отделки и оборудования зданий (будущая кафедра интерьера и оборудования), продолжив и занятия рисунком в студии. Немного позже Валентину заметили преподаватели

отделения монументально-декоративной живописи, куда и перевели с третьего курса интерьера на второй курс МДЖ. В те годы девушек на кафедре почти не было, Валентина стала одной из немногих студенток, принятых на обучение. По воспоминаниям на становление ее как рисовальщика особенно повлияли педагоги кафедры — преподаватель рисунка Л. И. Чегаровский (1914–1991 гг.) и анатом Б. Н. Кокуев (1927–2013 гг.). Анатомию Кокуев — педагог, успевший за свою жизнь поработать в нескольких художественных вузах страны, преподавал с конструктивистским подходом, основываясь на работах Г. Баммеса [1, с. 40]. Руководителем диплома Валентины, посвященного праздничному крестьянскому застолью, был Г. А. Савинов (1915–2000 гг.; работы художника находятся в Русском музее и других собраниях), о его наставничестве Валентина Борисовна часто вспоминала и рассказывала уже своим подопечным. Обучение в училище имени В. И. Мухиной было длительным, так как Валентина в это время часто и тяжело болела. По окончании вуза в 1974 г. получила ставку преподавателя в студии, которую уступил ей В. И. Суворов.



2. Рисунок головы. 1970-е гг.

Валентина, будучи студенткой отделения монументально-декоративной живописи, рисовала головы больше натуральной величины. Рисунки того и более позднего периода отличаются характерными чертами, соединившими в себе особенности двух школ рисунка («суворовской» и монументальной школы, сформировавшейся в ЛВХПУ им. В. И. Мухиной): монументальный характер формы, графическая выразительность, пластика (*ил. 3*). По наблюдениям студийцев, Валентине удавалось верно и остро схватывать характер модели (*ил. 2*). Любопытно сопоставить особенности творческого метода разных периодов времени: в ранних рисунках видно влияние Василия Ильича, в более поздних — кафедры монументальной живописи, в последние годы работы Валентины Борисовны больше напоминали «монументальные наброски».



3. Рисунок фигуры. 1970-е гг.

Самой важной дисциплиной в студии по сей день является рисунок, поднятый на высокий профессиональный уровень. С 1950-х гг. интерес к графике и рисунку возрос, издаются альбомы рисунков мастеров разных времен, организуются выставки. В 1977 г. в Москве состоялась Первая Всесоюзная выставка рисунка, где широкой публике были представлены произведения, созданные в предшествующее десятилетие, по материалам выставки выпущен альбом [4, с. 4–5]. Рисунок становится «автономным», самостоятельным явлением.

Натурное рисование — это базовый предмет, через который усваиваются необходимые художнику навыки. Студийцы при В. И. Суворове рисовали портреты друг друга и приглашенных натурщиков, обнаженную натуру. Одна из главных задач педагога — организовать учебный процесс максимально эффективно, направить развитие воспитанника в верном направлении. Перед учеником ставится конкретная цель, которую можно сформулировать следующим образом: изобразить объем в пространстве листа.

Свои представления о теории рисунка В. И. Суворов ясно изложил в нескольких методических и научных трудах. В работе «Общие вопросы и теория тона» Василий Ильич писал: «Тон — это закономерное распределение света, полутонов и тени на объемах

и в пространстве, выявляющее форму и организующее все видимое в зависимости от расположения, силы и характера источника света и местонахождения зрителя <…> это средство активного преобразования художником натуры в образ <…> Тон выделяет форму, дает живое представление об объеме, позволяет ощутить пространство» [5, с. 18]. По словам Суворова, в своих исследованиях он отталкивался от идей своего учителя Д. Н. Кардовского.

Линия как одно из средств выразительности по Кардовскому тоже должна работать на объем: «Контурная линия принадлежит объему, она часть его, она обуславливается, а потому контур не начало, а конец рисунка, итог найденных форм» [2, с. 327]. Вероятно, Кардовский передал Суворову и принцип «большой формы», который он воспринял в школе А. Ашбе: все многообразие природных форм можно свести к нескольким простым геометрическим формам и их сочетанию: шар, куб, цилиндр и т. д.

Задачи рисунка, которые ставились перед студентами ЛВХПУ имени В. И. Мухиной и студийцами, во многом были тождественны: это достижение цельности («вести рисунок последовательно от целого к частному») [3, с. 40], объема в пространстве, аналитический подход. Валентина Борисовна говорила об этом так, передавая слова своего педагога Б. Н. Кокуева: «Академический рисунок — это размышление. Размышление об объеме с карандашом в руке» [1, с. 121].

После смерти В. И. Суворова в студии сохраняют подход к работе, у истоков которого стояли методики А. Ашбе, П. П. Чистякова, Д. Н. Кардовского, В. И. Шухаева, поддерживаются «суворовские» традиции. Но все же в последние годы в рисунках учеников Валентины Борисовны можно проследить именно ее влияние. По примеру своего учителя многие студийцы стали работать на больших форматах, в рисунках чаще проявлялась эмоция автора.

Валентина Борисовна часто повторяла: «Рисунок — это движение формы в пространстве» [1, с. 188]. Но в каждой модели, помимо передачи объема головы или пластики фигуры, ее занимал характер. Этот интерес прививался и ученикам.

Методика преподавания, которая сформировалась за годы существования студии и которой придерживалась Валентина Борисовна, следующая. Начинающие приступают к занятиям с рисования костей черепа. Большое внимание уделяется анатомическому анализу головы. Костная основа головы рассматривается как единый объем. Позже, уже наработав представление о соединении костей и мышц, ученик подходит к рисунку живой головы более осознанно, находя опорные точки черепа в своем рисунке. Рисовать гипсы не принято, так как студент должен приучать себя к рисованию живой формы, изменчивой, находящейся в движении.

Следующий этап — переход к рисунку обнаженной фигуры. В качестве натурщиков для рисования фигуры Валентина Борисовна брала исключительно мужчин, потому что «на них все видно». Изучение мужской фигуры позволяло студийцам сфокусироваться не только на конструкции человеческого тела, но и на естественной пластике позы. По аналогии с портретом происходит изучение скелета, при рисовании пластики фигуры необходимо помнить о твердой конструктивной основе. Во время занятий, которые посвящались наброскам по несколько минут, ставилась задача «поймать» движение фигуры, выразить устойчивость, уловить пропорции. Отдельные занятия посвящались более внимательному изучению важных «узлов»: рисованию рук, стоп, коленей.

Осваивая эти задачи, необходимо заниматься и поиском своей техники, манеры. Для педагога важно стараться сохранить присущую каждому ученику индивидуальность, его особенный почерк.

Основной графический материал для начинающих — графитный карандаш, имеющий богатый тоновой диапазон, а также гибкие возможности: работа штрихом, линией, пятном. Также его удобно корректировать, что особенно важно в процессе освоения навыков рисунка. В дальнейшем ученики могут использовать мягкие материалы, главное, чтобы материал не отвлекал от поставленной задачи.

Валентина Борисовна на каждом занятии рисовала сама. В последние годы это происходило так: первый час (если занятие было посвящено рисованию обнаженной натуры) выделялся на поиск интересного движения модели. Валентина Борисовна ставила себе высокий табурет и садилась перед мольбертом с внушительным листом бумаги, несколько уверенных движений карандаша — и через несколько минут на листе появлялся легкий, но удивительно точный образ. Через некоторое время вставала, чтобы править рисунки учеников. Она переняла манеру Василия Ильича: стирая лишний тон ластиком внушительного размера, правила контур рисунка мощной линией. Важной частью процесса являются зарисовки-объяснения на полях, с помощью которых педагог передает ученику принципы профессионального смотрения.

Каждое занятие оканчивалось просмотром. Все работы выставляются в ряд: так рисунок можно посмотреть с расстояния, что не всегда возможно в процессе, и сравнить работы, что-то подметить и перенять друг у друга. Комментарии педагога подводят итог занятию и одновременно корректируют профессиональные навыки каждого студента.

Занятия в студии по традиции, введенной Василием Ильичем, проходят под классическую музыку. Во время сеанса каждый сосредоточен на задаче, не принято отвлекаться на разговоры.

Будничные вечера в студии посвящались рисунку, а выходные — живописи. Во время занятий живописью от учеников требовалось движение в сторону ясности, каждый цвет должен был работать вместе с другими на выявление формы и образа. Большое внимание уделялось развитию художественного вкуса учеников. В студии хранится большая библиотека альбомов, собранная за многие годы. Важно было попытаться уловить, каким образом конкретную задачу могли решать художники прошлого, приметить какой-то пластический ход. Помимо книг, посвященных русским и зарубежным живописцам, Валентина Борисовна любила показывать альбомы с росписями Дионисия. Вероятно, любовь к фресковой живописи и иконописи повлияла и на живописную манеру Валентины Борисовны: многие ее работы, написанные маслом, тяготеют в сторону ясности цвета и цельности силуэта пятна (*ил. 4*).



4. Портрет. 1980–1990-е гг.

С храмовым искусством связана и другая сторона деятельности Валентины Ивановой. После окончания ЛВХПУ она прошла курс по реставрации древнерусской живописи в Академии художеств. Валентина Борисовна, как и В. И. Суворов, была воцерковленным человеком. В 1980-х гг. участвовала в восстановлении живописного убранства Оптиной пустыни и в организации Оптинского подворья в Санкт-Петербурге (с тех пор поддерживала дружеские отношения с настоятелем подворья Оптиной пустыни в Москве архимандритом Мелхиседеком (Арютиным)). В 1995 г. написала образы двух евангелистов в церкви Св. Пантелеймона, в 1996–1997 гг. выполнила копию Иерусалимского распятия для Чесменской церкви в Санкт-Петербурге, в 2000 г. — икону Св. Пантелеймона, переданную в подмосковный храм. В 2010 г. начала работу над мозаичным образом Иоанна Предтечи. Набирать мозаику помогали ученики Валентины Борисовны Помаскин Дмитрий и Чмигова Екатерина. Но эта длительная трудоемкая работа так и не была закончена.

Выставочная деятельность Валентины Борисовны связана в первую очередь со студией: свои работы она показывала в контексте изостудии, на выставках студийцев. Выставки рисунка с участием Валентины Борисовны проходили в 1995 г. в Санкт-Петербургском архитектурно-строительном колледже, в 2011 г. — в галерее «Борей»[2]. Однако она не стремилась к какой-либо известности и не считала для себя важным выставлять работы. Была настолько увлечена любимым делом, что порой не хотела замечать бытовых сложностей.

Творческое наследие Валентины Ивановой сохраняется силами студийцев и нынешнего руководителя студии М. В. Баранчиковой, ученицы В. И. Ивановой.

Во время пандемии COVID в 2020–2021 гг. несколько месяцев занятия не проводились, Валентина Борисовна болезненно переносила отсутствие работы и общения с молодежью. В ноябре 2021 г. заболела и умерла от осложнений, вызванных коронавирусом.

Валентина Борисовна обладала сложным характером, но и деятельной энергией. В преподавании была искренне бескомпромиссна по отношению к качеству работ, душевно привязывалась к своим ученикам. Воспитав несколько поколений студийцев и заразив многих из них любовью к искусству, рисунку и монументальной живописи, она, думается, навсегда останется в их памяти.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Сейчас просветительскую работу Василия Ильича и Валентины Борисовны продолжает ученица Валентины Борисовны, преподаватель Марина Викторовна Баранчикова (р. 1974).
2. Коломенская, 14. Живопись/графика/фотоколлаж // Галерея «Борей»: сайт галереи. URL: http://borey.ru/gallery/kolomenskaya-14-zhivopis-grafika-fotokollazh/ (дата обращения 25.11.2023).

ЛИТЕРАТУРА

1. Василий Ильич Суворов. Художник-педагог. Суворовская изостудия. Изостудия имени В. И. Суворова. 1950–2022. Составитель Баранчикова М. В. СПб., 2022. 223 с.
2. Наумова Т. В. Д. Н. Кардовский и его педагогическая система в свете современного художественного образования // Современные проблемы академического искусствоведческого образования. Материалы Международной научной конференции 9–11 октября 2012 г.: сборник статей; науч. ред., сост. Н. С. Кутейникова, С. М. Грачева. СПб.: Издательство Института имени И. Е. Репина Академии художеств, 2018. С. 317–329.
3. Нигматулин. Д. Д. Нити времени — от учителя к ученику. В. И. Суворов // Учитель — ученик: биографические портреты преподавателей ЛВХПУ имени В. И. Мухиной — СПГХПА имени А. Л. Штиглица в воспоминаниях учеников: монография / ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица»; науч. ред. А. И. Бартенев, Г. Е. Прохоренко; ред.-сост. А. М. Фатеева. СПб.: СПГХПА имени А. Л. Штиглица, 2022. С. 38–44.
4. Советский станковый рисунок. Первая всесоюзная выставка. Сост. Агамирова А. А., Глуховская Р. А. М.: «Советский художник», 1981. 295 с.
5. Суворов. В. И. Общие вопросы и теория тона // Рисунок — основа изобразительного искусства. СПб.: издательство «Система», 2010. 12–47 с.

Сведения об авторе:

Смолякова Анастасия Юрьевна, специалитет, 6-й курс, кафедра станковой и книжной графики, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица; asiakora@yandex.ru

Smolyakova Anastasia Yurevna, Specialist degree program, 6th year, Department of Easel and Book Graphics, Saint Petersburg State Academy of Art and Design named after A. L. Stieglitz; asiakora@yandex.ru

Сведения о научном руководителе:

Гребенникова Дина Александровна, кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры общественных дисциплин и истории искусств, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица; ya.dina-nastay@yandex.ru

Grebennikova Dina Aleksandrovna, Candidate of Art Criticism, Associate Professor, Associate Professor of the Department of Social Disciplines and Art History, Saint Petersburg State Academy of Art and Design named after A. L. Stieglitz; ya.dina-nastay@yandex.ru

8. БАКАЛАВРИАТ

УДК 746.346
DOI 10.54874/9785605162926.2024.10.64

Ю. В. Артемьева

РЕКОНСТРУКЦИЯ ОМОФОРА ИЗ ЗАХОРОНЕНИЯ АРСЕНИЯ ЭЛАССОНСКОГО КАК ВОЗВРАЩЕНИЕ К ДУХОВНЫМ ЦЕННОСТЯМ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ

Рассмотрена художественная реконструкция омофора Арсения Элассонского с точки зрения фактора ревалоризации в сохранении и воссоздании памятников культурного наследия. Под реконструкцией в данной статье будет пониматься ревалоризация, то есть возвращение к историко-культурным и духовным ценностям, которые были потеряны под воздействием временных разрушительных факторов.

Ключевые слова: реконструкция, ревалоризация, омофор, Арсений Элассонский, крест, медальон.

Y. V. Artemeva

RECONSTRUCTION OF THE OMOPHORION FROM THE BURIAL OF ARSENIY ELASSONSOKY AS A RETURN TO THE ECCLESUASTICAL VALUES OF CULTURAL HERITAGE

The reconstruction of the omophorion of Arseniy Elassonsky is considered from the point of view of the factor of revalorization in the preservation and recreation of cultural heritage monuments. Reconstruction in this article will be understood as revalorization, that is, a return to historical, cultural and spiritual values that have been lost under the influence of temporal destructive factors.

Keywords: reconstruction, revalorization, omophorion, Arseniy Elassonsky, cross, medallion.

Восстановление и реконструкция шитых памятников имеет общее значение не только для истории византийского искусства, но и культурного наследия в целом. Все предметы, которые находятся (обретаются) в настоящее время при раскопках или вскрытиях захоронений, являются одними из древнейших памятников всех мировых собраний.

В данной статье рассматривается реконструкция омофора из захоронения Арсения Элассонского с точки зрения интереса к сохранению и возрождению культурного наследия. Под реконструкцией в данной статье будет пониматься *ревалоризация*, то есть возвращение к историко-культурным и духовным ценностям, которые были потеряны под воздействием временных разрушительных факторов.

Интерес к Арсению Элассонскому вызван тем, что в настоящее время он является одним из символов возрождения не только Православия, но и связующей нитью древних Суздаля и Эласона, Руси и Греции. «Архиепископ Арсений содействовал созданию Московского патриархата, был хранителем царских гробниц. Принимал участие в избрании царя Михаила Романова и венчал его на царство. Труд Арсения Елассонского “История России” является памятником истории греческо-русских связей XVI–XVII столетия» [8, с. 25]. Первое греческое сочинение по истории Русского государства — записки Арсения Элассонского — отразили взгляды представителей Восточной церкви, которые связывали будущее христианского Востока с Россией, видели в ней свою опору в деле освобождения от турецкой оккупации. Умер в Суздале и был погребен в Богородице-Рождественском соборе. После смерти стал почитаться как местный святой. Канонизация святителя состоялась в 1982 г.

17–19 августа 2005 г. на территории Рождественского собора Суздальского кремля было проведено археологическое обследование и вскрытие захоронения Арсения Элассонского. Разборка погребения проводилась 23 августа того же года художником-реставратором Н. П. Синициной (музей-заповедник «Московский Кремль») при участии сотрудников Владимиро-Суздальского музея-заповедника М. Е. Родиной, Н. И. Тараканової, М. А. Быковой, С. Н. Вахтанова, С. А. Шерышевой, О. Ю. Захаровой и др. Были обнаружены мощи святителя и фрагменты его облачения — образцы древнерусской вышивки в византийских традициях [5, с. 15].

На мощах располагались детали церковного облачения, шитые шелковыми и металлическими нитями. В области груди и плеч найдены четыре креста от омофора. Один из крестов нижней лопастью перекрывал угол пелены «Богоматерь “Моление о народе”». Пелена располагалась в области бедер и по предположению реставраторов использовалась в качестве палицы. В области спины лежал параман из бархата и шелка с вышивкой в виде медальона. Под мощами святого были обнаружены стихарь и саккос из плотной ткани типа камки охристого цвета, епитрахиль, серебряная пуговка из двух половинок. Внутри самого стихаря находились остатки одежды из тонкой ткани, по мнению реставраторов — подризник, о котором Родина М. Е. упоминает в своей статье [5, с. 17]. С данным наименованием мы не можем согласиться, поскольку термин «подризник» появился в обиходе во второй половине XVII в. Подризник епископа в древнее время назывался стихарем, который мог быть изготовлен из цветной шелковой ткани. Исходя из описания, которое приводит Родина М. Е. в своей статье, внутри стихаря, возможно, находились остатки нижней сорочки (срачицы или власяницы).

Можно предположить, что святителя похоронили в полном облачении в 1625 г., а в 1668 г. — при освидетельствовании его мощей — костные останки вынули вместе с облачением из старого гроба и переложили в новый гроб вместе с параманом, пеленой, омофором и накрыли покрывалом или фелонью из рапсовой ткани. Также реставраторы допускают тот факт, что фрагменты церковных одежд, которые были найдены на мощах святителя и под ними, приходятся из одного захоронения.



1. Крест 1

Всего было найдено более 150 разных фрагментов текстиля. Предметами подробного рассмотрения в данной статье являются кресты и медальон с омофора архиепископа. Находка была датирована концом XIV — началом XV вв. Размер крестов составляет 32х33 см [6]. Есть предположение, что эти кресты Арсений забрал с собой, уезжая из Константинополя. Кресты были нашиты на его одежду, а после его смерти их положили в гроб.

На одном кресте изображен Спас Великий Архиерей, благословляющий обеими руками апостолов (*ил. 1*). Выше Спаса находится изображение архангела Михаила, на нижней



2. Крест 2



3. Медальон

лопасти креста — святитель. На двух других крестах в центре вышито изображение Богородицы, которая изображена в типе Знамение (*ил. 2*). На одном кресте ее окружают образы архангела Гавриила, Иоанна Предтечи и святители. На другом — великомученики Дмитрий, Георгий и святители. На медальоне изображен Христос во славе в окружении ангелов (*ил. 3*). Фон украшен переплетающимся орнаментом.

В ходе реставрационных работ под руководством Синициной Н. П. были установлены материалы, используемые в вышивке: шелковые нити — красные, желтые, синие и зеленые; золотные нитки вышивки — пряденые и волоченка; сшивные нити, соединяющие различные детали; плетеная тесьма из золотных ниток; шнур подложки под золотной вышивкой [6].

Кресты имели разную степень сохранности. После первичной обработки реставраторами данные предметы оказались самыми древними в комплексе находок. Один из крестов имел очень сильную деформацию, в котором золотные нитки сохранились только фрагментарно. При этом интересно отметить, что на других крестах имеются следы подновлений. Золотные нитки были тщательно изучены и определен размер. В работе Синициной Н. П. были установлены следующие параметры: ширина 0,35–0,55 мм, толщина 0,04–0,06 мм [6]. Не совсем ясно, что подразумевается под понятиями «ширина» и «толщина» нитки. Можем предположить, что под шириной понимается размер средника нитки, а под толщиной — размер золотой оплетки. Нитки текстильной основы имеют S-крутку, а основной тканью является тонкая шелковая ткань саржевого переплетения. Вышивка, выполненная цветным шелком, заполняет все внутреннее пространство крестов. Под вышивку для ее укрепления был подведен холст, который практически не сохранился. Но по отдельным волокнам реставраторы определили, что это был лен. По периметру кресты обшиты узкой бейкой из шелковой ткани, по краю обрамлены тесьмой из шести пар золотных ниток, под саму же тесьму проложен шнур из растительных волокон для увеличения объема. Такой же шнур был положен и под основную вышивку.

Особый интерес среди предметов вызывает также медальон, который был частью омофора. При вскрытии погребения данный предмет находился на голове архиепископа, облегая череп и имея вид шапочки. Из-за очень сильной загрязненности с первого взгляда реставраторам было трудно предположить, что под этими слоями находится золотная вышивка в прекрасной сохранности. Медальон имеет вид круга, который полностью заполнен вышивкой. По краям вышита надпись золотными нитями. Реставраторами были определен один тип золотной нити — пряденые: ширина 0,33–0,45 мм, толщина 0,04–0,06 мм [6]. На некоторых участках вышивки золотные нитки были утрачены, на других же, наоборот, прекрасно сохранились. По линии нимбов тех фигур был пришит жемчуг, который хорошо очистился



4. Реконструкция омофора

во время реставрационных работ. Личное шитье имеет хорошую сохранность, почти без выпадов шелковых ниток.

В 2014 г. студентками-выпускницами факультета церковных художеств Православного Свято-Тихоновского университета Дягтеревой А. С. и Завариной Е. Н. под руководством научного руководителя Син Н. В. и заведующей кафедрой Лебедевой А. Ю. проведена работа по художественной реконструкции омофора Арсения Элассонского (*ил. 4*).

В связи с тем, что оригинал креста с изображением «Спас Великий Архиерей и избранные святые» был в хорошей сохранности, удалось произвести его реконструкцию. Работа над копией креста проводилась совместно со студентами других курсов. В ходе работы был выполнен цветовой эскиз, подобран материал для вышивки одежд, надписей, нимбов и ликов. Оригинал второго креста «Богоматерь Воплощения и избранные святые» содержит выпады и утраты материала. Проведена работа по изучению иконографических аналогов памятников того времени, а также фотосъемка фрагментов в экспозиции музея. В ходе работы над медальоном с целью исправления деформаций древней вышивки были внесены небольшие изменения в пропорции фигур.

В ходе анализа иконографии крестов по их художественным особенностям было определено, что крестообразные композиции принадлежат произведениям греческих мастеров XIV в. Мотивы орнаментов, которые заполняли фон крестов, близки к композициям орнамента на епитрахили конца XIV — первой половины XV в., а также на палице XIV в. с изображением Сошествия во ад. В византийских памятниках похожие орнаментальные мотивы встречаются в конце XIII — первой трети XIV в.

Для атрибуции изображения святых образов были прочитаны надписи на греческом и церковно-славянском языках. Большое затруднение составляли утраты вышивки. При анализе иконографии образов было рассмотрено каждое изображение не только отдельно, но и во взаимодействии их с центральными образами крестов.

Гораздо сложнее обстояло дело с реконструкцией омофора, имеющего историческую и эстетическую ценность. Поскольку сам омофор в захоронении святого не сохранился, были рассмотрены группы аналогичных памятников того периода, которые позволяли выделить ряд характерных признаков оформления омофора: по способу облачения, цвету, материалу и форме крестов.

Для чертежа омофора были проведены обмеры и фотосъемка современного греческого омофора в подворье Александрийской православной церкви при храме Всех Святых на Кулишках; была выявлена разница с оригинальными размерами крестов, что повлияло на изменение размеров с учетом современных требований. Кресты были уменьшены на 6 см, диаметр медальона также пришлось уменьшать на 6 см. Подобный прием может оказаться спорным решением, воспринимающийся специалистами в области реставрации и реконструкции шитых памятников неоднозначно, вызвать противоречивые мнения и реакции. Однако, если говорить о реваloризации этого памятника не только в рамках его использования, но и восстановления его ценности в сознании социума, то данный вариант изменений является целесообразным.

Особую сложность вызвали полосы на омофоре Арсения Элассонского. Орнаментация полос должна была быть аналогична крестам, где орнамент состоит из завивающихся в кольца стеблей. В связи с этим возникла необходимость поиска подобных орнаментов на других памятниках искусства того времени. Были рассмотрены поручи Варлаама Хутынского XII в. из Новгородского музея, палица «Сошествие во ад» XIII в. из Государственного музея искусств Грузии,

епитрахиль митрополита Фотия начала XV в. из музея Московского Кремля, воздух «Панагия» 1481 г. из музея монастыря Путна, а также оклад иконы «Богоматерь Одигитрия» (1-я треть XIV в.) и фреска церкви Св. Георгия в Старой Ладоге (2-я половина XII в.).

Чаще всего полосы на омофорах украшались орнаментом, вкладными надписями, тестами молитв, в редких случаях — бесплотными силами или святыми. В отношении источников на омофоре (полос) в результате изучения шитых омофоров, а также памятников монументального и декоративно-прикладного искусства было принято решение в изображении орнамента, характерного для того периода в византийской стилистике.

Цветовое и композиционное решение омофора ранее XIV в. не дает полной картины оформления по причине того, что кресты и медальон могли перекладываться на другую ткань другого фона. Для этого было изучено декоративное изображение омофора на мозаиках апсиды в базилике Сан Аполлинере ин Классе VI в. (Равенна), минологии императора Василия Великого конца IX — начала X вв., изображения римских епископов св. Каллисты I (218–223 гг.) и св. Марцеллина (296–325 гг.). В иконописном варианте могли быть цветовые решения омофора в виде белой полосы, которую украшали кресты черного, золотого и красного цветов, также в виде цветной полосы красного оттенка. В живописных произведениях омофор представлен в серебристом, белом и красном цвете. В древности омофоры изготовлялись из шерстяной белой ткани. Позднее с XVI–XVII вв. основной тканью была белая камка, белый атлас с золотым кружевом, а также тафта или объярь белого и золотого цветов. Поскольку нормативным цветом омофора являлся белый цвет, цвета белой волны, а также с учетом результатов проведенного анализа была подобрана ткань молочного оттенка с жаккардовым рисунком, подкладочная ткань выбрана близкая по оттенку.

На основе детальной фотосъемки были определены техники вышивки образов и орнаментов, восстановлены отсутствующий текст на кайме медальона, а именно буквы «Е», «Н», «А» в словах «БОЖЕ НАШЪ». Шелковые нитки для вышивки личного были окрашены натуральным красителем — настоем черного чая. Для вышивки образов и надписей были использованы золотные нитки № 3 производства Денисовского завода, шелковые нитки Моснитки (№ 33).

В результате анализа проведенной реконструкции омофора Арсения Элассонского можно сделать вывод, что подобная реконструкция шитых памятников является одной из тенденций сохранения и передачи современного культурного наследия. В данной работе отразилось изменение отношения к декоративному искусству с духовной точки зрения и восприятие подобных памятников обществом, когда органично соединяются старый, аутентичный, и новый образы. И немаловажным аспектом является тот факт, что осмысление значения шитых памятников происходит на нескольких уровнях, по-разному воздействует не только на отдельно взятого индивидуума, но также на локальные и мировые сообщества. На социальном уровне подобная реконструкция шитых памятников культурного наследия становится значительным фактором ревалоризации и служит общему культурному и духовному развитию.

На наш взгляд, в рамках проведенной работы удалось воссоздать не только важные формы и техники первоначальных находок из захоронения, но в то же время сделать его важной частью истории нового времени, связать последнее с давним прошлым, приобщить современников к культурным кодам разных эпох.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гордеев С. П. Золотая кладовая: альбом [авт. вступ. ст. А. И. Аксенова]; Федеральное гос. учреждение культуры «Гос. Владимиро-Суздальский историко-архитектурный и художественный музей-заповедник». Владимир: Аркаим, 2008. 128 с.

2. Дягтерева А. С., Син Н. В., Лебедева А. Ю. Пояснительная записка к выпускной квалификационной работе бакалавра на тему: «Фрагмент омофора — медальон с изображением «Спас Эммануил во славе с небесными силами», М., 2014. 72 с.
3. Заварина Е. Н., Син Н. В., Лебедева А. Ю. Пояснительная записка к выпускной квалификационной работе бакалавра на тему: «Фрагмент омофора — лицевые кресты», М., 2014. 80 с.
4. Кресты и медальон с омофора Арсения Элассонского // Иконография восточно-христианского искусства: Проект Научного отдела факультета церковных художеств Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета.URL: https://icons.pstgu.ru/needlework/2145 (дата обращения 19.10.2023).
5. Родина М. Е. Вскрытие захоронения Арсения Элассонского в суздальском Рождественском соборе. Хроника событий // Материалы исследований. Вып. 13. Научно-практическая конференция (27–28 ноября 2006 г.). Владимир, 2007. С. 3–11.
6. Синицына Н. П., Шерышева С. А. Некоторые проблемы исследования и реставрации средневекового шитья из захоронения Арсения Елассонского // URL: https:|//art-fenomen.ru/restoration/puiblications/sinitsyna_arsenii/ (дата обращения 19.10.2023).
7. Стерлигова И. А. О предназначении тканей со священными изображениями, найденных в погребении Арсения Елассонского // Арсений Елассонский — архиепископ Суздальский: Сборник научных статей. Гос. Владимиро-Суздальский музей заповедник; Владимиро-Суздальская епархия; сост. А. А. Тенеткина. Владимир, 2008. С. 52–57.
8. Фонкич Б. Л. Рукопись «История России» Арсения Елассонского // Арсений Елассонский — архиепископ Суздальский: Сборник научных статей. Гос. Владимиро-Суздальский музей заповедник; Владимиро-Суздальская епархия; сост. А. А. Тенеткина. Владимир, 2008. С. 25–29.

Сведения об авторе:

Артемьева Юлия Васильевна, бакалавриат, 2-й курс, кафедра церковного шитья, Православный Свято-Тихоновский гуманитарный университет, yulia.artemeva.official@gmail.com

Artemeva Yulia Vasilievna, Bachelor's degree program, 2nd year, Department of Church embroidery, St. Tikhon's Orthodox University for the Humanities; yulia.artemeva.official@gmail.com

Сведения о научном руководителе:

Лебедева Анна Юрьевна, доцент кафедры церковного шитья, Православный Свято-Тихоновский гуманитарный университет; LebedevaAnna77@yandex.ru

Lebedeva Anna Yuryievna, Associate Professor of Chirch embroidery, St. Tikhon's Orthodox University for the Humanities; LebedevaAnna77@yandex.ru

УДК 745/749
DOI 10.54874/9785605162926.2024.10.65

М. Е. Диденко

ПЛЕТЕНЫЙ ОРНАМЕНТ КАРЕЛЬСКИХ ОВАЛЬНО-ВЫПУКЛЫХ ФИБУЛ XI–XIII вв.: СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ И ГИПОТЕЗЫ ПРОИСХОЖДЕНИЯ

Материальная культура корел, сложившаяся в XI–XIII вв., имеет неоднородное происхождение. Это отразилось и на женских нагрудных украшениях. Происхождение орнаментов одного из их типов, овально-выпуклых фибул, остается неясным. В данной статье рассматриваются фибулы с плетеным орнаментом и их стилистические особенности; привлекаются аналогии из финского и новгородского средневекового искусства — их вероятные прототипы. Для анализа фибул впервые использовался формально-стилистический метод.

Ключевые слова: овально-выпуклые фибулы, корела, плетёный орнамент, Новгород.

M. E. Didenko

THE KNOT-BRAIDED ORNAMENT OF KARELIAN OVAL BROOCHES OF THE XI–XIII CENTURIES: STYLISTIC FEATURES AND HYPOTHESES ABOUT THE ORIGIN

The material culture of Karelians had developed in the XI–XIII centuries, it had a heterogeneous origin. It can be seen in women's finery. The origin of the ornaments of oval brooches, one of its parts, remains unclear. This article examines brooches with the knot-braided ornaments, their stylistic features, and draws on analogies from Finnish and Novgorod medieval art — the probable prototypes. For the first time, the formal-stylistic method was used to analyze oval brooches.

Keywords: oval brooches, korela, knot-braided ornament, Novgorod.

Овально-выпуклые, черепаховидные или скорлупообразные фибулы в Средние века использовались в качестве наплечных застежек женского костюма и носителей нагрудных металлических деталей — цепедержателей [8, с. 107]. Такие украшения были распространены в Скандинавии [23, с. 167] и Балтийском регионе [2, с. 82], в частности, в землях ливов, на Карельском перешейке и в Северном Приладожье. Территории, ограниченные с запада Финским и Выборгским заливами, а с востока Ладожским озером, представляют большую специфическую культурно-историческую область расселения летописного прибалтийско-финского племени корела [5, с. 5], границы которой не тождественны современной Республике Карелии в составе Российской Федерации или губерниям Северная и Южная Карелия в составе государства Финляндия [1, с. 131].

Вопросами типологии, датировки и происхождения овально-выпуклых фибул занимались финские археологи Ю. Айлио [11], О. Халлстрём [15], П.-Л. Лехтосало [17], Э. Линтури[19], Л. Томантеря [26], Х. Эту-Сихвола и У. Моиланен [14]. Российские исследователи С. И. Кочкуркина [3; 4] и А. И. Сакса [8] рассматривали проблему формирования карельского народа как единой этнокультурной общности и динамику развития внешних связей корелы с соседними территориями (Швецией и Новгородом) [8, с. 313]. Этот процесс исследователи разбирали

на примере предметов материальной культуры и украшений женского костюма, в том числе овально-выпуклых фибул [8]. При исследовании карельских древностей использовался в основном типологический метод. Стилистические и художественные особенности орнамента фибул до сих пор оставались без внимания. И финские, и отечественные исследователи выдвигали гипотезы о происхождении этих украшений, однако учитывали только формальное содержание орнаментов и такие характеристики, как форма и размер. Изучение карельских фибул усложнено отсутствием четких датировок, варьирующихся от XI до XIV вв., а выстроенные типологические ряды сами по себе не дают представления о хронологических рамках их бытования [2, с. 84]. В некоторых случаях находки вырваны из археологического контекста [10]. Вопрос о происхождении орнаментов карельских овально-выпуклых фибул остается открытым. Целью данного исследования является выявление художественных особенностей карельских овально-выпуклых фибул с плетеным орнаментом (тип «F» по Ю. Айлио [11]) и поиск орнаментальных мотивов, составляющих для них аналогии и возможные прототипы. В данной статье рассматриваются фибулы из коллекции Выборгского объединенного музея-заповедника (далее — ВОМЗ, Выборгский объединенный музей-заповедник). Они условно датируются XIII в., однако для точной датировки нет достаточных обоснований [2, с. 84]. По этой причине в данной статье указывается временной промежуток, к которому принадлежит время бытования овально-выпуклых фибул с плетеным орнаментом, — XI–XIII вв. Для изучения фибул с плетеным орнаментом использовались методы формально-стилистического и сравнительного анализа. Данные методы предполагают описание и анализ художественной формы, выявление индивидуального стиля карельских овально-выпуклых фибул и предметов декоративно-прикладного искусства других средневековых культур (в особенности финской и новгородской), их сопоставление.

Впервые типология овально-выпуклых фибул была разработана Ю. Айлио в 1922 г. [11], позднее П.-Л. Лехтосало [17], Э. Линтури [18] и Л. Томантэря [26] внесли в нее дополнения и уточнения. Таким образом, фибулы были разделены на 13 типов, отличающихся друг от друга орнаментальным изображением, размером и формой. Разделение фибул на подтипы было произведено по различающимся деталям, присущим фибулам каждого конкретного типа [8, с. 107]. Фибулы с плетеным орнаментом обозначаются типом F [8, с. 117], их финское название — Nauhasolki (дословно — «фибулы с лентами»). Данный тип имеет двухчастный плетеный орнамент и заостренную форму, края фибул украшены поперечным орнаментом [14]. Фибулы с плетеным орнаментом Ю. Айлио разделил на 4 подтипа в зависимости от характера плетения [11, с. 32–39]. Основной элемент орнамента — петли, однако само плетение варьируется в зависимости от подтипа. Орнамент первого подтипа (F1) состоит из тонких шнуров и обладает нерегулярным плетением, у второго подтипа (F2) — регулярное плетение, он состоит из широких лент. Подтипы F3 и F4 отличаются от остальных меньшим размером, они также имеют более узкую форму. Орнаменты F3 и F4 образованы двумя лентами, плетение регулярное. По мнению исследователя, фибулы F2 настолько отличаются от F1, что их следует рассматривать как параллельную форму развития финского орнамента, которая продолжилась в фибулах подтипа F3, что могло объяснить механизм развития орнамента в рамках одного типа [11, с. 34–35]. Фибулы подтипов F1 и F2 Айлио датирует первой половиной XI в., F3 — серединой XI в., а F4 — около 1000 г. или несколько более поздним временем [11, с. 37–38]. Э. Линтури позже предложила более детальную типологию, на основе которой отнесла появление овально-выпуклых украшений с плетеным орнаментом к XII в. [18, с. 136–138].

Все карельские фибулы небольшие и монолитные независимо от типа орнаментации. В каждом регионе технология изготовления и мотивы декора развивались в соответствии с местными традициями и технологическими возможностями [24, с. 494]. Вероятно, существовало несколько мест изготовления: в Карелии, Хяме, Миккели [15, с. 45–69] и Приладожье [8, с. 107]. В зависимости от региона и типа фибулы немного изменялся

состав металлического сплава, детали декора и механизмы крепления [26, с. 40–43]. Основным материалом изготовления овально-выпуклых фибул из коллекции ВОМЗ является медный сплав, который получается методом сплавления меди с другими химическими элементами. Среди разновидностей медных сплавов можно назвать латунь, бронзу и мельхиор. Без химического анализа сложно назвать точный состав сплава, использовавшегося для создания карельских фибул из коллекции. По следам окисления металла, из которого были изготовлены украшения, можно сказать, что в основном была использована именно бронза. Существует несколько техник, в которых могли быть выполнены овально-выпуклые фибулы в зависимости от микрорегиона или типа орнаментации. Одной из них было литье, которое использовалось также при создании скандинавских фибул эпохи викингов [6, с. 315], однако технология производства сильно отличалась от карельской. Скорлупообразные фибулы конца IX — начала X в. состояли из двух частей (ажурной накладки и гладкой основы), которые изготавливались отдельно [6, с. 315]. Карельские фибулы изготавливались монолитными, что могло повлечь за собой уменьшение размера изделий. Литейная форма обычно изготовлялась из глины. Резьбой по глине (или воску) производилась моделировка декора, после чего в форму заливался металл. Стоит отметить, что на данный момент подробных исследований технологий изготовления овально-выпуклых фибул и различных производственных традиций не было осуществлено [14].



1. Овально-выпуклые фибулы с плетеным орнаментом (ВЗ КП-15163, ВЗ КП-15055, ВЗ КП-15054, ВЗ КП-15161). Карельский перешеек. XIII в. Медный сплав. Выборгский объединенный музей-заповедник

В коллекции Выборгского объединенного музея-заповедника находятся 4 овально-выпуклые фибулы с плетеным орнаментом (*ил. 1*). В плетениях фибул первого подтипа (фибулы из собрания ВОМЗ под инвентарными номерами ВЗ КП-15163, ВЗ КП-15055, ВЗ КП-15054 [9, с. 56–57]) основной мотив развивается по нисходящей диагонали в верхней и нижней части. Плетеный орнамент образован несколькими хаотично пересекающимися под косым углом раздваивающимися шнурами. Они обладают вытянутой овальной формой с заостренными концами сверху и снизу. Орнамент первой фибулы (ВЗ КП-15163) сохранился достаточно хорошо. Он вписан в рамку и подчинен ее форме, мотив на рамке представлен простым плетением. Поверхность фибулы обладает четким и выразительным рельефом. Над поверхностью выступает шнур, на который нахлестывается другой, пересекающий его, однако они остаются на одном уровне рельефа. У переплетений сложный характер: точное количество шнуров, образующих орнамент, назвать сложно, так как они не имеют четкого разделения. Каждый из шнуров прорезан тонкими линиями по центру. В верхней и нижней части изображения шнуры резко преломляются и повторяют абрис рамки. Там же можно выделить завитки, вероятно, подразумевающиеся продолжением шнуров, однако при создании фибулы между основными шнурами и завитками образовались пробелы. Плетение в центральной части образовано несколькими шнурами, которые образуют по три небольшие петли и дугой уходят в края рамки. Один из шнуров или его частей образует сложный вытянутый крестообразный мотив, завершающийся четырьмя петлями.

Две другие фибулы типа F1, вероятно, составляют пару [14] — ВЗ КП-15054 и ВЗ КП-15055. Они могли быть отлиты в одной и той же форме. Орнаментальное изображение аналогично первой фибуле (ВЗ КП-15163). Пара отличается меньшим размером петель орнамента, более четкими линиями шнуров из-за увеличения пробелов между элементами. А также линия, прорезающая шнуры, становится толще, из-за чего истончается

контур. Рельеф обеих фибул сглажен и отличается меньшей выпуклостью. Единственным существенным отличием между парными фибулами, помимо дефектов и следов окисления, является форма. Края фибул имеют разную обработку: у ВЗ КП-15055 более ровный и сглаженный край, небольшое расстояние от края до рамки фибулы, а у ВЗ КП-15054 край в левой части слегка рваный и отличается большей толщиной, что можно отнести к дефектам литья. Характер всех перечисленных орнаментов ассиметричный, подчиненный форме изделий.

Последняя фибула (ВЗ КП-15161) обладает чуть более широкой и округлой формой, заостряющейся лишь слегка к центральной оси. Лицевая сторона фибулы имеет плохую сохранность. Из-за сильно сглаженной поверхности центральная часть орнамента почти не видна. Рельеф почти плоский. Орнаментальное изображение заключено в рамку, оформленную простым плетением, такой же мотив обрамляет края фибулы. Между двумя этими рамками орнамент отсутствует. Реконструкцию орнамента в центральной части упрощают сохранившиеся следы рельефа, однако изображение в верхней части утрачено полностью. Сохранившаяся часть — центральный мотив, представленный диагональными переплетениями широкой ленты, прорезанной тремя тонкими линиями. В отдельных узлах лента становится неровной или же сдвигается. По краям количество членений на ленте увеличивается до четырех или же уменьшается до двух. Можно предположить, что такое несоответствие линий орнамента могло свидетельствовать о сдвиге литейной формы в процессе изготовления или же о непонимании мастером логики переплетения лент копируемого орнамента. В нижней части, а также, вероятно, в верхней лента расходилась по отдельным членениям и превращалась в тонкие шнуры, а затем пропадала в рамке. Эти шнуры образуют завитки между крупными петлями в правой части композиции. По сохранившимся фрагментам можно сказать, что наблюдается отступление от четкой сетки орнамента. Такое смещение линий при образовании плетенки может свидетельствовать о копировании орнамента с другого образца без его переработки, однако на это могла повлиять также деформация литейной формы.

Существуют две гипотезы происхождения орнамента овально-выпуклых фибул типа F. Многие исследователи сходятся во мнении, что карельская культура сформировалась в результате смешения восточных и западных элементов [3, с. 11], что не могло не отразиться на карельских орнаментах. Однако происхождение плетеного орнамента связывали с византийским и романским, а также скандинавским и финским искусством. О византийском и романском влиянии в своих исследованиях говорили П. Уино [27, с. 169] и Х. Аппельгрен-Кивало [13, с. 84–90]. Последний описывал достаточно поздние предметы из карельских погребений XIV в. [11, с. 4]. Такое мнение сложилось в результате интерпретации плетеного орнамента как растительного из-за спиралей и завитков, считавшихся акантовыми и пальметтовидными мотивами [14]. Такие мотивы считаются типичными для региона Саво и Карелии, а также встречаются в качестве декора на других типах предметов [14]. Таким образом, по мнению Х. Аппельгрен-Кивало орнамент происходил от вьющейся гирлянды аканта, а небольшие завитки на фибулах подтипа F1 свидетельствуют об упрощении растительного орнамента [13, с. 84–90]. Однако композицию из переплетающихся линий овально-выпуклых фибул он считал уже финской [13, с. 84–90]. Ю. Айлио отмечал, что композиция имеет общеевропейское происхождение [11, с. 32–34], однако это утверждение не имеет конкретики, и опирается на сведения о том, что плетенка является одним из древнейших и распространенных видов орнамента. С другой стороны, исследователь говорит о влиянии германского звериного орнамента эпохи викингов, который мог косвенно повлиять на карельский плетеный орнамент [11, с. 32–33]. Это влияние переносилось в карельское декоративно-прикладное искусство через западно-финские украшения со змеиным орнаментом [14]. Таким образом, происхождение карельского плетеного орнамента связывают либо с византийской и романской традицией, либо же со скандинавской.

Плетеный орнамент овально-выпуклых фибул не является уникальным явлением в карельском декоративно-прикладном искусстве. Схожие мотивы появляются и на других предметах, обнаруженных на Карельском перешейке в 2015–2021 гг. Такими предметами являются копоушки, крестовидные цепедержатели и рукояти ножей, так как они могли составлять комплект, выполненный в одном стиле орнаментации [8, с. 107]. Копоушки являются более разнообразными по орнаментации предметами и одновременно исполняют функции бытового инвентаря и украшения [3, с. 115]. Элементы орнамента на копоушках могут иметь хронологическое значение, но в целом эти изделия известны по комплексам XIII в. [9, с. 136]. В коллекции ВОМЗ есть несколько копоушек с близким типу F плетеным орнаментом (например, копоушка ВЗ КП-15141 [9, с. 137], относящаяся к типу I [3, с. 116]). Копоушки с плетеным орнаментом типа I отдаленно напоминает фибулы подтипа F2, так как орнаментальное изображение с регулярным характером плетения вписано в форму предмета, а широкие и вытянутые петли, перекрещивающиеся по диагонали, составляют основу композиции. Однако их орнамент заметно упрощен в силу меньшего размера изделия, отсутствует обрамляющая рамка, а рельеф почти плоский. Другая копоушка из коллекции Выборгского объединенного музея-заповедника под инвентарным номером ВЗ КП-15449 [9, с. 141] больше напоминает орнаменты подтипа F1, так как шнуры, образующие плетеный орнамент, прорезаны тонкими линиями, рельеф четко выделяется. Однако общими в данном случае являются скорее характер обработки поверхности и некоторые стилистические особенности, но не композиция и плетение.

Плетеные орнаменты на рукоятях ножей из деревни Проточное и поселка Тиурула [9, с. 176–177] имеют иной характер, однако петли и шнуры трактуются схожим образом с орнаментом фибул. Ленты разделяются на несколько шнуров и переплетаются в петли, характер плетения нерегулярный, а двойные петли образуют схожие с фибулами округлые мотивы. Аналогиями для этих предметов являются рукояти ножей (*ил. 2*), обнаруженные на берегу реки Тарасовец (НГМ КП 18194) и на Неревском раскопе в Новгороде (НГМ КП 25293/16 А-5/16), датируемые тем же временем (XIII в.). Ножи выполнены в технике ковки из того же материала, что и карельские. Сходство с карельским плетеным орнаментом заключается в мотиве, состоящим из широких петель, вписанных в форму предмета. Ленты также имеют равномерную ширину, плотный рисунок, а пустые области почти отсутствуют. Это роднит новгородские и карельские орнаменты с регулярным плетением.

Другие новгородские предметы, имеющие сходство с нерегулярным плетением на карельских изделиях, — берестяные туеса (*ил. 3*). Предмет из Новогородского музея-заповедника



НГМ КП 25293/16 А-5/16 НГМ КП 18194 НГМ КП 25291/332 А-3/33

2. Рукояти ножей (НГМ КП 25293/16 А-5/16, НГМ КП 18194, НГМ КП 25291/332 А-3/332). Новгород. XIII–XIV вв. Цветной металл, ковка. Новгородский музей-заповедник



3. Туеса (НГМ КП 44660 АЕ-253). Новгород. XIV в. Береста, резьба, тиснение. Новгородский музей-заповедник

под инвентарным номером НГМ КП 44660 АЕ-253 датируется более поздним временем (XIV в.), чем овально-выпуклые фибулы. Однако плетенка достаточно точно повторяет центральную часть орнамента фибул как по характеру плетения и общим элементам-петлям, так и по стилистическим особенностям (например, разделение шнура посередине тонкой прорезной линией). Разницу составляет форма, в которую вписано изображение, заполнение пространства между шнурами при помощи небольших штрихов, а также материал. Выделенные общие черты в орнаментах свидетельствуют о культурных связях между Корелой и Новгородом, что подтверждают также другие исследователи [16, с. 260–261].

Все перечисленные предметы не составляют прямых аналогий для орнамента, однако общие стилистические черты указывают на взаимовлияния в новгородском и карельском декоративно-прикладном искусстве. Новгородское искусство испытало византийское влияние [7, с. 75], однако нельзя утверждать, что на карельский орнамент косвенно повлияло византийское или романское искусство. Точно также не подтверждены прямые связи Корелы и Византии. Исключение составляет славянско-византийский материал (кресты и ажурные крестики с растительными орнаментами), импортируемый в Финляндию через Новгород и Карельский перешеек [3, с. 85]. Р. Страндберг считал мотивы, названные К. А. Нордманом византийскими, новгородскими [25, с. 167]. С. И. Кочкуркина назвала его доказательства убедительными: «опираясь на сравнительный анализ готландского, шведского и новгородского орнаментов, показал влияние последнего на первые и привел ряд серьезных доказательств, обойти молчанием которые нельзя» [3, с. 98]. Она также соглашается с Р. Страндбергом, что условия способствовали ориентации искусства Корелы на Новгород, и называла некоторые типы фибул деприватами культуры Новгорода [3, с. 98; 4, с. 56]. Таким образом, те мотивы, которые принято считать растительными (завитки и спирали) и происходящими от европейских гирлянд, могли быть привнесены в карельские орнаменты из новгородского искусства напрямую. Тем не менее большим вопросом, связанным с новгородским влиянием на орнамент фибул типа F, остается проблема датировки. И новгородские, и карельские предметы со схожими орнаментами датируются в основном XII–XIV вв. Поэтому К. А. Нордман пришел к выводу, что новгородская и карельская орнаментика являются параллельными явлениями, и трудно утверждать, какая из них возникла раньше [22, с. 221].

Композиционными аналогами при этом принято считать западно-финские круглые фибулы со змеиным орнаментом. Они имеют собственную типологию, разработанную Х. Аппельгреном [12]. Круглые фибулы имеют шесть типов и обозначаются буквами «A», «B», «C», «D», «E», «F». Тип этих фибул, у которого исследователи ранее выделяли общие черты с карельскими овально-выпуклыми фибулами с плетеным орнаментом — «змеевидные фибулы» типа «A», датированные VIII в. [20]. На поверхности этих украшений есть несколько отверстий, центральная часть композиции образована прорезью в форме ромба или квадрата, которую окружают четыре каплевидные отверстия. Между так называемыми каплями подразумеваются глаза лентообразных змей [20]. Основным мотивом, который сравнивают с карельскими фибулами, являются четыре переплетенные между собой лентообразные змеи. Изображения на таких украшениях всегда носят ассиметричный характер и нерегулярное плетение. Каждая лента представлена зигзагообразным шнуром, на одном конце которого находится глаз, представленный кругом с точкой внутри. Между змеями образуются 8-образные петли. Тип B [20] также представлен змеевидными мотивами, но их композиция отличается крестообразностью. Змеиные головы уже представлены сужающимися к краю треугольными формами и не имеют мотива глаз. Змеевидные мотивы расположены так же, как и на поверхности фибул типа A. Типы C и D [20] сохраняют композиционную схему из лентообразных змей, однако орнамент полностью покидают зооморфные элементы, и он становится геометрическим. Последние два типа имеют уже иную композицию и основные элементы. Таким образом, аналогами для карельских овально-выпуклых фибул можно считать

западно-финские круглые фибулы типа C из-за геометризированных ленточных мотивов, при этом еще не лишенных пластичности в отличие от типа D. Композиция круглых фибул не является идентичной овально-выпуклым фибулам с плетеным орнаментом, однако характер переплетения змей, трактовка шнуров и петель является наиболее близкой.

На основе сравнения карельских, новгородских и западно-финских предметов материальной культуры можно сделать вывод о том, что на заостренную овально-выпуклую основу карельской фибулы было перенесено оригинальное прочтение змеевидных орнаментов с западно-финских фибул. Культурные связи, отразившиеся на орнаменте фибул подтипа F1, также подтверждают тезис о том, что население Карельского перешейка могло находиться в тесной связи с Финляндией. Регулярный плетеный орнамент при этом с большей вероятностью мог перениматься из новгородского декоративно-прикладного искусства. Таким образом, обе гипотезы о западном и восточном влиянии на плетеный орнамент карельских овально-выпуклых фибул можно считать верными. Также можно говорить о том, что влияния не являются прямыми. Орнамент в карельской материальной культуре подвергся местной обработке, в результате которой появились функциональные украшения с местным вариантом декора. Поиск орнаментальных мотивов, составляющих аналогии для карельских овально-выпуклых фибул, показал, что мотивы декоративного оформления не уникальны. Заимствования элементов орнамента других средневековых культур получили новое прочтение в карельском искусстве.

Декоративно-прикладное искусство Карельского перешейка XI–XIII вв. имеет неоднородную природу происхождения орнаментов, что в разной степени отразилось на всех типах нагрудных украшений. Тема происхождения изображений с других овально-выпуклых фибул требует дальнейшей разработки.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бельский С. В. Погребальные памятники Карельского перешейка и северного Приладожья XI–XIII вв. // Опорные археологические памятники и религиозные хронологические схемы Восточной Европы. Свод археологических источников Кунсткамеры. Вып. 5. СПб.: МАЭ РАН, 2018. С. 131–262.
2. Бельский С. В. Погребальные памятники Карельского перешейка и северного Приладожья XI–XV вв. (Хронология вещевых комплексов). СПб.: Государственный Эрмитаж, 2013. 485 с.
3. Кочкуркина С. И. Древняя Корела. Л.: Наука, 1982. 219 с.
4. Кочкуркина С. И. Корела и Русь. Л.: Наука, 1986. 143 с.
5. Кочкуркина С. И., Спиридонов А. М., Джаксон Т. Н. Письменные известия о карелах. Петрозаводск: Карелия, 1990. 140 с.
6. Лебедев Г. С. Эпоха викингов в Северной Европе и на Руси. СПб.: Евразия, 2005. 640 с.
7. Пухначева Е. Ю. Орнаментальный язык новгородской резьбы по дереву X–XIII веков // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств № 2 (106). М.: Изд-во МГУКИ, 2022. С. 71–76.
8. Сакса А. И. Древняя Карелия в конце I — начале II тысячелетия н. э. Происхождение, история и культура населения летописной Карельской земли. СПб.: Нестор-История, 2010. 828 с.
9. Сокровища земли Карельской. Каталог выставки / Сост. Бельский С. В., Светоч М. С.; под ред. Мельнова А. В. Выборг: Выборгский объединенный музей-заповедник, ИИМК РАН, 2022. 240 с.
10. Широбоков И. Г. Отчет об археологических разведках в 2020–2021 годах. СПб.: ФГБУН Музей антропологии и этнографии имени Петра Великого (Кунсткамера) РАН, 2022. 197 с.
11. Ailio J. Karjalaiset soikeat kupurasoljet: katkelma Karjalan koristetyylin kehityshistoriasta // Suomen muinaismuistoyhdistyksen aikakauskirja XXXII: 3. Helsinki: Suomen muinaismuistoyhdistys, 1922. 81 s.
12. Appelgren H. De runda djurspännena i Finland // Finskt Museum. Helsingfors: Finska Fornmimesföreningen, 1897. S. 1–13.
13. Appelgren-Kivalo H. Romansk ornamentik // Finskt Museum. Helsingfors: Finska Fornmimesföreningen, 1910. S. 83–90.
14. Etu-Sihvola H., Moilanen U. Ristiretkiajan soikeat kupurasoljet — Korujen alkuperä ja tyypittely. // KALMISTOPIIRI: онлайн-издание. URL: https://kalmistopiiri.fi/2022/10/01/ristiretkiajan-soikeat-kupurasoljet-korujen-alkupera-ja-tyypittely/ (дата обращения 11.12.2022).

15. Hällström O. Lisiä suomalaisten soikeiden kupurasolkien syntyhistoriaan // Finskt museum 1947–1948 / Red. N. Cleve. Helsingfors: Finska fornminnesföreningen, 1948. S. 45–69.
16. Kivikoski E. Suomen historia. Osa 1, Suomen esihistoria. Porvoo: WSOY, 1961. 310 s.
17. Lehtosalo P.-L. Rapukoristeisten solkien ajoituksesta // Finskt museum 1966. Helsingfors: Finska fornminnesföreningen, 1967. S. 22–39.
18. Linturi E. Nauhasoljet. Studia minora. Professori Carolo Frederico Meinander die caroli MCMLXXXII gratia dedicaverunt discipili // Helsingin yliopiston arkeologian laitos: Moniste. 1982. № 29. S. 130–144.
19. Linturi E. Ristiretkiajan eläinkoristeiset kupurasojet. Moniste 24. Helsinki: Helsingin yliopiston arkeologian laitos, 1980. 120 s.
20. Moilanen U. Tunnistusopas: pyöreä kupurasolki. // KALMISTOPIIRI: онлайн-издание. URL: https://kalmistopiiri.fi/2020/10/24/tunnistusopas-pyorea-kupurasolki/ (дата обращения 18.10.2023).
21. Nordman C. A. Karelska järnåldersstudier // Suomen muinaismuistoyhdistyksen aikakauskirja XXXIV: 3. Helsinki: Suomen muinaismuistoyhdistys, 1924. S. 182–196.
22. Nordman C. A. Smyckefyndet från Sipilänmäki i Sakkola // Suomen muinaismuistoyhdistyksen aikakauskirja: 45. Helsinki: Suomen muinaismuistoyhdistys, 1945. S 221–237.
23. Sindbæk S. M. Crossbreeding Beasts: Christian and Non-Christian Imagery in Oval Brooches // Conversion and Identity in the Viking Age. MISCS 5. Turnhout: Brepols, 2014. P. 167–193.
24. Spirģis R. Bruņurupuču saktas ar krūšu važiņrotām un lībiešu kultūras attīstība. Daugavas lejtecē 10.-13. gadsimtā. Riga: Latvijas Vēstures Institūta Žurnāls, 2010. 520 lp.
25. Strandberg R. Les broches d'argent caréliennes en forme de à cheval et leurs ornements // Eurasia septentrionalis antiqua XII. 1938. S. 167–202.
26. Tomanterä L. Mikkelin pronssit // Kalmistojen kertomaa. Mikkeli: Savonlinnan maakuntamuseo & Suur-Savon museo, 1994. S. 35–50.
27. Uino P. Muinais-Karjala. Arkeologisia tutkimuksia // Suomen muinaismuistoyhdistyksen aikakauskirja: 104. Helsinki: Suomen muinaismuistoyhdistys, 1922. 426 s.

Сведения об авторе:

Диденко Марина Евгеньевна, бакалавриат, 4-й курс, кафедра искусствоведения, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица; marina.delmara@gmail.com

Didenko Marina Evgenyevna, Bachelor's degree program, 4th year, Department of Art Criticism, Saint Petersburg State Academy of Art and Design named after A. L. Stieglitz; marina.delmara@gmail.com

Сведения о научном руководителе:

Точилова Надежда Николаевна, кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры искусствоведения, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица; archivolt@yandex.ru

Tochilova Nadezhda Nikolaevna, Candidate of Art Criticism, Assistant Professor, Assistant Professor of the Department of Art Criticism, Saint Petersburg State Academy of Art and Design named after A. L. Stieglitz; archivolt@yandex.ru

УДК 72+ 004.8
DOI 10.54874/9785605162926.2024.10.66

В. А. Касаткина

ИСКУССТВЕННЫЙ ИНТЕЛЛЕКТ И АРХИТЕКТОР. АКТУАЛЬНОЕ НОВОЕ ИЛИ УГРОЗА ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ?

Использование нейросетей набирает популярность в сфере архитектуры. В данной научной статье будут рассмотрены актуальные новые технологии в сфере искусственного интеллекта (ИИ) и их влияние на архитектурную практику. Будет проанализировано, как ИИ может помочь архитекторам в проектировании, создании визуализаций и анализе данных, и проведен эксперимент, отражающий возможность применения нейросетей в архитектурной практике и доказывающий наличие положительного аспекта взаимодействия человека и ИИ.

Ключевые слова: искусственный интеллект, нейронные сети, архитектура, архитектурная визуализация, эскизирование, генеративный дизайн.

V. A. Kasatkina

ARTIFICIAL INTELLIGENCE AND ARCHITECTURE. CURRENT NEW OR THREAT TO PROFESSIONAL ACTIVITY?

The use of neural networks is gaining popularity in the field of architecture. This scientific article will explore the latest technologies in the field of artificial intelligence and their impact on architectural practice. It will analyze how AI can assist architects in design, visualization creation, and data analysis, and conduct an experiment demonstrating the potential application of neural networks in architectural practice, highlighting the positive aspect of human-AI interaction.

Keywords: artificial intelligence, architecture, architectural visualization, sketching, generative modeling.

В настоящее время искусственный интеллект (ИИ) стал одной из наиболее актуальных исследовательских тем в области технологий. Развитие ИИ привело к появлению новых возможностей и перспектив работы в разных сферах, включая архитектуру и средовой дизайн. Архитекторы теперь имеют доступ к инновационным инструментам и технологиям, которые позволяют им создавать уникальные проекты. Однако вместе с возможностями, которые предоставляет ИИ, возникают и опасения относительно его влияния на профессиональную деятельность архитекторов. Есть вероятность, что ИИ может заменить архитекторов в различных аспектах работы, представляя угрозу для их профессионального развития и занятости. Одним из ключевых аспектов, требующих внимания в контексте взаимодействия искусственного интеллекта и архитектуры, является потенциальная угроза утраты человеческого фактора в профессии. В частности, развитие ИИ рождает риск потери идейности и уникальности концепций, а также обращение к профессиональному опыту при создании архитектурных проектов.

Путь развития архитектора от бумажных проектов до компьютерных технологий и использования искусственного интеллекта представляет собой эволюцию в методах и инструментах проектирования, которая говорит о несомненном прогрессе в данной области.

Бумажные проекты являются первоначальной формой документации, используемой архитекторами для передачи дизайнерских и технических решений. Античные архитекторы опирались на множество ручных навыков и аналоговых инструментов для создания подробных бумажных схем, позволяющих представить их идеи. Архитекторы умели предавать оболочку сложным конструкциям и архитектурным формам, руководствуясь только своими навыками и интуицией. Однако с развитием компьютерных технологий архитектура переживает значительные перемены. Архитекторы начали активно применять компьютерные программы для создания и редактирования проектов, что позволило значительно ускорить процесс проектирования и детализации. Компьютеры стали незаменимыми инструментами для реализации сложных архитектурных и инженерных решений, а также для создания визуализаций и трехмерных моделей. Появление новых технологий говорит лишь об усовершенствовании определенных процессов, об их автоматизации и ускорении.

В настоящее время идет активное внедрение ИИ в различные сферы жизни людей, в том числе связанные с творчеством и архитектурой. О положительных и отрицательных аспектах этого взаимодействия рассуждает А. А. Дружинина, анализируя взаимодействие, проблемы, опасения и конфликты, возникшие между креативными сообществами и сторонниками технологических новшеств, и приходит к выводу, что «нейросети все же являются инструментом в руках человека, хотя и возлагают на него огромную ответственность — как этическую, так и социальную. Взаимодействие между творцами и нейронными сетями не только меняет культурный ландшафт, но и раскрывает огромный потенциал и захватывающие перспективы для художественных инноваций, позволяя реализовать беспрецедентные творческие замыслы, присущие только человеку» [4, с. 19]. Также о влиянии ИИ на людей творческих профессий рассуждает О. В. Власенко, в основе рассуждений которого лежит деятельность графического дизайнера. Автор заключает, что «работе дизайнеров технологии на основе искусственного интеллекта не угрожают. Скорее, наоборот, роботы будут помогать специалистам в решении рутинных, однообразных и шаблонных задач. И все же потребность присутствия человека в дизайне остается неизменной» [3, с. 3]. Современные архитекторы также активно внедряют искусственный интеллект в свою работу. Он позволяет анализировать большие объемы данных, предоставляя архитекторам дополнительные инструменты для выработки лучших решений. Это может быть использовано для оптимизации процесса разработки проекта, анализа энергоэффективности, учета экологических факторов и многого другого. Архитекторы могут использовать искусственный интеллект в своей работе, чтобы улучшить процессы проектирования и принятия решений. Например, они могут использовать алгоритмы генетического программирования для создания оптимальных планов зданий, учитывая различные факторы, такие как энергоэффективность, доступность и эстетика. Искусственный интеллект также может быть использован для анализа больших объемов данных о существующих зданиях и окружающей среде, чтобы выявить тенденции и паттерны, которые могут быть использованы в проекте. Так, например, компания Autodesk разработала программу под названием Generative Design, которая использует искусственный интеллект для создания оптимальных архитектурных дизайн-проектов. Архитекторы, дизайнеры и инженеры вводят цели проектирования в программное обеспечение и затем могут задать параметры и ограничения проекта, например производительность или пространственные требования, материалы, методы производства и ограничения затрат, далее ИИ генерирует множество вариантов дизайна, учитывая эти параметры. Это позволяет архитекторам быстро и эффективно исследовать различные варианты и выбрать наиболее подходящий.

Рассмотрим более подробно некоторые этапы архитектурной деятельности. Задача № 1, с которой может справляться ИИ, — это так называемая «рутинная деятельность» архитектора (поиск информации для предпроектного исследования, рабочая документация и т. д.). Так, текстовые нейросети, например Bard от Google, Bing от Microsoft и ChatGPT

от OpenAI, могут помочь архитекторам в составлении описания проекта и его концепции, структурирования технических заданий. Кроме того, эти же ресурсы могут помочь архитекторам на начальном этапе создания нового продукта — предпроектного исследования, а именно собрать и провести анализ данных об определенной территории, структурировать его и сделать вывод. Так, например, компания XKOOL в сотрудничестве с OMA создала программное обеспечение «Plan Deep», в который можно загрузить свой проект жилой застройки, исследовать и редактировать его с точки зрения климата и функционального баланса территории. Однако в архитектурной практике встречаются ограничения доступности таких данных, что может затруднить применение ИИ. Об этом говорит Н. В. Касьянов, выражая опасение, что «часто информационные системы несовместимы друг с другом, и потенциал решений на основе ИИ может быть реализован только через корректную интеграцию источников разнородных данных» [5, с. 20], и видит причину этого в том, что «новые технологии подвергаются различным, порой полярным оценкам» [5, с. 20], в связи с чем возникают фальсифицированные данные, которыми оперирует ИИ в своей работе.

Еще одной важной частью процесса разработки архитектурных проектов является генерирование идеи и ее эскизирование. Зачастую разработка проекта на данной стадии подразумевает недели поиска функциональной и инновационной идеи или концепта. Однако не всегда легко перевести мысли или грубые наброски в конкретные предложения. Искусственный интеллект может помочь в этом процессе, анализируя текстовые запросы и ручную графику, он способен предложить необычные и, главное, конкретные варианты дальнейшего развития идеи. Для генерирования нового проработанного изображения на основе быстрого скетча либо текстового описания идеи можно обратиться к ИИ Midjourney, Stable Diffusion и др.

Так, например, архитектурное бюро Захи Хадид, известное своим инновационным подходом к проектированию и использованию передовых технологий, часто обращается к ИИ на начальных этапах разработки проекта. Руководитель студии Zaha Hadid Architects (ZHA) Патрик Шумахер на AI and the Future of Design Roundtable Discussion заявил, что «Zaha Hadid Architects использует генераторы преобразования текста в изображения с искусственным интеллектом, такие как DALL-E 2 и Midjourney, чтобы придумывать дизайнерские идеи для проектов» [6], однако пояснил, что бюро использует нейросети не в каждом проекте, но в большинстве, а также призывал всех обращаться к помощи ИИ при участии в архитектурных конкурсах и «на этапах формирования первоначальных концептуальных идей» с целью иметь больший спектр возможностей» [6]. Учитывая мировую известность ZHA, можно предположить, что использование нейросетей в работе благоприятно влияет на деятельность архитекторов. Более того, Шумахер утверждал, что «нейросети часто предлагают интересные идеи и новое формообразование», а концептуальные идеи, предложенные ИИ, можно использовать в качестве форэскизов для демонстрации клиентам [6].

В процессе обсуждения Шумахер представил презентацию, демонстрирующую изображения, созданные DALL-E 2 по определенным текстовым запросам (*ил. 1*). DALL-E — это модель искусственного интеллекта, разработанная OpenAI. Она предназначена для генерации высококачественных и реалистичных изображений на основе текстовых описаний. В приведенном примере он использовал следующий текст для генерирования изображений: «Башня Захи Хадид в горном пейзаже, высокое качество изображения» (в переводе на русский язык). Архитектурная деятельность Захи Хадид известна повсеместно, так как ее проекты отличает инновационность и футуризм, что отражает особую стилистику архитектуры, проектируемой данным автором. В связи с этим при представлении башни Захи Хадид в горном пейзаже можно ожидать визуально выдающуюся структуру, которая сочетает в себе естественное окружение и выделяется архитектурным блеском. ИИ создал несколько изображений, которые полностью отвечают запросу. Выдержана стилистика архитектурных проектов бюро, а именно футуристическая форма здания, мягкие линии,

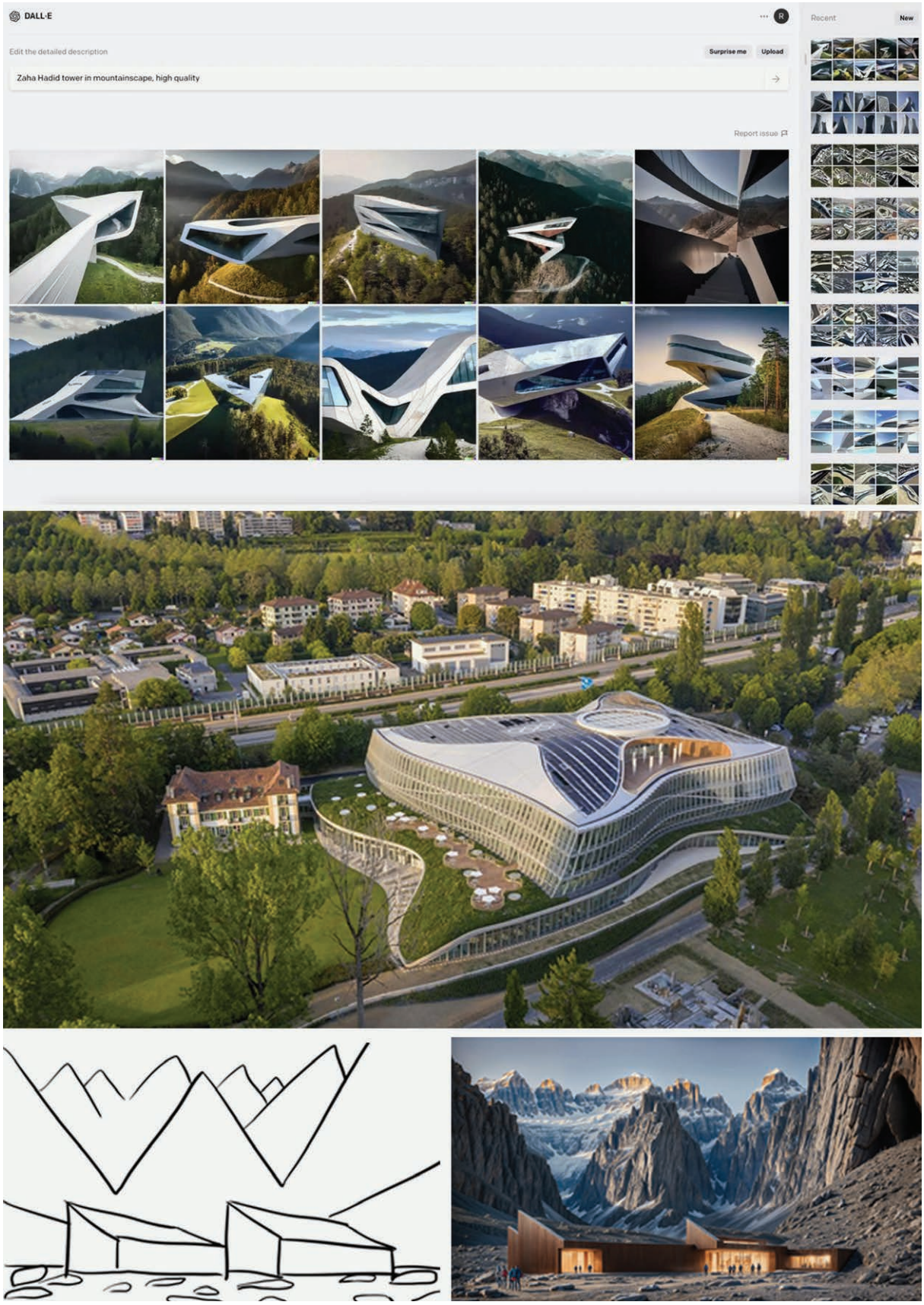
основанные на бионике, сложная конструкция, для осуществления которой, необходимы инновационные технологии проектирования и строительства и строгие расчеты, использованы характерные для объектов Захи Хадид материалы — бетон и стекло. Объекты вписаны в среду и создают ощущение продолжения ландшафта, соответствуют его плавной, текучей и нестабильной геометрии. Кроме того, окружающая среда на изображениях, созданных ИИ, соответствует заданному запросу. Горный пейзаж смотрится единым массивом, в который гармонично вписан архитектурный объект, и подчеркивает величественность и динамику архитектуры. В дополнение в запросе акцентируется «высокое качество», что указывает на то, что сгенерированное изображение должно быть исключительно детализированным, с высоким разрешением и реализмом. Именно такую картинку выдает ИИ.

Итак, бюро использует искусственный интеллект, генерирующий текстовый запрос в иллюстрацию для создания реалистичных виртуальных моделей своих проектов. Это позволяет им визуализировать и анализировать дизайн в ранних стадиях проектирования, что помогает улучшить эффективность и точность процесса. Таким образом, можно заключить, что использование ИИ в процессе проектирования дает возможность архитектурному бюро раздвигать границы собственных идей на начальных этапах.

Кроме того, студия применяет алгоритмический дизайн, который основан на использовании искусственного интеллекта и компьютерных алгоритмов для создания сложных и органических форм. Это позволяет им создавать уникальные и инновационные структуры в своих проектах. Кроме того, для анализа больших объемов данных, таких как климатические условия, геометрические параметры и другие факторы, влияющие на проектирование и оптимизацию проектов, бюро также обращается к искусственному интеллекту, что позволяет усовершенствовать проекты с точки зрения энергоэффективности, устойчивости и функциональности.

Еще одним примером обращения к ИИ на начальных этапах проектирования является Olympic House в Лозанне (*ил. 1*), который Акшов Э. А. рассматривает в своей научной статье «Использование вычислительного проектирования и искусственного интеллекта при моделировании архитектурных объектов». Он обращается к конкретному примеру — проект Олимпийского дома в г. Лозанна, Швейцария, архитектурной компании 3XN. Он утверждает, что бюро использовало ИИ AI4 для генерации и оптимизации фасада здания, и это «привело к уникальному и экологичному дизайну» [1, с. 4]. Здание действительно сочетает в себе высочайшие стандарты архитектурного дизайна с целостным подходом к устойчивому развитию. Оно соответствует строгим критериям энергоэффективности и водопользования. Автор утверждает, что именно благодаря ИИ 3XN добился максимальной гармонии между дизайном, эргономикой и экологичностью здания. Olympic House «создан на основе принципов устойчивости и эффективного потребления ресурсов. Здание имеет множество уникальных архитектурных элементов, таких как крыша с солнечными батареями, фасад с многократно повторяющимся олимпийским символом, а также стеклянный прозрачный элеватор, поднимающийся по центру объекта» [1, с. 5]. Архитекторы определили принципиальные требования к зданию, касающиеся формы, эргономики и экологичности, и нейросеть в свою очередь воплотила заданные критерии в жизнь и предложила уникальный дизайн. Здание необычно внешне и грамотно вписывается в среду, особенности конструкции исключительно отвечают поставленной перед проектированием цели — гармоничное сосуществование принципов эргономики, экологичности и дизайна, что отражено на фасадах, кровле и внутреннем наполнении объекта. Данный пример говорит о том, что использование ИИ положительно влияет на конечный продукт проектирования. Нейросети помогли 3XN оптимизировать проект с точки зрения энергоэффективности, устойчивости и функциональности.

Визуализация также играет важную роль в архитектуре, позволяя архитекторам и клиентам иллюстрировать конечный результат проекта. Искусственный интеллект может значительно улучшить процесс создания визуализаций, делая их более реалистичными



1 Презентация Патрика Шумахера, демонстрирующая изображения, созданные DALL-E 2 по определенным текстовым запросам; визуализация проекта Олимпийского дома в г. Лозанна, Швейцария, архитектурное бюро 3XN; эскиз и итоговая визуализация проекта MountAIns архитектора-визуализатора Никиты Шкилёва, представителя NishA Studio

и детализированными. Например, с помощью алгоритмов компьютерного зрения ИИ может анализировать фотографии и видео существующих зданий и окружающей среды, чтобы создать более точные и реалистичные модели. Также ИИ может использоваться для создания трехмерных моделей зданий и окружающей среды, а также добавления деталей, таких как текстуры и освещение, чтобы получить более точное представление о том, как будет выглядеть проект в реальном мире. Однако недостатком использования искусственного интеллекта при создании визуализаций является его ограничение в творческом процессе. Искусственный интеллект предлагает варианты идеи на основе имеющихся данных, но не обладает человеческой интуицией и творческим мышлением, в связи с чем может предлагать концепции, далекие от реальности. Это может ограничивать возможности архитекторов в создании уникальных и оригинальных проектов, тем не менее при целостном и грамотном запросе результат может быть удовлетворительным.

Одним из таких примеров использования нейросети для создания визуализаций является проект MountAIns архитектора-визуализатора Никиты Шкилёва, представителя NishA Studio. В данной работе итоговое изображение было создано и доработано на основе ручного эскиза (*ил. 1*), представленного заказчиком. На своей официальной странице на Behance [7] автор подробно описал процесс создания визуализации, включающий предварительную генерацию изображения на основе эскиза, уточнение запроса с помощью промптов (текстовый запрос), коррекцию результата с помощью инструментов нейросети, генерирование необходимого антуража и проработку деталей. Полученное изображение полностью удовлетворило автора работы. Оно соответствует заданному промту, а также ручному эскизу, положенному в основу концепции. ИИ аккуратно вписывает архитектуру в сложный горный ландшафт, точно прорабатывает детали и антураж. Изображение по качеству не проигрывает компьютерному рендеру, однако выигрывает колоссальное количество затраченного времени. Автор отмечает, что «нейросети не заменяют художника, а, наоборот позволяют ему максимально творчески подойти к работе, не отвлекаясь на технические процессы и ограничения» [7].

Создание проектной документации также является неотъемлемой частью архитектурной работы. Однако этот процесс может быть долгим и трудоемким, особенно при создании больших проектов. Искусственный интеллект может значительно упростить и ускорить этот процесс. Например, с помощью алгоритмов генеративных моделей ИИ может автоматически создавать чертежи, планы и другие документы, основываясь на предварительно заданных параметрах и правилах. Это позволяет архитекторам сосредоточиться на более творческой работе, в то время как ИИ занимается созданием рабочей документации. Примером этому служат такие нейросети, как Maket.AI, строящий 2D-планы по заданным параметрам и установленным нормативам, и Getfloorplan, который может построить 3D-план архитектурного объекта. А. С. Великанов анализирует использование генеративного дизайна для создания проектной документации и объясняет, что «главная идея технологии — это не проектирование продукта, а нужные параметры и ограничения, после чего программа предлагает готовые оптимизированные решения» [2, с. 2]. Автор утверждает, что без алгоритмов на базе искусственного интеллекта и мощных 3D-принтеров существование данного процесса невозможно. А. С. Великанов заключает: «данная технология дает вариативность — есть нейронные сети, а есть генетические алгоритмы. Если использовать первое, то на выходе мы получим довольно предсказуемый результат, в то время как генетические алгоритмы могут дать результаты, до которых человеку сложно додуматься. Генеративный дизайн — это технологии проектирования с использованием алгоритмов, когда система самостоятельно создает тысячи моделей, сравнивает их между собой и производит отбор хорошо оптимизированных модификаций» [2, с. 3]. Невозможно не согласиться с этим, так как данная технология уже получила популярность в архитектурном сообществе, о чем свидетельствуют вышеупомянутые примеры. Однако А. С. Великанов также отмечает недостаток генеративного дизайна,

который заключается в «случайности результата», тем не менее автор говорит и о возможности его устранения, «базовой конкретизацией задачи», обращая внимание на то, что «именно эти задачи будут стоять перед современным специалистом» [2, с. 3].

Для более глубокого анализа поднятой в исследовании темы было решено провести практический эксперимент. Основываясь на проведенном анализе, была выдвинута следующая гипотеза: ИИ сможет сгенерировать концепт-идею по заданному запросу, но с неточностями, требующими серьезной коррекции в последующей разработке проекта. Для эксперимента была выбрана следующая тема: «Визит-центр природного парка Териберка в Мурманской области». Первым шагом было решено сгенерировать концепцию данного объекта с помощью нейросети ChatGPT. На запрос «создай концепцию туристического визит-центр природного парка Териберка в Мурманской области в стилистике параметрической архитектуры, ведущий материал — дерево» был предложен следующий вариант:

«Здание туристического визит-центра природного парка Териберка в Мурманской области создано в стиле параметрической архитектуры с использованием дерева в качестве основного материала. Здание имеет оригинальный и необычный дизайн, который интегрируется с окружающей природой. Внешняя сторона здания воплощает эстетику природы и имитирует формы скал и ледников, характерных для этого региона. Его фасады изготовлены из деревянных панелей, создающих впечатление волнообразных контуров, напоминающих ледяные образования. Дерево использовано не только как строительный материал, но и как декоративный элемент, подчеркивающий естественную красоту местности. Внутри здания находятся информационные стенды, показывающие богатство природы парка Териберка. Дизайн интерьера также отражает природные мотивы, используя дерево в отделке и мебели. Центр предлагает посетителям интерактивные карты, аудиоэкскурсии и фотоэкспозиции, чтобы они могли полностью погрузиться в атмосферу парка».

ИИ не только смог учесть все заданные параметры, но и создал не абстрактную идею, как ожидалось, а, наоборот, логичный обоснованный концепт, связанный с местом проектирования. На данном этапе эксперимента был получен положительный результат, в связи с чем этот текст стал промптом непосредственно для визуализаций.

Для создания изображений была выбрана нейросеть Midjorney. При первой генерации по этому запросу был получен неудовлетворительный результат (*ил. 2*). Представленные изображения оказались низкого качества, однако данный критерий не указывался в запросе. Параметрическая структура слабо выражена и не имеет четкой геометрии, что также является минусом. Здание хоть и вписано в ландшафт, выглядит чуждым окружающей его местности, несмотря на попытки сымитировать рельеф. Кроме того, масштаб здания не соответствует его функции, что является главным недостатком. Тем не менее ИИ смог хорошо передать особенности ландшафта заданной территории. Наиболее подходящей под запрос является изображение в правом верхнем углу, однако само здание на нем представлено не полностью, а на первый план выходит ландшафт.



2. Результат, полученный в ходе эксперимента по первому текстовому запросу

Далее было решено уточнить запрос и расписать наиболее детально каждый критерий, а также сократить концепцию, предложенную нейросетью: «здание туристического

визит-центра природного парка Териберка в Мурманской области, созданное в стиле параметрической архитектуры с использованием дерева в качестве основного материала. Здание имеет оригинальный и необычный дизайн, который интегрируется с окружающей природой. Внешняя сторона здания воплощает эстетику природы и имитирует формы скал и ледников, характерных для этого региона:

1. Усилить фотореалистичные элементы изображения, сосредоточившись на деталях, таких как текстуры, освещение и отражения;

2. Продлить здание вдоль дороги. Сохранить пропорции и архитектурную целостность конструкции, при этом увеличив ее длину;

3. Создать визуально завлекающий проход через всю длину здания. Разработать его в современном стиле, чтобы он дополнял общую концепцию;

4. Уточнить параметрическую структуру, подчеркнув и акцентировав ее геометрию и сложные узлы;

5. Использовать футуристические элементы, не отклоняясь от исходной концепции».

На данном этапе результат получился лучше, чем на предыдущем (*ил. 3*). ИИ учел большинство предложенных критериев, проработал детали, улучшил качество изображения, вытянул здание и проработал параметрическую структуру. Однако полученный результат не соответствует заданной концепции полностью. Несмотря на то что параметрическая структура получила более четкую конструкцию, она все же имеет некую хаотичность, противоречащую в корне данному архитектурному принципу. Кроме того, ИИ удлинил объект, но проигнорировал его вытягивание вдоль дороги. На предложенных изображениях здание является конечной точкой дороги, что не соответствует заявленному запросу. Без внимания так же был оставлен критерий № 3. ИИ не сделал ни одного предложения, содержащего проход через всю длину здания. Предположительно он заменил проход на завлекающее внутреннее пространство, просторный и яркий интерьер, однако запрашивалось иное.

Наиболее соответствующим запросу стало изображение в левом верхнем углу (*ил. 3*), в связи с чем было решено провести повторную генерацию на основе данной иллюстрации по этому же запросу.

Результат не превзошел наилучшее изображение из предыдущего запроса, однако в целом стал четче отвечать заявленным требованиям. Тем не менее данные объекты проигрывают по следующим критериям: невыразительная форма, отсутствие грамотного включения здания в рельеф охраняемой территории (длинные бетонные и асфальтированные дороги недопустимы для данной территории), слабое прочтение параметрического принципа в архитектуре.

В целом результат эксперимента на данном этапе отвечал на заданный промпт, однако было решено, что этих попыток недостаточно для принятия либо опровержения выдвинутой гипотезы. Главным недостатком всех созданных нейросетью объектов, не обозначенным в запросе был размер. Архитектура выглядела слишком громоздкой для данной территории, в связи с чем небольшой размер стал главным критерием третьей попытки.

Было сделано 4 генерации изображений по одному запросу без дополнительных уточнений (*ил. 4*), и результат превзошел все ожидания. Несмотря на многие неточности созданной ИИ среды (недопустимое покрытие дорожек, несоответствие окружающей среды на изображениях действительности), сама архитектура полностью соответствует таким требованиям, как оптимальный для данной территории размер зданий, прочтение параметрического принципа, интересная и вписанная в ландшафт форма, вытягивание здания вдоль дороги.

Наиболее подходящими под данный запрос стали 4-е изображение в первом ряду, 3-е изображение в третьем ряду и 4-е изображение в четвертом ряду (*ил. 4*). Именно они были выбраны для дальнейшей разработки проекта. Однако можно заключить, что данные изображения уже являются законченными самостоятельными объектами, не требующими серьезной коррекции при дальнейшем детальном проектировании, так как не имеют противоречий



3. Результат, полученный в ходе эксперимента по второму запросу; наиболее подходящее под критерии второго запроса изображение; результат, полученный в ходе эксперимента на основе повторной генерации по тому же промпту и наиболее соответствующему критериям второго запроса изображению



4. Результат, полученный в ходе эксперимента по третьему запросу; наиболее соответствующие критериям изображения из третьего запроса

ни в конструктивном плане, ни в эстетическом. Таким образом, выдвинутая гипотеза, что ИИ сможет сгенерировать концепт-идею по заданному запросу, но с неточностями, требующими серьезной коррекции в последующей разработке проекта, может быть частично опровергнута, так как созданные нейросетями в ходе эксперимента объекты архитектуры требуют не глобального изменения и доработки, а только небольшой коррекции и уточнения конструктивных элементов.

Таким образом, можно структурировать основные преимущества использования ИИ в архитектурной практике:

1. Увеличение точности и эффективности проектирования: искусственный интеллект может анализировать большие объемы данных и предлагать оптимальные решения, что позволяет сократить время и улучшить качество проектирования;
2. Улучшение качества визуализации: искусственный интеллект может анализировать фотографии и видео существующих зданий и окружающей среды, чтобы создать более точные и реалистичные модели. Это позволяет архитекторам и клиентам получить более точное представление о том, как будет выглядеть проект в реальном мире;
3. Автоматизация рутинных задач: искусственный интеллект может автоматически создавать чертежи, планы и другие документы, основываясь на заданных параметрах и правилах. Это позволяет сократить время, затрачиваемое на создание рабочей документации, и упростить этот процесс для архитекторов, а также предоставляет возможность архитекторам сконцентрироваться на более творческих аспектах работы;
4. Повышение эффективности генерации идей: искусственный интеллект может анализировать ручные скетчи архитекторов и предлагать варианты дальнейшего развития идей на основе имеющихся данных. Это позволяет архитекторам получить новые идеи и варианты для дальнейшей разработки проекта.

Из недостатков можно отметить следующее:

1. Ограничения в творческом процессе: искусственный интеллект может предлагать варианты идеи на основе имеющихся данных, но он не обладает человеческой интуицией и творческим мышлением. Это может ограничивать возможности архитекторов в создании уникальных и оригинальных проектов;
2. Необходимость в качественных данных и достоверной информации: искусственный интеллект требует большого объема качественных данных для обучения и работы. В архитектурной практике может быть ограничение на доступ к таким данным, что может затруднить применение ИИ в этой области;
3. Потеря человеческого взаимодействия: использование искусственного интеллекта может привести к потере человеческого взаимодействия и индивидуальности в архитектурной практике. Взаимодействие с клиентами и коллегами может быть снижено, что может негативно сказаться на качестве проекта.

Подводя итог, можно сказать, что внедрение компьютерных технологий и искусственного интеллекта открывает новые возможности для современных архитекторов, позволяя им более эффективно решать сложные задачи и создавать инновационные архитектурные решения. Использование ИИ для создания архитектурных и ландшафтных эскизов предоставляет архитекторам и дизайнерам поле для новых идеи и разнообразие потенциальных сценариев развития для будущих проектов. ИИ отлично справляется и с анализом данных, способен обрабатывать огромные объемы информации за короткий промежуток времени, однако последующая интерпретация и применение результатов анализа все еще требуют вмешательства человека. ИИ также обрабатывает машинные и рутинные аспекты работы. Текстовые нейронные сети могут помочь архитекторам составлять описания проектов и концептуальные рамки,

а также структурировать технические требования. Инструменты ИИ в настоящее время в основном применяются для практических целей, сосредоточенных на ускорении, оптимизации и улучшении. Они позволяют архитекторам отойти от стандартизированных подходов в сторону большей персонализации и акцентирования индивидуального авторства. Такое симбиотическое взаимодействие между людьми и ИИ выгодно для определения оптимальных проектных решений в рамках ограничений, установленных клиентами, включая технические, экономические и временные соображения. Возможности обработки и компиляции данных значительно возросли, и важно научиться использовать их эффективно для улучшения собственных проектов и идей. Нейронные сети представляют собой мощный инструмент, который может быть полезен при грамотном использовании, так как они обладают колоссальным объемом информации и способностью анализировать и манипулировать ею. Однако пока искусственный интеллект не обретет самосознание и способности к самостоятельному творчеству, его возможности ограничены имеющимися данными. Нейронные сети могут предложить миллионы комбинаций и вариаций существующих решений для разработки новых, но окончательный процесс принятия решений остается в руках человека.

ЛИТЕРАТУРА

1. Акшов Э. А. Использование вычислительного проектирования и искусственного интеллекта при моделировании архитектурных объектов // Architecture and Modern Information Technologies. 2023. № 2 (63). С. 298–315. URL: https://marhi.ru/AMIT/2023/2kvart23/PDF/19_akshov.pdf (дата обращения 08.10.2023).
2. Великанов А. С. Новая парадигма подхода к профессии архитектора // Исторические, философские, методологические проблемы современной науки: сборник статей 3-й Международной научной конференции молодых ученых / ФГБОУ ВО «Юго-Западный государственный университет»; ред.-состав: Асеева И. А.[и др.] Курск: Университетская книга, 2020. С. 96–100. URL: https://elibrary.ru/download/elibrary_44231887_23187386.pdf (дата обращения 09.10.2023).
3. Власенко О. В. Тенденции современного образования, применение искусственного интеллекта в дизайн-проектировании // Образовательный научный форум «Вратами учености»: сборник статей международной научной конференции / ФГБОУ ВО «Северо-Кавказская государственная академия»; СПб.: Международный институт перспективных исследований имени Ломоносова, 2022. С. 8–10. URL: https://elibrary.ru/item.asp?id=50152296 (дата обращения 31.10.2023).
4. Дружинина А. А. Художник и нейросеть: симбиоз будущего? // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ имени С. Г. Строганова. 2023. № 3–3. С. 39–64. URL: https://академия-строганова.рф/uploads/catalogfiles/6246_03-druzhinina.pdf (дата обращения 31.10.2023).
5. Касьянов Н. В. Архитектура в контексте развития искусственного интеллекта // Современная архитектура мира. 2020. № 2 (15). С. 23–48. URL: https://www.elibrary.ru/download/elibrary_46489936_55954110.pdf (дата обращения 08.10.2023).
6. AI and the Future of Design Roundtable Discussion. URL: https://www.youtube.com/watch?v=jjUb48f4ROc&t=1s (дата обращения 08.10.2023)
7. Nikita Shkilev: The MountAIns на Behance. URL: https://www.behance.net/gallery/178779077/TheMountAIns (дата обращения 31.10.2023 г.).

Сведения об авторе:

Касаткина Валерия Алексеевна, бакалавриат, 3-й курс, кафедра средового дизайна, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица; kasatkinavaleria239@gmail.com

Kasatkina Valeria Alekseevna, Bachelor's degree program, 3rd year, Department of Environmental Design, Saint Petersburg State Academy of Art and Design named after A. L. Stieglitz; kasatkinavaleria239@gmail.com

Сведения о научном руководителе:

Сердитов Степан Сергеевич, старший преподаватель кафедры средового дизайна, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица; stepan.serditov@mail.ru

Serditov Stepan Sergeevich, senior lecturer of the Department of Environmental Design, Saint Petersburg State Academy of Art and Design named after A. L. Stieglitz; stepan.serditov@mail.ru

УДК 72.036
DOI 10.54874/9785605162926.2024.10.67

М. А. Копылова

МОТИВЫ АРХИТЕКТУРЫ СЕВЕРНОГО МОДЕРНА В ПРОЕКТАХ И ПОСТРОЙКАХ М. А. МАМОШИНА

Вопрос использования мотивов северного модерна в современной архитектуре Санкт-Петербурга полномерно не освещался в научной литературе. В статье на примере построек и проектов М. А. Мамошина в историческом центре города анализируется творческий метод, демонстрируются основные подходы архитектора к мотивам северного модерна. Автор приводит ключевые причины обращения к этому стилю в творчестве архитектора, которое рассматривается в контексте архитектуры города сквозь призму постструктуралистской теории текста Ж. Женетта.

Ключевые слова: северный модерн, М. А. Мамошин, современная архитектура, Н. В. Васильев, А. Ф. Бубырь, структурализм, теория Ж. Женетта, городской контекст.

M. A. Kopylova

THE MOTIFES OF NORTHERN ART NOUVEAU IN THE PROJECTS AND BUILDINGS OF M. A. MAMOSHIN

The article analyzes the creative method, demonstrating the main approaches of the architect M. A. Mamoshin to the motifs of northern modernism using the example of buildings and projects in the historical center of the city. The author finds out the reasons for turning to this style in the architect's work, which is considered in the context of city architecture through the prism of the post-structuralist theory of the text by J. Genette.

Keywords: Northern Art Nouveau, M. A. Mamoshin, modern architecture, N. V. Vasiliev, A. F. Bubyr', structuralism, theory of G. Genette, city's context.

На рубеже XIX–XX вв. в результате тесных связей Российской империи и Великого Княжества Финляндского в Петербург пришел северный модерн, который завершил свое развитие с началом Первой мировой войны. Северный модерн начала XX в. запомнился современникам причудливыми изгибами, декоративными элементами, уникальными пропорциями, связью с природной составляющей и стал невероятно значимым для истории города на Неве.

Одним из первых деятелей культуры, который обратился к мотивам северного модерна, был Г. И. Алексеев, известный как художник, прозаик и поэт, основоположник российского верлибра — «свободного стиха». Он преподавал историю архитектуры и курс введения в архитектурное проектирование в Ленинградском инженерно-строительном институте, где в то время учился будущий архитектор М. А. Мамошин. Именно Г. И. Алексеев в студенческие годы привил юноше интерес к северному модерну, познакомил с работами видных деятелей этого направления в Петербурге — А. Ф. Бубыря и Н. В. Васильева [11], творчество которых стало для М. А. Мамошина ориентиром. Архитектор родился на Севере России, в городе Онега Архангельской области. По рождению М. А. Мамошин принадлежит к четырем поморским родам.

В конце XX в. (1990-е гг.) Михаил Александрович обратился к направлению северного модерна в современной архитектуре. М. А. Мамошин — автор более 80 проектов зданий; чуть меньше половины из них построены в Санкт-Петербурге и его пригородах, в их числе первый в Санкт-Петербурге многоярусный гараж-стоянка в историческом центре, застройка пешеходной улицы-дублера Невского проспекта в 130-м квартале Санкт-Петербурга (жилой дом, бизнес-центр «Alia Tempora», гостиничный комплекс «Novotel»), жилые дома и комплексы: «Северный модерн», «Ланской квартал», «Омега-Хаус», «Статский Советник». Отдельное место в творчестве М. А. Мамошина занимают проекты и постройки в историческом центре Санкт-Петербурга [1]. Главной тематикой в творчестве архитектора становится органичное соединение традиции и новации, гармоничное единство современных построек и исторического градостроительного контекста [1]. Для реализации этой идеи был необходим такой стиль, который бы отражал суть городской архитектуры, дух города, истинно «петербургский стиль». Таким можно с уверенностью назвать северный модерн, так как именно он выражает «основную мысль российского пути развития — Север-Юг» [11].

Постройки М. А. Мамошина активно взаимодействуют с исторической застройкой, так как включаются в городской контекст центра Санкт-Петербурга. Первой подобной работой стал паркинг в Волынском переулке (*ил. 1*), далее архитектор спроектировал здание жилого комплекса «Таврический» (*ил. 2*). В последние годы Архитектурной мастерской Мамошина была разработано несколько жилых построек: на улице Лабутина (*ил. 3*) и на 9-й Советской улице (*ил. 4*). Сам архитектор использует термины «северный неомодерн» и «нордизм» для обозначения направления созданных проектов и построек [10, с. 103]. В одном из интервью архитектор говорит о «диалоге каждого архитектора с городом», его историческим контекстом, и в этом М. А. Мамошин видит всю ментальную суть петербургской архитектурной школы [10, с. 103]. Философию творчества архитектор обозначил так: «в симбиозе старого и нового искать новацию» [8, с. 243].

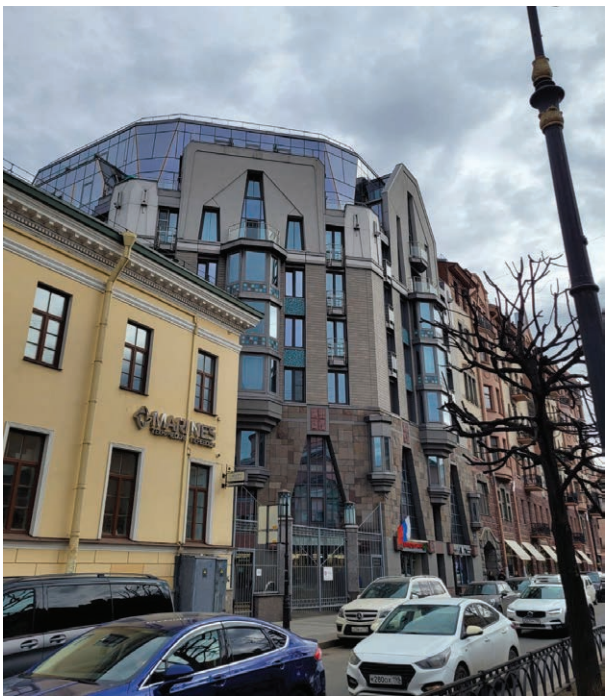
Отметим, что «соединение привычных вещей или ранее не соединявшихся, создающее новое качество», всецело принадлежит явлению синтеза искусств рубежа XIX–XX вв. В основе такого синтеза лежит единый принцип, но не определенный набор стилевых элементов и деталей декора. Постройка должна быть органичным соединением применимых только для нее элементов и мотивов. Такая трактовка подразумевает многообразие форм в единстве направления, принципов и подходов к решению этой формы. Все эти черты в известной мере присущи явлению модерна как общеевропейского течения. В основе лежит принцип комбинаторики, соединения элементов как процесса, в результате которого рождается органически согласованное целое [По: 3, с. 388].

Как раз стилеобразующим фактором модерна избирается это сочетание, создание единых и цельных произведений, а в архитектурных объемах акцентируется текучесть и пульсация жизни. Внешним выражением такого единения становится стилизация, смысл которой заключен в трансформации исходного образа без механического копирования [7, с. 264–265]. М. А. Мамошин выделяет «традицию и новацию», что ведет к синтезу этих двух составляющих. Во главу архитектурной задачи положено, с одной стороны, единение новации и традиции, а с другой — единство с городским контекстом. Поскольку исторический центр Санкт-Петербурга содержит большое количество стилей и относится к разным периодам истории города и страны, то такой синтетичный подход можно назвать наиболее органичным. Но М. А. Мамошин осознает специфичность архитектурных истоков города. В своем творчестве архитектор отдельно останавливается на течении северного модерна и внедряет его в петербургский контекст снова, спустя почти столетие после исторического расцвета этого направления.

Стиль петербургского модерна становится композиционным стержнем «северного неомодерна». За основу, с одной стороны, берутся все его характерные элементы,



1. Паркинг в Волынском переулке, дом 3А. Общий вид с Волынского переулка. Фотография автора. Апрель 2023 г.



2. Жилой комплекс «Таврический» на проспекте Чернышевского, дом 4. Главный фасад со стороны проспекта Чернышевского. Фотография автора. Апрель 2023 г.



3. Проект жилого дома на улице Лабутина, дом 5. Общий вид с улицы Лабутина (источник: Архитектурная мастерская М. А. Мамошина: [сайт]. URL: http://www.mamoshin.ru/?ysclid=lge33bgfrn471936458

а с другой — задействованы и его приемы работы с плоскостями. Среди черт северного модерна Петербурга Б. М. Кириков называет «асимметрию и иррегулярность, напряженный динамизм композиции, текучие криволинейные формы, произвольные пропорции, синкопированный ритм, пластичность объемов, выявление “правды” материалов и конструкций, комбинированное применение материалов, разнообразие рисунка окон, стилизованный растительный и изобразительный декор, утонченную графику металлодекора» [5, с. 330]. Эти мотивы применимы и к творчеству М. А. Мамошина в стилистике «северного неомодерна», однако в определенных комбинациях и со своими нюансами. В рамках этого направления у архитектора отчетливо видны характерные черты северного петербургского модерна: использование различных конфигураций окон, особенно в виде трапеции, контраста фактур материала, объемов и плоскостей, натурального камня для внешней отделки фасадов, эркеров. За счет этих элементов, которые не являются постоянным и неизменным набором архитектора, происходит художественное переосмысление массы камня, железа и стекла. Каждое здание становится уникальным примером сопоставления и соединения элементов и мотивов в рамках течения северного модерна. Непостоянными мотивами, которые не всегда находят свое отражение на фасадах, остаются сочетания форм окон, степень обработки каменной облицовки, применение башенных доминант, а также симметрия. Из особенностей нового стиля можно отметить практически отсутствие лепного декора. Декоративные элементы переносятся или на металлические решетки, или воплощаются в абстрактных мозаичных вставках.

Использование непосредственных черт северного модерна происходит не только в общем наборе характерных для него мотивов, но и в некоторых отдельных элементах. Излюбленный мотив «северного неомодерна» в проектах и постройках М. А. Мамошина — высокий фронтон различной формы, но чаще всего его можно встретить в виде вытянутой трапеции. Характерной чертой этого элемента становится его самостоятельность. Это не просто мансардное окно, но самостоятельный элемент, который может служить завершением эркера или всего фасада. Такие фронтоны представлены на фасадах жилого комплекса «Таврический», на проекте жилых домов на улице Лабутина и на 9-й Советской улице. Источником мотива стоит считать завершение эркера в виде параболического фронтона на доме А. Ф. Бубыря на Стремянной улице, 11, возведенного в 1906–1907 гг. по проекту Н. В. Васильева и А. Ф. Бубыря. Однако указанный мотив все еще не получил в этой постройке своего развития. Его дальнейшее использование уже можно увидеть в проекте магазина Гвардейского экономического общества, выполненного Н. В. Васильевым в 1908 г. [9, с. 438]. Здесь в полной мере развивается идея самостоятельности этого элемента, который завершает вертикаль мотивов, расположенных ниже. Однако среди используемых приемов есть еще один, который напрямую не связан с северным модерном, скорее, с рационалистической веткой модерна. Это применение большого количества стекла. Такая черта присуща паркингу в Волынском переулке, жилому комплексу «Таврический», проекту жилого дома на 9-й Советской улице. Так как архитектор напрямую в своих постройках не обращается к рационалистической ветке модерна, то источник этого мотива стоит искать в другом направлении. М. А. Мамошин упоминал о своем интересе к раннеленинградской эпохе [1]. Именно контраст использования стенных плоскостей и больших поверхностей остекления был характерен для архитектуры авангарда 1920-х гг. [6, с. 17]. Использование стекла созвучно не только с архитектурой авангарда, но и с направлением северного модерна. Особую роль играют стеклянные части фасадов, которые в постройках северного модерна стоит сравнивать с ледяными, снежными элементами. Это единство с природной составляющей позволило органично включить подобный элемент в архитектуру «северного неомодерна». Ю. И. Курбатов называет стилистику «северного неомодерна» М. А. Мамошина на примере паркинга в Волынском переулке «творческой интерпретацией модерна» [8, с. 208].

)



4. Проект жилого дома на 9-й Советской улице. Развертка двух фасадов по 8-й и 9-й Советским улицам (источник: Архитектурная мастерская М. А. Мамошина: [сайт]. URL: http://www.mamoshin.ru/?ysclid=lge33bgfrn471936458

М. А. Мамошин также отметил влияние современных материалов на архитектуру модерна — с эстетической точки зрения восприятие этого направления не изменилось. Технический прогресс лишь упростил работу с материалами, предоставляя архитекторам и мастерам истинную свободу выбора, трактовки и использования различных материалов. Ключевыми были избраны металл, стекло и камень. Две постройки — паркинг в Волынском переулке (*ил. 1*) и жилой комплекс «Таврический» (*ил. 2*) — можно объединить по схожему элементу — стеклянному завершению. Отличаются они лишь характерами завершений: в первом случае оно имеет ступенчатую форму, а во втором — стремящуюся к многогранности. Последний проект в стилистике «северного неомодерна» жилого дома на 9-й Советской улице (*ил. 4*), а точнее фасад, обращенный на 9-ю Советскую улицу, можно считать примером соединения стекла и металла во внешней отделке постройки. Стекло пронизывает металлическую ступенчатую крышу в виде оконных проемов, которые достаточно симметрично заполняют ее пространство. Изобилием металла отмечен и паркинг в Волынском переулке, и жилой дом на улице Лабутина, и на 9-й Советской улице. Они также носят разный характер. В здании паркинга металл становится главным мотивом явления косности внутреннего строения и обнажения архитектурной правды. Для проекта жилого дома на улице Лабутина металлические элементы сосредоточены на верхних этажах постройки: решетки балконов, шпиль башни (*ил. 3*). Они не работают самостоятельно на создание общего эстетического облика фасада, но вместе с другими элементами составляют единое целое.

Сам мотив башенной доминанты или венчающего угол здания завершения в виде башни характерен для северного модерна, подобный элемент можно встретить в проектах и постройках Н. В. Васильева и А. Ф. Бубыря (проект дома Ушаковой 1907 г., дом на Стремянной улице, 11, 1906–1907 гг., дом К. И. Капустина на набережной реки Фонтанки, 159, 1910–1912 гг. и др.). Однако в работах архитекторов периода северного модерна этот элемент выступает как единая, монолитная часть здания. В проекте М. А. Мамошина эта целостность разбивается использованием металла и стекла, что позволяют уже современные технологии. Перечисленные материалы постоянно сопровождают постройки архитектора вне

зависимости от набора элементов и мотивов модерна. Такое решение связано с эстетикой этих материалов. Металл облегчает конструкцию, становится естественной границей между хрупким стеклом и массивом камня, подстраивается под звучание фасадов. Камень значим сам по себе, использование натурального камня — ключевой прием северного модерна. Как уже было отмечено выше, стекло можно сравнить со льдом.

Таким образом, достигается единение с природным началом. В «северном неомодерне» М. А. Мамошина можно выделить три составляющие. Во-первых, непосредственное обращение к мотивам и элементам северного модерна Петербурга, к семантике материалов, их значению и роли в облике здания. Также важным элементом становится архитектоника сооружений. Во-вторых, использование новых элементов, которые вводятся в работы под воздействием современных технологий и более поздних архитектурных направлений, в частности, архитектуры 1920-х гг. В-третьих, верность городскому контексту, постоянное внимание к окружающим постройкам. Для Петербурга важнейшей чертой остается наличие визуальных связей между главными архитектурными постройками и ансамблями, его исторический центр можно характеризовать как целостный и компактный организм. По этой причине всякое новое здание, включающееся в эти связи, должно быть создано с функциональным и эстетическим переосмыслением первообразов городской среды. Е. М. Елохина видит это переосмысление в нескольких аспектах: «подражание былому образу пространства, его композиционным нюансам; напоминание об истории формирования пространства с помощью знаковых символов (как изображений, так и малых форм)…» [4, с. 61–62].

Архитектура М. А. Мамошина в приведенных постройках следует первоначальному образу пространства, воспроизводит элементы окружающих построек на современных фасадах. По таким же принципам продолжаются темы приусадебной ограды у отреставрированного особняка Н. Голицыной (ЖК «Таврический), дворовая композиция на 9-й Советской улице. При этом пространство не только учитывается, но и преобразуется: будущая постройка на улице Лабутина будет составлять единое целое со сквером, выходящим и на улицу Лабутина, и на Лермонтовский проспект, будут проведены работы по его благоустройству. Подчас большая часть проделанной работы не ограничивается созданием нового здания, также происходит реставрация исторических построек рядом. Градообразующая задача, а также проблема сохранения архитектурного наследия города, его самобытности находит здесь свое отражение и решение. Помимо этого, примечателен элемент «второго фронта» зданий. Часто постройки становятся единым целым с уже имеющими зданиями, или с будущими многочисленными корпусами сооружений. Это явление позволяет, с одной стороны, рассмотреть постройки городского контекста вне зависимости от современных зданий, а с другой — демонстрирует глубину создаваемого или спроектированного пространства.

Обращение к стилям прошлого в современной архитектуре происходит с конца 1980-х гг. и не теряет своей актуальности. Явление обращения к историческому опыту, начавшееся на рубеже 1980–1990х гг., получило название «тихой революции» [8, с. 5]. Это способствовало освобождению «мощной созидательной энергии петербургских архитекторов», а также позволило осознать ценность архитектурной формы, которая «выходит за рамки временной категории» [8, с. 182]. Также Ю. И. Курбатов отмечает, что настоящий период заимствования элементов из архитектуры прошлого стоит назвать переходным, когда лишь закладываются основные механизмы заимствования, формируются процессы усвоения словаря исторического наследия. Историк архитектуры выделяет несколько форм восстановления преемственности: интерпретация языков исторического наследия и поиски языка, сочетающего новизну со ссылками на различные культурные слои прошлого [8, с. 203].

В статье Е. К. Блиновой и С. А. Семёнова приводится особый алгоритм, разработанный на основе исследования архитектурных приемов как типов интерпретационных моделей на основе постструктуралистской теории Ж. Женетта. Основная идея заключается

в осмыслении архитектурной среды как текста с присущими ему смыслами, правилами сочетаний, репрезентаций. Предполагается классификация из пяти разных типов взаимодействия «текстов», трактуемых как «связанная последовательность репрезентаций»: гипер-, интер-, пара-, архи-, метатекстуальность. Историки искусства проводят трактовку каждого типа и приводят соответствующие примеры из современной застройки города на Неве. Гипертекстуальность подразумевает использование уникальных черт, которые уже стали главной особенностью стиля. В случае северного модерна авторы приводят прием «скалистости». Архитекстуальность — это «связь с образом, дающая законы построения данного типологического ряда» [2, с. 56]. Примером здесь может служить использование курдонеров. Интертекстуальность — цитирование, свободное изложение, подражание, что реализуется в использовании различных форм окон, проемов или отдельных элементов декора. Паратекстуальность — фактически копирование стиля. Метатекстуальность находит выражение в передаче изначального образа, глубинного смысла текста. Для северного модерна таким «глубинным смыслом» становится использование различных материалов, натурального камня. В статье фигурирует лишь одна работа М. А. Мамошина — жилой комплекс «Таврический», в которой авторы усмотрели признаки мета- и гипертекстуальности. Мотив интертекстуальности представляет собой «свободное изложение, цитирование» важнейших элементов направления. Таковым в постройке М. А. Мамошина становится использование мотива трапециевидных окон, который становится доминирующим. Метатекстуальность обращается к передаче основного образа, «глубинного смысла текста». В постройке М. А. Мамошина — это использование различных материалов, демонстрация правды материала [2, с. 56–57]. Стоит отметить, что паркинг в Волынском переулке, проекты жилых домов на улице Лабутина и 9-й Советской улице также можно отнести к трем видам взаимодействия «архитектурных текстов». Именно в этих видах проявляется своеобразие творческого подхода архитектора: в использовании ключевых черт северного модерна, их интерпретации и обращении к «глубинному смыслу текста» северного модерна, который проявляется в актуализации правды материала, контрастов объемов и плоскостей, натурального камня.

В статье Е. К. Блиновой и С. А. Семёнова также анализируются работы Е. В. Подгорнова: дом 18 на улице Подрезова, построенный в 1999 г., и дом 15 на Стремянной улице, созданный в 2013 г., которые относятся к гипер- и паратекстульности соответственно. Архитектура Е. В. Подгорнова часто обращается к непосредственным примерам северного модерна в Петербурге, порой копирует объемно-пространственные композиции, интерпретирует или использует основные черты этого направления. Также в статье приведены постройки архитектурного бюро «Проспект» на улице Профессора Попова, 18, и на набережной реки Карповки, 23, созданные соответственно в 2000 и в 1995 гг. по проекту архитектора А. Р. Шендеровича. Первая постройка упоминается в контексте гипертекстуальности, вторая — интертекстуальности [2, с. 57]. Главным творческим методом архитектурного бюро «Проспект» становится интерпретация и использование мотивов северного модерна, декоративная составляющая построек сведена к минимуму.

Таким образом, Михаил Александрович Мамошин одним из первых обратился к тематике северного модерна в новейшей архитектуре Санкт-Петербурга. Пожалуй, главными особенностями стиля М. А. Мамошина, которые отличают его от современников, становятся стремление включить здания в городской контекст, а также желание соединить северный модерн с современными материалами, выявить природные мотивы, в чем заключается основная концепция северного модерна. В своих работах архитектор напрямую не обращается к конкретным примерам северного модерна. В качестве паттерна выступает творчество Н. В. Васильева и А. Ф. Бубыря. Узнаваемость используемых мотивов позволяет органично включать постройки в исторический контекст. Проекты и постройки М. А. Мамошина отличаются самобытностью и самостоятельностью. Каждая постройка становится уникальным

соединением и органическим целым разного набора задач и проблем, подходов и решений, а также мотивов, элементов декора. Общим всегда остается принцип соединения новации и традиции, включения современного здания в городской исторический контекст. Работы М. А. Мамошина в стилистике северного модерна выходит за рамки простого копирования. Здесь используются новые элементы, авторские решения, которые навеяны мотивами северного модерна, но полностью соответствуют современным проблемам и задачам. Выявление природных мотивов происходит благодаря использованию трех основных элементов: металла, стекла и камня. Стекло становится льдом, водной составляющей, металл — это каркас, камень может быть как необработанным, грубым, так и отполированным.

ЛИТЕРАТУРА

1. Архитектурная мастерская М. А. Мамошина: [сайт]. URL: http://www.mamoshin.ru/?ysclid=lge33bgfrn471936458 (дата обращения 14.02.2022).
2. Блинова Е. К., Семёнов С. А. Ретроспекции модерна в современной архитектуре Петербурга // Архитектура эпохи модерна в странах Балтийского региона. Материалы международной научной конференции 25–27 апреля 2014. СПб., 2015. С. 55–57.
3. Вершинина А. М. «Искусство сочетания» и воля к синтезу. Зодчество и декор эпохи модерна // Модерн и европейская художественная интеграция: Материалы междунар. конф. М., 2004. С. 387–395.
4. Елохина А. М. Эволюция пространственного образа // Градостроительные проблемы Санкт-Петербурга. СПб., 2003. С. 61–70.
5. Кириков Б. М. Состав и границы петербургского модерна // Модерн в России. Накануне перемен. Материалы XXIII Царскосельской научной конференции. СПб., 2017. С. 324–333.
6. Кириков Б. М., Штиглиц М. С. Архитектура ленинградского авангарда = Leningrad avant-garde architecture: путеводитель / под общей редакцией Б. М. Кирикова. [Изд. 4-е, с изм.]. Санкт-Петербург: Коло, 2018. 311 с.: ил.
7. Кириченко Е. И. Модерн. К вопросу об истоках и типологии // Советское искусствознание’78. Вып. 1. М., 1979. С. 249–283
8. Курбатов Ю. И. Петроград. Ленинград. Санкт-Петербург: архитектурно-градостроительные уроки. Санкт-Петербург: Искусство-СПб, 2008. 275, [2] с.: ил., цв. ил.
9. Лисовский В. Г. Северный модерн: национально-романтическое направление в архитектуре стран Балтийского моря на рубеже XIX и XX веков. Науч.-исследовательский ин-т теории и истории архитектуры и градостроительства. Санкт-Петербург: Коло, 2016. 516, [1] с.: ил.
10. Мамошин М. А. «Каждый мастер ведет свой диалог с городом». Интервью с Михаилом Мамошиным // Проект Балтия. 2014. Вып. 4. С. 102–104.
11. Мамошин М. А. Нордизм в Петербурге: северная архитектура развивает идентичность города // Деловой Петербург. 27.05.2022. URL: https://www.dp.ru/a/2022/05/27/Arhitekturnij_rejting_1 (дата обращения 17.04.2023).

Сведения об авторе:

Копылова Мария Андреевна, обучающаяся бакалавриата, 3-й курс, кафедра истории русского искусства, Санкт-Петербургский государственный университет; kopylova003@yandex.ru

Kopylova Maria Andreevna, Bachelor’s degree program, 3rd year, Department of History of Russian Art, St. Petersburg State University; kopylova003@yandex.ru

Сведения о научном руководителе:

Антипов Илья Владимирович, кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры истории русского искусства, Санкт-Петербургский государственный университет; i.antipov@spbu.ru

Antipov Ilya Vladimirovich, Candidate of Art Criticism, Associate Professor, Associate Professor of the Department of History of Russian Art, St. Petersburg State University, i.antipov@spbu.ru

УДК 73.01/.09
DOI 10.54874/9785605162926.2024.10.68

Е. С. Куценко

ГРАНИ ТВОРЧЕСТВА ПЕТЕРБУРГСКОГО ХУДОЖНИКА СЕРГЕЯ ФАЛЬКИНА

В настоящее время имя Сергея Фалькина хорошо известно искушенной публике Санкт-Петербурга. О творчестве мастера пишут статьи, его работы не раз выставлялись в музеях культурной столицы, России и за рубежом. С. Фалькин — востребованный на рынке скульптор, камнерез. На основе тщательного изучения творчества мастера и по итогам личных интервью автор статьи выполнил обзор камнерезных работ, бронзовой скульптуры, графики, сделал вывод о богатстве тем, мотивов и образов.

Ключевые слова: скульптура, декоративно-прикладное искусство, Сергей Фалькин, монохромная скульптура, художник, Санкт-Петербург.

E. S. Kutsenko

THE FACETS OF THE WORK OF ST. PETERSBURG ARTIST SERGEI FALKIN

Nowadays, the name of Sergei Falkin is well known to the sophisticated public of St. Petersburg. Many master's works are described in the articles; they have been exhibited in museums of St. Petersburg, Russia and abroad. Sculptures and stone products of S. Falkin are in demand on the market. The author of the article performed a review of stone-cutting works, bronze sculpture and graphics based on a thorough study of the master's work and based on the results of personal interviews, concluded about the richness of themes, motives and images.

Keywords: sculpture, decorative and applied art, Sergey Falkin, monochrome sculpture, artist, St. Petersburg.

Сергей Фалькин — известный петербургский скульптор, камнерез, художник-график, завоевавший внимание и любовь публики в первую очередь своими работами в твердом материале. Сергей Фалькин родился 10 ноября 1955 г. в селе Заиграево на Байкале. В школьные годы постоянно рисовал, копировал и самостоятельно освоил живопись маслом. После армии поступил в Ленинградский университет на факультет журналистики, окончив который проработал два года в ленинградских газетах. Одновременно занимался в литобъединении у Александра Кушнера и регулярно посещал студию рисунка Льва Овчинникова. Тогда же впервые стали выставляться его графические работы.

В 1984 г. С. Фалькин начал работать в издательском отделе Эрмитажа, где в реставрационных мастерских у него появилась возможность расширить знания об искусстве и получить новый опыт. Поворотным событием в жизни художника стоит назвать встречу с известным ленинградским скульптором Виктором Ставницером, ставшим учителем и предложившим работу с заказами худфонда. В конце 1980-х гг. С. Фалькин переходит в мастерскую Янтарной комнаты в Царском Селе в качестве реставратора. Здесь он занимается янтарем, пока окончательно не решает сосредоточиться на освоении твердого камня.

За все эти годы художник создал собственный стиль и основал новое направление в камнерезной скульптуре. Персональные выставки С. Фалькина не раз проходили в Санкт-Петербурге, Париже, а осенью 2023 г. в стенах Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского состоялось открытие первой персональной выставки мастера в Москве «Эволюция образа», в организации которой автор статьи принял непосредственное участие как практикант и интервьюер.

С. Фалькин стал известен зрителю в первую очередь как мастер декоративно-прикладных камнерезных предметов, которые в настоящее время представлены значительно шире авторских изделий из камня. Создание камнерезного произведения художник считает командной работой. Хорошо слаженный коллективный труд помогает добиться той виртуозности, которую ждет от работы заказчик. На сегодняшний день С. Фалькин уже более тридцати лет возглавляет основанную им мастерскую, где каждый вносит свою лепту в конечный результат уникального произведения. Ваятель блестяще делает скульптуру, резчик создает удивительные эффекты. Все это позволяет добиться натурализма, детальной проработки и максимальной схожести, которая в конечном счете становится главной в определении успешности работы, ее цены.

С. Фалькин не раз подразделял свое творчество на «коммерческое» и «вещи для души»: «Коммерция необходима, если она не довлеет. Я зарабатываю деньги и вкладываю их в свою свободу лепить то, что я считаю нужным», — сказал как-то мастер в одной из наших бесед. Но, несмотря на определенного рода ремесленное производство, работы С. Фалькина и его мастерской сохраняют высочайший уровень эстетизма и профессионализма. Драгоценные цветные композиции камнерезно-ювелирного искусства не раз радовали публику. Это и крупные интерьерные вещи (лампы, вазы), кабинетно-настольные (часы, печати, визитницы, рамки), будуарные (шкатулки, вазочки) и также подарки (ковши, кубки, сувениры). К этому драгоценному каменному сегменту можно отнести и флоральные композиции, анималистику и жанр портрета. На создание всех этих работ художника вдохновило творчество великого мастера Карла Фаберже, произведения которого Сергей Фалькин рассматривал и изучал годами в альбомах и выставочных каталогах [9].

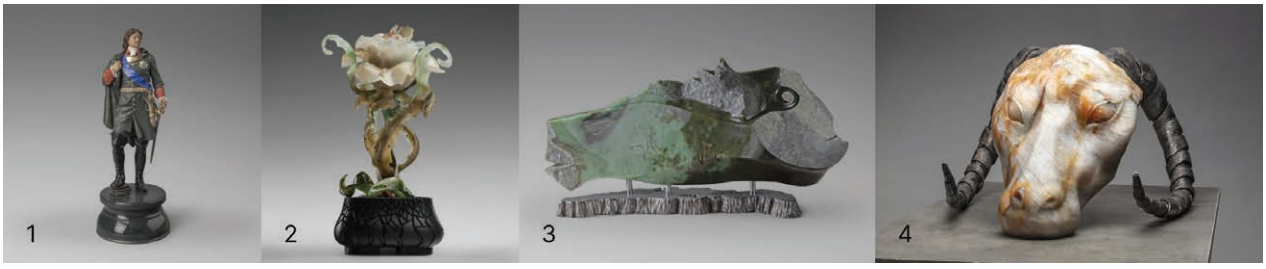
Деятельность мастерской С. Фалькина можно считать продолжением традиций Фаберже. Как известно, именно «кописты», реставраторы, изучившие все особенности художественного языка старых мастеров, являются хранителями их технических секретов. Относительно работ С. Фалькина речь идет не совсем о копировании полного образа изделия. Художник и его команда, подбирая те же материалы, стараются создать не столько копию, сколько передать настроение, образ, впечатление от статуэтки. Это хорошо прослеживается в серии работ, посвященных реплике Фаберже, от которого пошло создание в камне типажей исторических личностей. Мастерская С. Фалькина имеет серию подобных образов выдающихся деятелей, которые оставили свой след в истории. Одно из таких произведений — «Петр I. Флоту быть!» (*ил. 1.1*) — как раз было представлено на осенней выставке в Москве.

Одной из главных тем, красной нитью проходящих через все творчество мастерской, является флоральная. Идеи будущих произведений принадлежат С. Фалькину: он придумывает композиции, создает эскизы и подбирает материалы, после чего к работе приступают камнерезы, специализирующиеся на цветах. Как утверждает автор, ему «неинтересна элементарная ботаника, его команда не создает фотографических копии природы». Скульптор старается отклоняться от «ботаники», стремится к фантазии, к «выращиванию» новых неведомых сортов растений. Мастер не копирует, а «вдохновляется природой, видит ее под своим, особым углом зрения». Примером может служить композиция «Эволюция» (*ил. 1.2*) из проекта «Сны Мичурина», которая представляет собой размышление над цветком, который мог бы создать Иван Владимирович Мичурин в камне. В основе композиции пышет роза, центральная часть выполнена из единого куска камня, окруженная вихревым

движением коричнево-зеленых листьев, создающих объем. Цветовые переходы от черного до белого, от зеленого до коричневого создают ощущение реалистичности выдуманного цветка. Обращает на себя внимание и подробная проработка деталей, на примере которой можно проследить практически всю нефритовую геологию Сибири. Это придает уникальность и ценность композиции, посвященной постоянному изменению природы, которое схоже с творческими исканиями самого художника [9].

Помимо коммерческого успеха, творчество Сергея Фалькина славится и авторскими произведениями. Последние два десятилетия С. Фалькин посвятил экспериментам в работе с монохромным камнем, который, по словам мастера, интересен ему больше всего. И только сейчас, спустя несколько лет, Сергей Фалькин пришел к тому, что работы в твердом материале покупаются и заказываются. На примере таких масштабных композиций, как «Азия», «Кардиограмма Байкала», «Бурхан», можно проследить стремление мастера к преодолению традиционных границ восприятия цветного камня как материала исключительно декоративно-прикладного. Чувствуется, как сама структура камня, его форма, цвет, пластические качества способствуют рождению замысла автора, будят его воображение и фантазию [3, с. 48]. Видно, как в процессе метаморфозе подверглась и стилистика работ художника: С. Фалькин все больше начал уделять внимание концепции произведения, избегая при этом лишней детализации, работая преимущественно «широкими мазками». Форма произведений становится более обобщенной, буквально «лепится» большими плоскостями. Создается ощущение, что мастер стремится отсечь все лишнее, сосредоточиться на главном посыле произведения, на естественной красоте материала, порой со всеми его природными трещинами. Как раз одна из подобных работ, которая была уже упомянута, — «Кардиограмма Байкала» (*ил. 1.3*). Перед нами антропоморфный образ человека-рыбы как символа, метафоры великого озера. Работа вырезана из цельного куска нефрита и установлена на плоской металлической подставке, повторяющей в силуэте очертания Байкала. В пластическом решении композиции видна значительная условность. Выразительно обыграны и контрасты фактур различных слоев камня, которые в итоге передают главную идею художника. На создание таких произведений, как «Кардиограмма Байкала», «Азия», «Бурхан» и других работ мелкой пластики, С. Фалькина вдохновил культурный пласт мифологии Азии, Сибири, малой родины художника — Бурятии. В творчестве мастера эти темы обретают особые прочтения и смыслы, он заявляет: «Я не делаю иллюстраций ко времени, к событию, для меня важен дух». И вот — в белореченском кварците скульптор вырезает аллегорическую «Азию» (*ил. 1.4*) в виде масштабной стилизованной головы горного козла с металлическими закрученными в спираль рогами. Тональные градации камня напоминают цвет бесконечных степных азиатских равнин. Местами видна необработанная, созданная природой корка материала. «Азия» — собирательный этнографический образ, метафора богатейшего животного мира азиатских степей. А огромные витые рога усиливают это ощущение, придавая образу дополнительную монументальность и экспрессию.

Продолжая изучать тему малой родины в творчестве художника, стоит обратить внимание на ряд авторской скульптуры, выполненной в бронзе. К таким работам относятся



1.1 — «Петр I. Флоту быть!», 1.2 — «Эволюция» (проект «Сны Мичурина»),
1.3 — «Кардиограмма Байкала», 1.4 — «Азия»

«Танец шамана», «Ловец омуля», «Лучник», «Надоело», «Портрет шамана». Перед нами самобытные, пластические образы, которые за счет своей колоритности, под звуки бубна шамана переносят зрителя в бескрайние азиатские степи кочевников, в те глубокие древние времена, когда только зарождались традиции народов, которые сейчас вдохновляют современных художников на создание своих уникальных произведений. На примере «Танца шамана» (*ил. 2.1*), «Лучника», «Надоело» хорошо видно, что С. Фалькин мыслит объемами и массами — не линиями и контурами. Перед мастером стояла задача передать момент — застывшее на секунду действие, с которой скульптор органично справился.

Бронза как материал позволяет художнику создавать запоминающийся пластический образ, прибегать к продуманным обобщениям формы, к контрастам фактурных и гладким поверхностям произведений, что также привлекает внимание зрителя. Но осознание места этого материала в творчестве С. Фалькина приходит в особенности после посещения мастерской художника. Буквально повсюду посетителя окружают бронзовые скульптуры абсолютно разных форм и жанров: это и человеческие образы, и антропоморфные вазы, и мелкая пластика, и скульптура на религиозную тематику — например, работа «Тайная вечеря» (*ил. 2.2*). Эта композиция также была представлена на московской выставке, и каждый мог прочувствовать, как С. Фалькин «тайно» трактует данный образ. Художественный прием, который использует здесь автор, восходит к истокам древнегреческого искусства. Он получил название «стиль мокрых одежд». Перед нами сцена последней трапезы Христа с его учениками-апостолами. Все фигуры и лица скрыты. Тонкое покрывало, лежащее поверх голов действующих лиц, силуэтно обрисовывает контуры тел участников трапезы. Недосказанность, пронизывающая работу, показывает, что образ, созданный старыми мастерами (в частности Леонардо да Винчи), узнается и под покровом наброшенных одежд. В композиции бронза приобретает особую пластичность, текучесть, а золотистое патинирование придает всей работе особый смысл, вызывая ощущение солнечного света.

Также одним из основных жанров в станковой, кабинетной и миниатюрной бронзовой скульптуре является анималистика. При создании образов зверей художник подмечает их характерные особенности, стремится не передать натуралистичность, но создать характерную художественную форму, воплотив ее с долей фантазии. Как в камнерезной пластике, так и в бронзовой скульптуре С. Фалькина часто встречается образ улитки, который, символизируя бесконечность, вдохновленный природным изяществом формы, проходит мейнстримом через все творчество мастера. На примере работы «Улитка “Готика”» (*ил. 2.3*) можно проследить трансформацию от реалистического воспроизведения природных форм до сюрреалистического подтекста. Закрученную спираль панциря улитки часто сравнивают с подобием готического собора: она устремлена вверх, «пронизана светом и воздухом» [8]. Композиция легкая и динамичная, символизирует цикличность времени.

Работы из бронзы и камня в творчестве С. Фалькина, с одной стороны, тесно связаны между собой сюжетно и образно, а с другой — существуют параллельно друг другу. С. Фалькин часто повторяет, что обращается к бронзе либо за поисками формального воплощения своего замысла перед тем, как приступить к работе с твердым материалом, либо же, наоборот, сначала создает произведение в камне, а потом повторяет его в металле. Каждая работа по-своему уникальна хотя бы по тому, что имеет свои особенности материала, которые порой могут изменить весь контекст произведения.

Помимо скульптурных композиций, в творчестве С. Фалькина представлены и графические работы. Будет более правильным рассматривать рисунки мастера как законченное самостоятельное произведение («Раненый ангел», «Сон в лунную ночь» (*ил. 3.1–2*)). Графический лист — это размышления художника, его многовариантный поиск на тему. Но в то же время, как и многие скульпторы, С. Фалькин зачастую использует рисунок как иллюстрацию к работе в твердом материале («Автопортрет» (*ил. 3.3*)). Отсюда вытекает и общность тем



2.1 — «Танец Шамана», 2.2 — «Тайная вечеря», 2.3 — «Улитка «Готика»



3.1 — «Раненый ангел», 3.2 — «Сон в лунную ночь», 3.3 — «Автопортрет»

в разных видах искусства. Техника мастера заключается в работе гелевой ручкой, которую художник растирает влажным пальцем. Отсюда и размытия, немного напоминающие акварель. В подобной технике исправить нарисованное практически невозможно. С. Фалькин признается, что иногда ему приходится «прятать» неудачный, «испорченный» фрагмент листа или уже менять замысел в процессе создания работы. Такое следование за изображением делает рисунок спонтанным. Персонажи придумываются в процессе, что само по себе является проявлением свободы в обращении с материалом. Подобное же невозможно в работе с камнем [11, с. 36].

Благодаря своей оригинальной художественной манере, самобытности образов, сложившемуся за годы практики пониманию природного материала творчество С. Фалькина занимает важное место в петербургской школе камнерезного искусства. Его работы видели Эрмитаж, Лувр, музейные и выставочные залы Европы и России. Мастерская С. Фалькина объединила талантливых скульпторов, камнерезов, мастеров по металлу. Многие из них обязаны стартом своей творческой карьеры именно студии С. Фалькина, где они получили возможность пройти не только класс ремесла, но и школу интеллектуально-творческой культуры, без которой немыслим подлинно современный автор, в каком бы материале и какой технике он бы ни работал. Работы мастерской С. Фалькина в своем собрании имеет Государственный Эрмитаж, их с удовольствием приобретают коллекционеры из России, Франции, США, Германии, Швеции, Латвии.

Можно сделать вывод, что творческий метод Сергея Фалькина характеризуется предельной скрупулезностью мастера на всех этапах воплощения — от идеи модели до конечного результата. Выставка «Эволюция образа» в стенах Малого зала Московской консерватории объединила все направления творчества С. Фалькина — камнерезные работы, бронзовую скульптуру, графику; продемонстрировала тематическое, мотивное и образное богатство потрясающих произведений, которые станут достойным украшением музеев и частных коллекций ценителей искусства во всем мире.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бабошина Т. Произведения Сергея Фалькина в музейных собраниях // Графо Платинум. 2023. № 50. С. 18–22.
2. Белобородов А. Дружба профессионалов // Графо Платинум, 2023. № 50. С. 86–90.
3. Боровская. Е. Бронза. притяжение материла // Графо Платинум, 2023. № 50. С. 40–48.
4. Габриэль Г. Скульптура как масштабная метафора // Графо Платинум, 2023. № 50. С. 12–18.
5. Игдалов Б. Самобытный художник, один из воссоздателей Янтарной комнаты // Графо Платинум, 2023. № 50. С. 82–86.
6. Ильина Ю. Искусство украшать мир // Графо Платинум, 2023. № 50. С. 56–64.
7. Комарова Н. Пойманный миг // Графо Платинум, 2023. № 50. С. 64–70.
8. Мастерская Сергея Фалькина // URL: https://sergeyfalkin.ru/(дата обращения 22.10.2023).
9. Мунтян Т. «Каменный цветок» от мастерской Сергея Фалькина // Графо Платинум, 2023. № 50. С. 22–34.
10. Никитина П. Этническая полифония // Графо Платинум, 2023. № 50. С. 48–56.
11. Салацкая Д. Графика Сергея Фалькина // Графо Платинум, 2023. № 50. С. 34–40.
12. Салмин Л. Феномен Сергея Фалькина // Графо Платинум, 2023. № 50. С. 2–12.
13. Скурлов В. Скульптор и художник, наследник творчества Фаберже, Трубецкого, Эрьзи, Врубеля — продолжает удивлять // Графо Платинум, 2023. № 50. С. 74–82.
14. Фалькина О. Командное дело // Графо Платинум, 2023. № 50. С. 90–96.
15. Фришман Н. Пересечение миров // Графо Платинум, 2023. № 50. С. 70–74.

Сведения об авторе:

Куценко Елена Сергеевна, бакалавриат, 4-й курс, кафедра искусствоведения, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица; lena.kucenko.03@mail.ru

Kutsenko Elena Sergeevna, Bachelor's degree program, 4th year, Department of Art Criticism, Saint Petersburg State Academy of Art and Design named after A. L. Stieglitz; lena.kucenko.03@mail.ru

Сведения о научном руководителе:

Палагута Илья Владимирович, доктор исторических наук, доцент, заведующий кафедрой искусствоведения, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица; ipalaguta@yandex.ru

Palaguta Ilya Vladimirovich, Doctor of Historical Sciences, Associate Professor, Head of the Department of Art Criticism, Saint Petersburg State Academy of Art and Design named after A. L. Stieglitz; ipalaguta@yandex.ru

УДК 7.033.27

С. А. Лиханова

К ВОПРОСУ О МАСТЕРАХ ОКЛАДА ЕВАНГЕЛИЯ УСПЕНСКОГО СОБОРА МОСКОВСКОГО КРЕМЛЯ ПЕРВОЙ ЧЕТВЕРТИ XV в.

Художественные особенности оклада Евангелия Успенского собора Московского Кремля рассматриваются в контексте развития декоративно-прикладного искусства Руси, Золотой Орды и Византии XIV–XV вв. На изготовление оклада константинопольскими ювелирами указывают уровень исполнения и стилистическая близость оклада памятникам византийского декоративно-прикладного искусства эпохи Палеологов. Русские надписи позволяют предположить, что оклад был изготовлен в Москве; греческие мастера могли быть приглашены митрополитом Фотием для изготовления утвари для Успенского собора.

Ключевые слова: оклад Евангелия, декоративно-прикладное искусство, художественный металл, византийские мастера, филигрань, чеканка.

S. A. Likhanova

TO THE ISSUE OF THE GOSPEL FRAMEWORK MASTERS OF THE ASSUMPTION (USPENSKY) CATHEDRAL OF THE MOSCOW KREMLIN IN THE FIRST QUARTER OF THE XV CENTURY

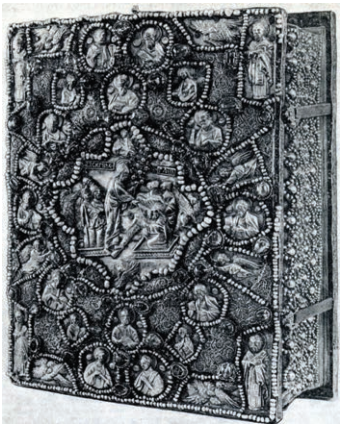
The artistic features of the Gospel framework of the Assumption Cathedral of the Moscow Kremlin are considered in the context of the development of decorative and applied art of Russia, the Golden Horde and Byzantium XIV–XV century. It is assumed that it was most likely made by Byzantine jewelers of the Constantinople school. This is indicated by the highest level of performance and stylistic proximity of the icon setting to the monuments of Byzantine decorative and applied art of the Paleologist era. Russian inscriptions let us suggest that the frame was made in Moscow; Greek jewelers could have been invited by Metropolitan Photius to make utensils for the Assumption Cathedral.

Keywords: gospel framework, decorative and applied art, artistic metal, Byzantine masters, filigree, minting

Оклад Евангелия Успенского собора первой четверти XV в. (ГММК) — поистине уникальный памятник художественного металла, который отличается особой сложностью замысла и совершенством исполнения. Как ни странно, на столь роскошном евангельском окладе не имеется надписи, которая донесла бы до наших дней имя заказчика. Описи Успенского собора начала XVII в. [18, с. 339], 1627 [18, с. 473], 1638 [18, с. 509] и 1701 [18, с. 692] гг. содержат лишь краткие описания оклада. Однако связь рассматриваемого памятника с именем митрополита Фотия (пребывал на кафедре в 1408–1431 гг.) не вызывает сомнений у большинства исследователей, так как оклад иконы Богоматерь Владимирская (ГММК), который был изготовлен по заказу митрополита, практически идентичен окладу Евангелия с точки зрения особенностей стиля и техники.

О происхождении оклада Евангелия Успенского собора известно немногое, что обусловило то разнообразие вариантов атрибуции памятника, которое существует в литературе. В работах советских исследователей М. М. Постниковой-Лосевой, Т. Н. Протасьевой [19], Т. Б. Уховой, Л. В. Писарской [22] не подвергается сомнению русское происхождение ювелиров, изготовивших оклад. В то же время Г. И. Вздорнов [6, с. 106–112] и Г. В. Попов [16] полагали, что оклад Евангелия был создан греческими или балканскими мастерами. На сегодняшний день большинство исследователей также не относят рассматриваемый памятник к произведениям древнерусских художников. М. Г. Крамаровский высказывает предположение, что он был изготовлен золотоордынскими ювелирами [10, с. 181]. Ю. А. Осипов считает, что оклад был создан специально для митрополита Фотия в Константинополе или Морее греческими ювелирами [13]. И. А. Стерлигова полагает, что его изготовили представители «византийской россики» — греческие мастера и их русские ученики в Москве [7, с. 97].

Таким образом, вопросы, связанные с атрибуцией оклада Евангелия Успенского собора, остаются дискуссионными. В рамках нашей статьи мы проанализируем композицию оклада, технологические и стилистические особенности его чеканных и филигранных пластин в контексте развития древнерусского, византийского и восточного декоративно-прикладного искусства и попытаемся уточнить место и обстоятельства создания оклада.



1. Оклад Евангелия Успенского собора Московского Кремля. Первая четверть XV в. ГММК. Фотография до реставрации 1961 г.

Композиция оклада Евангелия Успенского собора состоит из нескольких наложенных друг на друга фигур. Средник с изображением сцены «Сошествие во ад» выполнен в форме восьмиконечной звезды. Восемь медальонов с погрудными изображениями апостолов обрамляют его по кругу. Еще четыре медальона помещены вне круга в верхней и нижней части оклада. В целом расположение медальонов подобно мандорле, в которую вписана окружность, а принцип расположения апостолов сверху вниз напоминает композицию «Сошествие святого духа на апостолов». В клеймах неправильной формы между апостолами изображены восемь ангелов. В четырех Г-образных наугольниках в полный рост помещены образы трех Святителей Вселенских и Николая Чудотворца. На горизонтальных частях наугольников расположены херувимы, при этом изначально они были отделены от образов святителей жемчужной обнизью (*ил. 1*). Мастера оклада не были скованы плоскостью доски переплета, их отличает живописное понимание пространства, умение работать с криволинейной и неправильной формой, а свободная компоновка множества лицевых изображений создает одновременно впечатление гармоничности и подвижности.

Этот подход выделяет памятник на фоне произведений древнерусского декоративно-прикладного искусства. Основными приемами построения композиции у ювелиров Древней Руси в рассматриваемый период была компоновка отдельных лицевых изображений в виде рамки, как у окладов Евангелия Федора Кошки [6, кат. 57] (РНБ) и Евангелия первой четверти XV в. (РНБ) [12], в виде креста, как на панагиях с Христом Пантократором первой трети XV в. (ГММК) [8, с. 311–317], на наперсной иконе с Успением Богоматери последней четверти XIV в. (СПМЗ) [21, с. 64] или сударях начала XV в. [11, с. 84–86] из Успенского собора Московского Кремля (ГММК), либо в виде вертикальных полос, как на створках складня мастера Лукиана 1411 (1412?) [8, с. 264] и ставротеке «Жены Мироносицы у гроба Господня» первой четверти XV в. [7, с. 285] (ГММК). Таким образом композиция оклада Евангелия Успенского собора не находит аналогов среди памятников древнерусского декоративно-прикладного искусства, так как в основе компоновки множества лицевых изображений лежит не прямоугольник, квадрат или крест, а нескольких наложенных друг на друга, в том числе криволинейных, форм.

Пример, если не аналогичной композиции, то близкого художественного видения принципов композиционного построения, мы можем найти среди произведений декоративно-прикладного искусства Византии — это «Большой саккос» митрополита Фотия (ГММК), который является работой греческих, скорее всего, константинопольских мастеров [7, кат. 104]. Композиция саккоса имеет сложную структуру и состоит из множества различных по форме отдельных элементов. Облачение очень насыщено персонажами и многофигурными композициями, между которыми существует тонкое взаимодействие, завязанное на сложном богословском содержании саккоса [4, с. 366.]. Часть образов святых помещена в «аркады» и образует своеобразную «раму». На внутреннем поле облачения круглые и Г-образные элементы, а также фигуры святых, помещенные на свободные поля между ними, организованы вокруг центральных крестообразных композиций. Насыщенность лицевыми изображениями и подчинение различных по форме отдельных элементов центральным композициям роднят церковное облачение и евангельский оклад.

И саккос, и оклад были созданы примерно в одно время и демонстрируют схожее отношение к композиции не просто насыщенной лицевыми изображениями, но и многослойной, замысловатой. Оба памятника отличаются высочайшим качеством исполнения, и можно предположить, что они относятся к одному из художественных течений позднепалеологовского декоративно-прикладного искусства, рассчитанному на интеллектуально-богословскую среду.

Чеканные пластины оклада отличаются превосходным качеством исполнения и тонкостью обработки материала, высокой степенью детализации, скульптурным пониманием формы, умением создавать впечатление пространственной глубины. Образы святых трактованы индивидуально. Мастера оклада с помощью разнообразия в деталях, тонкой нюансировки достигли впечатления естественности и живости образов (*ил. 2*).



2. Апостолы Петр, Павел и Иоанн. Евангелие Успенского собора Московского Кремля. Первая четверть XV в. Фрагмент

Для большинства древнерусских памятников чеканного рельефа характерны огрехи в технике и построении объема фигур. Кроме того, нам не известно ни одного современного окладу памятника, в котором была бы применена техника разновысотного рельефа, в то время как на самом окладе верхние части фигур сильнее выступают над поверхностью, чем нижние. В качестве примера можно привести рельефы кадила Никона Радонежского 1405 г. [15] (СПМЗ) или уже упоминавшейся ставротеки «Жены Мироносицы у Гроба Господня» (ГММК). Их отличает небрежность в проработке деталей, драпировок, черт ликов, ошибки в анатомии и пропорциях фигур. Тем не менее рельефы несут отпечаток традиции, к которой принадлежит рассматриваемый оклад, что отразилось на стремлении к индивидуализации образов святых, подчеркнутой объемности.

При этом стиль рельефов оклада Евангелия Успенского собора чрезвычайно характерен для византийской чеканки палеологовской эпохи. Этот стиль значительно отличается от средневизантийского, более строгого и жесткого в моделировке рельефного объема. Показательным примером является сборная икона из собрания Государственного Эрмитажа [3, с. 158], так как она содержит как части XI в. — медальоны с изображением святителей, так и элементы конца XIII — начала XIV в. — прямоугольные пластины с апостолами на полях оклада. Для образов святителей характерна строгая фронтальность, статичность, более резкие черты личного, несколько суровые выражения самих ликов, более условное изображение причесок и бород, в то время как образы с полей иконы несут характерные черты палеологовского



3. Поля сборной иконы. Эмали — XI–XII вв., чеканные изображения — XI и XIV вв. ГЭ. Фрагмент

стиля — подчеркнутую трехмерность и пространственность, мягкие живописные и естественные моделировки, стремление к индивидуализации (*ил. 3*).

Примерами развитого палеологовского стиля могут послужить оклады Евангелий из библиотеки Марчиана. В них мы можем обнаружить подчеркнутую трехмерность и пространственность, материальную весомость фигур, скульптурный характер моделировки, индивидуальность и даже некоторую эмоциональность в образах святых. Оклад XIV в. иконы св. Дмитрия монастыря Дионисиат на Афоне [9] отличается высочайшим качеством — образы апостолов в трехчетвертных разворотах с естественными классическими пропорциями объемны и индивидуальны, в чем-то даже близки скульптурному портрету. В близкой манере исполнены рельефы оклада иконы Христа Душеспасителя и Богоматери Душеспасительницы из Охрида начала XIV в. [24] — в ликах апостолов и пророков отразился интерес мастеров-ювелиров к передаче особенностей возраста и характера.

Рассмотрим сканное убранство оклада Евангелия Успенского собора. Все пространство оклада, свободное от лицевых изображений, занимает филигрань на отдельных выпуклых пластинах неправильной формы. На каждой пластине расположен вводный мотив из гладкой плющеной проволоки, остальное пространство занимают хаотично расположенные спирали из рубчатой проволоки, от «стеблей» которых расходится множество маленьких «побегов». В этих «зарослях» филиграни вводные мотивы можно заметить не сразу. Они весьма разнообразны: розетки разных форм и размеров, свастики, отдельные «лепестки», «стебли» и «капли», есть среди вводных мотивов и звезда Давида. Большинство мотивов расположено хаотично.

Техника филиграни, аналогичная использованной на окладе рассматриваемого Евангелия, была широко распространена на Руси во второй половине XIV — первой четверти XV вв. Однако стилистически древнерусская филигрань отличается от филиграни оклада, поскольку скани древнерусских ювелиров свойственна упорядоченность орнамента, его плоскостный характер, тяга к симметрии, осторожное включение вводных мотивов, которые отличаются меньшим разнообразием. В качестве характерных примеров можно привести филигрань оклада Евангелия Федора Кошки, венцы иконы Богоматери Одигитрии начала XV в. (ГРМ) [19] или оправу резной иконки со святым Николаем начала XV в. (ВСМЗ) [14].

Так как традиция филиграни в Византии после завоевания империи крестоносцами на некоторое время прервалась [10, с. 176], а наиболее вероятным источником возрождения искусства филиграни в Византии является скань Золотой Орды, чтобы выделить характерные особенности скани палеологовской эпохи следует кратко коснуться ее восточных истоков. Филигрань с плоской крупной спиралью из витой проволоки с расходящимися от ее «стебля» многочисленными «побегами» в качестве основного мотива и активным использованием вводных элементов впервые появляется, судя по всему, около середины XII в. Возможно, определенную роль в его генезисе сыграло ювелирное искусство Китая, поскольку одни из самых древних примеров подобной филиграни можно найти среди памятников, найденных в захоронении холма Машань, провинция Хэбэй. С середины XIII в. данная техника филиграни уже широко распространена на территории монгольских государств, а на Ближний Восток она приходит в 1250 г. [10, с. 169–180].

Точно определить время восприятия Византией восточной филиграни невозможно, так как четко датированных памятников скани палеологовской эпохи не так много. Но, судя по датировкам таких памятников, как серебряный крестик первой половины XIV в. из собрания Государственного Эрмитажа [2, с. 176], уже к концу XIII — началу XIV вв. греческие ювелиры полностью возродили технику филиграни [2, с. 155]. «Импорт» восточной филиграни в Византию осуществлялся не только через торговые контакты — возможно, мастера-ювелиры Ближнего Востока работали непосредственно на территории греческих государств [2, с. 157].

Восприняв восточный стиль филиграни, византийские ювелиры творчески перерабатывают его, в чем мы можем убедиться, если сравним памятники византийской филиграни второй половины XIV — начала XV вв., к примеру, филигрань окладов икон Благовещения [23, с. 374], Богоматери Одигитрии [23, с. 362] или Троицы [23, с. 355] афонского монастыря Ватопед и близкую ей по времени восточную филигрань, например, филактерия Симферопольского клада (ГИМ), сирийского филактерия из Бостонского музея или анатолийского филактерия из музея Денвера второй половины XIV в. [10, с. 175]. Филигрань и греческих, и восточных памятников складывается из одних и тех же составных элементов, однако их соотношение и взаиморасположение различно. В восточных украшениях спиральный мотив занимает большую часть орнамента, а вводные мотивы относительно небольшие и, чаще всего, помещаются прямо в ткань филигранного узора. Напротив, для греческого ювелира большую ценность составляли именно вводные мотивы, формы которых геометризируются. Только у оклада иконы Благовещения хорошо развит узор из больших спиралей, на остальных окладах орнамент, по сути, составляется из вводных мотивов в виде растительных элементов и «сердец» (*ил. 4*). Особенно активно используются мотивы в виде круга с вписанным крестом или розеткой. Это, возможно, связано с особенностями материала — вся дошедшая до наших дней греческая филигрань палеологовской эпохи серебряная, а серебро больше подходит для изготовления плющеной проволоки, из которой состоят вводные мотивы, а не витой, необходимой для больших филигранных спиралей. Среди восточной филиграни рассматриваемого стиля изделия из золота, напротив, составляют большинство.



4. Оклад иконы «Троица. Гостеприимство Авраама». Византия. Вторая половина XIV — начало XV вв. Монастырь Ватопед, Афон. Фрагмент

Если сравнить сканное убранство оклада Евангелия Успенского собора с филигранью афонских икон и с памятниками восточной филиграни, то окажется, что евангельский оклад довольно далек от византийских памятников. Несмотря на то что вся известная греческая филигрань палеологовской эпохи, произведенная на территории Византии, представлена изделиями из серебра, греки в это время отнюдь не утратили мастерство производства скани из золота. Доказательством этого может послужить оклад иконы Богоматерь Владимирская. Скань иконного оклада так же содержит большее количество восточных черт, при этом в создании его византийскими ювелирами не приходится сомневаться, так как его филигрань оказывается стилистически определенно близка серебряным византийским окладам икон, что подтверждается, например, активным использованием круглых вводных мотивов, в один из которых вписана монограмма митрополита Фотия, которая, как и все остальные надписи на окладе, выполнена по-гречески. Таким образом, и филигранные пластины оклада Евангелия, скорее всего, являются работой греческих мастеров.

Но в филигранном убранстве оклада Евангелия Успенского собора есть и, безусловно, восточные части — это касты для самоцветов. Их типы однозначно золотоордынские. Такие оправы

камней можно обнаружить, например, на многочисленных вещах Симферопольского и Нейзацкого кладов [10, с. 306–343]. Стоит отметить, что на евангельском окладе использованы касты двух типов — с рядом мелких колечек, напаянных непосредственно на полосу металла, охватывающую камень, и с колечками, припаянными к специальной подложке. Если бы в работе над окладом участвовал золотоордынский мастер-ювелир, то, возможно, все касты для камней были бы одинаковы или по крайней мере чередовались в определенном порядке, необходимом для реализации художественного замысла оклада, в то время как на окладе разные типы каст расположены хаотично, камни выбирались исключительно по цвету и в целом тяготеют к цветовой симметрии. В этом мы видим указание на то, что камни были куплены уже оправленными.

Итак, художественные особенности чеканных и филигранных пластин оклада Евангелия Успенского собора с высокой долей вероятности указывают на то, что оклад является работой греческих ювелиров. Данное обстоятельство может натолкнуть на мысль о его производстве в Византии, но нам кажется более вероятным его московское происхождение. На это указывают русские надписи оклада — эмалевые с табличек средника и гравированные, нанесенные на пластины с изображениями святых. Можно было бы предположить, что сам оклад был изготовлен в Византии, а места под надписи были специально оставлены пустыми, чтобы их уже в Москве сделали русские мастера, но мы полагаем, что в таких действиях не было необходимости. Во-первых, византийские мастера вполне могли нанести русские надписи самостоятельно, тем более что большинство из них состоят всего из нескольких букв. Примеры русских надписей, сделанные греческими мастерами нам известны — например, они имеются на «Большом саккосе» [4, с. 367], в то время как у надписей с оклада Евангелия нет никаких специфических черт, которые могли бы говорить об их нерусском происхождении. Во-вторых, византийские ювелиры вполне могли выполнить надписи по-гречески, несмотря на то что оклад изготовлялся для Москвы. Собственно, на сделанном теми же мастерами иконном окладе Богоматери Владимирской все надписи выполнены по-гречески, в том числе гравированные, например, на свитке пророчицы Анны в клейме «Сретенья».

Когда и при каких обстоятельствах греки-ювелиры, изготовившие оклад Евангелия Успенского собора, могли прибыть в Москву? Самым простым объяснением, которое широко распространено и в литературе, посвященной рассматриваемому окладу, является приглашение константинопольских ювелиров митрополитом Фотием в Москву специально для изготовления новой утвари для Успенского собора. Мы также считаем данное предположение наиболее вероятным.

Почему мы связываем приглашение мастеров оклада Евангелия Успенского собора именно с митрополитом Фотием? Во-первых, нам не известно ни одного памятника лицевой чеканки, который принадлежал бы греческому ювелиру, но был создан на Руси до XV в. Памятники, такие как упомянутые выше кадило и ставротека, сделаны русскими мастерами явно с византийских образцов, но эти образцы вполне могли быть приобретенными в Византии, а не созданными греками на территории Руси. К тому же грубые технические ошибки скорее указывают на отсутствие у древнерусских мастеров греческой выучки и на работу по образцу без четкого понимания особенностей техники. Во-вторых, нам также неизвестны примеры золотой филиграни греческих ювелиров, которая могла быть создана до приезда митрополита Фотия. Греческим мастерам, возможно, принадлежит серебряная филигрань ковчега Дионисия Суздальского 1383 г. (ГММК) [5] и «сканный» орнамент шлема «Иерихонская шапка» второй половины XIV в. (ГММК) [7, кат. 15], но эта скань ни по материалу, ни по качеству исполнения не соответствует уровню оклада Евангелия Успенского собора. Кроме того, сам сложный орнамент палеологовской филиграни в этих примерах сильно упрощен. Других примеров филиграни на древнерусских памятниках XIV — начала XV вв., которую можно было бы отнести к работе греческих мастеров, нам неизвестно, а древнерусские примеры сканного орнамента опять же показывают лишь ориентацию на византийские образцы. К тому же типичные технические

приемы древнерусских ювелиров-филигранщиков XIV в. довольно сильно отличаются от наиболее распространенных способов формирования орнамента византийской скани, хотя и древнерусские, и греческие мастера работали в одном и том же материале — серебре.

Как именно была организована работа греческих ювелиров в Москве установить невозможно, но с определенной долей вероятности можно утверждать, что мастеров было несколько. Подтверждением этого может служить некоторая неоднородность уровня исполнения чеканных пластин оклада иконы Богоматери Владимирской, которая указывает на участие в изготовлении рельефов оклада двух мастеров. Было ли у византийских ювелиров разделение на чеканщиков и филигранщиков, также нельзя установить, но и в филиграни иконного оклада исследователи выделяют несколько «рук» на основе нюансов исполнения разных пластин оклада, возможно, около четырех [7, с. 158]. Таким образом, в Москву прибыло несколько греческих ювелиров, как минимум четыре, но возможно, и больше, так как масштаб заказа утвари для Успенского собора нам неизвестен. Все чеканные пластины оклада стилистически однородны и с большой долей вероятности принадлежат руке одного ювелира. То же можно сказать и о филигранных пластинах. В работе над окладом могли быть задействованы как два мастера, тогда каждый трудился над частями в технике, на которой он специализировался, так и один, в равной степени владеющий искусством чеканного рельефа и скани. Также мы можем сделать осторожное предположение о том, что, возможно, мастер чеканных пластин оклада Евангелия не был задействован в изготовлении клейм для оклада иконы Богоматерь Владимирская, так как даже среди лучших пластин иконного оклада мы не находим столь мягкой и естественной манеры, которая свойственна чеканке оклада Евангелия.

Подведем итоги и кратко обозначим, какими нам видятся обстоятельства и процесс создания оклада Евангелия Успенского собора. На основе анализа художественных характеристик чеканных и филигранных пластин оклада, высочайшего уровня его исполнения можно с определенной долей вероятности отнести его к работе византийских ювелиров. Над самим окладом, учитывая стилистическую однородность исполнения чеканных пластин и филиграни, трудился или один мастер, или два — чеканщик и филигранщик. Так как наиболее близкой аналогией с точки зрения стиля и техники евангельского оклада является оклад иконы Богоматерь Владимирская, оба памятника могли быть исполнены одной и той же группой мастеров, при этом мастер чеканки оклада Евангелия, возможно, не был задействован в работе над иконным окладом, так как свойственную ему мягкую и естественную манеру проработки деталей мы среди клейм иконного оклада не находим, не исключено, что оба памятника могли изготавливаться одновременно. Судя по индивидуальным манерам исполнения отдельных чеканных и филигранных пластин иконного оклада, можно предположить, что в рассматриваемой группе мастеров было от четырех ювелиров.

На работу данных мастеров в Москве, а не в Византии, по нашему мнению, могут указывать палеографические особенности гравированных и эмалевых надписей, которые свидетельствуют об их изготовлении именно русскими московскими мастерами. Участие их в работе над чеканными и филигранными пластинами если и было, то минимальное, связанное, возможно, с какими-то чисто техническими задачами. В Москву греческие ювелиры могли прибыть по приглашению митрополита Фотия, на что указывает его монограмма на окладе иконы Богоматерь Владимирская. Так как оба памятника, которые можно отнести к работам рассматриваемых мастеров, предназначались для Успенского собора Московского Кремля, можно предположить, что необходимость в византийских золотых дел мастерах возникла, так как Фотий желал заказать для Успенского собора новую роскошную утварь. Невозможно определить масштаб этого заказа, но в любом случае, судя по сложности сохранившихся из этого заказа памятников, греческие мастера, скорее всего, работали над ним довольно долго. Так как никаких иных произведений этих ювелиров до наших дней не дошло, нельзя сказать точно, остались ли они в Москве при кремлевских мастерских или покинули Русь после исполнения заказа митрополита Фотия.

Проведенный анализ памятника позволил в целом подтвердить выводы И. А. Стерлиговой, однако надеемся, что нам удалось найти несколько новых аргументов в пользу этой версии атрибуции.

ЛИТЕРАТУРА

1. Афонские древности: каталог выставки из фондов Эрмитажа. СПб., 1992. 60 (2) с., LXVI с. илл.
2. Банк А. В. Прикладное искусство Византии IX–XII веков. Очерки. М., 1978. 203 с., 54 л. илл.
3. Банк А. В. Черты палеологовского стиля в византийском художественном металле. // Византия. Южные славяне и Древняя Русь. Западная Европа. Искусство и культура: сб. статей в честь В. Н. Лазарева. М., 1973. с. 156–163.
4. Барков А. Г. Большой саккос митрополита Фотия. К атрибуции и прочтению композиционного замысла // Московский Кремль XV столетия. Т. 1: Древние святыни и исторические памятники. М., 2011. с. 358–379.
5. Благовещенский собор Московского Кремля: материалы и исследования. М, 1999. 376 с. илл.
6. Вздорнов Г. И. Искусство книги в Древней Руси. М., 1980. 551 с., илл.
7. Византийские древности. Произведения искусства IV–XV веков в собрании музеев Московского Кремля. Каталог. М., 2013. 607 с., илл.
8. Древнерусская мелкая пластика. Наперсные кресты, иконы и панагии XII–XV веков. М., 2013. 359 с., илл.
9. Кондаков Н. П. Памятники христианского искусства на Афоне. СПб., 1902. 312 с. илл.
10. Крамаровский М. Г. Золото Чингисидов: культурное наследие Золотой Орды. СПб., 2001. 363 с., илл., табл.
11. Маясова Н. А. Древнерусское лицевое шитье. М., 2004. 495 с., илл.
12. Олсуфьев Ю. А. Опись древнего церковного серебра бывшей Троице-Сергиевой лавры (до XVIII века). Сергиев, 1926. 292 с., илл.
13. Осипов Ю. А. Реставрация оклада Евангелия Успенского собора Московского Кремля // Труды отдела научной реставрации и консервации. Вып. 1. М., 2004. с. 120–128.
14. Официальный сайт каталога Государственного Владимиро-Суздальского музея-заповедника. https://collection.vladmuseum.ru/entity/OBJECT/236454?sort=100&fund=46&index=1(дата обращения 20.11.2023).
15. Официальный сайт Свято-Троицкой Сергиевой лавры. https://stsl.ru/news/all/serebryanoe-kadilo-prepodobnogo-nikona-radonezhskogo (дата обращения 20.11.2023).
16. Попов Г. В. Живопись и миниатюра Москвы середины XV — начала XVI вв. М., 1975. 334 с.: илл.
17. Постникова-Лосева М. М., Протасьева Т. Н. Лицевое евангелие Успенского собора как памятник древнерусского искусства первой трети XV века. // Древнерусское искусство XV — начала XVI веков. М., 1963. С. 133–172.
18. Русская историческая библиотека. Т. 3. Спб., 1876. IX, 1 с., 1502 стб.
19. Рындина А. В. Оклад Евангелия Успенского собора Московского Кремля (к вопросу о ювелирной мастерской митрополита Фотия) // Древнерусское искусство. Рукописная книга. Сборник третий. Т. 12. М., 1983. с. 143–167.
20. Стерлигова И. А. Работы греческих резчиков на Руси: к изучению стиля древнерусской мелкой пластики первой половины XV века. // Древнерусское искусство. Искусство средневековой Руси и Византии эпохи Андрея Рублева. К 600-летию росписи Успенского собора во Владимире: Материалы Международной научной конференции 1–2 октября 2008 г. М., 2012. с. 250–260.
21. Троице-Сергиева лавра и русские государи. Реликвии и художественные сокровища: каталог выставки. М., 2002. 240 с., 153 цв. илл.
22. Ухова Т. Б., Писарская Л. В. Лицевая рукопись Успенского собора. Евангелие начала XV века из Успенского собора Московского Кремля. Л., 1969. 40 с., илл.
23. Цигаридас Е. Н., Ловерду-Цигарида К. Священная Великая Обитель Ватопед. Византийские иконы и оклады. М., 2016. 440 с., илл.
24. TheIconsof Serbiaand Macedonia. Beograd, 1963. XVI, 103 p.

Сведения об авторе:

Лиханова Софья Александровна, бакалавриат, 4-й курс, кафедра истории русского искусства, Санкт-Петербургский государственный университет; st087776@student.spbu.ru

Likhanova Sofya Alexandrovna, Bachelor's degree program, 4th year, Department of Art Criticism, St. Petersburg State University; st087776@student.spbu.ru

Сведения о научном руководителе:

Антипов Илья Владимирович, кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры истории русского искусства, Санкт-Петербургский государственный университет; i.antipov@spbu.ru

Antipov Ilya Vladimirovich, Candidate of Art Criticism, Associate Professor, Associate Professor of the Department of Art Criticism, St. Petersburg State University; i.antipov@spbu.ru

УДК 745/749
DOI 10.54874/9785605162926.2024.10.70

О. Д. Макеева

ТАБЕРНАКЛЬ КАК СИМВОЛ В ПРОСТРАНСТВЕ СРЕДНЕВЕКОВОГО ХРАМА

Предметы религиозного культа в Средние века нередко наделялись символическим смыслом. К ним относится такой малоизученный элемент интерьера, появившийся в XIII в., как табернакль — хранилище евхаристических даров. Предметом исследования в статье является процесс формирования его символической функции, отражающийся в изменении форм. Определены основные символические значения с точки зрения богословия и церковных установлений, а также в аспекте восприятия прихожанина.

Ключевые слова: табернакль, средневековое искусство, религиозное искусство, интерьерный ансамбль, малые архитектурные формы, символизм, Библия.

O. D. Makeeva

TABERNACLE AS A SYMBOL IN THE SPACE OF A MEDIEVAL TEMPLE

Religious objects in the Middle Ages often have a symbolic meaning. This includes such a little-studied element of the interior, appeared in the XIII century, as the tabernacle: the repository of the Eucharistic gifts. The subject of research in the article is a process of formation of its symbolic function, reflected in the change of forms. The main symbolic meanings in terms of theology and church regulations, as well as in the aspect of the parishioner's perceptionare defined.

Keywords: tabernacle, medieval art, religious art, interior ensemble, small architectural forms, symbolism, the Bible.

Пространство храма, а точнее те предметы, которые в нем располагались, всегда являли собой в представлении современника некую символическую систему. Еще в IV–V вв. начали создаваться так называемые тайноводственные поучения святых отцов, на основе которых позднее сформировался жанр толкования на богослужения. В таких сочинениях истолковывалось метафизическое значение предметов, участвующих в литургии, объяснялось, почему используются те или иные материалы, формы для создания предметов и даже архитектурных сооружений и т. д. К таким сочинениям можно отнести, например, «Книгу о божественных службах» Ремигия Оксеррского, «Сумму о церковных службах» Жана Белета и др. [2, с. 100–101]. Подобные сочинения могли читать и понимать только те, у кого был достаточно высокий уровень образования (virialte sapience)[1], то есть интеллектуальная элита, которая способна была также оценить красоту предметов искусства [4, с. 230–232]. Безусловно, система символов в храме — весьма условный конструкт, существующий лишь для теоретиков и историков искусства, однако, как известно, многие богословы и философы эпохи Средневековья все же рассуждают об архитектуре и предметах декоративно-прикладного искусства. Например, аббат Суггерий в «Книге о делах управления» (1145–1149 гг.). Одно из таких сочинений авторства французского клирика Гильома Дюранда «Обоснование божественных обязанностей»

(Rationale Divinorum officiorum), посвященное, в частности, и символическим значениям храмового убранства.

Из этих источников можно заключить, что расположение тех или иных предметов в храме было обусловлено их ролью в обрядах. Алтарь — смысловая доминанта храма, ассоциирующаяся с жертвой Христа, с агнцем, принесенным на закланье, хотя Й. Браун говорит о том, что более уместно воспринимать алтарь как символическое отображение стола, за которым проходила тайная вечеря [8, s. 1]. Следовательно, алтарь играет главную роль в процессе богослужения и с его символическим значением тесно связан табернакль [15]. Последний является для христианина и «вместилищем» Бога, символом его присутствия «среди верующих, собравшихся вместе во имя Его» [11, p. 21], согласно Ветхому Завету (то есть Скинией), и одновременно местом хранения священных евхаристических даров: гостии и вина, символизирующих плоть и кровь Иисуса Христа. Этот элемент храмового интерьера, в частности разновидности его форм и путь их изменений, достоин не меньшего внимания, чем алтарь и алтарные образы. Проследить этот путь можно по таким письменным источникам, как постановления крупных церковных соборов. Например, на IV Латеранском соборе было постановлено двадцатым каноном хранить святые дары в закрытых местах, «снабженных замками и ключами, чтобы до них не могли добраться опрометчивые и нескромные люди и не могли использовать их в нечестивых и богохульных целях» [17]. За невыполнение предписания «хранитель» «будет отстранен от должности сроком на три месяца» [17]. Тридентский собор 1545 г. отчасти утверждает уже принятые на IV Латеранском соборе постановления (так, книга с ними была издана в 1538 г., что говорит об актуальности затрагиваемых там вопросов даже по прошествии трех веков [18, p. ii]). Для следования канонам требовалось, по-видимому, переустройство храмового пространства, в связи с чем один из видных контрреформаторов, Карло Борромео, в 1577 г. пишет «Инструкции по возведению и благоустройству церквей», где рекомендует размещать табернакль посередине главного алтаря. Такое расположение встречалось и раньше, но с XVI в. оно прочно закрепляется в Европе [1, с. 32].

Как сообщает М. Богдан, табернакль с XIII в. располагается в северной части алтаря (то есть справа от алтаря) [7, p. 266]. Однако, как кажется, это наблюдение слишком общее, поскольку встречается и расположение табернакля слева от алтаря, например, на острове Готланд[2]. Размещение как самого табернакля, так и даров для причастия могло варьироваться в разные эпохи в разных регионах.

Так, например, во Франции вплоть до XV в. можно видеть сосуд для священных даров, расположенный на алтаре, а не в табернакле (Й. Браун называет такие сосуды pyxis). Однако в то же время в храмах размещаются и башнеобразные табернакли, причем располагаться они могли за алтарем, слева и справа от него [9, s. 663]. Это замечание касается и формы: ниша в стене или храмовом столбе, дарохранительница, башнеобразная конструкция. Все они появились не единовременно, хотя и располагались в центральной части храма, но все же меняли свое местоположение там.

Как отмечают Дж. Кройсен и П. Тунгеберг, изучение с позиции искусствоведения интерьерных элементов храма и логики их расположения может обогатить современные представления о средневековой литургии [13, s. 7].

Основанием для разговора о символической функции вместилища святых даров является уже сам термин табернакль, который восходит к латинскому «tabernaculum». Прямое значение этого слова — «жилище». И в лексикон средневековых монахов оно попало, как и многие слова, из Вульгаты. Там словом tabernaculum переведено греческое σκηνή (скиния), так как оба эти слова имеют значение шатра, палатки. Фактически Скиния завета в латинском варианте — Табернакль. Это слово в основном используется в средневековых источниках именно в таком значении. «Tabernaculum» можно встретить в 14-м псалме, который начинается со слов «Domine, quis habitabit in *tabernaculo* tuo? »[3] (Ps. 14:1). Здесь под жилищем Господа

подразумевается Небесный Иерусалим, как и в тексте Апокалипсиса «жилище Бога и человечества» (Откр. 21:3) [14]. И таким образом, табернакль как предмет приобретает еще один символический смысл Небесного Иерусалима — мира, который недоступен человеку во время его земной жизни. Можно также отметить, что довольно часто, особенно во времена, когда еще не было развито цеховое производство в Европе, изготовлением церковных принадлежностей занимались сами монахи. Возможно, это было связано с тем, что они были приближены к Богу больше, чем миряне. Ковчег завета, согласно Священному Писанию, также был создан избранными Богом людьми: «И сказал Господь Моисею, говоря: смотри, Я назначаю именно Веселеила <…>; и Я исполнил его Духом Божиим, мудростью, разумением, ведением и всяким искусством, работать из золота, серебра и меди <…> резать камни для вставливания и резать дерево для всякого дела; и вот, Я даю ему помощником Аголиава <…> и в сердце всякого мудрого вложу мудрость, дабы они сделали все, что Я повелел тебе» (Исх. 31:1–6) [11, s. xx–xi].

Обилие значений отражалось на том, какую форму придавали хранилищу святых даров. Вероятно, наиболее ранние табернакли представляли собой дарохранительницы, поскольку массово обряд причастия до XIII в. проводился лишь на Пасху [6, p. 140–141]. Предмет хотя и присутствовал в храме, но был скрыт от взгляда прихожан большую часть года, поэтому не требовалось дополнительно выделять его и помещать в закрытое хранилище-шкаф. Проводимое настолько редко таинство евхаристии воспринималось как нечто торжественное, доступное не каждый день. Точно так же согласно Священному Писанию Ковчег завета было позволено видеть не всем, и не каждый допускался в Скинию, где происходило общение с Богом, воспринимавшееся с таким же восхищением, почтением перед чем-то сакральным [15].

Важно и то, что часто такая дарохранительница выполнялась в виде архитектурного сооружения. Это видно, например, из миниатюры Вышеградского кодекса XI в. (*ил. 1*), где изображена дарохранительница-табернакль *(pyxis)4*. Й. Браун утверждает, что чуду Воплощения противопоставлено таинство евхаристии. Иисус, незримо присутствуя в сцене в виде гостии в дарохранительнице, поселяется в лоне Богоматери [9, s. 624]. Архитектурное сооружение здесь выступает опять же символом жилища как Бога-отца, который ниспослал архангела Гавриила, так и его сына, которому предстоит воплотиться.



1. Благовещение. Вышеградский кодекс. Прага, Национальная библиотека Чешской Республики, XIV. A. 13, f. 20v, 1070–1086 гг.

Как уже было сказано выше, со временем потребовалось дополнительное хранилище для дарохранительницы. В эпоху готики появляются уже отдельно стоящие или прикрепленные к стене табернакли, и они также чаще всего выполнены в архитектуроподобных формах. Систему декоративных элементов (как то пинакли, краббы, крестоцветы) и сам тип конструкции, нередко использующийся при создании табернакля[5], можно соотнести, пусть и весьма отдаленно, с изображением колодца жизни в Раю на миниатюре из «Роскошного часослова герцога Беррийского» (*ил. 2*). Однако в отличие от других случаев, пока не удалось найти тот письменный источник, в котором бы словом «табернакль» был назван колодец жизни, а значит, здесь можно говорить исключительно о визуальной схожести форм. Сама по себе вытянутая форма башнеобразных табернаклей с точки зрения формально-стилистического анализа отражает особенности форм готической архитектуры[6]. Есть мнение, что



2. Райский сад. Роскошный часослов герцога Беррийского, Франция, Музей Конде, MS. 65, f. 25v, 1411–1486 гг.

высокий шпиль как деталь табернакля мог ассоциироваться со стремлением к миру горнему и его недостижимостью [15]. Такие рассуждения, однако, в конкретной статье не подкреплены никакими письменными источниками. Шпиль был введен в качестве дополнительного элемента, например, в Испании ко второй половине XIV в. или позже, когда конструкции, совмещающие алтарь и табернакль, приобретают большие размеры. Благодаря этой новой детали внимание прихожан было обращено к главному алтарю [12, p. 344]. Из этого следует, что форма могла меняться в соответствии с возникающими требованиями к храмовому убранству и перестановкой акцентов в литургическом действе. Аким Тиммерман предлагает выделить в истории развития форм табернаклей шесть этапов: от зарождения так называемой «евхаристической архитектуры» (ок. 1280–1350 гг.) через усложнение форм и введение новых видов декора (1350–1430 гг., 1430–1480 и 1480–1525 гг.) до периода потери единого стиля после проведения Тридентского собора. Начиная с XVII в. этот тип мебели выводится из употребления [19, p. 314]. Нужно отметить тесную связь событий церковной истории с этими этапами: так, например, неопределенность стиля последнего этапа можно объяснить возрастающим влиянием Реформации, неопределенностью и шаткостью положения официальной церкви. Начинают возникать сомнения в необходимости обильного декора в храме, предметы, соединяющие мир человека с миром Бога, начинают казаться излишними.

Но необходимо вернуться ко времени появления евхаристических сосудов и рассмотреть еще одно смысловое значение табернакля: он воспринимался как символ церкви (т. е. сообщества верующих). Согласно трактату Г. Дюранда само здание церкви символизирует пристанище для Бога, оно в некотором смысле, как и табернакль, является переносным храмом-шатром израильтян, в который они должны были приходить, чтобы принести жертву, то есть для контакта с Богом. В то же время церковь, понимаемая как сообщество, трактовалась святым Павлом как храм, где опорой были пророки и апостолы, а Иисус — краеугольным камнем [15]. В качестве наглядного примера, отражающего эти представления, можно привести табернакль из собрания музея Виктории и Альберта (*ил. 3*). Он исполнен в виде купольного храма, в основании которого как бы наряду с колоннами расположены пророки, а на барабане купола вместе с Иисусом — апостолы. Есть основания полагать, что этот табернакль фактически воплощает слова послания апостола Павла к Ефесянам (Еф. 2:19–22)[7]. Также важно обратить внимание на надписи, выгравированные на свитках, которые держат в руках пророки и апостолы. На них располагаются строки из евангелия от Матфея (Мф. 16:13–16) [5]. И возможно, что форма табернакля отображает дальнейшие строки: «и Я говорю тебе: ты — *Петр (т. е. камень. — О.М.)*, и на сем камне Я создам Церковь Мою, и врата ада не одолеют ее» (Мф. 16:18). На фронтоне миниатюрного «храма» изображена голова Иисуса, возможно, визуализирующая слова о «краеугольном камне».



3. Табернакль. Германия, ок. 1180 г. Музей Виктории и Альберта, Лондон. Инв. ном. 7650–1861

Другой тип табернакля — в виде ниши с дверцей. Их особенно много в церквях острова Готланд. Например, табернакль церкви Хейнум XIII в. представляет собой нишу, около которой расположена фресковая роспись, изображающая подобие архитектурных элементов в виде растительных мотивов[8]. Таким образом, хранилище существует единовременно, с одной стороны, в художественном, иллюзорном пространстве фрески, с другой — в материальном мире, выполняя определенную функцию. Еще один способ подчеркнуть важность таинства причастия и символичность места для хранения гостии заключался в росписи самих дверок, как у табернакля из церкви в Альскоге (XIII в.). Здесь изображена сцена Благовещения, а над ней располагаются два ангела, которые «охраняют» священные дары[9]. Примечателен также пример из церкви в Экебю, где ниша расписана внутри (изображены сцена Распятия и Христос во славе), а снаружи обрамлена украшением, вновь отсылающим

к архитектурным формам[10]. Такое скульптурное оформление характерно не только для церквей Готланда. Например, такая же ниша со скульптурным обрамлением находится в церкви Сент-Брис (Отревиль, Франция)[11] и датируется XVI в. Украшение повторяет формы готической башни, под которой располагаются два ангела, становящиеся уже во многих случаях неотъемлемой частью табернакля. Суммируя несколько приведенных здесь описаний, можно предположить, что такое оформление превращало нишу в некое «окно» в горний мир, в храм небесный, где события Священной истории происходят единовременно. Даже конструкция в виде железной решетки оказывает на прихожанина определенное воздействие, воспринимается как визуальный барьер [19, p. 315].

Табернакль в виде отдельно стоящей конструкции часто украшался сценой распятия. Однако есть и такие образцы, где изображены лишь святые, иногда и ангелы, то есть Священное Воинство[12]. Рельефные фигуры вовлекали прихожанина в таинство, поскольку тактильность была важной частью восприятия произведения искусства в эпоху Средневековья [16, p. 78]. Помимо скульптурных изображений, конструкция часто изобиловала растительными мотивами: переплетающиеся ветви, листья. Таков, например, табернакль из церкви Святого Ламберта в Дюссельдорфе (1470–1480 гг.). Здесь эти мотивы обрамляют рельефы, иллюстрирующие библейские сцены и из Ветхого, и из Нового Завета (Грехопадение, агония Христа в Гефсиманском саду, обращение святого Евстахия, древо Иессеево). Эти сцены объединены тематически, являясь визуальным размышлением на тему Спасения, предвосхищая лапсарианские споры, развернувшиеся в период Реформации [19, p. 316]. Опираясь на описание этого памятника, можно предположить, что растительные элементы, украшавшие другие табернакли, созданные во второй половине XV–XVI вв., но не сопровождавшиеся рельефными или живописными сценами, также могли быть отсылками к образам Древа Познания или Древа Иессеева. Возможность многообразной и широкой трактовки как бы подчеркивала единство событий и персонажей Ветхого и Нового Завета.

Таким образом, любой декоративный элемент мог иметь реальное (то есть существующее для современника) семантическое значение, а появление новых элементов свидетельствовало об изменениях в осмыслении текста Священного Писания.

Для современника была важна функция табернакля более, чем его внешний вид. Функция в целом была в том, чтобы защищать святые дары, однако участие в самом обряде причастия зависело от формы, которую имел табернакль. Как, например, табернакль-ниша. Если на нем были дверцы, они просто открывались, чтобы достать дары. Часто табернакль не присутствует в тех миниатюрах, которые изображают литургию, поскольку до XIII в. он, как уже говорилось ранее, не был распространен. После появляется такой элемент в литургии, как демонстрация гостии перед причастием, он становится наиболее эффектным, центральным, запоминающимся, поэтому также изображение табернакля найти затруднительно, даже в тех случаях, когда он существует уже не как отдельно стоящий шкаф, а как часть алтаря. Включение табернакля в состав алтаря встречается не так часто, ближе к концу XV в., а с XVI–XVII вв. такое решение набирает популярность в Европе (в частности в Испании, где, по всей видимости, и появилась идея совмещения алтаря с дарохранительницей, точнее появляется осмысление их как единого целого [3, с. 169–170]). Значение такого изменения состоит в том, что теперь таинство причастия становится центральным действом литургии (как в случае с размещением переносного табернакля на главном алтаре), а плоть и кровь Христовы — центральная, главная святыня, расположенная в самом сердце храмового пространства [12, p. 343–344]. На такие изменения повлияли, надо полагать, многие факторы, в том числе и то, что по своей значимости табернакль всегда был сопоставим с алтарем.

Один из немногих примеров изображения переносного табернакля — миниатюра Французского Бревиария 1481 г. (*ил. 4*). Этот визуальный источник ценен еще и тем, что подтверждает символическую трактовку предмета современником при сопоставлении



4. Ковчег Завета (фрагмент). Библия кардинала Мациевского, Нью-Йорк, Библиотека Пирпонта Моргана, MS. M.638, f. 39v, 1240–1250 гг., и Бревиарий, Безансон, Безансонская муниципальная библиотека, Ms. 69, f. 485, ок. 1481 г.

изображения с миниатюрой из Библии Мациевского 1240–1250 гг. (*ил. 4*). Миниатюра из Библии иллюстрирует текст второй книги Царств: «Так Давид и весь дом Израилев несли ковчег Господень с восклицаниями и трубными звуками» (2 Цар. 6:15). Ковчег изображен как архитектуроподобная дарохранительница, поставленная на специальные носилки. Таким же образом на миниатюре бревиария изображено несение гостии (с той лишь разницей, что дарохранительница открытая и представляет собой навес на четырех колонках).

Подводя итог рассуждениям, изложенным выше, можно сказать, что появление табернакля объясняется необходимостью охранения священных даров, однако потом, как вместилище таких важных предметов, он начинает выполнять не только практическую, но и символическую функцию. Ограничение доступа к содержимому хранилища лишь усиливало ощущение сакральности литургического действа. На восприятие табернакля, начиная с XI и заканчивая XVII вв., оказывали влияние такие факторы, как месторасположение относительно алтаря, форма (ниша, башнеобразная конструкция, реликварий), а также декоративное убранство. В то же время сами эти факторы определялись отношением к Евхаристическому таинству в том или ином регионе в разные периоды. Наиболее ярко эта зависимость выразилась в изменениях после IV Латеранского (1215 г.) и Тридентского (1545 г.) соборов. При попытке объяснить появление новых форм и декоративных мотивов необходимо также помнить об изменениях, которые происходили в области богословия, философии, поскольку они влияли на способы прочтения и трактовки Священного Писания. И хотя все смыслы, которыми наделяли предметы храмового искусства богословы в своих сочинениях, могли считываться лишь людьми, свободно ориентирующимися в библейских сюжетах, появление новых идей не могло не сказываться на восприятии искусства рядовым прихожанином. В разное время табернакль был символом и Ветхозаветной Скинии, и Ковчега Завета, и как такового присутствия Бога. Сложно сказать, какие из этих значений появились раньше, какие позже. Один предмет мог быть наделен сразу несколькими смыслами. И с осознанием этих смыслов появляется потребность их отражения в декоративном решении и форме. Так, например, переносная форма табернакля и обязательный декоративный элемент в виде двух ангелов указывают на ассоциацию с Ковчегом Завета. Отсылки к самым простым образам и сюжетам посредством их визуализации делали табернакль вещью, чей символический смысл мог интуитивно быть понятен большому количеству людей вне зависимости от их социального статуса и уровня знаний.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Мужи высокого ума.
2. См. примеры в книге Kroesen E. A., Tangeberg P. Die mittelalterliche Sakramentsnische auf Gotland (Schweden). KunstundLiturgie. Petersberg: MichaelImhof, 2014. 240 p.
3. «Господи, кто будет обитать (пребывать) в жилище Твоем?» (в синодальном переводе: « <…> кто может пребывать в жилище Твоем?» (Пс. 14:1)).
4. Подобный предмет представляет собой Реликварий Святого Таурина (Иль-де-Франс или Нормандия, середина XIII века, Эвре, церковь Сен-Таурен).
5. См. табернакль из собрания ГЭ, Франция, XV в., табернакль XV века в церкви Св. Георгия (Словакия).
6. См., например, табернакль XV в. в церкви Св. Марии (Любек, Германия). Автор: Clara Gädeke. Источник: Wikimedia Commons. URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File: HL_Damals_%E2 %80 %93_ Clara_G%C3 %A4deke_%E2 %80 %93_Klaus_Grude_%E2 %80 %93_Klaus_Rughese_%E2 %80 %93_ Marienkirche_%E2 %80 %93_Sakramenthaus.jpg (дата обращения 16.11.2023).

7. В синодальном переводе: «Итак вы уже не чужие и не пришельцы, но сограждане святым и свои Богу, быв утверждены на основании Апостолов и пророков, имея Самого Иисуса Христа краеугольным камнем, на котором все здание, слагаясь стройно, возрастает в святый храм в Господе, на котором и вы устрояетесь в жилище Божие Духом» (Еф. 2:19–22).
8. Описание по фото. Автор: BeneRiobó. Источник: Wikimedia Commons. URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File: Sagrario_da_igrexa_de_Hejnum.jpg (дата обращения: 15.11.2023).
9. Описание по фото. Автор: BeneRiobó. Источник: Wikimedia Commons. URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File: Sagrario_da_igrexa_de_Alskog.jpg (дата обращения: 15.11.2023).
10. Описание по фото. Автор: Kroesen E. A. См. обложку книги Die mittelalterliche Sakramentsnische auf Gotland (Schweden). Kunst und Liturgie. Petersberg: Michael Imhof, 2014.
11. См. информацию на сайте: POP: la plateforme ouverte du patrimoine. URL: https://www.pop.culture.gouv.fr/notice/palissy/PM88000025 (дата обращения 15.11.2023). А также фото, автор: Reinhardhauke. Источник: WikimediaCommons. URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File: Autreville_(Vosges)_St._Brice_527.JPG (дата обращения 15.11.2023).
12. См. Табернакль из собрания ГЭ, Франция, XV в.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ким Е. С. Инструкции Карло Борромео как приложение к декретам Тридентского собора // Вестник ПСТГУ. Серия V: Вопросы истории и теории христианского искусства. 2018. № 29. С. 27–37.
2. Маркович К. Богословие Церкви в аллегорическом толковании архитектуры и устройства латинского храма по Rationale Divinorum Officiorum Гильома Дюрана // Христианское чтение. 2016. № 3. С. 100–127.
3. Прохорцова М. М. Тема евхаристии в испанском ретабло // Манускрипт. 2019. № 1. С. 166–171.
4. Рехт Р. Верить и видеть: искусство соборов XII–XV веков / пер. с фр. О. С. Воскобойникова. 2-е изд. М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2018. 350 с.
5. Табернакль. Германия, ок. 1180 г. Музей Виктории и Альберта, Лондон [электронный ресурс] // Онлайн-каталог коллекции, музей Виктории и Альберта. URL: https://collections.vam.ac.uk/item/O81507/tabernacle-unknown/ (дата обращения 16.11.2023).
6. Biernoff S. Sight and embodiment in the Middle Ages. Houndmills, Basingstoke, Hampshire; New York: Palgrave Macmillan, 2002. 248 p.
7. Bogdan M. The Role of the Altar and Tabernacle in the Catholic Church Interior in the Light of Post-conciliar Recommendations and Architectural Arrangement of the Church Interior // Fides et Ratio. 2021. № 4 (48). P. 250–277.
8. Braun J. Der christliche Altar in seiner geschichtlichen Entwicklung. Bd.1: Arten, Bestandteile, Altargrab, Weihe, Symbolik. München: Verl. Alte Meister, Koch, 1924. 755 s.
9. Braun J. Der christliche Altar in seiner geschichtlichen Entwicklung. Bd.2: Die Austattung des Altars, Antependien, Velen, Leuchterbank, Stufen, Ciborium und Baldachin, Retabel, Reliquien- und Sakramentsaltar, Altarschranken. München: Verl. Alte Meister, Koch, 1924. 704 s.
10. Durand G. Rationale Book Four: On the Mass and Each Action Pertaining to It / trans. and ed. by Thibodeau T. M. Turnhout: Brepols Publishers, 2013. 525 p.
11. Durand G. The symbolism of churches and church ornaments: a translation of the first book of the Rationale divinorum officiorum / trans. and ed. by Neale J. M., Webb B. Leeds: T. W. Green, 1843. 252 p.
12. Gonzalez A. V. Movement on the Altar: Gothic Tabernacle-Altarpieces in the Crown of Aragon (and Their Context) // Medievalia. 2020. № 23 (1). P. 331–393.
13. Kroesen E. A., Tangeberg P. Die mittelalterliche Sakramentsnische auf Gotland (Schweden). Kunst und Liturgie, Petersberg: Michael Imhof, 2014. 240 p.
14. Lang U. M. Tamquam Cor in Pectore: The Eucharistic Tabernacle Before and After the Council of Trent [электронный ресурс] // Sacred Architecture. NotreDame. 2009. № 15. URL: https://www.sacredarchitecture.org/articles/tamquam_cor_in_pectore_the_eucharistic_tabernacle_before_and_after_the_coun (дата обращения 15.11.2023).
15. Mannion M. F. Eucharistic Tabernacles: A Typology [электронный ресурс] // Sacred Architecture.Notre Dame. 2000. № 3. URL: https://www.sacredarchitecture.org/articles/eucharistic_tabernacles_a_typology (дата обращения 16.11.2023).
16. Scherff K. D. The Virtual Liturgy and Ritual Artifacts in Medieval and Early Modern Studies. New York: Routlege, 2023. 160 p.
17. The Canons of the Fourth Lateran Council, 1215 [электронный ресурс] // Internet Medieval Source Book. URL: https://sourcebooks.fordham.edu/basis/lateran4.asp (дата обращения 20.11.2023).
18. The statutes of the fourth general council of Lateran / translated and edited by J. Evans. London: L. and G. Seeley, 1843. 119 p.

19. Timmerman A. Sacrament houses and the vision of God in the age of «Renaissance Gothic» c. 1475–1525 // Le Gothique de la Renaissance — Paris, 12–16 June, 2007. Proceedings of the Conference / ed. Châtenet M. Paris: Picard, 2011. P. 313–328.

Сведения об авторе:

Макеева Ольга Дмитриевна, бакалавриат, 3-й курс, кафедра искусствоведения, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица; makeeva.olga@list.ru

Makeeva Olga Dmitrievna, Bachelor's degree program, 3rd year, Department of Art Criticism, Saint Petersburg State Academy of Art and Design named after A. L. Stieglitz; makeeva.olga@list.ru

Сведения о научном руководителе:

Гуркина Наталия Семеновна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры искусствоведения, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица; gurkinart@gmail.com

Gurkina Natalia Semyonovna, Candidate of Art Criticism, Associate Professor of the Department of Art Criticism, Saint Petersburg State Academy of Art and Design named after A. L. Stieglitz; gurkinart@gmail.com

УДК 7.04 76.03/09 739.52
DOI 10.54874/9785605162926.2024.10.71

О. Б. Неуймина

ВЛИЯНИЕ АРТИЛЛЕРИЙСКИХ ТРАКТАТОВ НА КОМПОЗИЦИЮ И ОФОРМЛЕНИЕ ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКИХ ПРИЦЕЛЬНЫХ ПРИСПОСОБЛЕНИЙ XVI в.

В XVI в. в Европе в большом количестве появляются трактаты, посвященные оружейной науке. Одновременно с этим мастера создают для монарших коллекций художественно оформленные инструменты — прицельные приспособления. Ни артиллерийские трактаты, ни прицельные приспособления как предметы декоративно-прикладного искусства до сего дня не попадали в поле зрения исследователей. В результате научно-исследовательской работы выявлено непосредственное взаимодействие указанных феноменов.

Ключевые слова: иконография, декоративно-прикладное искусство, артиллерийские инструменты, художественная обработка металла, научная иллюстрация, технологическая иллюстрация, графика, гравюра.

O. B. Neuymina

THE INFLUENCE OF ARTILLERY TREATISES ON THE COMPOSITION AND DECORATIVE DESIGN OF THE XVI CENTURY WESTERN EUROPEAN SIGHTING DEVICES

In the XVI century, in Europe, treatises devoted to weapons science appear in large numbers. At the same time, craftsmen create artistically designed instruments for royal collections — sighting devices. Neither artillery treatises nor sighting devices as objects of decorative and applied art have come to the attention of researchers until now. As a result of research work, the direct interaction of these phenomena was revealed.

Keywords: iconography, decorative and applied arts, artillery instruments, artistic metal processing, scientific illustration, technological illustration, graphics, engraving.

Искусство создания инструментов для артиллерии в XVI в. непосредственно связано с двумя важнейшими изобретениями Нового Времени — порохом и печатным прессом. Изобретениями, которые вкупе с магнитным компасом, по мнению Фрэнсиса Бэкона, «изменили облик и состояние всего мира» [1, с. 192].

На рубеже XV–XVI вв. пушка одержала окончательную победу над катапультой, превратившись в грозное, эффективное и поистине смертоносное оружие. В этот период утверждается единая форма орудий, которые начинают классифицироваться по пропорциям и размерам, стволы становятся длиннее, появляется возможность устанавливать их угол наклона по отношению к горизонту. Пушки становятся основным инструментом осадной войны, в которой каждый тип орудия играл свою роль: большие пушки и калверины[1] разрушали крепостной вал и башни; меньшая по калибру артиллерия вместе с пехотой создавала препятствия для ремонтных работ; мортиры наносили удары по городским территориям [3, с. 48–49].

Пороховая артиллерия занимала умы и горожан, живших за крепостными стенами, которые некогда были неприступными, а теперь могли пасть под ударами пушечных ядер, и военных, и монархов, и ученых, для которых пушки превратились в объекты изучения. В XVI в. начинают активно исследовать вопросы отливки самих орудий и пушечных ядер, ищут наилучшие рецепты пороха, занимаются вопросами дальности стрельбы, разрабатывают методику подготовки к выстрелу, ибо точное попадание в намеченную цель было жизненно важным и могло стать поворотным моментом в ходе осады или битвы. Свои наблюдения, теоретические рассуждения, практические навыки мыслители, оружейники, артиллеристы записывали и публиковали в виде трактатов. Пороховая артиллерия стала предметом, которому в XVI в. было посвящено, возможно, самое большое число книг [13, с. 21]. В данной статье предлагается называть их «артиллерийскими трактатами».

Сам феномен подобного трактата появился задолго до XVI в. Первые литературные опыты, посвященные военным практикам и стрельбе, относятся еще к Античности. Однако исследователи отмечают, что первые переводы этих текстов были изданы в Европе только в XV в. — речь идет о «Кратком изложении военного дела» Флавия Вегеция Рената и о последней из «Десяти книг об архитектуре» Витрувия [15, с. 72]. Параллельно с античными переводами появляются и новые сочинения, часто богато иллюстрированные, иногда до такой степени, что в них рисунки преобладают над текстами. При этом изображения еще демонстрируют и хорошо известные механические устройства типа катапульты и пороховое оружие. Важно отметить, что главной характеристикой ранних рисунков была их «самодостаточность», то есть они не требовали текстового сопровождения и были рассчитаны в том числе на малообразованного читателя. Как отмечает известный немецкий историк Средних веков Райнер Ленг, «основное внимание должно было быть сосредоточено не на технике применения устройств, а на их тактическом использовании и результатах, которые должны были быть получены с их помощью» [15, с. 73].

С наступлением эры книгопечатания и с развитием артиллерии и научного знания ситуация меняется. Во-первых, тексты в артиллерийских трактатах становятся преобладающими. Во-вторых, изменяется аудитория подобных книг. Как уже было отмечено выше, артиллерия в XVI в. вызывает интерес не только у тех, кто непосредственно причастен к вооруженным действиям. К генералам, офицерам, бомбардирам, оружейникам присоединяется круг людей, чье взаимодействие со стрельбой из пушек можно назвать теоретическим, — натурфилософы, математики и, главное, представители высшего сословия. Обладание артиллерийскими орудиями в эту эпоху, с одной стороны, свидетельствовало о богатстве и могуществе правителя, с другой — требовало от него специальных знаний. Подобное расширение адресной аудитории обусловило новый характер иллюстраций в артиллерийских трактатах. Они стали дополнять текст и прояснять его, то есть приобрели дидактическую функцию, для которой точность в передаче изображаемого была крайне важной. Кроме этого, в них появилось то, что канадский исследователь оружия и вооружений Средних веков и эпохи Ренессанса Берт Холл называет «элегантностью» [11, с. 28]. «Элегантные» иллюстрации должны были отвечать ожиданиям и вкусам своих просвещенных читателей, ценивших выразительность, четкость и плавность линий, изящество исполнения. «Элегантные» иллюстрации также могли соответствовать и требованиям точности. Неудивительно, что к иллюстрированию артиллерийских трактатов привлекались лучшие художники и граверы. Так, например, ксилографии для знаменитой «Книги о войне» немецкого барона, военного теоретика и практика Леонхарда Фронсбергера [5–7] выполнил один из знаменитых граверов второй половины XVI в. Йост Амман.

Одновременно с печатными изданиями возникали и манускрипты, особую популярность приобрел труд Франца Хелма «Книга оружейного искусства» (перевод наш. — О. Н.) [12], который переписывался неоднократно [15, с. 76].

И в тиражных трактатах, и в рукописных книгах тексты сопровождались изображениями не только самих пушек и всевозможных принадлежностей для стрельбы, но и инструментов,

предназначенных для того, чтобы выставить орудие, навести его на цель и в итоге совершить идеальный выстрел. Эти инструменты получили название артиллерийских прицельных приспособлений. Дошедшие до нашего времени экземпляры, сегодня находящиеся в коллекциях различных музеев, отличаются изящным, а иногда даже роскошным оформлением. Императоры, князья, курфюрсты заказывали такие искусно выполненные инструменты для своих коллекций, желая продемонстрировать свою осведомленность в новейших технологиях, а также недвусмысленно намекая на обладание дорогостоящей и эффективной артиллерией. Таким образом, прицельные приспособления выполняли двойную функцию — непосредственную военную и репрезентативную. Двойственность функции прицельных приспособлений отразилась на их композиции и декоре. Мастера создавали эти инструменты, учитывая все требования, предъявлявшиеся к произведениям декоративно-прикладного искусства. Они также использовали традиционные для XVI в. принципы работы художников декоративного искусства, одним из которых была опора на гравированные образцы. Довольно часто подобными образцами становились иллюстрации из артиллерийских трактатов.

Артиллерийские прицельные приспособления можно считать предметами технического характера. Для таких предметов конструкция — суть самого существования, обеспечивающая прочность, долговечность и корректное их использование. Композиция же, опирающаяся на конструкцию как на свою структурно-функциональную основу, превращает это функциональное соединение различных элементов в единое и гармоничное целое. Если говорить об артиллерийских прицельных приспособлениях, то их безупречное и точное функционирование было жизненно важным, поскольку их использовали в тяжелых условиях боя. Стоит, впрочем, подчеркнуть, что в данном случае речь идет все же о коллекционных предметах, для которых соответствие инструмента военным задачам нередко становилось вторичным, а на первый план выступала их эффектность в качестве экспоната княжеской кунсткамеры. Аргументом в пользу подобного тезиса может служить и то обстоятельство, что многие сохранившиеся инструменты не носят никаких следов бытования.

Тем не менее мастера-инструменталисты[2] во многих случаях стремились создать максимально «рабочее» приспособление. Оно могло, например, служить моделью для изготовления более дешевых инструментов или использоваться для обучения или проведения экспериментов, в которых требования к прецизионности были снижены. То есть мастерам все же было необходимо ориентироваться на определенные конструктивные и композиционные закономерности устройства прицельных приспособлений, уже выработанные к тому времени и зафиксированные, в частности, в артиллерийских трактатах и иллюстрациях к ним.

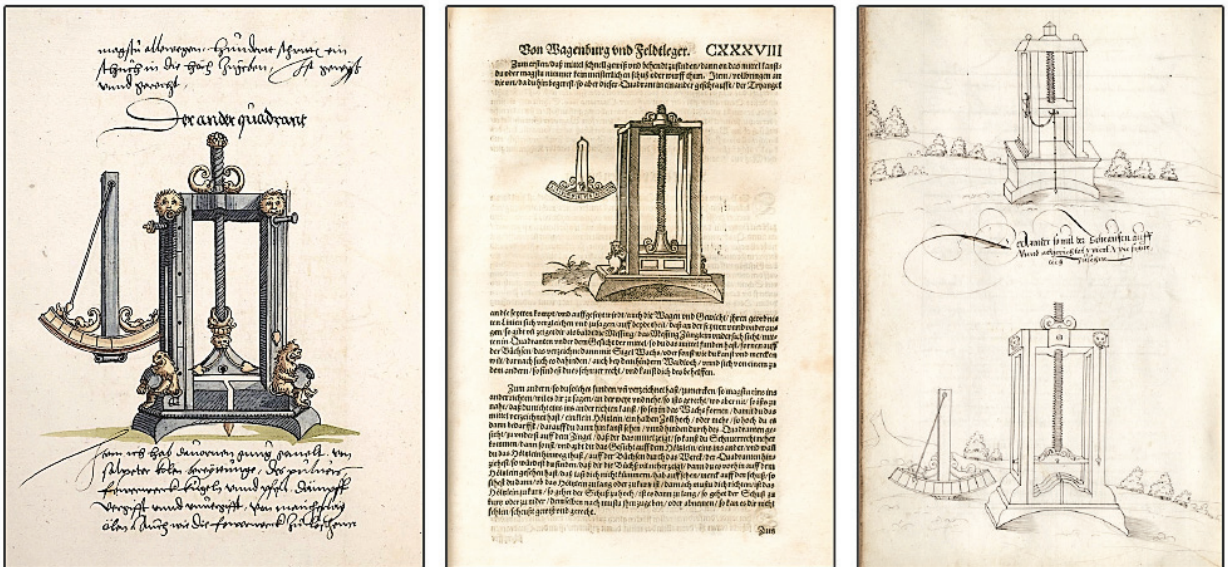
Одно из первых изображений прицельного приспособления можно встретить в манускрипте Мартина Мерца «Книга о фейерверках», датированном 1473 г. [17, с. 80r, 81r, 82r, 83r]. Автор на четырех рисунках демонстрирует различные варианты исполнения одного и того же инструмента, сопровождая их лаконичными надписями. Выполненные схематично и плоскостно, рисунки разъясняют некоторые особенности конструкции приспособления и опосредованно служат инструкцией по его созданию. Среди сохранившегося корпуса артиллерийских прицельных приспособлений идентичного инструмента обнаружить пока не удалось, однако повторение изображения можно встретить в более поздних трактатах.

Изучение трудов XVI в., посвященных артиллерии, — будь то манускрипты или печатные издания — позволяет установить определенную преемственность между изображениями прицельных приспособлений, использующихся в той или иной книге. Можно сказать, что существовал определенный набор таких «зарисованных» инструментов, который «путешествовал» из трактата в трактат. Практика заимствования как текстов, так и иллюстраций во времена, не знавшие авторского права, была довольно распространенной. Например, немецкий врач и математик Вальтер Херманн Рифф, более известный как Гуалтерус Х. Ривиус, в 1547 г. опубликовал в Нюрнберге большой трактат в трех частях под названием «Самое

важное, самое необходимое математическое и механическое искусство, принадлежащее всей архитектуре, — подробный отчет» [19], обозначив себя как автора этого произведения. Однако его книга фактически является компиляцией трудов Себастьяна Серлио, Леона Баттисты Альберти, Оронция Финеуса[3], Альбрехта Дюрера и Николая Кузанского с комментариями и добавлениями автора. Ривиус пишет не только об архитектуре, но и о проблемах фортификации, а также артиллерийских измерений, сведения о которых почерпнуты автором из трактатов Никколо Тартальи, родоначальника баллистики как науки [10]. Иллюстрации, относящиеся в книге Ривиуса к разделу об артиллерии [19, с. 309–321], — это, по сути, интерпретация геометрических схем, воспроизводящих траекторию полета пушечного ядра, из трактата Никколо Тартальи 1537 г. «Новая наука» [20, с. 39–42]. Нужно также отметить, что стоимость ксилографий в рассматриваемый период была довольно велика, работа резчика в XV в. «оценивалась в три-четыре раза дороже, чем рисунок художника» [2, с. 60], а потому готовые деревянные клише нередко оставались в собственности издателя, который использовал их по своему усмотрению, в том числе мог продать их другой печатне.

Художники-иллюстраторы артиллерийских трактатов таким образом имели возможность воспроизводить уже хорошо известные им рисунки или гравюры. Но они изображали скорее не конкретные инструменты, а некие принципиальные схемы, типы конструкций, опираясь на которые мастера могли создавать свои собственные прицельные приспособления. Иногда композиционные решения реальных инструментов почти точно вторили своим рисованным прототипам, но в большинстве случаев можно говорить об интерпретации мастерами тех идей, что были предложены в трактатах. Характерным примером подобной интерпретации могут служить прицельные приспособления, в конструкции которых использован винтовой стержень.

Одно из самых ранних изображений такого прицельного приспособления появляется в уже упомянутом трактате Франца Хелма (*ил. 1*) [12, с. 162v]. Это изящный перовой рисунок, размещенный внутри текста, выполненного, по всей видимости, тем же пером и чернилами. Художник точно очертил контуры и ключевые детали прицельного приспособления, включая декоративные элементы. Инструмент состоит из рамы, сформированной вертикальными стойками, в одной из которой сделана прорезь. Рама укреплена на дугообразном основании для установки инструмента на покатый ствол артиллерийского орудия. Внутри рамы на ее



1. Иллюстрации из трактатов: (слева) Франц Хелм. Книга испробованного искусства. 1535; (в центре) Леонхард Фронсбергер. Книга о войне. 1573; (справа) Вальтер Литцельманн. Книга оружейника, 1580–1582 гг.

вертикальной оси симметрии размещен винтовой стержень, к нижней части которого прикреплена треугольная пластина с прицельным отверстием, а в верхней хорошо читается барашковая гайка. Симметричность композиции инструмента следует логике его главной, военной функции. На правой стойке находится отвес, на левой размещена шкала. Сбоку слева художник поместил рисунок артиллерийского уровня. Однако каким образом уровень коррелирует с прицельным приспособлением, как прикрепляется — неизвестно.

Иллюстратор создает изображение инструмента в условном пейзаже, роль которого играют пятна зеленого, видимо имитирующие траву, и с иллюзией трехмерности. Впрочем, стремясь отобразить все необходимые элементы конструкции, художник несколько вольно обращается с перспективным построением, сочетая принципы прямой и обратной перспектив. Яркая раскраска придает всему рисунку декоративность, а также в комбинации со штриховкой служит для передачи светотеневой моделировки, подчеркивающей объемность предмета и деталей. Можно предположить, что серо-синий цвет призван сымитировать металлический оттенок железа или стали, а желтовато-охристые цвета декоративных элементов намекают на то, что их надлежит делать из золота или латуни.

Вариация этого рисунка появляется в «Книге о войне» Леонхарда Фронсбергера (*ил. 1*) [6, с. 309]. Йост Амман, выполнявший гравюры для этого издания, воспроизводит конструкцию инструмента, несколько перерабатывая ее в деталях, в частности, он иначе трактует прицел, который лишается своей характерной и узнаваемой формы. Однако он умело работает с перспективой, моделирует объемы параллельной штриховкой, вводит элементы светотени, то есть создает «элегантную» иллюстрацию. Следуя за своим предшественником, Амман помещает прицельное приспособление в условный пейзаж, сформированный небольшими травянистыми кочками.

Еще одно повторение того же инструмента можно видеть в иллюстрации к манускрипту Вальтера Литцельманна «Книга оружейника», датированному 1580–1582 гг. (*ил. 1*) [16, с. 127v]. Это тонкий контурный рисунок пером, без штриховки либо раскраски, выполненный по всем законам перспективного построения и с четко узнаваемыми конструктивными элементами: винтовым стержнем, барашковой гайкой, прицелом и отвесом. Пейзажный антураж в рукописи Литцельманна также условен, но более разнообразен.

Несмотря на небольшую вариативность в изображении прицельного приспособления в разных трактатах, его конструкция и основанная на принципе вертикальной симметрии композиция остаются неизменными и могут служить для мастера-инструменталиста довольно ясным «референсом», выражаясь современным языком. Интерпретацию этой конструктивно-композиционной схемы можно встретить в нескольких дошедших до нашего времени артиллерийских прицельных приспособлениях.

Разработанный в трактатах визуально-теоретический принцип перемещения прицела по вертикали с помощью винтового стержня был использован одним из ведущих мастеров XVI в. Кристофом Шисслером в артиллерийском компендиуме, то есть инструменте, совмещающем в себе планку для прицеливания и квадрант для измерения углов, из коллекции Математико-физического салона в Дрездене (*ил. 2*). Шисслер заимствует сам принцип использования винтового стержня, однако композиция его инструмента заметно выигрывает по сравнению с прототипом. Вместо жесткого, достаточно грубоватого каркаса в форме прямоугольного параллелепипеда Шисслер использует в качестве рамки прицельного приспособления выразительную и изящную по своим пропорциям арку, опирающуюся на стойки в виде тонких колонн с лаконичными капителями. Арочное же завершение пластины с прицельным отверстием создает композиционную и функциональную соподчиненность двух элементов. Кристоф Шисслер самостоятельно решает вопрос размещения квадранта, который в иллюстрациях как бы парил в воздухе, прикрепляя его сбоку. Мастер искусно подбирает размеры и толщины всех деталей так, чтобы обеспечить и физическое равновесие, и сбалансировать форму.

Винтовой стержень, так же как и в рисунках, является вертикальной осью симметрии, а его необычные очертания задают определенную динамику внешне спокойной формы. Гравированный орнамент, плотно покрывающий основание инструмента и полуциркульную арку прицельной рамки, луковичное навершие винтового стержня и прицел, компенсирует сдержанность очертаний инструмента и гармонизирует композицию. Кристоф Шисслер делает техническое устройство своего прицельного приспособления видимым. Так мастер одновременно следует «референсам» из артиллерийских трактатов и придает винтовому стержню декоративное звучание, что было характерным для XVI в. [22, с. 217].

Подобным же образом поступает и нюрнбергский часовщик и мастер-инструменталист Ганс Грубер. В его прицельном приспособлении из коллекции петербургской Кунсткамеры (*ил. 2*) винтовой стержень становится главным композиционным акцентом. Нюрнбергский мастер использует в качестве рамы своего инструмента тот же жесткий каркас, что можно видеть на рассмотренных выше иллюстрациях из артиллерийских трактатов. Но он смягчает его строгую геометрию введением пластичных фигурок дельфинов, миниатюрных урн и волчков, играющих как декоративную, так и функциональную роль. Грубер также преобразует конструкцию, превращая невыразительную раму, более всего напоминающую коробку без боковых стенок, в динамичную многочастную открытую структуру, в которой вертикальные элементы конструкции ритмично чередуются с пустотами, выделяя винтовой стержень и массивную рельефную гайку.



2. Артиллерийские прицельные приспособления: (слева) Кристоф Шисслер. Артиллерийский компендиум. Аугсбург. 1567. Латунь. Позолота, гравировка. © Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Mathematisch-Physikalischer Salon, Dresden. Inv. CV 35; (справа) Ганс Грубер. Орудийное прицельное приспособление. Нюрнберг, Германия. Вторая половина XVI в. Медный сплав. © МАЭ РАН (Кунсткамера). МАЭ № 7751–1. МЛ-2795



3. Кристоф Трехслер. Артиллерийский уровень. Дрезден, Германия. 1572. Латунь. Позолота, гравировка. © Adler Planetarium. ObjectNumber: M-194

Как уже было отмечено, винты и винтовые передачи пользуются в XVI в. особым вниманием часовщиков, мастеров-инструменталистов, оружейников. Рельефность и визуальный динамизм винтов и стержней с винтовой резьбой, вероятно, делали их довольно привлекательными с художественной точки зрения. В то же время это были достаточно инновационные средства крепежа, делающие конструкцию настраиваемой и разборной, а детали в ней взаимозаменяемыми. Винтами, например, прикручивали фитильные замки к стволам ружей и карабинов уже в самом начале XVI в. — так оружейники, по-видимому, стремились уберечь замок от расшатывания, вызываемого последовательными детонациями пороха [18, с. 59]. В случае артиллерийских прицельных приспособлений винтовой стержень позволял максимально плавно и точно варьировать высоту поднятия прицела, поэтому винт как средство тонкой настройки можно встретить в прицельных приспособлениях разных конструкций. Например, в артиллерийском уровне, датируемом 1572 г. авторства Кристофа Трехслера, еще одного прославленного мастера-инструменталиста, работавшего при саксонском дворе. К сожалению, от самого инструмента до наших дней дошло только основание, которое

принадлежит коллекции Планетария Адлера в Чикаго (*ил. 3*). Это почти круглая пластина, срезанная сверху. Винт с барашковой гайкой расположен вдоль диаметра параллельно срезу. Композицию этого инструмента сложно соотнести с каким-либо «референсным» изображением, однако влияние иллюстраций из артиллерийского трактата можно обнаружить в его декоративном оформлении.

Основание артиллерийского уровня разделено на четыре сектора, в одном из них художник, гравировавший инструмент, разместил изображение герба Эммануэля Филиберта I герцога Савойского. Герцоги Савойские находились в это время в дружеских отношениях с саксонским двором, о чем свидетельствуют некоторые экспонаты Кунсткамеры в Дрездене — подаренные ими, например, индийский кинжал или кристаллические зеркала [23, с. 60, 76]. Так что артиллерийский уровень, возможно, был заказан как ответный подарок герцогу от курфюрста Саксонии, то есть носил не столько военную, сколько репрезентативную функцию. Об этом свидетельствует вся декоративная программа инструмента. Напротив изображения герба мастер расположил мотив арматуры. Эрнст Гомбрих в своей книге «Чувство порядка» пишет о нем, как о «стандартном». «Они заимствованы из трофеев победы, изображенных на древних памятниках, и были адаптированы для декоративного использования везде, где было уместно намекнуть на военную славу» [8, с. 217–218]. Здесь уместно вспомнить, что герцог Эммануэль Филиберт I получил прозвище Железная Голова за свою воинскую доблесть [4].

Идею прославления герцога Савойского как полководца, сохраняющего качества «идеального рыцаря», такие как личная отвага и ведение справедливой войны, поддерживают и две гравированные композиции, размещенные в двух других секторах основания инструмента. Художник изобразил двух всадников в военном облачении. Один из них, слева — на взвившейся на дыбы лошади. Он в рыцарских доспехах, в правой руке держит пику, а левая лежит на рукояти меча. Всадник обернулся и как бы бросает вызывающий взгляд на своего оппонента, а, возможно, собрата по оружию. Над головой лошади вьются перья султана, ими же украшен и головной убор рыцаря. Наездник не парит в воздухе: его конь опирается задними ногами на землю, а над головой всадника клубятся редкие облака. Уверенно «стоит на земле» и его визави на правом фрагменте. Его сопровождает оруженосец, которому воин отдает какое-то распоряжение. Фигура всадника более грузная, а своим обликом он походит на знатного господина: на нем надето некое подобие расшитой куртки, а на голове — высокая шляпа, украшенная пером.



4. Йост Амман. Иллюстрации из трактата: Леонхард Фронсбергер. Книга о войне. 1573 г.

Прототипом для обеих гравированных композиций послужили ксилографии Йоста Аммана, выполненные им для книг знаменитого германского военачальника Леонхарда Фронсбергера. Самой известной стала уже упоминавшаяся «Книга о войне» в трех томах, изданная во Франкфурте в 1571–1573 гг. [5–7]. Это роскошно иллюстрированный трактат, рисующий «большую картину» военного искусства, в которой значительная часть отведена вопросам артиллерии. В третьем томе на развороте соседствуют две ксилографии, которые и вдохновили создателей артиллерийского уровня (*ил. 4*) [7, с. 164–165]. При этом их относительное расположение в книге совпадает с тем, как они представлены в декоре инструмента.

Сравнив образцы-иллюстрации с гравированными композициями, можно увидеть, что художник, украшавший артиллерийский уровень, несколько отступил от оригинала. Так в изображении всадника в рыцарском облачении исчезли его сопровождающие и бегущая собака, а сам облик рыцаря, благодаря измененному наклону головы, стал более воинствующим. Это изменение было продиктовано соображениями логики. На гравюре Аммана рыцарь склонил голову вниз, беседуя с одним из своих солдат. Необходимость вписать эту

композицию в сложную геометрию сектора потребовала исключить из нее собеседника всадника, поэтому и поза стала другой. Вторая композиция также лишилась некоторых героев, по всей видимости, исходя из тех же требований формата. В обоих случаях видоизменились и условные пейзажи. В остальном можно видеть полное повторение гравюр Йоста Аммана.

Необходимо уточнить, что артиллерийский уровень датирован 1572 г., о чем гласит надпись на инструменте, а третий том «Книги о войне» появился в печати лишь год спустя. Однако эти же гравюры можно встретить в первом томе этого же трактата [5, с. 79, 84], опубликованном в 1571 г., что соответствует сложившейся практике многократного использования одних и тех же деревянных досок с резной гравюрой в разных книгах.

Рассмотренный выше пример является, возможно, самой яркой иллюстрацией влияния, которое рисунки и гравюры из артиллерийских трактатов оказывали на декоративное оформление прицельных приспособлений. Можно добавить, что нередко эти инструменты украшались гравированными композициями, игравшими роль «этикеток», то есть служившими указателями на то, в какой сфере человеческой деятельности инструменты с такими «этикетками» нужно было применять.

Чаще всего в подобных виньетках — так их иногда называют зарубежные исследователи [9] — можно встретить изображения атрибутов артиллерии, мортир, ядер. Встречаются и более сложные композиции, которые условно можно назвать «бомбардир» — артиллерист у пушки. Прототипами для подобных «этикеток» также служили иллюстрации и рисунки из трактатов. Мастера, декорировавшие инструменты, не обязательно в точности повторяли образец, но интерпретировали его, заимствуя композиционное решение и определенные детали, подчиняясь ограничениям формата.

Можно сделать вывод, что артиллерийские трактаты, в изобилии появлявшиеся в Европе в XVI в., играли не только просветительскую роль, но и оказали значительное влияние на искусство создания инструментов для артиллерии, став ценным источником конструктивных и композиционных концепций. Иллюстрации из книг, посвященных оружейному искусству, сочетавшие в себе дидактичность и «элегантность» и использовавшиеся в качестве прототипов декоративных композиций в художественном оформлении инструментов, выступили также важным фактором вовлечения мастеров-инструменталистов в визуальную культуру позднего Ренессанса.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Калверин (или кулеврина) — средневековая пушка с относительно длинным стволом и легкой конструкцией. Она стреляла легкими (3,6–7,3 кг) снарядами на большие расстояния по плоской траектории [21].
2. В данной статье термин «мастер-инструменталист» обозначает мастера по созданию научных, математических и измерительных инструментов.
3. Оронций Финеус (Oronce Fine) (1494–1555 гг.) — французский математик и астроном, занимавшийся проблемами арифметики, геометрии, космографии и гномоники. Блестящий преподаватель математики. В 1536 г. составил и опубликовал карту мира в форме сердца [14, с. 364–367].

ЛИТЕРАТУРА

1. Бэкон Ф. Новый Органон / пер. С. Красильщикова. ОГИЗ-СОЦЭКГИЗ. Ленинградское отделение, 1935. 384 с.
2. Мурашкина С. В. Революция Гутенберга: книги эпохи перемен. М.: Арт Волхонка, 2019. 128 с.
3. Arnold T. F. The Renaissance at War. London: Cassell & Co., 2001. 226 p.
4. Description. Spanish School, 16th century — Emmanuel Philibert, Duke of Savoy (1528–1580), traditionally identified as // Royal Collection Trust [Электронный ресурс]. URL: https://www.rct.uk/collection/406164/emmanuel-philibert-duke-of-savoy-1528–1580-traditionally-identified-as (дата обращения: 18.11.2023).
5. Fronsberger L. Kriegßbuch. 1, Von Kayserlichem Kriegßrechten, Malefitz und Schuldhaendlen, Ordnung und Regiment an Tag geben durch Leonhardt Fronsperger. Franckfurt: Feyerabe ndt, 1571. 546 S. // MDZ. Digitale Bibliothek. URL: https://mdz-nbn-resolving.de/details:bsb11053773 (дата обращения: 27. 11. 2023).

6. Fronsberger L. Kriegßbuch. 2, Von Wagenburgk umb die Veldleger an Tag geben durch Leonhardt Fronsperger. Franckfurt: Feyerabendt, 1573. 514 S. // MDZ. Digitale Bibliothek. URL: https://mdz-nbn-resolving.de/details: bsb11053774 (дата обращения: 27. 11. 2023).
7. Fronsberger L. Kriegßbuch. 3, Von Schantzen unnd Befestunngen an Tag geben durch Leonhardt Fronsperger. Franckfurt: Feyerabendt, 1573. 792 S. // MDZ. Digitale Bibliothek. URL: https://mdz-nbn-resolving.de/details: bsb11053775 (дата обращения: 27. 11. 2023).
8. Gombrich E. H. The Sense of Order. A Study in the Psychology of Decorative Art. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1984. 438 p.
9. Gunner's Compendium. Collections Online // History of Science Museum. URL: https://hsm.ox.ac.uk/collections-online#/item/hsm-narrative-191 (дата обращения: 27.11.2023).
10. Günther H. Les ouvrages de l'architecture publiés par Walther Hermann Ryff à Nuremberg en 1547 et 1548 // ART-Dok. URL: http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2010/1316 (дата обращения: 18.11.2023).
11. Hall B. S. The Didactic and the Elegant: Some Thoughts on Scientific and Technological Illustrations in the Middle Ages and Renaissance // Picturing Knowledge: Historical and Philosophical Problems Concerning the Use of Art in Science. Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press, 1996. Pp. 3–39.
12. Helm F. Buch von den probierten Künsten. Südwestdeutschland, 1535. Universitätsbibliothek Heidelberg, Cod. Pal. germ. 128 // Heidelberg University. Digital library [Электронныйресурс]. URL: https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg128/0001/image, info (дата обращения: 27.11.2023).
13. Henninger-Voss M. Comets and cannonballs: reading technology in a sixteenth-century library // The mindful hand. Inquiry and invention from the late Renaissance to early industrialisation. / ed. by L. Roberts, S. Schaffer, P. Dear. Amsterdam: Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen, 2007. Pp. 11–33.
14. Hoefer M. Nouvelle biographie universelle depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours, avec les renseignements bibliographiques et l'indication des sources à consulter: en 46 t. T. 17. Paris: Firmin Didot frères, fils et Co., 1852. 504 p.
15. Lefèvre W. Minerva Meets Vulcan: Scientific and Technological Literature — 1450–1750. Springer Cham, 2021. 202 p.
16. Litzelmann W. Vortrab zu der Arckalay — Büchsenmeisterbuch. Süddeutschland, 1580–1582.238 Bl. BSB Cgm 909 // MDZ. Digitalebibliothek. URL: https://mdz-nbn-resolving.de/details: bsb00052357 (дата обращения: 27.11.2023).
17. Merz M. Feuerwerksbuch. Nordbayern/Franken, I: 2. Hälfte 15. Jh.; II: 1473. 135 Bl. BSB Cgm 599 // MDZ. Digitale bibliothek. URL: https://mdz-nbn-resolving.de/details: bsb00045460 (дата обращения: 27.11.2023).
18. Rybczynski W. One Good Turn. A Natural History of the Screwdriver and the Screw. NY, London, Sydney, Singapore: Simon & Schuster, 2000. 176 p.
19. Ryff W. H. Der furnembsten, notwendigsten, der gantzen Architectur angehörigen Mathematischen vnd Mechanischen künst, eygentlicher bericht vnd vast klare, verstendliche vnterrichtung, zu rechtem verstandt der lehr Vitruvij in drey furneme Bücher abgetheilet; Als Der newen Perspectiua das I. buch Vom rechten gewissen Geometrischen grund … Weiteren inhalt des II. nnd III. Buchs der Geometrischen Büxenmeisterey und Geometrischen Messung, sampt den kurtzen Summarien, des gantzen begriffs der selbigen vnterschidnen theil findestu hernach nechst der Vorred verzeichnet. München, Nürnberg: Petreius, 1547. 694 s. // Deutsches Museum Digital. URL: https://digital.deutsches-museum.de/item/BV001543992/ (дата обращения: 27.11.2023).
20. Tartaglia N. Nova scientia. S. da Sabio, Vinegia, 1537. 116 p. // Smithsonian Libraries. Online book collections. URL: https://library.si.edu/digital-library/book/novascientia00tart (дата обращения: 27.11.2023).
21. The Editors of Encyclopaedia Britannica Culverin // Encyclopedia Britannica. 1998. URL: https://www.britannica.com/technology/culverin (дата обращения: 18.11.2023).
22. Vincent C. A Beam Compass by Christoph Trechsler the Elder and the Origin of the Micrometer Screw // The Metropolitan Museum Journal. 1989. V. 24. Pp. 209–222.
23. Watanabe-O'Kelly H. Court Culture in Dresden. From Renaissance to Baroque. NY: Palgrave, 2002. 325 p.

Сведения об авторе:

Неуймина Ольга Борисовна, бакалавриат, 4-й курс, кафедра зарубежного искусства, Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина; olganeuymina1975@gmail.com

Neuymina Olga Borisovna, Bachelor's degree program, 4th year, Department of Foreign Art, St. Petersburg Repin Academy of Fine Arts; olganeuymina1975@gmail.com

Сведения о научном руководителе:

Арутюнян Юлия Ивановна, кандидат искусствоведения, доцент, профессор кафедры зарубежного искусства, Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина (Санкт-Петербургская академия художеств); arutyunyanji@yandex.ru

Arutyunyan Yulia Ivanovna, Candidate of Art Criticism, Professor of the Department of Foreign Art, St. Petersburg Repin Academy of Fine Arts; arutyunyanji@yandex.ru

УДК 7.04
DOI 10.54874/9785605162926.2024.10.72

М. А. Новикова

ИКОНОГРАФИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ВОДОЛЕЯ В ВИДЕ АРИСТОТЕЛЯ И КАМПАСПЫ ИЗ ГОСУДАРСТВЕННОГО ЭРМИТАЖА

В коллекции Государственного Эрмитажа находится водолей в виде женской фигуры, оседлавшей мужчину. Трактовка этого сюжета неоднозначна: ряд исследователей видит в нем средневековую легенду об Аристотеле и Кампаспе, другие интерпретируют как изображение рыцаря верхом на кентавре. В статье рассмотрены обе теории и приведены иконографические аналогии, на основе которых сделан вывод, что водолей воплощает сцену из легенды о философе.

Ключевые слова: аквaманил, Аристотель и Кампаспа, фигурные сосуды, средневековое искусство.

M. A. Novikova

ICONOGRAPHIC FEATURES OF AQUAMANILE IN THE FORM OF ARISTOTLE AND CAMPASPE FROM THE STATE HERMITAGE MUSEUM

In the collection of The state hermitage museum there is an aquamanile in the form of a female figure straddling a man. The interpretation of this plot is ambiguous: a number of researchers see it as a medieval legend about Aristotle and Campaspe, others interpret it as an image of a knight riding a centaur. The article discusses both theories and provides iconographic analogies, based on which it is concluded that aquamanile reflects exactly the scene from the legend of the philosopher.

Keywords: aquamanile, Aristotle and Campaspe, figurative vessels, medieval art.

Аквaманилами принято называть фигурные сосуды, выполненные в форме животных, фантастических существ, а также сюжетных сцен и бюстов. Они были распространены преимущественно в Западной Европе в период с XII по XVI в. В основном аквaманилы изготовлялись из бронзы, меди или латуни по методу литья по выплавляемой модели. Центрами изготовления являлись Хильдесхайм, Магдебург и Нюрнберг [3, с. 3]. Изначально аквaманилы предназначались для церковных обрядов, но они использовались и в быту для омовения рук или в качестве декора стола [3, с. 7].

Аквaманилы изготовлялись разного размера, с ручкой или без нее. У крупных сосудов обычно присутствовал кран. Вероятно, такие водолеи были предназначены для того, чтобы вода наливалась не за счет наклона сосуда, а при открывании крана, когда сам сосуд оставался неподвижным [3, с. 3].

На сложение форм антропоморфных и зооморфных аквaманил в Западной Европе могли оказать влияние традиции исламского искусства. В этой культуре существовали фигурные сосуды для жидкости в форме различных животных, в основном это были птицы. С другой стороны, за основу могли быть взяты византийские сосуды, но среди произведений данного региона фигурные сосуды использовались не для воды, а для масла [5, с. 38].

В исследованиях, посвященных водолеям, в основном затрагивается вопрос их формальных особенностей, классификации и атрибуции. Одним из самых обширных является труд Отто фон Фальке, в котором исследователь собирает разрозненную информацию о водолеях и разделяет их на виды [5]. Он характеризует каждый из видов, приводит примеры возможных влияний тех или иных традиций на формирование образной системы, а также описывает и дает возможную атрибуцию различным водолеям. В конце книги находятся подробные таблицы с указанием мест хранения и датировки всех упомянутых акваманил. Джон Марсден [6] сосредотачивает свое внимание на акваманилах, которые были представлены в коллекции Ричарда Лемана XII, он дает их атрибуцию и возможные иконографические и стилистические аналогии. Еще один исследователь Питер Барнет [3] затрагивал в своей книге проблему происхождения образов и особенности использования акваманил в Средние века.

В коллекции Эрмитажа находится ряд западноевропейских водолеев: в виде львов, собак, лошади, мужского бюста, всадника на лошади, водолей в виде рыцаря, борющегося с драконом, а также в виде Аристотеля и Кампаспы (*ил. 1*) [1]. Последний представляет собой фигуративное изображение с женской фигурой, оседлавшей мужчину. Данный акваманил сделан из бронзы, его высота 32,6 см, создан в XIV–XV вв. (ГЭ; *инвентарный номер:* Ф-92). Он выполнен с довольно условным соблюдением пропорций фигур героев. Тело у Аристотеля сильно вытянуто, а руки и ноги одной длины, что не характерно для человека, его шея слишком широкая, а голова похожа на конус. Мужчина напоминает в своих пропорциях скорее животное, на котором сидит Кампаспа. Она в свою очередь изображена в платье, опоясанном ремнем с орнаментом в кружочек с точкой внутри. Одной рукой девушка держится за повод, который происходит через голову Аристотеля. Вторая рука практически полностью утрачена. На голове у мужчины находится трубка для наливания воды.



1. Водолей: Аристотель и Кампаспа. Германия, конец XIV — начало XV вв. Государственный Эрмитаж

Из-за странных пропорций героев есть трактовка, что данная работа изображает не сюжет с Аристотелем и Капаспой, а всадника на кентавре [6, с. 10]. Однако среди водолеев не встречается сцен с кентавром и всадником, но существуют кентавры без наездника. Например, в коллекции Художественного музея Уолтерса (*англ.* Walters Art Museum *инвентарный номер*: 54.62) [2] в Балтиморе находится водолей в виде карликового кентавра (*ил. 2*). Он был изготовлен в конце XIV–XV вв. У него вытянутые вперед руки, так как он использовался не только как водолей, но и служил в качестве подсвечника [2]. Кентавр представляет собой сосуд с головой и торсом человека и телом коня, в то время как Аристотель из Эрмитажа, скорее, просто непропорционален. От кентавра Аристотеля отличает также наличие пальцев рук, в то время как у кентавра и задние и передние конечности выполнены в форме копыт. Прослеживаются схожести в трактовке голов мужчин. Они вытянуты и конусообразны, присутствуют борода и шляпа треугольной формы. Таким образом, хотя трактовка образов мужских персонажей на водолее в виде Аристотеля и Кампаспы из Эрмитажа и на водолее в виде карликового кентавра



2. Акваманил в форме карликового кентавра. Германия, конец XIV — начало XV вв. Художественный музей Уолтерса

похожа, но это справедливо только для мужских голов, в то время как тело и ноги у кентавра и Аристотеля отличаются.

Более вероятно, что основой этой сцены выступает средневековая легенда об Аристотеле, которая берет свое начало во Франции или Германии в XIII в. Точного ее создателя не выявлено, но предполагается, что это может быть текст Lai d'Aristote (*фр.* Слово об Аристотеле), предписываемый Анри д'Андели или Анри де Валансьену. Это поэма, одна из частей которой посвящена Аристотелю и индийской девушке. Во французском варианте не называется имя героини. Существует также немецкий вариант легенды под названием «Аристотель и Филлис». Тут уже введено имя героини. Стоит упомянуть, что в других версиях этой легенды девушку называют Кампаса, и она выступает и в роли жены Александра, и в роли куртизанки, и в роли служанки [8, с. 10].

Обе эти легенды, французская и немецкая, повествуют о девушке, которой удалось очаровать Александра Македонского. Ее влияние негативно оценивалось наставником правителя — Аристотелем. Мудрец предпринял попытку поговорить с ней и убедить прекратить общение с Александром. Это предложение разозлило девушку, и она решила отомстить философу. Кампаспа вышла во двор, куда были направлены окна Аристотеля, и начала танцевать. Мудрец увидел ее и поддался чарам девушки. Она уверила его, что готова выполнить все его желания, если сможет прокатиться на спине у Аристотеля. Он согласился на ее предложение. Именно в этот момент их увидел Александр Македонский, который понял, какую угрозу могут нести низменные чувства, если девушка так легко смогли заставить его учителя притворяться скакуном.



3. Водолей в виде Аристотеля и Филлис. Южные Нидерланды, конец XIV — начало XV вв. Музей Метрополитен

Эта легенда зачастую использовалась для произведений декоративно-прикладного искусства. Такие предметы могли служить в качестве подарка на свадьбу или преподноситься женихами своим невестам [6, с. 12]. Эта сцена встречается и среди некоторых водолеев. Обычно такие сосуды выполнялись без ручки. Это, вероятно, говорит о том, что их использовали в качестве шуточного предмета, который украшал стол во время трапезы. Один из водолеев в форме Аристотеля и Филлис представлен в музее Метрополитен (*англ.* The Metropolitan Museum of Art; *инвентарный номер:* 1975.1.1416) [9]. Его относят к Северным Нидерландам, XIV–XV вв. (*ил. 3*). В данном предмете Филлис выполнена сидящей боком на Аристотеле. Правой рукой она держит его за волосы, а левая располагается на бедрах философа. Девушка изображена в платье, которое оголяет ее плечи и подпоясано под грудью ремнем, ее длинные палантины на рукавах ниспадают на спину философа. Аристотель же изображен в рубашке на пуговицах, также подпоясанной на бедрах, и штанах. На ногах у него обувь с длинными загибающимися носами. Отчетливо проработаны пальцы на руках Аристотеля. Также у него наблюдается борода с выгравированными волосами. Кран для наливания воды расположен на груди Аристотеля, а отверстие для наливания жидкости находится на затылке Филлис. У сосуда нет ручки, что, скорее всего, указывает на то, что данный сосуд не предполагалось приподнимать во время трапезы. Он, вероятно, должен был находиться на одном месте, а жидкость накапливаться через кран.

Другой водолей, сюжет которого отражает сцену с философом и Кампаспой, находится в коллекции Королевского музея изящных искусств в Брюсселе (*фр.* Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique) [5, с. 220]. Этот акваманил выделяется непропорциональностью в трактовке фигур героев. Ноги и руки Аристотеля имеют практически одну длину, что не характерно для человеческой фигуры и делает его похожим на животное. Здесь присутствует

уздечка во рту, за которую держится Кампаспа. Нехарактерной чертой для изображения образа философа является отсутствие у него бороды. Вторая рука Кампаспы согнута в локте, а кисть сложена таким образом, что там остается свободное место, куда, предположительно, мог крепиться хлыст. Трактовка платья девушки схожа с вариантом, который представлен на водолее в виде Аристотеля и Филлис из коллекции Метрополитен. Оно также подпоясано под грудью, а пояс спускается вниз. У водолея не наблюдается ручки.

Сцена с Аристотелем и Кампаспой активно использовалась в предметах искусства. Один из самых ранних примеров встречается на капителях в соборе Сен-Пьер в Кане, XII–XIII вв. [10, с. 71]. Тут представлен образ женщины, которая восседает на спине мужской фигуры. Части скульптуры утрачены, однако сохранившиеся элементы дают возможность понять, что здесь использован сюжет о философе. Не только поза героев характерна для данной сцены, но и предметы в руках у женщины: в одной руке у нее находится стремя, которое накинуто на мужчину, а во второй руке, предположительно, хлыст. Эти атрибуты будут использоваться для образа Кампаспы довольно часто.



4. Сцены с Аристотелем и Александром Македонским и с Аристотелем и Кампаспой на сундуке с романтическими сценами. Франция, Париж, 1310–1330 г. Музей Метрополитен

Начиная с XIII в. данный сюжет активно использовался для декора предметов светского обихода. Ее можно встретить на гобеленах, шкатулках и многом другом. Например, на сундуке с романтическими сценами (*англ.* Box with Romance Scenes; *инвентарный номер:* 17.190.173a, b; 1988.16) [4], из собрания музея Метрополитен, который был создан в 1310–1330 гг. во Франции (*ил. 4*). На нем изображены самые популярные сцены на любовные темы: Тристан и Изольда, Ланселот и Гвиневра, а также Аристотель и Кампаспа. На сундуке присутствуют две сцены с Аристотелем. На одной из них он сидит за столом вместе с юным Александром Македонским и говорит ему что-то. На второй Кампаспа изображена сидящей верхом на философе и держащей в одной руке поводья, а в другой — хлыст. На голове у девушки корона, что может говорить о том, что за основу для данного предмета был взять сюжет, где Кампаспа была женой Александра. Сверху же показан и сам правитель. Он изображен за кирпичной стеной, но при этом он наблюдает за происходящим. Это отражает момент, когда юноша понимает смысл наставлений своего учителя.

Другим примером использования этого сюжета может служить ковер Мальтерер (*нем.* Maltererteppich), более известный как ковер из женского списка. Он был создан в 1320–1330 гг. во Фрайберге, Германия. Сейчас ковер находится в фонде Адельхаузена во Фрайбурге (*нем.* Augustiner Museums der Stadt Freiburg im Breisgau; *инвентарный номер:* 11508) [7]. Он посвящен теме любви с сюжетами на тему женского обмана мужчин [12, с. 187]. Два сюжета здесь относятся к Аристотелю и Кампаспе. На одном из них Аристотель изображен в своем кабинете. Эта сцена отражает часть легенды, в которой девушка вышла в сад перед окнами философа в откровенном наряде. Аристотель не устоял перед ее красотой и схватил девушку за подбородок, показывая тем самым всплывающую в нем страсть. Далее следует изображение, которое демонстрирует сцену того, как Кампаспа использует его в качестве скакуна. Она изображена верхом на нем, с поводьями в одной руке и с хлыстом в другой. Это отражает общую идею гобелена о том, как из-за любви даже самые умные мужчины превращаются в глупцов.

В XV в. сцена не теряет своей актуальности. Ее можно встретить на гобелене из исторического музея Базеля, Швейцария (*нем.* Historisches Museum Basel; *инвентарный номер:*1981.88.) [11]. Здесь герои представлены в костюмах, характерных для эпохи Позднего Средневековья, но при этом по положению героев и характерным элементам легко

считывается сцена с греческим философом и Кампаспой. Тут также присутствует стремя в одной руке у девушки и плеть во второй.

Опираясь на широкий круг иконографических аналогий, можно сделать вывод, что водолей из Эрмитажа, вероятнее всего, отражает именно сцену из средневековой легенды об Аристотеле и Кампасе. В эрмитажном варианте соблюдены практически все иконографические особенности данной сцены: Аристотель стоит на четвереньках, а девушка сидит на его спине. У философа присутствует борода. Кампаспа же держит поводья, которые проходят через голову мудреца. В то время как теория о том, что это кентавр и всадник, не находит достаточных обоснований.

ЛИТЕРАТУРА

1. Водолей: Аристотеля и Кампаспы // Государственный Эрмиатаж. Предметы: онлайн-коллекция. URL: https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/08.+applied+arts/194146 (дата обращения 12.10.2023).
2. Aquamanile in the Form of a Dwarf Centaur // The Walters Art Museum: онлайн-коллекция. URL: https://art.thewalters.org/detail/26002/aquamanile-in-the-form-of-a-dwarf-centaur/ (дата обращения 14.11.2023).
3. Barnet P., Dandridge P. Lions, dragons, & other beasts: aquamanilia of the Middle Ages, vessels for church and table. Yale University Press, 2006. 215 p.
4. Box with Romance Scenes // Metmuseum: онлайн-коллекция. URL: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/464125?ft=Box+with+Romance+Scenes& offset=0& rpp=40& pos=1 (дата обращения 15.02.2023).
5. Falke O., Meyer E. Romanische Leuchter und Gefäße. Gießgefäße der Gotik // Bronzegeräte des Mittelalters I, Berlin: Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft, 1935. 228 p.
6. Marsden J. The Robert Lehman Collection XII: European Sculpture and Metalwork. New York: The Metropolitan Museum of Art; Princeton [N.J.]: Princeton University Press, 2011. 274 p.
7. Oberrheinisch. Malterer- oder Weiberlistenteppich // Städtische Museen Freiburg: онлайн-коллекция. URL: https://onlinesammlung.freiburg.de/de/object/Bildteppich%20-%20Oberrheinisch%20-%20Malterer — oder-Weiberlistenteppich/3F1CC0BB4A8163AB50C150BC8384BF36?slide=0 (дата обращения 10.11.2023).
8. Sarton G. Aristotle and Phyllis // Isis, vol. 14, № 1. 1930. P. 8–19.
9. The collection. Robert Lehman collection. Aquamanile in form of Phyllis // Metmuseum: онлайн-коллекция. URL: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/459202 (дата обращения 10.11.2023).
10. Udall S. Sage and Seductress: Aristotle and Campaspe as Thirteenth-Century Archetypes // Atlantis: Critical Studies in Gender, Culture & Social Justice, 1991. Т. 17. № . 1. С. 61–76.
11. Wildmen on a stag hunt, wall hanging // Historisches Museum Basel: онлайн-коллекция. URL: https://www.hmb.ch/en/museums/objects-in-the-collection/details/s/wildmen-on-a-stag-hunt-wall-hanging/ (дата обращения 10.11.2023).
12. Wolfgang Wegner: Die Iwein-Darstellungen des Malterertеppichs in Freiburg i.Br. Überlegungen zu ihrer Deutung // Mediaevistik, 1992. № 5. P. 187–196.

Сведения об авторе:

Новикова Мария Андреевна, бакалавриат, 4-й курс, кафедра искусствоведения, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица; maria222novikova@gmail.com

Novikova Mariia Andreevna. Bachelor's degree program, 4th year, Department of Art Criticism, Saint Petersburg State Academy of Art and Design named after A. L. Stieglitz; maria222novikova@gmail.com

Сведения о научном руководителе:

Точилова Надежда Николаевна, кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры искусствоведения, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица; archivolt@ya.ru

Tochilova Nadezhda Nikolaevna, Candidate of Art Criticism, Associate Professor, Associate Professor of the Department of Art Criticism, Saint Petersburg State Academy of Art and Design named after A. L. Stieglitz; archivolt@ya.ru

УДК 726.03
DOI 10.54874/9785605162926.2024.10.73

П. С. Нордман

ТРЕХГЛАВИЕ В ШКОЛАХ ДРЕВНЕРУССКОГО ХРАМОВОГО ЗОДЧЕСТВА

Трехкупольная композиция верха, довольно редко воспроизводимая в храмах Древней Руси и современном церковном строительстве, нечасто становилась предметом специального искусствоведческого исследования. В процессе изучения трехглавия в церковной древнерусской архитектуре XII–XVI вв. выявляются общие закономерности феномена, региональные различия, предпосылки для возникновения такой строительной практики.

Ключевые слова: древнерусская архитектура, церковная архитектура, трехглавие, новгородская школа зодчества, владимиро-суздальская школа зодчества, московская школа зодчества, Троица.

P. S. Nordman

THREE-DOMED IN SCHOOLS OF ANCIENT RUSSIAN TEMPLE ARCHITECTURE

The three-domed composition of the top, quite rarely reproduced in churches of Ancient Rus' and modern church construction, has rarely become the subject of special art historical research. In the process of studying the triceps in ancient Russian church architecture of the XII–XVI centuries. general patterns of the phenomenon, regional differences, and prerequisites for the emergence of such construction practices are revealed.

Keywords: ancient Russian architecture, church architecture, three-domed structure, Novgorod school of architecture, Vladimir-Suzdal school of architecture, Moscow school of architecture, Trinity.

Феномен трехглавия в храмовой архитектуре — довольно редкий в истории отечественного зодчества. Он нечасто воплощался в XII–XVI вв., чему посвящена настоящая статья, и практически не встречается в современном церковном строительстве. Это можно понять, изучив важные проекты последних 30 лет, опубликованные на портале «Архи.ру» [1]. Между тем трехглавию как таковому исследователи архитектуры мало уделяли внимания. Г. К. Вагнер в одной из своих монографий в общем и целом говорит о влиянии трехглавия Рождественского собора Суздаля на архитектуру Московского государства XIV–XVI вв., религиозном и историческом значении такой формы верха [2]. К этой же теме обращался и Н. Н. Воронин, который, однако, ограничился только Суздалем, обратил внимание на трехглавие в Рождественском соборе, Покровском и Ризоположенском монастырях [4]. Остальные авторы, которые писали про трехглавые сооружения, не раскрывали значение, роль, место этой композиции в истории древнерусского зодчества, в силу чего тема обладает научной новизной. Целью работы является изучение трехглавой формы на примере ряда важных храмов XII–XVI вв., выявление общих закономерностей феномена, региональных различий, предпосылок для возникновения такой строительной практики. Предметом исследования является трактовка трехглавия в памятниках Новгорода, Пскова, Суздаля, Москвы, Коломны, Ярославля XII–XVI вв. Методология

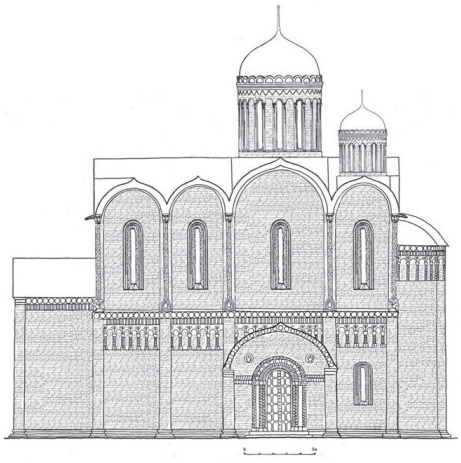
исследования базируется на формально-стилистическом анализе, историческом и типологическом методах.

Трехкупольное завершение храмов не часто встречается в истории древнерусского зодчества. Преимущественно до наших дней дошли либо одноглавые небольшие церкви, либо крупные пятиглавые сооружения. Причины тому могут быть разные. Например, практические — пять световых барабанов позволяют наполнить светом весь храм, что не всегда получается при трехглавой композиции. Также не стоит забывать про градостроительную роль церквей. Те являлись доминантами в городах, и с любой точки их облик должен быть выразительным. Трехглавая композиция, несмотря на свою живописность, не всегда подходит для такой задачи. Она лучше себя проявляет в формате небольших церквей, где камерный, интимный характер постройки отлично согласуется с общей асимметричной трехглавой композицией. Однако некоторое количество трехглавых сооружений было построено в период с XII по XVI вв. в рамках разных архитектурных школ. Рассмотрим все по порядку.



1. Георгиевский собор Юрьева монастыря, 1119–1130 гг., Великий Новгород

Самые ранние образцы трехглавой архитектуры можно обнаружить на землях Новгородской республики XII вв.: *собор Рождества Богородицы Антониева монастыря* 1117–1119 гг., *Георгиевский собор Юрьева монастыря в Новгороде* 1119–1130 гг. (*ил. 1*), *собор Иоанна Предтечи во Пскове* первой половины XII в. Схожи между собой соборы Антониева и Юрьева монастырей. Оба памятника представляют мощные кубические объемы, в центре увенчаны большой главой, второй барабан располагается в юго-западном углу здания. С северо-запада к основному кубу примыкает лестничная башня, увенчанная третьей главой. Все барабаны световые. На сумрачном Северо-Западе Руси предпочитали больше освещать часть помещения с прихожанами, поэтому главы ставились с западной стороны. Необходимо заметить, что лестничные башни, увенчанные куполами, ведущие на княжеские хоры, устраивались также в западной части. Размеры куполов и цилиндров разные в рамках одного сооружения из-за такого решения композиции зданий вышли асимметричными. При этом все главы соборов Антониева и Юрьева монастырей монументальны, крупны. Иначе выглядит собор Иоанна Предтечи Ивановского монастыря во Пскове: представляет собой небольшой удлиненный базиликальный приземистый храм [14]. Однако боковые главки у него расположены тоже с западной стороны, небольшие световые барабаны, в отличие от монументальных новгородских аналогов, расположены симметрично в композиции сооружения. Главы всех трех сооружений украшались довольно сдержанно, наблюдаем только простые аркатурные пояски.



2. Рождественский собор Суздаля, 1222–1225 гг. Реконструкция первоначального облика, С. В. Заграевский

В домонгольский период возник еще один трехглавый храм. Считается, что *суздальский Рождественский собор* 1222–1225 г. (*ил. 2*) до своего разрушения в 1445 г. был трехглавым. Известно об этом совсем немного по сообщениям Анании Федорова, ключаря рассматриваемого собора, краеведа, жившего в XVIII веке, и Супрасльской летописи первой половины XVI в., составленной после обрушения [4, с. 27].

Текст летописи гласит: «Шесты [Юрий] князь велики Володимерскыи постави церков святую Богородицю сборную в Сюиждали, а другую в Володимери камену церков о три верхи Рождество святой Богородици…» [4, с. 27].

О том, где размещалась пара боковых глав Рождественского собора Суздаля и какой они имели облик, ни летописные, ни археологические источники не дают точно знать. Существует несколько реконструкций суздальского собора [8]. Г. К. Вагнер, В. М. Анисимов, С. В. Заграевский размещают боковые главы восточнее центрального купола, ближе к апсиде. Эти исследователи аргументируют свою позицию тем, что более поздние трехглавые суздальские соборы Покровского и Ризоположенского монастырей XVI в. имеют боковые купола с восточной стороны по аналогии с главным храмом города — Рождественским собором. Противоположного мнения придерживался историк архитектуры В. В. Седов, в своей реконструкции разместивший боковые главы с западной стороны сооружения, считая, что наиболее подходящим аналогом является собор Иоанна Предтечи во Пскове [8]. Резон есть и у одних, и у других исследователей. Располагаясь с западной стороны, барабаны позволяют использовать свет более практично, освещая ту часть храма, где собираются прихожане. Но логика есть и в восточном расположении, поскольку в таком случае свет проникает прежде всего в самое святое место — алтарь, тем самым усиливая религиозные чувства верующих, делая эту зону еще эффектнее. Разумеется, ввиду скудности фактов нельзя однозначно ответить на вопрос, но можно предположить, что исследователи, выступающие за восточное расположение, ближе истине, поскольку местные аналоги были предпочтительнее для строителей.

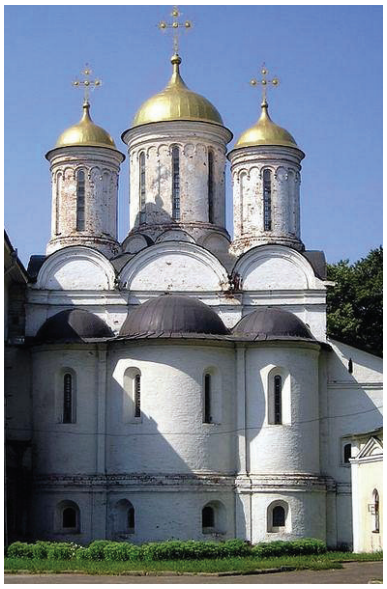
Как точно выглядели главы, неизвестно, но названные исследователи при реконструкции использовали барабаны с декоративной резьбой, аркатурными поясами, узкими щелевидными окнами, увенчанные шлемовидными куполами по аналогии с доминирующими элементами Успенского и Дмитриевского соборов Владимира. Такое предположение вполне справедливо, прекрасно укладывается в концепцию единой архитектурной школы на территории Владимиро-Суздальского княжества в XII–XIII вв. Различается и представление о размере боковых глав. У всех перечисленных исследователей, кроме Г. К. Вагнера, центральная и малые главы соотносятся так же, как и у Успенского собора Владимира, где диаметр боковых барабанов равен стороне квадратов соответствующих компартиментов. На реконструкции Вагнера размер восточных глав значительно меньше. Принимая во внимание единство школы, можно предположить, что первый вариант более вероятен. Таким образом, скорее всего, получается, что в XIII–XV вв. суздальский Рождественский собор выглядел, как белокаменный храм с тремя главами, боковые из которых располагались восточнее центральной и освещали алтарную зону, выглядели и соотносились по размеру между собой по аналогии с Успенским собором Владимира.

Особое внимание к трехглавой форме завершения храмов уделялось в Московском государстве XIV–XVI вв. Известно о трехглавии *Успенского собора в Коломне*, возведенного в 1374–1382 гг. Об этом свидетельствуют многочисленные летописные упоминания, изображения (к примеру, миниатюра Лицевого летописного свода 1560-е гг., гравюра Адама Олеария, немецкого путешественника XVII в.), иные письменные источники, например, воспоминания Павла Алеппского, архидиакона Антиохийской православной церкви, который посетил Коломну в 1654 г. Он про Успенский собор пишет следующее: «Церковь имеет три высоких купола, снизу приподнятых <…> Большой купол находится над хоросом, остальные два — над обоими алтарями, ибо церковь имеет три алтаря, как обыкновенно все их церкви» [12]. То есть из этого описания понимаем, что боковые главы имели восточное расположение. В этих же воспоминаниях Павел Алеппский говорит, что верх собора напоминал «артишок» или «кедровую шишку». Скорее всего, на такие сравнения наталкивали ряды килевидных кокошников, окружавшие главы храма, традиционная черта для московской школы. Существуют два варианта реконструкции собора. У Н. Н. Воронина боковые главы

по отношению к центральной очень малы и вытянуты, украшены только рядами с углублениями, в то время как главный барабан обрамляет аркатурно-колончатый пояс. Искусствовед М. А. Ильин верх Успенского собора решил несколько иначе. Пропорционально центральная и восточные главы схожи, боковые барабаны не малы, можно отметить, что диаметр их равен стороне квадратов соответствующих компартиментов. Все три цилиндра украшены аркатурно-колончатыми поясами. Однако у Ильина боковые компартименты ниже центральных, соответственно и восточные главы находятся ниже, в то время как у Воронина они равны по высоте, из-за чего барабаны расположены выше. Надо отметить, что в последующем эти реконструкции были подвергнуты сомнению, поскольку Павлом Алеппским, а также в ряде других письменных источников, возможно, описывается сооружение, серьезно перестроенное в начале XVI в. [10, с. 14].

Имеются данные о трехглавии *Богоявленского собора Богоявленского монастыря Московского Кремля*, который был подворьем Троице-Сергиевой лавры. Храм был построен в 1480–1481 гг. и не сохранился до наших дней [5, с. 140–141]. Лучшее представление о нем можно составить на основе плана Москвы начала XVII в. «Кремленаград». На этом плане под номером 22 у Троицких ворот Кремля обозначено Троицкое подворье, внутри которого находится небольшой трехглавый Богоявленский собор. Нет сомнений в том, что сооружение имело именно три купола, так как автор карты стремился отобразить особенности внешнего вида зданий. Однако вопрос о том, где располагались боковые главы, остается спорным. Можно предположить, что они находились с восточной стороны. Для подтверждения этой гипотезы обратимся к «Кремленаграду» XVII в. и рассмотрим другие многоглавые сооружения, такие как Успенский или Архангельский соборы. Видно, что крайние главы изображены прямо за восточными закомарами, по центру каждой, а есть купола, находящиеся ближе к центральной главе, изображены между пряслами. Можно предположить, что крайние главы за пряслами — это восточные, а те, что между ними, — западные. Возвращаясь к Богоявленскому собору, отметим, что его боковые главы находятся прямо за закомарами, это означает, что они являются восточными. План «Кремленаград» был создан голландским картографом Гесселем Герритсом, и использование обратной перспективы нехарактерно для европейских мастеров.

Три главы имел и *Благовещенский собор Московского Кремля*, построенный в 1489 г. Большинство исследователей уверено, что боковые купола размещались с восточной стороны храма. Считается, что алтарь собора был освещен недостаточно, поэтому световые главы возникли над диаконником и жертвенником [9, с. 10]. В XVI в. при Иване IV Грозном Благовещенский собор был перестроен и приобрел девятиглавый вид. При строительстве участвовали мастера из Пскова — Кривцов и Мышкин, что привело к синтезу северо-западных и московских архитектурных традиций. Это отразилось в оформлении венчающих элементов храма. Например, украшение барабанов бегунцом, поребриком и треугольными впадинами является характерной чертой школ зодчества Пскова и Новгорода. Также в оформлении глав присутствуют аркатурно-колончатые пояски, которые являются наследием архитектуры Владимиро-Суздальской земли XII–XIII вв. Центральный барабан был украшен рядами килевидных кокошников, характерными для московской архитектуры. Благовещенский собор, будучи трехглавым, симметрично смотрелся со стороны западного портала Архангельского собора Кремля. Собор выглядел живописно и добавлял живости окружающей местности,



3. Спасо-Преображенский собор, 1506–1516, Ярославль

где преобладали более строгие пятиглавые Успенский и Архангельский соборы. По аналогии с Благовещенским собором Москвы решен *Спасо-Преображенский собор Ярославля* (*ил. 3*), возведенный московскими мастерами в 1506–1516 гг. [11, с. 16].

Трехглавая композиция распространялась и за пределами Москвы. Например, вернулась в Суздаль. Таким архитектурным ансамблем стал *Покровский монастырь*, основные постройки которого появились в 1510–1518 гг. Белокаменный Покровский собор монастыря имеет выразительную трехкупольную композицию, которую хорошо можно разглядеть с высокого противоположного берега реки Каменка. Довольно любопытно, что собор имеет мощный центральный барабан и легкие боковые световые главки. У основания центральной главы сделаны килевидные кокошники, а сами боковые барабаны поставлены близко к главной главе, что визуально усиливает мощь пирамидальной композиции сооружения. С декоративной точки зрения барабаны решены довольно сдержанно, под куполами можем наблюдать только пояса балясин, которые присутствуют и на апсидах храма.

С композицией Покровского собора перекликается решенное схожим образом трехглавие Святых врат монастыря с Благовещенской церковью. Однако необходимо заметить, боковые главки поставлены над приделами [3, с. 15], что отличает этот памятник от ранее рассмотренных объектов. Также отметим, что малые барабаны не симметрично расположены в композиции — юго-восточная глава дальше стоит от центральной, чем северо-восточная. Такое решение делает постройку крайне живописной. Можно согласиться с Г. К. Вагнером, который отмечал поэтичность и даже интимность композиции сооружения [3, с. 15]. Главы Благовещенской церкви Святых врат оформлены по аналогии с монастырским собором — также присутствуют ряды балясин и килевидные кокошники у основания.



4. Ризоположенский собор Ризоположенского монастыря, XVI в., Суздаль

Еще один яркий образец трехглавой суздальской архитектуры — это *Ризоположенский собор Ризоположенского монастыря* (*ил. 4*) первой половины XVI в. Своей композицией он повторяет в чем-то собор Покровского монастыря, однако световые восточные главы сделаны облегченными, поскольку храм бесстолпный. При этом, отметим, удлиненная высота барабанов и разбивка их на два яруса добавляет выразительности постройки. Главы стоят довольно далеко друг от друга. На основании этого исследователь Г. К. Вагнер сравнил их с минаретами [3, с. 16]. В поясках арочек, украшающих барабаны, тоже есть нечто восточное.

Особого внимания заслуживает и *церковь Зачатия Иоанна Предтечи в Городищах в Коломне.* Это один из самых древних храмов в Московской области, впервые появившийся в начале XIV в., однако довольно сильно перестроенный в начале XVI в., результат чего сохранился до наших дней. Храм имеет восточное расположение боковых глав, которые играют чисто декоративную роль, поскольку являются глухими и не позволяют освещать внутренние помещения. Отметим, что пропорциональное соотношение между барабанами довольно гармоничное. Боковые главки стоят на таком расстоянии от центрального венчающего элемента, что сооружение не кажется ни устремленным вверх, ни придавленным к земле. Главный барабан украшен аркатурно-колончатым поясом. На поверхности боковых цилиндров можно обнаружить только тяги и щеливидные ниши, имитирующие окна.

Конечно, первое, что приходит в голову при упоминании числа *три* в контексте христианства, это *концепция Троицы*, одного из главных догматов в христианстве, согласно которому Бог един, но имеет три лица — Отца, Сына и Святого Духа. Никейский собор в 325 г. сформулировал ключевую формулу этой доктрины в своем признании того, что Сын

«имеет ту же сущность, что и Отец», хотя в нем очень мало говорилось о Святом Духе. В течение следующей половины IV в. Афанасий Александрийский защищал и совершенствовал никейскую формулу, и к концу IV в. под руководством Василия Кесарийского, Григория Нисского и Григория Назианзинского доктрина о Троице приняла, по существу, ту форму, которую она сохраняет с тех пор и в западном, и в восточном христианстве с некоторыми различиями [15]. То есть, как можно понять, главный посыл данного догмата — это единство. Идея единства была крайне актуальна в тех местах и в периоды, когда возводились многие рассмотренные выше памятники.

Собор Рождества Богородицы в Суздале возник в скором времени после тяжелых событий. После смерти Всеволода III Большое Гнездо в 1212 г. началась междоусобная война между его сыновьями, продолжавшаяся до 1216 г. Но и после споры между Всеволодовичами не утихали. Однако между Юрием, Ярославом, Святославом был заключен союз, который сохранил в целостности Владимиро-Суздальское княжество до ордынского нашествия. Поэтому возведенный в 1222–1225 гг. трехглавый собор в Суздале можно рассматривать в качестве призыва к миру, манифеста согласия между сыновьями князя Всеволода Большое Гнездо — такую идею выдвигает исследователь Г. К. Вагнер, с чем сложно не согласиться [2, с. 33].

В XIV–XV вв. идея единства приобрела более масштабный характер, охватывая большинство Русских земель, которые имели дело с общим врагом — Золотой Ордой. Княжеские усобицы, борьба за ханский ярлык, периодические ордынские набеги — таковой была общая историческая обстановка. Одним из институтов, который мог хоть как-то сплотить народ, была церковь. Кафедра митрополита была перенесена в 1320-е гг. из Владимира в Москву, которая стремилась «собрать» все земли. Московский князь Иван I Калита и митрополит Петр активно работали над формулой «Единая церковь сегодня — единая Русь завтра» [6, с. 16]. Такая повестка была актуальна и для последующих московских правителей. Несомненно, в искусстве ярче всего это выразилось в создании Андреем Рублевым иконы «Троица» (первая треть XV в.). Однако и в зодчестве идею единства стали пропагандировать московские мастера, возводя трехглавые храмы. В конце XV–XVI вв. тема Троицы актуализировалась в контексте «собирания» земель вокруг Москвы, укрепления единого государства.

Некоторые рассмотренные памятники являются богородичными. Со времен княжения Андрея Боголюбского культ Богоматери на Руси развивался активным образом. В XII в. князь ввел праздник Покрова Богородицы, задача которого заключалась в следующем: найти объединяющую идеологию, заложить идеи покровительства над Владимирской землей Пресвятой Богородицы, которая «укрывает», защищает от бед и помогает в борьбе с неприятелями. В общем-то, практически вся политика Андрея Боголюбского, в том числе архитектурная, основана на этом [13].

Между тем существует связь между Троицей и Богоматерью. Она возникает благодаря «чину панагии», посвященной Богородице группе молитв, которые произносятся во время трапезы, продолжая тем самым богослужение. Более поздний автор Симон Солунский, живший в XIV–XV вв., говорит, что во время службы приносится частичка артоса (пасхального хлеба) единому Богу во имя Богоматери, поскольку именно через божественное рождение возможно познать Троицу [2, с. 32]. В этом есть логика, так как одним из лиц Троицы является Сын, то есть Иисус Христос, рожденный Девой Марией; не было бы ее, не родился бы и он.

Многие исследователи отмечают, что в народе существовала тенденция смешивать слова «Богородица» и «Троица» из-за их схожего окончания, а также из-за того, что второе слово часто воспринималось как женское имя без учета числового контекста. В результате важные небесные понятия женского рода объединялись в единое — Богородицу, чьи функции становились все более универсальными в народном сознании [7].

Итак, подводя общий итог, если сопоставлять трехглавые образцы Владимиро-Суздальской и Московской школ XIII–XVI вв. и памятники Новгородской земли XII в., можно выделить *следующие закономерности*:

1. *Расположение*. Боковые главы ряда среднерусских храмов XIII–XVI вв. размещались с восточной стороны, освещая и выделяя тем самым алтарь, самое важное и святое место в церкви. На Северо-Западе предпочитали больше освещать часть помещения с прихожанами, поэтому главы ставились с западной стороны. Необходимо заметить, что добавляющие асимметрию в композицию лестничные башни, увенчанные куполами в Антониевом и Юрьевом монастырях, ведущие на княжеские хоры, устраивались также с западной стороны.
2. *Размеры*. Все главы Антониева и Юрьева монастырей довольно монументальны, крупны, имеют все разные размеры. Одинаковые боковые купола Иоанновского собора Пскова заметно меньше центральной, что его сближает с рассмотренными суздальскими, московскими, коломенскими, ярославскими памятниками XIII–XVI вв.
3. *Декоративное оформление*. Главы храмов Новгородской республики XII в. довольно аскетично украшались, преимущественно присутствовали только аркатурные пояски простого формата. Барабаны церквей Суздаля, Коломны, Москвы, Ярославля имеют чуть больше декора: присутствуют аркатурно-колончатые пояса, тяги, в некоторых случаях пояски углублений, также отметим важную роль многочисленных килевидных кокошников, традиционной черты московской школы архитектуры.
4. *Религиозное значение*. Трехглавие новгородских образцов тоже символизировало, несомненно, Троицу, однако, как представляется, такая форма верха ряда храмов Новгорода и Пскова не была частью большой идеи о единстве, о которой шла речь ранее при анализе суздальских, коломенских, московских, ярославских сооружений.
5. *Привязанность к историческим событиям*. Рождественский собор Суздаля 1222–1225 гг., Успенский собор в Коломне 1374–1382 гг., собор Богоявленского монастыря Московского Кремля 1480–1481 гг., Благовещенский собор Московского Кремля 1489 г., Спасо-Преображенский собор Ярославля 1506–1516 гг., Покровский собор и Святые врата Покровского монастыря Суздаля 1510–1518 гг., Ризоположенский собор Ризоположенского монастыря первой половины XVI в. в Суздале, церковь Зачатия Иоанна Предтечи в Городищах в Коломне XVI в. являются проявлением одной тенденции, что в меньшей степени свойственно для псково-новгородских памятников XII в. Зародилась данная тенденция в Суздале в XIII в. в связи с заключением мира между сыновьями владимирского князя Всеволода III Большое Гнездо. Затем, желая пропагандировать идею объединения Русских земель против Золотой Орды, трехглавую форму переняли московские мастера в XIV в. Позже такое композиционное решение оказалось актуальным в период «собирания земель» вокруг Москвы, создания единого государства при Иване III и Василии III.

Таким образом, получается, что трехглавые памятники Новгородской земли XII в. отличаются от более поздних среднерусских образцов практически по всем пунктам. Трактовка трехкупольной композиции в разных городах Центральной России схожа. Это связанно с тем, что ставшая затем доминирующей московская школа архитектуры XIV–XVI вв. унаследовала многие традиции владимиро-суздальского зодчества XII–XIII вв. Необходимо отметить, что трехкупольное решение не получило широкого распространения как, например, пятиглавие, оно было реализовано в небольшом количестве сооружений и сегодня является практически забытым.

ЛИТЕРАТУРА

1. Архи.ру: новые записи в каталоге построек и проектов [Электронный ресурс] // archi.ru. URL: https://archi.ru/projects. (дата обращения 23.11.2023).
2. Вагнер Г. К. Белокаменная резьба древнего Суздаля: Рождественский собор XIII в. М.: Искусство, 1975. 183 с.
3. Вагнер Г. К. Суздаль: очерк-альбом / Фотогр. Ю. В. Несквернова. М.: Искусство, 1969. 140 с.
4. Воронин Н. Н. Зодчество Северо-Восточной Руси XII–XV веков: В 2 т.: Т. 2: XIII–XV столетия. М.: Академия наук СССР, Институт археологии, 1962. 558 с.
5. Воронов А. А. Монастыри Московского Кремля. М.: ПСТГУ, 2017. 174 с.
6. Вронский О. Г. Страсти, владычествующие над мирами: Дмитрий Донской и его время. Тула: Государственный музей-заповедник «Куликово поле», 2019. 209 с.
7. Дмитриев Д. В. Культ Богоматери в народной русской культуре // Вестник РХГА. 2015. № 1. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/kult-bogomateri-v-narodnoy-russkoy-kulture (дата обращения: 07.08.2023).
8. Заграевский С. В. Вопросы реконструкции первоначального вида суздальского собора Рождества Богородицы начала XIII века // На пороге тысячелетия. Суздаль в истории и культуре России. К 990-летию первого упоминания Суздаля в древнерусских летописях. Материалы научно-практической конференции (7 августа 2014 г.) Владимир, Государственный Владимиро-Суздальский музей-заповедник, 2015. С. 75–84.
9. Качалова И. Я. Благовещенский собор Московского Кремля: к 500-летию уникал. памятника рус. культуры / И. Я. Качалова, Н. А. Маясова, Л. А. Щенникова. М.: Искусство, 1990. 384 с.
10. Мазуров А. Б. Архитектурно-археологические исследования в Коломне (1947–1984 гг.) // Вестник Государственного социально-гуманитарного университета. Коломна: Государственный социально-гуманитарный университет, 2019. № 1 (33). С. 3–45.
11. Маров В. Ф. Ярославль: Архитектура и градостроительство / сост. О. А. Мазанова, М. А. Нянковский. Ярославль: ООО «Академия 76», 2019. 288 с.
12. Павел Алеппский. Путешествие Антиохийского патриарха Макария в Россию [Электронный ресурс] // Voslit.into. URL: https://www.vostlit.info/Texts/rus6/Makarij_2/text61.phtml?id=8161. (дата обращения: 24.08.2023).
13. Павлов И. А. Праздник «Покрова Богоматери» и исторические предпосылки его формирования в эпоху Андрея Боголюбского // Дни науки студентов Владимирского государственного университета имени Александра Григорьевича и Николая Григорьевича Столетовых: сборник материалов научно-практических конференций, состоявшихся в рамках Дней науки студентов ВлГУ, Владимир, 22 марта — 9 апреля 2021 года. Владимир: Владимирский государственный университет имени Александра Григорьевича и Николая Григорьевича Столетовых, 2021. С. 3509–3516.
14. Шулакова Т. В. Первое издание по храмам ЮНЕСКО в Пскове / Т. В. Шулакова, А. Н. Рычкова, П. Р. Васильева // European Scientific Conference: Сборник статей XX Международной научно-практической конференции, Пенза, 17 мая 2020 года. Пенза: Наука и Просвещение, 2020. С. 290–295.
15. Trinity. Encyclopedia Britannica, 27 Apr. 2020. [Электронный ресурс] // Britannica.com. URL: https://www.britannica.com/topic/Trinity-Christianity. (дата обращения: 24.08.2023).

Сведения об авторе:

Нордман Павел Сергеевич, бакалавриат, 4-й курс, кафедра искусствоведения, Санкт-Петербургский государственный институт культуры; экскурсовод, экскурсионное бюро учебного музея прикладного искусства СПГХПА имени А. Л. Штиглица; psnordman.2000@gmail.com

Nordman Pavel Sergeyevich, Bachelor's degree program, 4th year, Department of Art Criticism, St. Petersburg State Institute of Culture; tour guide, Excursion Bureau of the Educational Museum of Applied Arts of Saint Petersburg State Academy of Art and Design named after A. L. Stieglitz; psnordman.2000@gmail.com

Сведения о научном руководителе:

Арутюнян Юлия Ивановна, кандидат искусствоведения, доцент, профессор кафедры искусствоведения, Санкт-Петербургский государственный институт культуры; arutyunyanji@yandex.ru

Arutyunyan Julia Ivanovna, Candidate of Art Criticism, Associate Professor, Professor of the Department of Art Criticism, St. Petersburg State Institute of Culture; arutyunyanji@yandex.ru

УДК 75.03
DOI 10.54874/9785605162926.2024.10.74

П. Д. Ромашева

ТВОРЧЕСТВО Ю. ХРЖАНОВСКОГО: ВЛИЯНИЕ П. ФИЛОНОВА И ФОРМИРОВАНИЕ ИНДИВИДУАЛЬНОГО СТИЛЯ

В творчестве Юрия Хржановского (1905–1987 гг.), одного из представителей школы мастеров аналитического искусства, ярко выражено влияние Павла Филонова. В результате формально-стилистического и сравнительного анализа живописных полотен Ю. Хржановского выявлены заимствованные и оригинальные особенности индивидуального стиля художника.

Ключевые слова: искусство русского авангарда, школа Павла Филонова, мастерская аналитического искусства, Юрий Хржановский, принцип сделанности.

P. D. Romasheva

THE WORK OF YURI KHRZHANOVSKY: PAVEL FILONOV'S INFLUENCE AND THE FORMATION OF AN INDIVIDUAL STYLE

The work of Yuri Khrzhanovsky (1905–1987), one of the representatives of the school of masters of analytical art, clearly shows the influence of Pavel Filonov. Formal-stylistic and comparative analysis of Yu. Khrzhanovsky's paintings reveals borrowed and original features of the artist's individual style.

Keywords: Russian avant-garde art, Pavel Filonov's school, workshop of analytical art, Yuri Khrzhanovsky, the principle of doneness (rus. sdelannosti).

Юрий Борисович Хржановский является одним из интереснейших представителей группы мастеров аналитического искусства. На его авангардное творчество значительное влияние оказал Павел Филонов, в мастерской которого герой статьи совершенствовал свои художественные навыки. Третье десятилетие XX в. выдалось для филоновцев чрезвычайно плодотворным. Они стали первопроходцами в области реализации филоновского *принципа сделанности*, и новый творческий метод в итоге получил статус абсолютно революционного. Тем не менее пока художники продолжали творить, нельзя было в полной мере оценить степень их изобразительного индивидуализма или, наоборот, нахождения под влиянием. Такая возможность есть у нас, потомков великого авангардного наследия. Представляется целесообразным с помощью формально-стилистического анализа отследить, как Павел Филонов повлиял на творчество Юрия Хржановского, чем художник оказался индивидуален, какие заимствованные черты пронес сквозь годы. Для этого были отобраны четыре работы, дающие возможность сравнить ранний и поздний период творчества, в которых, надо отметить, Хржановский всегда так или иначе проявлял самобытность.



1. Ю. Б. Хржановский. «Сибирские партизаны». 1927 г. Холст, масло. 410 х 290 см. ГРМ

На знаменитом монументальном полотне «Сибирские партизаны» 1927 г. (*ил. 1*) художник активно применяет

принципы аналитического искусства. Большой формат картины позволил Хржановскому использовать все полученные к моменту написания знания, полученные от Филонова. Принцип сделанности проявился максимально ярко, в том числе благодаря выбору масляной краски в качестве материала. Именно масляная краска позволила Юрию Хржановскому осуществить переходы между сложно сочетаемыми оттенками без так называемой грязи в живописи. Сюжет картины — не слишком динамичный и не слишком статичный — считывается легко, несмотря на сложность его исполнения, и оставляет необычный эмоциональный отпечаток: двое партизан подошли к деревенскому дому, рядом с которым трудится женщина, стоит собака; исполненный в классической манере, он бы производил умиротворяющее впечатление, но в случае с работой участника группы МАИ[1] на первый план выходит волнующее желание находить новые детали и разглядывать их. Зритель сразу же определяет эпоху, исходя из силуэта надетой на мужчинах формы. Благодаря яркой, оптимистично воспринимаемой цветовой гамме и привлекающим внимание деталям, например, работающим на заднем плане людям, создается впечатление, что персонажи не напряжены. Это впечатление верно, ведь Хржановский говорил, что «в двух центральных фигурах хотел выразить эпическое единство в становлении советской власти сибиряков и малых народностей Восточной Сибири» [4, с. 56]. Использование подобного рода пейзажных приемов заставляет вспомнить картины П. Брейгеля и его многочисленных занятых героев на дальних планах.

Для исполнения сюжета художник выбрал композицию, ядром которой становится прямоугольник в прямоугольнике. Композиционный центр, одновременно являясь смысловым, делится на две части по вертикали: левую часть занимает женщина и раскрытая дверь в дом, правую — высокие фигуры партизан и собака. Остальные части композиции находятся вне смыслового прямоугольника и расставлены по прямым горизонтальным линиям, хорошо читающимся в изображении деревни на фоне. Внутренняя глубина полотна велика и создает впечатление, будто и зритель, и партизаны стоят вместе на высоком холме. Присутствует параллельная перспектива. Можно выделить четыре основных плана. На первом находятся женщина и собака, на втором партизаны, на третьем открытая дверь в дом и дерево, на четвертом деревня. Изображенное на первых трех планах очень объемно и максимально «сделано», в то время как план с изображением деревни кажется на фоне остальных весьма плоскостным — в нем куда меньше аналитики и сложных цветовых сочетаний. Хржановский, изображая дальний план поверхностно, приковал внимание зрителя к сложной проработке всех остальных планов. Здесь можно говорить и о влиянии «русского стиля» — пестрота и большое количество ярких, декоративных, фактурных элементов ему свойственны. Разные ракурсы у изображенных людей позволяют раскрыться его таланту художника-аналитика. В частности, это заметно в работе с анатомическими особенностями героев картины. Хржановский проанализировал анатомическое строение собаки с учетом позы, в которой та стоит, — она напоминает декоративно выполненный плакат из ветеринарного училища, ведь ее кости и органы решены в ярких красках. Обращает на себя внимание работа с мышцами лица и шеи у повернутого в профиль партизана. На лице партизана, смотрящего вперед, выделяются по отдельности проработанные ресницы и усы. У женщины гипертрофировано и очень подробно «сделан» каркас лица. Руки всех персонажей картины являют предельно возможное внимание к анатомическому строению, где цветовая гамма позволяет по-медицински свободно его разглядеть. Фактура строения, сделанность каждого отдельного элемента прослеживается также на одежде и поверхностях внутри картины. Художник провел живописный анализ тканевых волокон, образующихся складок, текстуры дерева и выпавшего снега.

Всему в данном случае уделяется предельное внимание. Линия в этой работе отвечает за разграничение одной проанализированной составляющей от другой. Также она выстраивает орнаменты на одежде, а состыковка нескольких контрастных линий используется

Хржановским как способ подчеркнуть складки. Мазки четкие и стремятся вписываться в геометрические формы. Они достигают пиковой контрастности на основных планах картины. Колорит подчиняется стремлению художника вывести на передний план аналитику. Тем не менее сохраняется принцип основного цветового пятна. Аналитические разноцветные линии покрывают доминирующий цвет: для фигуры партизана слева — это оранжевый, для фигуры партизана справа — это зеленый, а для женщины — это сочетание красного и синего. Цветовые пятна контрастируют по своей площади. Также присутствуют повторяющиеся контрасты дополнительных цветов, контрастности по светлотности и насыщенности. Для максимальной акцентуации Хржановский использует контраст теплого и холодного, как в случае с синей рукой на фоне оранжевой одежды. Высокая яркость картины связана в том числе с красочностью народных картинок, сходство с которыми легко читается на полотне. Освещение в данном случае играет роль лишь в качестве регулятора светлотности оттенков. Внимательный к деталям принцип сделанности достигает в полотне максимального развития.

Акварель «Якутская мадонна» (*ил. 2*) изображает молодую якутскую девушку, сидящую на олене со своим ребенком. Комбинация акварели и карандаша позволяет получить произведение со сдержанной цветовой гаммой, дополняющей линеарную составляющую. Небольшая работа посвящена сюжету, выхватывающему момент из повседневной жизни традиционной Якутии: рядом с якутской мадонной находится жилище-балаган, у входа в который стоит курящий трубку мужчина. Видна часть загона для оленей на фоне огромных заснеженных холмов, в небе раскрыла свои крылья полярная сова. Сюжет не подразумевает особенной динамики и не вызывает ярких эмоций у зрителя, его приятно рассматривать. Изображенное время незнакомому с культурой Якутии определить сложно, поэтому современному человеку и смотрящему из XX века первостепенно бросались в глаза этнические мотивы произведения. Композиция также нединамична и проста: персонажи располагаются на одной линии, смотрят прямо на зрителя, а композиционным центром является голова высунувшего язык оленя. В акварели соблюдены законы перспективы и присутствует пространственная глубина. Выделяются три плана. На первом плане изображены олень, девушка с ребенком и мужчина. На втором плане находятся ворота и балаган. На третьем плане под диском полной луны красуются сугробы. Издалека холмы читаются более силуэтно — деревья на них видны лишь при ближайшем рассмотрении. Фигуры персонажей же различаются с ходу. Одни части фигур более плоскостные, а другие имеют выраженный объем. Таким образом, у якутки очень рельефное лицо с активной светотенью, а одежда на ней представлена более контурно. Самой объемной и одновременно самой «сделанной» частью работы является олень. Произведение отображает начало погружения Хржановского в принципы аналитического искусства [2, с. 112]. Художник не прибегает к сложным ракурсам, но учится анализировать материалы, лица и позы. Для аналитического строя работы он начинает активно использовать линию. Линия формирует сложную структуру рогов и плотной шерсти оленя. Линеарность в разработке художественных элементов добавляют манипуляции с усложнением цветовой гаммы. Так, под светлыми линиями рогов находятся динамичные радужные переливы оттенков. Хржановский делает гамму нарочито контрастной, даже бревна балагана контрастируют одно с другим. Контрастность используется как инструмент для художественного «деланья». Тем не менее восприятие



2. Ю. Б. Хржановский. «Якутская мадонна», 1926–1927 гг. Бумага, акварель, графит, карандаш. 23,5x32,8 см. Частное собрание

колорита базируется на принципах расположения крупных цветовых пятен — каждый элемент картины имеет свой доминирующий цвет. Заметен и контраст по площади цветовых пятен. За объем отвечает контраст по насыщенности и светлотности. Переливчатость формируется контрастами теплых и холодных оттенков. Хржановский передает кистью естественное освещение. Оно не конфликтует с постепенно раскрывающимся в его работах принципом сделанности. Сделанность выражена неярко, так как художник нащупывает свой путь сам — Филонов рекомендовал сразу работать как мастер, а не как ученик.



3. Ю. Б. Хржановский. «Якутские дети», 1926–1927 гг. Бумага, акварель, графит, карандаш. Частное собрание

Произведение «Якутские дети» (*ил. 3*) изображает двоих маленьких якутов, один из которых сидит верхом на олене. Небольшой размер приглашает зрителя подойти к работе вплотную, чтобы уделить внимание многочисленным деталям, раскрытым с помощью карандаша. Вертикальный формат удачно сочетается с незатейливым сюжетом. Сюжет при этом динамичен: олень движется вперед по прямой. Вслед за ним едут санки, зажатые в руке сидящего на его спине мальчика. Он внимательно смотрит вверх, на зрителя, как и разворачивающийся к голове оленя второй ребенок. Взаимодействие персонажей картины со смотрящим оставляют у последнего приподнятое настроение после знакомства с ней. Как и в случае с «Якутской мадонной», далекому от традиционной культуры Якутии реципиенту сложно распознать изображаемое Хржановским время, он акцентирует внимание на мотиве и наслаждается композицией. Она динамичная, диагональная. Мотив движения дополняет вертикаль. Пространство углубляется с помощью редкого ракурса — сверху. При этом соблюдены законы перспективы. В картине четко читаются два плана. На первом плане находятся дети и олень, на втором санки. Доминируют ассиметричные формы, при просмотре издалека превращающиеся в легкоразличимые силуэты. Отмечается влияние пространственной системы живописи Петрова-Водкина: нельзя в полной мере говорить о сферической перспективе, но специфический ракурс сверху и четкий расчет композиционного построения очень характерны. Фигуры объемны, а фон имеет плоскостной характер. Линии, с помощью которых исполнена данная работа, больше декоративны, чем отвечают принципу сделанности. Цветовая гамма натуралистична и в использовании отдельных цветовых акцентов также нельзя проследить филоновское деланье. Колорит работы сдержанный, цветовые интервалы между оттенками невелики. Активнее всего используется контраст светлого и темного. Контраст по теплохолодности в данном случае не играет большой роли в цветовом построении. Выделяются четыре базовых цветовых пятна — лица детей, санки и олень. Художник плавно изменяет светлотность и насыщенность в разных частях работы. Конкретизированный источник света распознать невозможно. Также освещение не выделяет конкретных частей картины. Сделанность не распознается.



4. Ю. Б. Хржановский. «Ода “К радости”». 1960–1970-е гг. Частное собрание

Представленная на выставке в 2007 г. работа из частного собрания [2, с. 139] «Ода “К радости”» (*ил. 4*) изображает сложный философский сюжет. Считается, что он посвящен впечатлениям от пережитой войны, хотя не все согласны с этим и даже усматривают в нем

провокационное содержание [1]. Содержание картины отсылает к тексту Фридриха Шиллера. Шиллер избрал в качестве мотива для своего литературного произведения тему объединенного радостью общества, идея единства и дружеских отношений в котором, по мнению автора, должна приблизить новый золотой век. В «Оде» Хржановского читается влияние следующих строк:

«Не нужны богам рыданья!
Будем равны им в одном:
К общей чаше ликованья
Всех скорбящих созовем»;
«Обнимитесь, миллионы!
Слейтесь в радости одной!
Там, над звездною страной…» [7]

На яркой, выполненной масляными красками работе две скелетообразных фигуры исполняют согласно названию оду. Мотив наполнен личным мироощущением художника, так как его жизнь была переплетена не только с живописью, но и с музыкой [3, с. 116]. Фигуры стоят в реке крови, в которой виден тонущий образ, напоминающий образ Спасителя. Слева играют на трубах скелеты, а линия горизонта поделена на три части. В левой — безмерное количество кладбищенских крестов, посередине множество скелетообразных фигур, а справа — пожар. Сатурн в верхней части картины говорит о космическом пространстве, в котором исполняется ода. Волосы «певицы» переходят в звездный поток. Пару по диагонали пересекает крест, а гитара играющего выполнена также в форме креста. Художник изображает свои ассоциации со столкновением с опытом массовых смертей и разрухи вокруг. Картина очень динамична и напоминает инфернальный вневременной вихрь. В композиции за движение отвечают две симметрично расположенные друг к другу S-линии. Соблюдены законы перспективы, а пространство имеет огромную глубину, уводит в далекий космос на фоне. Выражены четыре живописных плана. На первом находятся играющие скелеты и жутковатые растения, на втором — пара исполнителей, на третьем — кресты и фигуры, а на четвертом — вселенский простор. Цвет и форма имеют равнозначное значение в этой работе. Полностью отсутствует плоскостность, а объемы изображаемого можно назвать гипертрофированными. Гипертрофированность обусловлена в том числе филоновским принципом сделанности, к которому художник с новыми силами вернется во второй половине своей жизни. Подвижностью и пугающей густотой обладает река крови, в которой фигуры исполняют оду. Принцип сделанности здесь реализуется при помощи толстых непрерывных линий в едином оттенке. Мазки также подобны линиям, каждый накладывается новым цветом рядом с соседним. Колорит картины выстроен на трех основных цветах: желтом, синем и красном. Хржановский меняет их насыщенность с целью влиять на рельефность разных элементов композиции. Выражены два цветовых пятна, создающих смысловое деление на мир кровавый и мир небесный — красное и синие. Дополнительную акцентуацию придает контраст теплого и холодного. Отсутствует конкретный источник освещения. Работа в значительной степени эмоционально впечатляет благодаря мудрому обращению Хржановского с идеями Филонова.

Таким образом, в качестве влияния учителя можно первостепенно выделить принцип сделанности. Юрий Хржановский не отступил от филоновских идей даже к концу жизни. Его использование принципов аналитического искусства очень близко манере великого мастера. Одной из основ родственности их творчества является использование контрастов как художественного приема. Во-первых, как и у Филонова, в одной работе может сочетаться максимальное количество видов контрастов. За ярчайшее впечатление ответственны контрасты теплого и холодного, степень насыщенности и площадь цветовых пятен. Во-вторых, они входят в эстетический симбиоз с активными аналитическими линиями. У Хржановского их было так же много, как и у Филонова. Он нередко предпочитал широкие, часто

прерывающиеся линии. Их цветовое разнообразие превращало любой элемент произведения в живую вибрирующую материю. Нестатичность линий предметной формы изображения Хржановского подобна филоновской. Детали также имеют самостоятельное значение и конкурируют за внимание зрителя с основными идейными частями работ.

В качестве индивидуальной черты Хржановского выступает преобладание конкретизированных по смыслу сюжетов. Тема большинства работ художника понятна сразу и не требует длительной расшифровки. В отличие от творчества Филонова, в случае с ними вовсе не обязательно знать название или читать комментарии искусствоведов, чтобы понять, о чем идет речь. Символы у Юрия Хржановского читаются не менее легко, чем сюжетные линии, и не имеют замысловатого двойного дна. Сильной символической составляющей в его творчестве обладает «Ода “К радости”», где понимание мотивов происходит сразу после внимательного рассматривания. Также Хржановского отличает склонность к зонированию смысловых частей композиции, в то время, как значительная часть творчества Филонова напоминает мозаичный поток и имеет более выраженный абстрактный характер. Мир искусства Хржановского весьма предметен и всегда кажется понятным, обжитым человеком или наполненным свойственным ему духовным конструкциям; где Филонов анализирует, скорее, идею, там его ученик применяет аналитические принципы к материальному.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. «Мастера аналитического искусства» («группа Филонова», «школа Филонова») — художественное объединение учеников и последователей П. Филонова, существовавшее в Ленинграде с 1925 по 1941 год (формально до 1932 года).

ЛИТЕРАТУРА

1. Бочнева Е. «Демонстрация такой картины — кощунство!» // Русская линия. Православное информационное агентство. URL: https://rusk.ru/newsdata.php?idar=176452 (дата обращения: 28.10.2023).
2. Вострецова Л. Н. Новая яркость и ясность // Наше наследие. 2006. № 78. С. 124–131.
3. Глебова Т. Н. Воспоминания о Павле Николаевиче Филонове // Панорама искусств. 1988. № 11. С. 108–127.
4. Ковтун Е. Ф. Филонов и его дневник // Филонов П. Н. Дневник. СПб.: Азбука, 2000. С. 13–76.
5. Муратова К. Д. Из истории русского авангарда // Ежегодник рукописного отдела Пушкинского Дома на 1977 год / отв. ред. К. Д. Муратова. Л.: Наука, 1979. С. 216–235.
6. Правоверова Л. Л. Павел Филонов: реальность и мифы. М.: АГРАФ, 2008. 670 с.
7. Шиллер Ф. «К радости» (1785) // РуСтих. Стихи классиков. URL: https://rustih.ru/fridrix-shiller-k-radosti/ (дата обращения 28.10.2023).
8. Юрий Хржановский. Каталог выставки / Государственный Русский музей. СПб.: Palace Editions, 2007. 208 с.

Сведения об авторе:

Ромашева Полина Дмитриевна, бакалавриат, 4-й курс, кафедра искусствоведения, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица; romasheva.91@mail.ru

Romasheva Polina Dmitrievna, Bachelor’s degree program, 4th year, Department of Art Criticism, Saint Petersburg State Academy of Art and Design named after A. L. Stieglitz; romasheva.91@mail.ru

Сведения о научном руководителе:

Карпов Александр Владимирович, кандидат культурологии, доцент, профессор Центра инновационных образовательных проектов, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица; avkarpov12@yandex.ru

Karpov Aleksandr Vladimirovich., Candidate of Culturology, Associate Professor, Professor of the Center for Innovative Educational Projects, Saint Petersburg State Academy of Art and Design named after A. L. Stieglitz; avkarpov12@yandex.ru

УДК 351.852.13:74
DOI 10.54874/9785605162926.2024.10.75

Э. С. Степаненко

К ВОПРОСУ О ЛОКАЛИЗАЦИИ ПРОИСХОЖДЕНИЯ АКВАМАНИЛА ИЗ КОЛЛЕКЦИИ ГОСУДАРСТВЕННОГО ЭРМИТАЖА

Проблема локализации происхождения группы аквамanилов, включающей сосуд в виде всадника конца XII — начала XIII вв. из коллекции Государственного Эрмитажа, на данный момент не решена. Формально-стилистический и иконографический анализ группы, а также исследование данных о торговле, добыче металлов, металлургии и быте в Венгрии, Скандинавии и германских землях позволяют выдвинуть предположение о принадлежности сосудов к магдебургскому кругу.

Ключевые слова: аквамanил, водолей, Государственный Эрмитаж, декоративно-прикладное искусство, Магдебург.

E. S. Stepanenko

ABOUT THE LOCALIZING OF THE ORIGIN OF AQUAMANIL FROM THE COLLECTION OF THE STATE HERMITAGE MUSEUM

The problem of localizing the origin of the group of aquamanils, including a vessel in the form of a horseman of the late XII — early XIII centuries. from the collection of The State Hermitage Museum, is currently unresolved. Formal-stylistic and iconographic analysis of the group, as well as a study of data on trade, metal mining, metallurgy and life in Hungary, Scandinavia and the German lands allowed us to suggest that the vessels belong to the Magdeburg circle.

Keywords: aquamanile, The State Hermitage Museum, decorative and applied art, Magdeburg.

В коллекции Государственного Эрмитажа хранится аквамanил в виде всадника верхом на корпулентной лошади, на крупе которой стоит небольшой зверь, а на плече в низком рельефе изображен заяц (*ил. 2.2*). Он может быть включен в группу аналогичных сосудов (*ил. 2.1–8*) и отличается высокой степенью сохранности. Вокруг атрибуции этих водолеев развернулась дискуссия, которая отразилась и в музейной карточке аквамanила из Эрмитажа: место происхождения указано как «Северная Европа (?), Венгрия (?)».

Атрибуция водолеев сложна по ряду причин. Во-первых, археологический контекст отдельных находок, обнаруженных еще в XIX в., не был зафиксирован. Во-вторых, провенанс некоторых водолеев не позволяет отследить, как они попали в коллекции в XIX в. В-третьих, трудности возникают с определением состава сплава металлов, т. к. до сих пор многие аквамanилы не исследованы и нет данных для исчерпывающей систематизации. Более того, состав сплавов уже проанализированных сосудов не всегда отличается устойчивостью соотношения меди, олова и цинка даже в рамках одного региона происхождения; несколько стабильнее оказываются микроэлементы (минералы, концентрация которых в сплаве меньше 1 %), благодаря которым можно определить место добычи руды. Вместе с тем металлы могли импортироваться из других регионов,

отчего определение места изготовления аквaманилов исключительно по составу сплавов затруднительно.

Относительно места изготовления группы аквaманилов, к которой относится сосуд из Эрмитажа, в искусствоведческих публикациях можно выделить две гипотезы: скандинавскую и венгерскую. Главная причина существования двух версий — контекст находок. Сосуды этой группы были найдены в Исландии, Дании, Венгрии, Словакии, Румынии, а один, раннее не опубликованный, сосуд, из Краеведческого музея Феодосии, вероятно найден в Крыму[1]. Скандинавской версии придерживался Эрих Мейер [11, S. 49–50], считая, что «примитивность» форм этих водолеев согласуется с уровнем развития художественного мастерства Скандинавии.

Венгерской гипотезы придерживались Тибор Геревич [16, 17], Ласло Геревич [13, 14, 15], Жужа Ловаг [23, S. 29, 60; 21, S. 48, 54; 22, S. 74], Эсфирь Абрамовна Лапковская [3, с. 41–42], Марта Яновна Крыжановская [2, с. 63], Джоанна Ольхава [27, S. 130–138, 547–563].

Некоторые археологи предполагают, что найденные на территории Венгрии аквaманилы могут быть импортными северо-германскими предметами ДПИ. Например, Элек Бенкё [6, S. 11–12], который указывал на их магдебургское происхождение, Иштван Фельд [12, pp. 458–459], Балан Надь [25, p. 480]. Джоанна Ольхава, придерживавшаяся гипотезы о венгерском происхождении аквaманилов, отмечала их схожесть с северо-германскими и магдебургскими сосудами [27, S. 141, 548–562]. Археологи опираются в большей мере на анализ торгово-экономических связей Венгрии и германских земель, приводят в пример другие импортные предметы ДПИ, найденные в Венгрии, но не прибегают к формально-стилистическому анализу. Междисциплинарный подход мог если не ответить окончательно на вопрос о происхождении водолеев, то предложить, возможно, перспективный путь решения — гипотезу об их магдебургском происхождении.

Преобладающим металлом, использовавшимся для отливки аквaманилов начиная с конца XII в., была латунь, которая содержала цинк в качестве основного компонента, а также около 1 % олова и свинца [9, S. 98]. Следовательно, стоит обратить внимание на добычу меди, цинка, олова и свинца, а также на торговлю ими.

Хотя скандинавские рудники позволяли добывать медь в регионе, медные месторождения в Центральной Германии, Австрии, Богемии и Венгрии были важным источником этого металла для северного региона в Средние века [19, s. 37]. Кроме того, в скандинавских странах не добывалась цинковая руда, необходимая для выплавки водолеев, ее приходилось импортировать, как и олово. Важное значение имели рудники Уэльса, Центральной Германии и Богемии, не менее значимыми оловянными рудниками были Эрцгебирге и Фихтель [19, S. 38]. Хотя скандинавские ремесленники в Средние века в целом обладали необходимыми знаниями и навыками для изготовления аквaманилов, напрямую производство водолеев этой группы в Скандинавии пока не выявлено [20, S. 36–37, 93].

По всей видимости, найденные в Скандинавии аквaманилы являются предметами импорта. Силле Касин доказала, что ни один из 21 проанализированного ею сосуда, найденного в Норвегии, не может быть признан скандинавским: все водолеи, датированные XII–XVI вв., происходят с территории современной Германии [20, S. 2, 93, 102]. Находки из Дании, Швеции, Финляндии и Исландии также, скорее всего, являются предметами импорта [27, S. 131].

В XII–XIII вв. Скандинавский регион был включен в зону влияния немецкой международной торговли. Формирование торговых отношений между городами Северной Германии и Скандинавскими странами началось еще до возникновения Ганзейского союза в середине XIII в. Торговые отношения со Швецией завязал Любек: после 1173 г. Генрих Лев заключил с Кнутом Эрикссоном договор, согласно которому шведы освобождались от таможенных сборов в Любеке; в то же время к концу XII в. относятся первые упоминания о купцах из Любека в Норвегии [1, с. 53]. В Швецию, Данию и Норвегию примерно с конца XII в. стали

прибывать не только немецкие купцы и товары, но и переселенцы [1, с. 51–53]. Магдебургские предметы декоративно-прикладного искусства из металла могли попадать в Скандинавию по торговым путям, связывавшим Любек с его рынками и источниками поставок, поскольку Магдебург находился на одном их таких путей и был оживленным центром торговли [1, с. 22, 264].

Венгерские рудники служили важным источником меди для Скандинавского региона [19, S. 37]. Хотя медь и включена в список товаров, экспортируемых из Венгрии в Австрию ок. 1200 г. [28, p. 23], большая часть источников, упоминающих торговлю металлами, в том числе медью и свинцом, относится ко второй половине XIII в. (Таможенные правила Буды 1255 г., таможенные правила Эстергома 1288 г.) [5, p. 170]. Упоминаний о добычи цинка в ходе исследования не обнаружено. Высоким уровнем знаний и опыта, необходимым для добычи медной руды, обладали лишь немногие венгры, поэтому короли и землевладельцы часто привлекали иностранных переселенцев, в основном из австрийских и немецких земель. [5, pp. 168–169]. На территории Венгрии обнаружены печи для бронзового литья — небольшие тигли, которые могли использоваться для изготовления некрупных предметов [7, S. 234–236]. Однако факт их существования не может быть доказательством изготовления в таких печах именно аквaманилов.

В XIII в. внешнеторговые связи Венгрии претерпели изменения. Восстановление Византии при династии Палеологов в 1261 г. не вернуло ей ключевого положения в средиземноморской и восточно-европейской торговле, утраченного после взятия Константинополя крестоносцами в 1204 г. и образования Латинской империи. Торговая ниша Византии была занята Венецией, ставшей экономическим и торговым центром региона. Захват в 1240 г. Батыем Киева ликвидировал важный пункт венгерской внешней торговли. Таким образом, Венгрия из западной периферии восточноевропейского экономического региона переместилась в зону западного влияния [25, S. 479].

Рудное дело и металлообработка активно развивались на территории Священной Римской империи, поэтому в отдельных регионах сырье для бронзолитейного дела было доступно в непосредственной близости от мастерских. Медные руды были обнаружены в горах Гарц: в Раммельсберге, близ Гослара; в Вильдемане и Клаусталь-Целлерфельде [10, p. 52]. Все эти города находятся недалеко от Магдебурга. В Магдебурге найдены и следы мастерских (фрагменты литейных тиглей и бронзового шлака, формы из обожженной глины, а также ямы с отходами литейного производства и плавильная печь эпохи Средневековья) [4, S. 102], но свидетельства слишком фрагментарны, чтобы понять, в каких из них производились аквaманилы [27, S. 110]. Значительное число находок позволяет говорить о существовании целой сети мастерских в Магдебурге, отражающей процесс роста городов и формирования сети дальней торговли в XII в. [27, S. 110].

Магдебург находился на одном из путей, связывавших Любек с его рынками и источниками поставок; по этим путям двигались как металлы, так и бронзовые изделия, а сам Магдебург был важным торговым центром [1, с. 22, 264, 269]. Интенсификацию производства товаров на экспорт можно связать со сложением магдебургского права. В 1188 г. архиепископ Вихман Зеебургский даровал городу ряд привилегий, включая возможность вести экономическую деятельность независимо от феодальной власти. Магдебургские аквaманилы — наглядное доказательство интенсивной дальней торговли. Зоо- и антропоморфные магдебургские сосуды находят по всей Европе: в первую очередь в Скандинавии и юго-восточной Европе, например, в Трансильвании, а также на территории Крыма, Чехии, Венгрии, юго-востока Украины [27, S. 111].

Рассмотрим некоторые предметы ДПИ, важные для дальнейшего формально-стилистического анализа группы аквaманилов в виде всадников.

Анализ аквaманила[2] [27, S. 356, Kat. Nr. 68], найденного в 1961 г. во время строительных работ в Магдебурге, показал, что состав сплава сходен с составом сплава из погребальной

плиты епископа Вихмана (ум. 1192 г.) в Магдебургском соборе, хотя сам сосуд по формально-стилистическим признакам датируется серединой XII в. [26, S. 348]. Сосуд выполнен в виде льва с укрупненной головой и массивной шеей, переходящей в вытянутое цилиндрическое туловище на тонких длинных ногах. Пряди его гривы закручены и заканчиваются бусинами; горизонтальные линии пролегают от переносицы к скулам и формируют складки на морде; надбровные дуги массивные; глаз сверху и снизу обрамлен валиками, а зрачок трактован в виде окружности с углублением в центре. Ценность именно этого сосуда состоит в том, что его магдебургское происхождение считается доказанным, поэтому можно принять его за референтный памятник.



Ил. 1. Аквaманилы Магдебурга и магдебургского круга. 1 — акваманил-бюст. Магдебург, сер. XII в. Национальный музей Брукенталя, Сибиу. Инв. ном.: T 21/1330; 2 — акваманил-бюст. Магдебург, сер. XII в. Музей художественных ремесел, Берлин. Инв. ном.: 1914,28; 3 — акваманил-бюст. Магдебург, сер. XII в. Музей изящный искусств, специальный фонд декоративно-прикладного искусства, Бостон. Инв. Ном. 65.465; 4 — акваманил-всадник. Магдебург, сер. XII в. Славянский краеведческий музей, Донецк. Инв. ном.: KP 2550, a-267; 5 — акваманил-всадник. Магдебург, сер. XII в. Гродненский государственный музей истории религии. Гродно; 6 — акваманил-всадник. Магдебургский круг, ок. 1200–1250 г. Музей Виктории и Альберта, Лондон. Инв. ном.: M.70–1949; 7 — акваманил-лошадь. Магдебургский круг или Северная Германия, вт. пол. XII в. Музей Августа Кестнера, Ганновер. Инв. ном.: 595; 8 — акваманил-лошадь. Магдебургский круг, вт. пол. XII в. Трирский кафедральный музей, Трир. Инв. ном.: L 26; 9 — акваманил-лошадь. Магдебург или магдебургский круг (?), XII в. Германский национальный музей, Нюрнберг. Инв. ном.: KG582. Источник1–4, 7, 8: Olchawa J. Aquamanilien: Genese, Verbreitung und Bedeutung in islamischen und christlichen Zeremonien. Bronzegeräte des Mittelalters. Bd 8. Denkmäler deutscher Kunst. — Regensburg: Schnell & Steiner, 2019. S. 391, Kat. Nr. 88; 392, Kat. Nr. 89; 385, Kat. Nr. 85; 395, Kat. Nr. 91; 423, Kat. Nr. 104; 421, Kat. Nr. 103.

Из магдебургских мастерских происходят и Магдебургские врата Софийского собора в Новгороде (ок. 1152–1156 гг.). В рамках данного исследования важно отметить ряд особенностей трактовки львов, ослов и человеческих фигур на вратах. Львы встречаются четырежды: в виде морды этого зверя выполнены два дверных молотка; в образе символа евангелиста Марка в верхней панели с изображением Христа во славе; в образе льва, попираемого Христом в той же верхней панели. Можно выделить ряд общих черт: тонко проработанная грива, завитки которой завершаются бусинами; массивные надбровные дуги; валики, обрамляющие глаз и выемку вместо зрачка, продольные складки, идущие от переносицы к скулам, грушевидный нос. От нижних век львов на дверных молотках расходятся лучи, имитирующие ресницы или направление роста шерсти. Подобные элементы встречаются и на аквaманилах Магдебурга и магдебургского круга (Музей Бойманса — ван Бёнингена, Роттердам. Инв. ном.: KB 53; *ил. 1.2, 1.3, 1.5, 1.7, 1.9*). Стилистическая связь между львом евангелиста Марка на панели с изображением Христа во славе и магдебургским львом-аквaманилом из Музея современного искусства в Кельне[3] [27, S. 363, Kat. Nr. 72] отмечена Урсулой Менде [24, S. 79]. В целом подобная трактовка морды характерна для значительной части магдебургских аквaманилов в виде львов, в том числе для найденного при раскопках в 1961 г. Все антропоморфные фигуры Магдебургских врат выполнены в высоком рельефе, у них

стройные тела с длинными конечностями и укрупненные головы. Надбровные дуги массивны, миндалевидные глаза обрамлены валиками век, а зрачок вновь трактован как небольшое углубление. Такая же моделировка лиц встречается у магдебургских антропоморфных аквамanилов (*ил. 1.1–3*) и водолеев в виде всадников (*ил. 1.4, 1.6*).

Обратимся к особенности трактовки фигур лошадей и ослов на примере Магдебургских врат и нескольких магдебургских акваманилов (*ил. 1.4–9*). Ослы из сцен бегства в Египет и входа в Иерусалим отличаются несколько удлиненными телами и укороченными, что характерно и для настоящих ослов, ногами. Их миндалевидные глаза обрамлены валиками век; у фигуры из сцены бегства в Египет под нижним веком заметны расходящиеся в стороны лучи, изображающие линию роста волос или ресницы животного. Хвосты обоих животных заплетены в косы, что встречается и у акваманилов, но только у тех, что были изготовлены в Магдебурге или принадлежали магдебургскому кругу. По мнению Джоанны Ольхавы, этот мотив впервые появился в Магдебурге, однако распространился на группу акваманилов, которую она атрибутирует как венгерскую [27, S. 109].

Перейдем к водолеям. Все лошади корпулентны: у них вытянутое тело и широкая бочковидная грудь; у большинства из них (*ил. 1.4, 1.6, 1.8, 1.9*) широкая задняя часть тела, как и у магдебургских водолеев в виде львов. Кони опираются на прямые, широко расставленные ноги, которые могут быть как заметно укороченными, особенно у сосудов магдебургского круга (*ил 3.6–9*), так и несколько удлиненными (*ил. 1.5*). Путовые суставы и бабки не выражены или смоделированы условно и не на всех конечностях. Пясть переходит сразу в копыто, что сближает трактовку конечностей с магдебургским акваманилом в виде львов. Моделировка головы сходна у всех сосудов, за исключением одного (*ил. 1.5*). Обычно это выгнутая морда, вытянутая, сужающаяся к носу; глаза чаще миндалевидные, но среди сосудов магдебургского круга встречаются круглые (*ил. 1.6, 1.7*); они могут быть обрамлены валиками век (*ил. 1.4, 1.5, 1.9*) или надбровными дугами (*ил. 1.8*), от века также могут расходиться лучи, обозначающие ресницы или линию роста волос (*ил. 1.5, 1.7, 1.9*). У одной лошади хвост заплетен в косу (*ил. 1.4*). Среди трех акваманилов в виде всадников только у двух сохранились человеческие головы, трактовка которых напоминает рельефы магдебургских врат и магдебурские антропоморфные водолеи (*ил. 1.1–3*). Прическа всадника магдебургского круга (*ил. 1.6*) повторяет прическу магдебургского акваманила (*ил. 1.3*): в обоих случаях лицо обрамлено локонами, напоминающими небольшие шишки.

Известны восемь водолеев этой группы (*ил. 2.1–8*). Все они схожи иконографически и формально-стилистически, хотя на фоне гомогенной подгруппы (*ил. 2.1–5*) выделяются несколько сосудов (*ил. 2.6–8*).

Джоанна Ольхава, придерживаясь версии о венгерском происхождении группы, видела прямое заимствование венгерскими мастерами этого мотива из исламской традиции [27, S. 135, 550–551]. Об этом могут свидетельствовать как наличие контактов между венграми и мусульманами в целом, так и отдельные предметы ДПИ [27, S. 136]: исламская фигурка в виде всадника со щитом за спиной и зверем на крупе лошади из Метрополитен музея (Аль-Джазира или Иран (?), XII — нач. XIII вв. Музей искусств Метрополитен, Нью-Йорк. Инв. ном.: 66.23) и шкатулка из Музея Виктории и Альберта с изображением всадника, держащего в руке сокола, позади лошади находится охотничий зверь (собака или гепард), а перед ней — убегающий от охотника заяц (Испания, Кордова, ок. 969–970 гг. Музей Виктории и Альберта, Лондон. Инв. ном.: 368–1880). Однако фигурка датируется тем же периодом, что и акваманилы, а изображение на шкатулке X в. иконографически отличается от сосудов. Охота с гепардом уже была распространена в XIII в. в Европе: в германских землях, во Франции, в Англии, Испании, Сицилии и Италии, на Кипре; и важной фигурой в популяризации этой практики, вероятно, был Фридрих II [8, pp. 26–27]. С появившейся в Европе практикой охоты с гепардом этот мотив связывал и Эрих Мейер [11, S. 50]. Существует также французская миниатюра XIII–XIV вв. (ок. 1300 г.):



2. Группа акваманилов в виде всадников. 1 — акваманил-всадник. Магдебург или магдебургский круг (?), нач. XIII в. Государственный исторический музей, Стокгольм. Инв. ном.: 8722:869; 2 — акваманил-всадник. Магдебург или магдебургский круг (?), кон. XII — нач. XIII в. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург. Инв. ном.: Ф-89; 3 — акваманил-всадник. Магдебург или магдебургский круг (?), нач. XIII в. Венгерский национальный музей, Будапешт. Инв. ном.: 1885.99; 4— акваманил-всадник. Магдебург или магдебургский круг (?), кон. XII в. Национальный музей, Копенгаген. Инв. ном.: 1885.99; 5 —акваманил-всадник. Магдебург или магдебургский круг (?), XII век. Краеведческий музей Феодосии, Феодосия. Источник: bronnikovru (Бронников В. М.) (2012) Краеведческий музей в Феодосии // bronnikovru Живой журнал «Метод Бронникова». Запись от 8 февраля (https://bronnikovru.livejournal.com/7719.html); 6 — акваманил-всадник. Магдебург или магдебургский круг (?), нач. XIII в. Венгерский национальный музей, Будапешт. Инв. ном.: 1909.76; 7 — акваманил-всадник. Магдебург или магдебургский круг (?), нач. XIII в. Музей декоративно-прикладного искусства, Берлин. Инв. ном.: 192 732; 8 — акваманил-всадник. Магдебург или магдебургский круг (?), нач. XIII в. Центральный словацкий музей, Банска-Бистрица. Инв. ном.: 5911. Источник2.1, 3, 4, 6–8: Olchawa J. Aquamanilien: Genese, Verbreitung und Bedeutung in islamischen und christlichen Zeremonien… S. 550, Kat. Nr. 161; 552, Kat. Nr. 163; 556, Kat. Nr. 164; 557, Kat. Nr. 154; 559, Kat. Nr. 166; 661, Kat. Nr. 167.

на ней изображен человек верхом на лошади, на крупе которой лежит битая птица и сидит хищный кошачий, напоминающий, скорее, льва, чем гепарда (Chansonnier et mélanges littéraires, Франция, Аррас, XIII–XIV вв. (ок. 1300 г.). Национальная Библиотека Франции. Fr. 25566, fol. 135r). Иконографический мотив необязательно был заимствован из исламской традиции напрямую, а широкое распространение охоты с гепардом не позволяет интерпретировать этот мотив как аргумент для атрибуции группы как венгерской. Каплевидный щит, находящийся в руках некоторых всадников, также не может быть привязан к конкретному региону. Сложно определить место изобретения щита такой формы: он широко использовался на территории как Латинской Европы, так и Византии, а обозначение его как норманнского считается устаревшим и некорректным [18, pp. 231–233]. Итак, определить место производства исходя из иконографии невозможно.

В четырех из восьми случаев (*ил. 2.2, 2.3, 2.4, 2.6*) охотник изображен со щитом. Лошади этого типа аналогичны магдебургским: у них удлиненные корпулентные тела с широкой задней частью тела, широко расставленные (за исключением *ил. 2.8*) прямые ноги; хотя анатомия вновь условна (пясть фактически сразу переходит в копыто), задние конечности имеют скаковой сустав. Морды лошадей вытянутые (за исключением *ил. 2.6*), выгнутые (за исключением *ил. 2.7, 2.8*) и тупые. Глаза могут быть большими миндалевидными, обрамленными валиками век (*ил. 2.2, 2.3, 2.5, 2.8*), или маленькими круглыми без обрамления (*ил. 2.4, 2.6, 2.7*). Только у акваманила из коллекции Эрмитажа под нижним веком изображены ресницы или направление роста шерсти, как и в случае с магдебургскими памятниками зрачок трактован как углубление в центре глаза (*ил. 2.2*). Отличают же лошадей этой группы от магдебургских соразмерные телу ноги (за исключением *ил. 2.5, 7*), пропорционально схожие с ногами магдебургских львов. В двух случаях сохранился характерный для магдебургских памятников заплетенный в косу хвост (*ил. 2.1, 2.2*). На крупах семи из восьми (*ил. 2.1–6, 2.8*) известных на данный момент лошадей стоит на четырех лапах гепард, а у пяти — на плече выступает рельефное изображение зайца (*ил. 2.1–5*). У всадников непропорционально большие головы с крупными миндалевидными (*ил. 2.14, 2.2, 2.5, 2.8*) или небольшими круглыми глазами (*ил. 2.6, 2.7*). Лица некоторых всадников пострадали или утрачены, но хорошо сохранившийся охотник из коллекции Эрмитажа физиогномически напоминает магдебургских персонажей — миндалевидными глазами навыкат, массивными надбровными дугами и заостренным прямым носом. Тела всадников перпендикулярны спинам

лошадей, торсы непропорционально велики относительно нижней части фигур. Одежда охотников трактована обобщенно и напоминает кольчужную рубашку и подобие юбки. Кольчужное одеяние всадников заканчивается примерно на уровне колен. Ноги уплощены, к остроносым ботинкам всадников (стопы не сохранились у нескольких фигур: *ил. 2.3, 2.4*) прикреплены шпоры, а носы ботинок продеты в стремена. В левой руке четыре охотника держат щиты каплевидной формы (*ил. 2.2, 2.3, 2.4, 2.6*). Это уникальное смешение типов рыцаря и охотника не встречается среди аквaманилов других регионов Европы. Не у всех всадников сохранился охотничий рог, поскольку правая рука у некоторых утрачена. Все сохранившиеся ручки сосудов простые, без зооморфных элементов. Такие образом, заметно значительное стилистическое сходство группы водолеев с магдебургскими предметами художественного литья.

Ряд формально-стилистических признаков — вытянутые корпулентные тела лошадей с широкой задней частью тела и бочковидной грудью; условная анатомия ног; миндалевидные глаза, обрамленные валиками век; зрачок, трактованный как углубление в центре глаза; отходящие от век лучи, изображающие ресницы или направление роста шерсти; заплетенный в косу хвост лошадей, а также моделировка лиц всадников позволяет отнести группу если не непосредственно к Магдебургу, то к магдебургскому кругу. К этому же выводу приводит и анализ исторического и торгово-экономического контекста. Результатом получения торговых привилегий стала интенсификация производства изделий на экспорт, что способствовало развитию бронзолитейного дела, которое уже было на высоком уровне. Развитой дальней торговлей может быть объяснен тот факт, что сосуды этой группы были найдены в разных концах Европы (и не только Европы, но и, вероятно, даже Дагестана [21, S. 31, 48; 22, S. 73]). Венгерская или скандинавская гипотезы происхождения не решают важную проблему — отсутствие аквaманилов других форм в этих регионах. Повторим, что остальные водолеи, найденные в Венгрии и Скандинавии, являются немецким импортом. Если распространение аквaманилов связано со стремлением венгерского двора в начале XIII в. подражать западноевропейской аристократической культуре [27, S. 138], то почему не изготовлялись водолеи в виде львов, наиболее популярной для аквaманилов формы? В Магдебурге же производились сосуды различных форм и, если судить по находкам этих сосудов в других регионах, изготавливались в том числе и на экспорт [27, S. 140].

Вероятно, дальнейшие исследования торгово-экономических связей и химический анализ сплавов группы аквaманилов в виде всадников могли бы поставить точку в их атрибуции.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Водолей находится в коллекции Краеведческого музея Феодосии и атрибутируется как иранский, что, на наш взгляд, является заблуждением. На наш запрос в музей пока ответ не получен.
2. Музей истории культуры, Магдебург. Инв. ном.: 82:30.
3. Музея современного искусства, Кельн. Инв. ном.: H 978 C1.
4. Оригинальный всадник утрачен, имеющийся сейчас являлся более поздним дополнением.

ЛИТЕРАТУРА

1. Доллингер Ф. Ганзейский союз. Торговая империя Средневековья от Лондона до Пскова и Новгорода / пер. с англ. Л. А. Игоревского. М.: ЗАО Центрполиграф, 2020. 511 с.
2. Крыжановская М. Я. В мире замков и соборов: прикладное искусство западного средневековья. СПб.: Изд-во Государственного Эрмитажа: АРС, 2007. 157 с.
3. Лапковская Э. А. Прикладное искусство Средних веков в Государственном Эрмитаже: изделия из металла: альбом. М.: Искусство, 1971. 28 с.
4. Adam K., Stoll H.-J., Wilde P.-M. Zum mittelalterlichen Bunt- und Edelmetallguss in Magdebur / Zeitschrift für Archäologie 1990. № 24. S. 101–122.
5. Batizi Z. Mining in Medieval Hungary // The Economy of Medieval Hungary / eds. L. József, B. Nagy, P. Szabó, A. Vadas. Leiden, Boston: Brill, 2018 (East Central and Eastern Europe in the Middle Ages, 450–1450. Vol. 49). Pp. 166–182.

6. Benkó E. Mittelalterliche Bronzegegenstände aus Siebenbürgen. Probleme der Herkunftsbestimmung unter Berücksichtigung der Siebenbürger Sachsen // Ungarn–Jahrbuch. Zeitschrift für interdisziplinäre Hungarologie. 2005. № 27. S. 1–15.
7. Kovalovszki J. Bronzeschmelzofen und Gießerei aus der Arpadenzeit (Visegrád, Feldebrő) /Communicationes Archaeologicae Hungariae. 1994. S. 225–254.
8. Buquet T. Hunting with Cheetahs at European Courts: From the Origins to the End of a Fashion // Animals and Courts: Europe, c. 1200–1800 / ed. M. Hengerer, N. Weber. Berlin, Boston: De Gruyter Oldenbourg, 2020. 434 p.
9. Dandridge P. Gegossene phantasien Mittelalterliche. Aquamanilien und ihre Herstellung // Bild & Bestie — Hildesheimer Bronzen der Stauferzeit. Eine Ausstellung des Dom-Museums Hildesheim vom 31. Mai bis 5. Oktober 2008. Regensburg: Schnell & Steiner, 2008. S. 77–103.
10. Dandridge P. Exquisite objects, prodigious technique Aquamanilia. Vessels Of The Middle Ages // Lions, dragons, & other beasts: aquamanilia of the middle ages: vessels for church and table / ed. P. Barnet, P. Dandridge. New Haven: Yale University Press, 2006. Pp. 35–56.
11. Falke O., Meyer E. Romanische Leuchter und Gefässe, Giessgefässe der Gotik. Berlin: Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft, 1935. 121 S.
12. Feld I. Import Objects as Sources of the Economic History of Medieval Hungary // The Economy of Medieval Hungary / eds. L. József, B. Nagy, P. Szabó, A. Vadas. Leiden–Boston: Brill, 2018. (East Central and Eastern Europe in the Middle Ages, 450–1450. Vol. 49). Pp. 455–472.
13. Gerevich L. Budapest művészete az Arpád-Kor-ban [Kunst in Budapest in der Árpáden-Zeit], in: ders. (Hrsg.), Budapest története az öskortól az árpád-kor végéig, Bd. 1. Budapest, 1975. S. 351–401.
14. Gerevich L. Budapest története [Geschichte von Budapest], Bd. I. Budapest, 1973. 469 p.
15. Gerevich, L. The Art of Buda and Pest in the Middle Ages. Budapest, 1971. 246 p.
16. Gerevich T. Magyarország románkori emlékei / T. Gerevich. Budapest: Királyi Magyar Egyetemi Nyomda, 1938. 842 p.
17. Gerevich T. Von der älteren ungarischen Kunst (Ungarische Jahrbücher, Bd. 5,2). Budapest, 1925. S. 147–176.
18. Grotowski P. L. Arms and Armour of the Warrior Saints. Tradition and Innovation in Byzantine Iconography (843–1261) / trans. R. Brzezinski. Leiden–Boston: Brill, 2010. 704 p.
19. Hammervold A. Fingerringer fra middelalderen i Norge: en undersøkelse av fingerringer fra middelalderen og ringer av middelaldertype / Oslo: Universitetets oldsaksamling, 1997. 68 S.
20. Kasin S. Akvamaniler. En undersøkelse av 21 figurformete håndvannskanner i metall fra middelalderen med tilknytning til Norge, MA thesis, University of Oslo, 2008, unpublished. 138p.
21. Lovag Z. Aquamanilék. Budapest: Múzsák Közművelődési Kiadó, 1984. 83 p.
22. Lovag Z. Mittelalterliche Bronzegegenstände des Ungarischen Nationalmuseums (Catalogi Musei Nationalis Hungarici. Series archaeologica, Bd. 3). Budapest, 1999. 253 S.
23. Lovag Z. Mittelalterliche Bronzekunst in Ungarn. Budapest: Corvina Kiadó, 1979. 64 S.
24. Mende U. Die Bronzetüren des Mittelalters: 800–1200. München: Hirmer, 1994. 225 S.
25. Nagy B. Foreign Trade of Medieval Hungary // The Economy of Medieval Hungary / eds. L. József, B. Nagy, P. Szabó, A. Vadas. Leiden–Boston: Brill, 2018. (East Central and Eastern Europe in the Middle Ages, 450–1450. Vol. 49). Pp. 473–508.
26. Nickel E. Ein romanisches Gießgefäß aus Magdeburg // Varia archaeologica. Wilhelm Unverzagt zum 70. Geburtstag dargebracht / Hrsg. P. Grimm. Berlin: Akademie Verlag, 1964. S. 347–349.
27. Olchawa J. Aquamanilien: Genese, Verbreitung und Bedeutung in islamischen und christlichen Zeremonien. Bronzegeräte des Mittelalters. Bd 8. Denkmäler deutscher Kunst.Regensburg: Schnell & Steiner, 2019. 608 S.
28. Wenzel G. Magyarország bányászatának kritikai története [Critical history of mining in Hungary]. Budapest: MTA. 1880. 456 p.

Сведения об авторе:

Степаненко Эрик Сергеевич, бакалавриат, 3-й курс, кафедра искусствоведения, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица; stepanenko.eric@gmail.com

Stepanenko Erik Sergeevich, Bachelor's degree program, 3rd year, Department of Art Criticism, Saint Petersburg State Academy of Art and Design named after A. L. Stieglitz; stepanenko.eric@gmail.com

Сведения о научном руководителе:

Гуркина Наталия Семеновна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры искусствоведения, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица; gurkinart@gmail.com

Gurkina Natalia Semyonovna, Candidate of Art Criticism, Associate Professor of the Department of Art Criticism, Saint Petersburg State Academy of Art and Design named after A. L. Stieglitz; gurkinart@gmail.com

УДК 72.036
DOI 10.54874/9785605162926.2024.10.76

Ф. А. Фигуровский

ДОМ ПОЛИТКАТОРЖАН КАК ОБРАЗЕЦ ЛЕНИНГРАДСКОГО АРХИТЕКТУРНОГО АВАНГАРДА КОНЦА 1920-х — НАЧАЛА 1930-х гг.

Дом политкаторжан, построенный в 1931–1933 гг., является одним из самых ярких и показательных проектов ленинградских конструктивистов, выдающимся памятником ленинградского архитектурного авангарда. В результате научно-исследовательской работы выделены наиболее характерные черты ленинградской архитектурной школы, до сих пор лишь поверхностно освещенные в отечественной науке.

Ключевые слова: Дом политкаторжан, архитектура авангарда, ленинградская архитектурная школа, дом-коммуна, жилая архитектура СССР, конструктивизм, функционализм.

Ph. A. Figurovsky

POLITKATORZHAN'S HOUSE AS AN EXAMPLE OF THE LENINGRAD ARCHITECTURAL AVANT-GARDE OF THE LATE 1920S — EARLY 1930S

House of Political Prisoners, built in 1931–1933, is an outstanding monument of the Leningrad architectural avant-garde. The scientific novelty of the work lies in the fact that the author, based on the analysis of this building, made an attempt to highlight the most characteristic features of the Leningrad architectural school, which have so far been only superficially illuminated by researchers. The purpose of the work is to highlight the most characteristic features of the Leningrad architectural school using the example of the House of Political Prisoners.

Keywords: House of political prisoners, avant-garde architecture, Leningrad architectural school, communal house, residential architecture of the USSR, constructivism, functionalism.

В 1925–1927 гг. в Ленинграде, как и во всем СССР, произошел общий поворот к архитектуре авангарда. Остро стоял жилищный вопрос, вызванный стремительным ростом городского населения. Все это не могло не привлечь внимание архитекторов Северной столицы, немедленно приступивших к решению проблемы. Так появились Палевский Жилмассив авторства А. И. Зазерского и Н. Ф. Рыбина (1925–1927 гг.), Серафимовский городок авторства А. И. Гегелло, А. С. Никольского и Г. А. Симонова (1925–1928 гг.), жилой комплекс завода «Красный треугольник» авторства И. Лангбарда (1927–1929 гг.). К 1929 г. в кругу ленинградских архитекторов нормой стала идея устройства в едином комплексе с жильем так называемой «общественной группы», то есть зданий прачечной, магазина, яслей, библиотеки и т. д. Этот замысел, а также столичные веяния побудили некоторых ленинградских архитекторов обратиться к модной на тот момент в столице идее дома-коммуны [8, с. 77]. Именно тогда, в 1931–1933 гг., был спроектирован знаменитый Дом политкаторжан, вне всяких сомнений, являющийся одним из самых ярких и показательных проектов ленинградских конструктивистов.

Здесь важно понимать, что в Ленинграде общий поворот к архитектуре авангарда был тесно сопряжен с московскими веяниями, что не могло не повлиять на облик ленинградских

домов-коммун, которые возводились в 1929–1936 гг. Более того, традиционно ленинградский авангард находится в тени московского, что понятно, ведь именно Москва была центром сосредоточения архитектурной мысли в 1920-х и 1930-х гг., в то время как ленинградские архитекторы сдерживались силой классических традиций, а это не укладывалось в рамки «чистого» конструктивизма, практически безраздельно господствовавшего на тот момент во всем СССР. Однако, как заметил известный российский и советский историк архитектуры Б. М. Кириков, меньшая известность ленинградского авангарда вызвана еще и тем, что эта оригинальная страница отечественной истории архитектуры попросту плохо изучена [5, с. 66].

И в самом деле, литература, где упоминаются ленинградские дома-коммуны, довольно малочисленна, и в ней часто повторяются одни и те же тезисы, имеющие общий характер. Так, в труде «Архитектура городов Советской России» А. М. Журавлев останавливается лишь на социальном и планировочном аспектах в архитектуре дома-коммуны на улице Рубинштейна и Дома политкаторжан, после чего делает вывод, что «изменения коллектива приводили к распаду и тех коммун, которые успешно начали существование», при этом совсем не уделяя внимание стилистике вышеуказанных сооружений [3, с. 88]. Касается темы ленинградских домов-коммун и Ю. И. Курбатов, в своей работе «Петроград, Ленинград, Санкт-Петербург: архитектурно-градостроительные уроки» отмечающий, что динамичный фасад дома политкаторжан — «явно результат влияния супрематических композиций», а дом-коммуна на улице Рубинштейна «повторяет традиционную тектонику и масштабность соседних зданий» [7, с. 39], однако далее в тексте эти мысли автор никак не развивает. В остальных же подобных фундаментальных трудах и вовсе затрагиваются лишь самые общие вопросы, связанные с появлением домов-коммун, спецификой их планировки, социальными аспектами и т. д.

Безусловно, подобные исследования в определенной степени проливают свет на это явление, однако попытка проанализировать специфику региональной школы в данном случае отсутствует. Лишь Б. М. Кириков в труде «Архитектурные памятники Санкт-Петербурга» более подробно останавливается на специфике ленинградской школы, подытоживая, что в Ленинграде «поздняя фаза неоклассицизма совпала с форсированным становлением архитектурного авангарда» и «художник К. С. Малевич претворял разработанную им систему супрематизма, основанную на абстрактных геометрических формах, в сферу архитектуры» [4, с. 327], а также замечая, что «ленинградский конструктивизм в целом отличался от ортодоксального функционального метода повышенным вниманием к художественной форме» [4, с. 328]. Подобные идеи данный автор излагает также в статье «Наследие ленинградского авангарда», где формулирует, что ленинградский авангард «занимает особое положение» [5, с. 66]. Тем не менее даже этот исследователь ограничивается лишь общими характеристиками явления, не переходя к подробному анализу конкретных сооружений, в том числе ленинградских домов-коммун. Все это не позволяет говорить о разработанности заявленной темы в отечественном искусствознании и придает настоящему исследованию актуальность и научную новизну.

Представляется необходимым рассмотреть уникальное и типическое в архитектуре Дома политкаторжан, чтобы выявить авангардные решения, присущие именно ленинградской архитектурной школе. Для достижения поставленной цели в данной статье решаются следующие задачи: на примере Дома Наркомфина в Москве, построенного в 1928–1930 гг., выявить решения, типические для советских домов-коммун, затем изучить архитектуру Дома политкаторжан, после чего осуществить сравнительный анализ этих памятников, в заключении же на основании проанализированного материала выявить особенности ленинградского архитектурного авангарда.

Прежде чем обратиться к изучению архитектуры Дома Наркомфина, необходимо обосновать такой выбор автора статьи. Общеизвестно, что в СССР в 1920-х гг. самую сложную проблему с точки зрения архитектуры представляло собой жилищное строительство [11, с. 255]. Советские архитекторы, прекрасно это осознавая, разработали ***дом-коммуну*** — новый тип

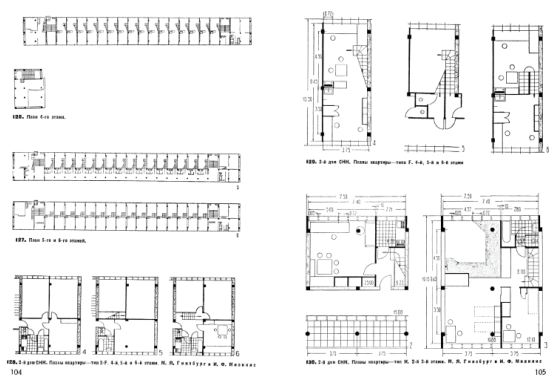
сооружения, призванный не только решить исключительно прикладные задачи, но и стать воплощением пролетарской идеи «обобществления быта», занимавшей центральное место в архитектурном дискурсе того времени [10, с. 523]. Ключевую роль здесь сыграли члены Объединения советских архитекторов (ОСА), устроившие в конце 1926 г. товарищеское соревнование на проект жилья — событие, от которого принято начинать отсчет советского эксперимента по созданию жилья «нового типа» [12, с. 161]. Наиболее ярким стал проект М. Я. Гинзбурга. По его замыслу, дом-коммуна состоял из блоков-корпусов, которые делились на жилые звенья, представлявшие собой совокупность чисто функциональных коридоров и комнат для жилья. Каждое жилое звено автор располагал на двух этажах, соединенных общей лестницей. Сквозной коридор располагался на каждом четном этаже и вел к центральным помещениям — сердцу этого комплекса, где располагались клуб, читальня, зал собраний и столовая. Примечательно, что общественный центр находился равноудаленно от всех жилых звеньев, что не создавало неравенства между жителями. Можно сказать, что Гинзбург подошел к созданию дома-коммуны как градостроитель, пытающийся воплотить модель идеального города в отдельном архитектурном сооружении. Крайне важно обозначить, что уже в этом проекте архитектор пытался сделать дом-коммуну ***«переходного типа»***, где не было полной коллективизации в быту, но были все вводные для быстрого перехода к таковой. Гинзбург понимал, что сразу обобществить весь быт невозможно, и именно поэтому важной частью его проекта были личные жилые комнаты, дающие право каждому на «индивидуальную сторону жизни».

В результате сравнительно демократичный конструктивистский подход к организации «нового быта», выразившийся в проектах домов-коммун «переходного типа», позволил М. Я. Гинзбургу и его последователям получить одобрение со стороны советской власти и, как итог, в 1928 г. было принято ***«Типовое положение о доме-коммуне»***, напоминавшее своей строгой категоричностью монастырский устав [3, с. 86]. Документ содержал предельно конкретные инструкции по организации быта советского человека. Из этого следовало, что советские дома-коммуны были достаточно похожи друг на друга, так как в их основе лежала одна и та же схема организации быта.



1. Дом Наркомфина, 1928–1930 гг., Москва

Именно поэтому имеет смысл рассмотреть архитектуру домов-коммун на примере одного, наиболее показательного комплекса. Таким комплексом как раз и можно назвать ***Дом Наркомфина*** в Москве, построенный по проекту М. Я. Гинзбурга, И. Ф. Милиниса и С. Л. Прохорова в 1928–1930 гг. (*ил. 1, 2*), безусловно, являющийся знаковым примером архитектуры дома-коммуны эпохи русского авангарда [13, с. 96].



2. Планы этажей и квартир дома Наркомфина, 1928–1930 гг.

Итак, начнем с общего пространственно-композиционного решения. Жилой корпус Дом Наркомфина представляет собой вытянутую с севера на юг призму, под углом 90° соединенную с общественным корпусом навесным крытым переходом на уровне второго этажа. Между жилым корпусом и отдельно стоящей прачечной располагается парк, проходящий под корпусами зданий благодаря открытому первому

этажу. Емко пространственная структура здания была описана Е. Б. Овсянниковой, отметившей полное созвучие решения Дома Наркомфина пяти принципам Ле Корбюзье [9, с. 6.].

Комплекс имеет сложное внутреннее строение. Шестиэтажный жилой корпус разделен на семейную и малосемейную (1–2 человека) части. В каждой из них представлены индивидуальные жилые ячейки нескольких типов, рассчитанные на разное количество людей с разными потребностями и соединенные горизонтальными коридорами, которые, по выражению М. Я. Гинзбурга, были «местами для общественного пребывания» [2, с. 68]. Главными отличиями между ячейками были метраж и наличие/отсутствие кухни, которая присутствовала в ячейках, расположенных на нижних этажах, и отсутствовала в ячейках этажей верхних. «Обобществленный» же корпус состоял из столовой, читальных и физкультурных залов, к нему примыкал детский корпус, включавший в себя детский сад и ясли. Отдельно находился служебный двор, в котором находились механическая прачечная и гараж. Таким образом, устройство Дома Наркомфина имело явный переходный характер, выраженный в неполном обобществлении быта.

Плоские фасады всех корпусов выкрашены в лаконичный белый цвет, имеют большие плоскости остекления и открытые в некоторых местах чисто функциональные цилиндрические колонны. Комплекс всецело подчинен принципу «Изнутри наружу», ярким тому подтверждением может служить восточный фасад, где подоконники выходят наружу, образуя под остекленными лентами «полочки» с водостоками, служащие подставками для цветов. Западный фасад решен сложнее, т. к. на нем располагается сложная многоуровневая система остекления гостиных ячеек типа K и ячеек типа F. Южный фасад имеет три полукруглых монолитных балкона, выступающих на третьем, пятом и шестом этажах и служащих логичным продолжением внутренней планировки. Северный фасад при этом оживлен лишь одним балконом, также чисто функционального толка.

Отдельно стоит сказать про конструкции. Несущая конструкция всех корпусов — железобетонный каркас, позволивший создать самонесущие наружные и внутренние стены. Важным нововведением стало использование блоков С. Л. Прохорова, позволивших сэкономить до 20 % бетона по сравнению с монолитной железобетонной плитой, таким образом, конструкция становилась полноправным изобразительным элементом, выполненным в общем функционалистском духе [1, с. 273].

Интерьеры Дома Наркомфина были аскетичны, а важное место в их организации занимали освещение и эксперименты с цветом. Было две вариации окраски стен и потолка: голубой оттенок брауншвейг для потолка, голубоватый и зеленоватые тона для стен и светлая охра для потолка и лимонно-желтый для стен, светлые тона стен при этом зрительно увеличивали пространство. Усиливала же этот эффект горизонтальная лента остекления, располагавшаяся под потолком. Она не только экономично и эффективно освещала всю жилплощадь, но и визуально увеличивала ее [2, с. 92].

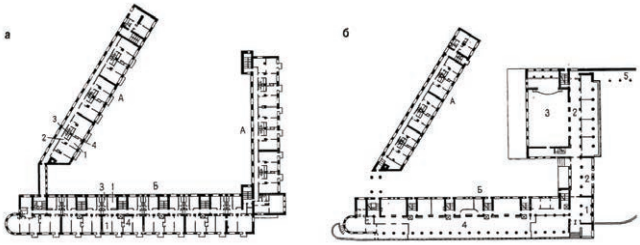
Проанализировав во многих отношениях типовую архитектуру Дома Наркомфина, можно заключить, что архитектуре домов-коммун были свойственны следующие черты: социальный характер, проявившийся в стремлении создать сравнительно доступное функциональное жилье, ярко выраженное конструктивное начало, минимализм в оформлении интерьера и экстерьера, использование простых геометрических объемов, четкое разделение общественной и личной частей, связанное с переходным характером сооружений, сложная система жилых ячеек, приспособленных под разное количество и типы людей, комплексный характер сооружения, выраженный в его многосоставной мультифункциональной структуре, четкая градостроительная логика в построении комплекса, строгое следование принципу «изнутри наружу», отсутствие архитектурного декора, важная роль освещения и окраски, призванных визуально расширить пространство.

Теперь обратимся к ***Дому политкаторжан***. Этот Дом-коммуна, расположенный на углу Троицкой площади и Петровской набережной, был спроектирован Г. А. Симоновым,

П. В. Абросимовым и А. Ф. Хряковым в 1931–1933 гг. для Общества бывших политкаторжан и ссыльнопоселенцев (*ил. 3, 4*). Этот дом-коммуна должен был стать образцовым, так как предназначался для почетного контингента жильцов, что сказалось на его архитектуре, подразумевавшей не только обобществление быта, но и культурный досуг [4, с. 336].



3. Дом политкаторжан, 1931–1933 гг., Санкт-Петербург



4. Планы этажей Дома политкаторжан, 1931–1933 гг.

Здание состоит из трех не замкнутых прямым треугольником шести- и семиэтажных корпусов, соединенных теплыми переходами. Комплекс включает в себя 200 квартир, в главном корпусе, выходящем на Троицкую площадь, размещены трехкомнатные квартиры, а в двух других корпусах двухкомнатные, емкость квартир определялась из расчета «один человек — одна комната». Примечательно, что в квартирах предусматривались кухни-шкафы, сделанные в расчете на общественное питание. Соединены квартиры были системой общих коридоров. На нижних этажах находились детский сад, столовая-ресторан, механизированная прачечная, музей каторги и ссылки и даже зал на 500 мест с киноустановкой и эстрадой. Таким образом, рассматриваемое сооружение было довольно комфортабельным домом-коммуной «переходного типа».

Композицию комплекса можно назвать асимметричной, что особенно выражено в структуре главного корпуса, как бы состыкованного из двух разных по высоте пластин, торец одной из которых имеет форму полуцилиндра, смягчающего поворот к Петровской улице. Заданную динамику усиливает ряд балконов и навес на тонких круглых столбах, располагающихся в месте стыка этих пластин. Особую роль здесь играет выразительная лента сплошного остекления первого этажа, создающая ощущение, что здание парит над невесомым основанием. Все решение органично дополняется ритмичными рядами окон и балконов. Во внутреннем дворе также можно увидеть интересные архитектурные решения: там в общую пространственную композицию вписывается высокий узкий параллелепипед с выразительно остекленной лестницей, становящейся частью сложной игры простых геометрических объемов. Сооружение при всей своей современности довольно органично вписывается в панораму невских берегов [6, с. 410]. Этому способствуют стеклянные поверхности, террасы, многочисленные балконы и солярий на крыше, связующие здание с историческим ядром города.

Подытоживая, можно сказать, что в Доме политкаторжан общая, довольно хорошо вписанная в ландшафт объемно-пространственная композиция тесным образом переплеталась с житейскими нуждами жильцов комплекса, рождая тем самым уникальную, поистине градостроительную поэтику архитектуры функционализма. Однако, несмотря на все изящество этого решения, домом-коммуной «переходного типа» Дом политкаторжан пробыл недолго, в скором времени бывшие политкаторжане стали жертвой сталинских репрессий, а вслед за этим изменился и внутренний уклад дома.

Теперь сравним Дом Наркомфина и Дом политкаторжан по основным критериям. Сравнение уместно, так как оба сооружения были домами-коммунами «переходного типа», предназначались для привилегированных жильцов, проектировались ведущими архитекторами города.

Сразу бросается в глаза расположение зданий: Дом Наркомфина как будто находится вне окружения, его архитектура кажется абсолютно независимой и самодостаточной, в то время как Дом политкаторжан, имея не менее яркий внешний вид, органично вписывается в историческую застройку.

Общая пространственная композиция также отличается, Дом Наркомфина — хрестоматийный пример зрелого конструктивизма, всецело подчиняющийся принципу «изнутри наружу», в динамичном же фасаде Дома политкаторжан прослеживаются супрематические и экспрессионистские веяния, не позволяющие говорить здесь о чистом функционализме.

Отличны и подходы к организации быта: Дом Наркомфина имеет сложную систему бытовых ячеек, Дом политкаторжан более консервативен, в нем есть только двухкомнатные и трехкомнатные квартиры. Весь комплекс Дома политкаторжан как бы замкнут на себе, в то время как пространство Дома Наркомфина открыто окружающей среде, о чем свидетельствует характер остекления и колоннада на первом ярусе.

Таким образом, ленинградский подход к проектированию домов-коммун «переходного типа» отличался от московского большим вниманием к интеграции сооружения в ландшафт, применением менее новаторских планировочных решений, искажением чистого функционализма экспрессионистскими и супрематическими тенденциями и стремлением к большей замкнутости комплекса на себе.

Влияние многовековых классических традиций города при этом было связано с тем, что в Северной столице существовало сильное неприятие архитектуры авангарда. Даже сейчас петербуржцы, за исключением узкого круга знатоков, не воспринимают здания 1920-х и 1930-х гг. как нечто сопоставимое с зодчеством барокко, классицизма, историзма или модерна. Эта установка сформировала представление о Санкт-Петербурге, как об устоявшемся городе-ансамбле. Из желания сохранить эту ансамблевость и исходили ленинградские архитекторы конца 1920-х — начала 1930-х гг., что воплощалось в более консервативном характере планировок и большей интеграции сооружений в ландшафт города.

Связь с архитектурным экспрессионизмом в данном случае принято связывать с проектированием в 1925–1926 гг. немецким архитектором Э. Мендельсоном фабрики «Красное знамя», совместившей в себе функционализм и экспрессионизм [5, с. 69]. И в самом деле, как мы убедились выше, ленинградцам действительно была свойственна тяга к более «художественным» объемно-пространственным решениям, что в целом нехарактерно для архитектуры функционализма. Однако при этом стоит подчеркнуть, что влияние экспрессионизма хоть и нельзя игнорировать полностью, но не стоит придавать ему слишком большое значение, ведь о его проявлениях ученые пишут, как правило, только в отношении архитектуры Н. А. Троцкого, что недостаточно, для того чтобы считать эту черту фундаментальной для архитектуры Ленинграда тех лет.

В большей же степени на ленинградскую архитектурную школу повлиял супрематизм. Вероятно, причиной тому послужил А. С. Никольский, являвшийся в 1925–1932 гг. лидером ленинградской группы ОСА. Он не разделял всех концепций конструктивистов и особое внимание уделял супрематическим принципам в архитектуре. Этот подход позволил ему и кругу его последователей создать, распространить и применить на практике концепцию «супрематического конструктивизма». В конечном счете воплощалось это в своеобразных планировках и фасадах, восходящих к экспериментам с пространством К. С. Малевича.

Подытоживая все вышесказанное, можно заключить, что ленинградский архитектурный авангард выделялся тремя основными чертами: сильной зависимостью от прежних

классических традиций Санкт-Петербурга, что выражалось в более консервативном характере планировок и большей интеграции сооружений в ландшафт города, элементами экспрессионистской выразительности, связанными с более «художественными» объемно-пространственными решениями, что в целом не свойственно архитектуре функционализма, и определенной связанностью с живописью супрематизма, что выражалось в своеобразных архитектурных планировках и фасадах, также не свойственных «чистому» конструктивизму.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гинзбург А. Как построен Дом Наркомфина: мифы и практика реставрации. Строительные технологии архитектуры советского авангарда 1920-х годов // Архитектурное наследство. 2020. № 73. С. 267–281.
2. Гинзбург М. Я. Жилище: опыт пятилетней работы над проблемой жилища. М.: Государственное научно-техническое издательство строительной индустрии и судостроения, 1934. 190 с.
3. Журавлев А. М. Архитектура городов Советской России. М.: Знание, 1984. 230 с.
4. Кириков Б. М. Архитектурные памятники Санкт-Петербурга. СПб.: Коло, 2007. 383 с.
5. Кириков Б. М. Наследие ленинградского авангарда // Архитектурное наследие авангарда в России и Германии. 2008. № 48. С. 66–71.
6. Кириков Б. М. Памятники архитектуры Санкт-Петербурга XVIII — середины XX века. СПб.: Коло, 2019. 464 с.
7. Курбатов Ю. И. Петроград, Ленинград, Санкт-Петербург: архитектурно-градостроительные уроки. СПб.: Искусство, 2008. 275 с.
8. Макогонова М. Жилая архитектура ленинградского конструктивизма — здания и графические памятники // ICOMOS–Hefte des Deutschen Nationalkomitees. 2010. С. 77–82.
9. Овсянникова Е. Б., Милютина Е. Н. Жилой комплекс «Дом Наркомфина». TatlinPublishers, 2015. 64 с.
10. Русецкая Ю. А., Лещина О. В. Дома-коммуны как пример связи архитектуры и политики / науч. рук. Е. Н. Дайняк // НИРС-74. Материалы научно-практической конференции студентов и курсантов / БНТУ; ред.-состав. Е. С. Голубцова [и др.]. Минск: БНТУ, 2018. С. 523–526.
11. Фремптон К. Современная архитектура: критический взгляд на историю развития. М.: Стройиздат, 1990. 535 с.
12. Хазанова В. Э. Советская архитектура первой пятилетки. М.: Наука, 1980. 373 с.
13. Хан-Магомедов С. О. Моисей Гинзбург. М.: Стройиздат, 1972. 160 с.

Сведения об авторе:

Фигуровский Филипп Андреевич, бакалавриат, 4-й курс, кафедра искусствоведения, Санкт-Петербургский государственный институт культуры; экскурсовод, экскурсионное бюро учебного музея прикладного искусства СПГХПА имени А. Л. Штиглица, philkereychuk@gmail.com

Figurovsky Philip Andreevich, Bachelor's degree program, 4th year, Department of Art Criticism, St. Petersburg State Institute of Culture; tour guide, Excursion Bureau of the Educational Museum of Applied Arts of Saint Petersburg State Academy of Art and Design named after A. L. Stieglitz; philkereychuk@gmail.com

Сведения о научном руководителе:

Арутюнян Юлия Ивановна, кандидат искусствоведения, доцент, профессор кафедры искусствоведения, Санкт-Петербургский государственный институт культуры; arutyunyanji@yandex.ru

Arutyunyan Julia Ivanovna, Candidate of Art Criticism, Associate Professor, Professor of the Department of Art Criticism, St. Petersburg State Institute of Culture; arutyunyanji@yandex.ru

УДК 75.047
DOI 10.54874/9785605162926.2024.10.77

А. Г. Харенко

ПЕРИОДИЗАЦИЯ ПЕЙЗАЖНОЙ ЖИВОПИСИ В ТВОРЧЕСТВЕ К. Я. КРЫЖИЦКОГО

В творческой биографии русского художника академического направления К. Я. Крыжицкого (1858–1911 гг.) отразились важные художественные и социальные проблемы пейзажной живописи рубежа XIX–XX вв. Предметом исследования в настоящей статье стали тематические и стилистические особенности творчества художника, на почве которых автором выявлены основные периоды в развитии пейзажной живописи К. Я. Крыжицкого.

Ключевые слова: русская живопись, академическая живопись, салонное искусство, пейзаж, Константин Яковлевич Крыжицкий.

A. G. Kharenko

PERIODIZATION OF LANDSCAPE PAINTING IN THE WORK OF K. YA. KRYZHITSKY

In the creative biography of the Russian academic artist K. Ya. Kryzhitsky (1858–1911) reflected important artistic and social problems of landscape painting at the turn of the XIX–XX centuries. The subject of research in this article was the thematic and stylistic features of the artist's work, on the basis of which the author identified the main periods in the development of landscape painting by K. Ya. Kryzhitsky.

Keywords: Russian painting, academic painting, salon art, landscape, Konstantin Yakovlevich Kryzhitsky.

Русскому изобразительному искусству последней четверти XIX — начала XX в., посвящено множество научных работ. Однако значимая составляющая художественной жизни этого периода остается недостаточно изученной и сейчас — это искусство представителей академического направления. Как отмечает Е. В. Нестерова, история живописи второй половины XIX в. в советское время рассматривалась как борьба прогрессивных демократических сил в лице передвижников с реакционными академическими, поэтому в отечественном искусствоведении сформировалось мнение о том, что академическое искусство не заслуживает серьезного изучения [13, с. 10]. В итоге живопись мастеров академического лагеря «как бы не имела эволюции, была лишена индивидуальности, казалась чем-то застывшим, рутинным» [13, с. 14]. Но на самом деле она не была однородной, изолированной от общего процесса развития искусства в России. Художественные тенденции рубежной эпохи оказывали влияние и на академическое искусство. Кроме того, академическая живопись последней четверти XIX — начала XX в. была широко востребована: публика активно посещала выставки и покупала полотна художников. За счет этого изучение академической живописи может принести новые сведения об отношениях между художником и зрителем, о влиянии зрителя на творчество художника.

Пейзаж в последней четверти XIX — начала XX в., был одним из ведущих жанров. Количественно он преобладал как на академических, так и на передвижных выставках [13,

с. 89]. Также в рамках этого жанра свершалось множество художественных экспериментов, влияющих на развитие искусства в целом. Поэтому пейзажный жанр требует особого внимания исследователей. В творческой биографии К. Я. Крыжицкого (1858–1911 гг.), мастера позднего академического пейзажа, художника, отстаивающего принципы «чистого искусства», любимца императорской семьи Романовых и буржуазной публики, покончившего жизнь самоубийством из-за обвинений в плагиате и копировании фотографии в живописной работе, выразились важнейшие художественные, культурологические, социологические проблемы времени. Однако монографического исследования, посвященного художнику, в котором был бы представлен развернутый анализ его творчества, до сих пор не создано.

Среди публикаций, относящихся к теме статьи, отметим книгу, написанную сыном живописца Г. К. Крыжицким «Судьба художника: воспоминания о К. Я. Крыжицком» [10]. Емкая характеристика творчества мастера дана в исследованиях «Русская пейзажная живопись. Конец XVIII–XIX век» В. С. Манина [12], «Идеальное искусство. Позднеакадемическая и салонная живопись» Е. В. Нестеровой [13] и в биографическом словаре «Русские живописцы XVIII–XIX века» [15]. Также был выпущен альбом работ художника «Константин Крыжицкий» с сопроводительным текстом Н. О. Майоровой и Г. К. Скокова [11]. В настоящей статье предпринята попытка проследить формирование и развитие творческого метода пейзажиста, выявить периодизацию его творчества.

К. Я. Крыжицкий родился в 1858 г. в Киеве в семье коммерсанта. Еще в первом классе мальчик «пристрастился к рисованию» и в 1875 г., при открытии в Киеве рисовальной школы Н. И. Мурашко, соученика и друга И. Е. Репина, поступил туда [10, с. 11–12]. Уже о взрослом, творчески сформировавшемся живописце Н. И. Афанасьев писал: «Как художник, К. Я. великолепно изучил воздушную перспективу и ее особенности, эффекты освещения, строение дерева и убранство природы» [1, с. 256]. В основе этих умений лежали наблюдение за природным миром и внимательное изучение натуры, которые развивались вместе с освоением рисунка и живописи. Н. И. Мурашко считал, что преподавание должно быть основано на работе с натуры, поэтому на его занятиях ученики часто занимались этюдными зарисовками в окрестностях Киева [10, с. 13].

Проучившись в школе полтора года, способный ученик в 1877 г. поступил в Императорскую Академию художеств, в пейзажный класс профессора М. К. Клодта [6, с. 785]. Талант К. Я. Крыжицкого был оценен в первые годы обучения: в 1879 г. на академической выставке появилась первая картина художника «Утро», которая была приобретена Обществом Поощрения Художеств [6, с. 785]. Во время обучения в академии неоднократно отмечался наградами: малыми серебряными медалями за картину «В окрестностях Киева» и пейзажные рисунки, Серебряной медалью второго достоинства — за рисунок с натуры, а также большой серебряной за картину «Ивы», за работу «Дубы» был награжден Малой золотой [2, с. 221]. В 1884 г. К. Я. Крыжицкий окончил академию, получив звание классного художника первой степени [2, с. 221]. Живописец посетил художественные центры Европы — Германии, Италии и Франции. По словам его сына, пейзажист остался равнодушен к «получившему тогда широкое распространение импрессионизму» [10, с. 20].

С момента начала обучения К. Я. Крыжицкого в академии примерно по 1888 г. можно выделить ранний период творчества художника. Он характеризуется творческой несамостоятельностью пейзажиста. К. Я. Крыжицкий проявляет себя как прилежный ученик академии, покорно следуя «канонам» академической живописи. Художник подражает «образцам» русского пейзажа. Менее выразительный по композиции, чем у Ф. А. Васильева, бедный в отношении тонального разнообразия «Зимний пейзаж» (1880 г., Воронежский областной художественный музей имени И. Н. Крамского) К. Я. Крыжицкого во многом повторяет «Оттепель» (1871 г., Государственный Русский музей) уже признанного мастера. В работе

юного ученика академии читается условность трактовки форм: построек и деревьев, их пропорциональное несоответствие друг другу.

Ранние работы К. Я. Крыжицкого посвящены знакомым ему с детства местам, однако они являют собой обобщенные, идеальные пейзажные виды: «Перед дождем» (1880 г., Рыбинский государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник), «Хутор на Днепре (Рыбачья пристань)» (1885 г., Челябинский государственный музей изобразительных искусств). Искусственно «сочиненный» в мастерской пейзаж не воспевает естественную природу, а возвышает ее с помощью композиционного упорядочивания. Такие работы отличаются четким делением на пространственные планы и уравновешенными композициями. Колорит строится с опорой на классическую трехцветку. Эти художественные приемы, демонстрирующие преданность мастера академической традиции, использованы в работе «Перед полуднем» (1885 г., Костромской государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник). Ландшафт украшается деталями, воспроизводящимися живописцем и на других полотнах: изображением аистов, лодок. «Волга» (1885 г., Устюженский краеведческий музей) являет черты классического построения композиции: эллиптический заворот берега, замыкающие горизонт горы. Гладкая и графичная манера письма, скудность цветовой гаммы, свойственные этому полотну, характерны и для других ранних работ художника, например: «Водяная мельница» (1883 г., Вологодская областная картинная галерея), «Двор» (1886 г., Череповецкое музейное объединение). В классе М. К. Клодта К. Я. Крыжицкий развивал кропотливый анализ и технику детального изображения природных форм. Художник оттачивал аккуратность мазков, светотеневую моделировку.

Благодаря влиянию воспевающего благородную простоту природы М. К. Клодта среди мотивов пейзажей юного мастера преобладают незатейливые образы окружающего мира: просторные поля, изъезженные дороги — «Луг и дорога» (1886 г., Елагиноостровский дворец-музей русского декоративно-прикладного искусства и интерьера), «Дорога после дождя» (1887 г., Государственный Русский музей). Кроме того, композиционные решения, применяемые учителем, появляются и в пейзажах К. Я. Крыжицкого. Похожими уравновешенными и статичными композициями обладают «Лесная даль в полдень» М. К. Клодта (1876 г., Государственная Третьяковская галерея) и «Лесные дали» (1886 г., Херсонский областной художественный музей имени А. А. Шовкуненко) К. Я. Крыжицкого, «Берег Финского залива» (дата создания неизвестна, Государственный художественный музей Алтайского края) М. К. Клодта и «На берегу» (1886 г., Самарский областной художественный музей) К. Я. Крыжицкого. Но К. Я. Крыжицкий все же не достигает в изображении природы той степени «монотонности» ландшафта, что и его учитель. Здесь проявляется тяга начинающего пейзажиста к созданию «красивого», впечатляющего зрителя изящными деталями пейзажа. Об этом говорит разнообразие форм природного мира, созданное художником в его произведениях.



1. К. Я. Крыжицкий. «Гроза собирается». 1885 г. Холст, масло. 53 х 75,5 см. Государственная Третьяковская галерея

Картина «Гроза собирается» (1885 г., Государственная Третьяковская галерея) (*ил. 1*) доказывает верность живописца академическим «шаблонам». Густые облака собрались в зловещую грозовую тучу, которая нависла над просторной гладью реки. Тень от облаков ложится на замыкающий горизонт гористый берег и поверхность воды, образуя в середине полотна пятно овальной формы, которое является выразительным

и содержательным центром композиции. Вокруг него выстраивается все остальное. Светотень подчиняется не естественному освещению, а правилам композиции. Декоративные облака принимают геометрические формы, вместе с другими элементами пейзажа образуют четкие линии уменьшающихся к центру композиции круглящихся и треугольных форм. Для украшения вида в зарослях камыша художник изображает фигуру стройного аиста. С помощью освещения, выразительных контрастов света и тени мастер стремится передать состояние природы — минуту тишины и ожидания, когда нависает над землей грозная свинцовая туча, и все замирает перед первым ударом грома. Но момент жизни природы, выбранный живописцем, заключен в четкие рамки академической симметричной и статичной композиции, колористической трехцветки планов. Эффектность, условность изображаемой природы преобладает над ее естественностью. За счет этого зритель не чувствует нагнетающей тревожности, он, скорее, любуется красотой момента.

Большинство пейзажей К. Я. Крыжицкого, относящихся *к раннему периоду его творчества*, лишено характерного настроения. Художник следует академической традиции, а отточенные правила в его пейзажах стоят выше натуры, выше его личного восприятия природы. В итоге он изображает условные, обобщенные, похожие друг на друга виды. Природа предстает перед зрителем идеальной. Такие пейзажи не способны погрузить зрителя в тонкие состояния природы. Несмотря на преобладание таких работ в раннем творчестве мастера, встречаются и пейзажи, в которых раскрывается творческая индивидуальность мастера. Усадебные мотивы, по-видимому, особенно близки художнику. Позже они станут одной из основных тем его творчества. Из авторского наброска, сохранившего свежесть натурных впечатлений художника «В усадебном парке» (1886 г., частное собрание), рождается более строгая, но не потерявшая легкости композиция «Парк в Лазенках» (1886 г., Тверская областная картинная галерея). Осенний парк, богатый разнообразием оттенков листвы, погружен в туманную дымку. Художник, а вместе с ним и зритель, словно наблюдают за двумя девушками, созерцающими осенний пейзаж, погруженными в задумчивое состояние. Лирическую интонацию работе придает попытка К. Я. Крыжицкого связать жизнь человека и природы воедино.

Среди пейзажных композиций, зарисованных художником на листе бумаги (1886 г., Вологодская областная картинная галерея), можно обнаружить изображения веранды и людей на ней, усадебного дома и сада. Под ними располагаются строки хрестоматийного стихотворения А. Н. Майкова «Ласточки» 1856 г.: «Мой сад с каждым днем увядает». У поэта, как и у К. Я. Крыжицкого, «домашнее», «родственное» отношение к окружающему миру выражается в использовании обыденных, иногда подчеркнуто прозаичных сюжетов. При этом оба творца сохраняют возвышенно-поэтический взгляд на природу, выявляющий «сдержанное душевное созвучие ее просветленности и чистоты» [16, с. 456]. Жизнь усадебного сада и жизнь человека уподоблены друг другу и в стихотворении, и в пейзажных композициях. Пейзажи К. Я. Крыжицкого подобны «чистому искусству» А. Н. Майкова, воспевающему природу, любовь и горнюю духовность [16, с. 455].

В 1889 г. работа «Лесные дали» (1886 г., Херсонский областной художественный музей имени А. А. Шовкуненко) принесла ему звание академика живописи и всеобщее признание [10, с. 23]. Художник принимает активное участие в жизни академии. Он был членом Общества выставок художественных произведений, созданного по инициативе академии и призванного составить конкуренцию передвижникам [13, с. 57]. При этом К. Я. Крыжицкий был экспонентом и передвижных выставок [14, с. 624]. Правда, сущностные различия между академическим лагерем и передвижниками к концу века «все больше стирались» [13, с. 57], тем более что художники каждой из групп не были объединены стилевым единством. Поэтому нельзя однозначно сказать, что творчество пейзажиста принадлежало к какому-либо из этих художественных лагерей. Также мастер участвовал и в выставках Общества русских

акварелистов [3, с. 455]. К. Я. Крыжицкий недолго преподавал в Центральном училище технического рисования барона А. Л. Штиглица и Николаевском сиротском институте, в 1889–1891 гг. — в Рисовальной школе при Обществе поощрения художеств [15, с. 339]. Вел занятия с группами и в своей мастерской: у мастера учились А. А. Рылов, И. Ф. Шульце.

Здесь можно выделить *более зрелый период творчества художника — с 1888 по 1900 гг.* В это время определяются основные мотивы его живописи. Главной темой, которую с разных сторон раскрывает художник в своих пейзажах, является проблема взаимоотношения человека и природы. Множество работ мастера посвящены тихой, полной гармонии и спокойствия сельской жизни, в которой существование человека связано с природным ритмом. В этих пейзажах нет ничего от современной городской жизни, они создают ощущение размеренного бытия на лоне природы. Будь это сельскохозяйственный труд, как в работах «Нивы» (1892 г., Бердянский художественный музей И. И. Бродского), «Стога» (1896 г., Томский областной художественный музей) или просто сцены быта сельской жизни — «Морозный день» (1895 г., Луганский областной художественный музей), «Дорога» (1899 г., Херсонский областной художественный музей имени А. А. Шовкуненко.), «Ранняя весна» (1900 г., частное собрание). Природа предстает перед зрителем прекрасной, благосклонной по отношению к человеку. Часто встречаются и сцены охоты, в которых небольшие фигурки людей так же не нарушают тишину, гармонию, царящую среди лугов, полей, лесов. Человек, вышедший на охоту, оставшись наедине с природой, застает ее в разных состояниях в разное время суток: «Пейзаж. Охота в лесу» (втор. пол. XIX в., Чайковская художественная галерея), «Рано утром в полях» (1897 г., частное собрание), «Речной пейзаж в сумерках» (1897 г., частное собрание). Роль стаффажа в произведениях К. Я. Крыжицкого может объясняться наследием традиции «жанрово-описательной трактовки природы, соответствующей основному характеру передвижнической живописи 70-х годов». Следуя примеру М. К. Клодта, который в серьезное и обстоятельное, но суховатое понимание природы вносит «поэтические моменты лирического отношения к миру» [19, с. 152], К. Я. Крыжицкий оживляет природные виды фигурками людей и животных. Стаффаж у живописца гармонизирует «отношения» человека и природы, поддерживает композицию работы.

На полотнах К. Я. Крыжицкого на линии горизонта нередко можно заметить очертания куполов храмов и звонниц. Гармония дольнего мира подчеркивается художником гармонией мира горнего. Но часто и сами церкви, монастыри становятся главным предметом изображения в пейзажах мастера. Разные оттенки религиозного чувства передает живописец в работах «Скит в лунную ночь» (1898 г., Государственная Третьяковская галерея), «Саввино-Сторожевский монастырь в Звенигороде» (1895–1898 гг., Государственное музейное объединение «Художественная культура Русского Севера»).

Расцвет в творчестве мастера переживает и усадебная тема. Появляются работы «Крыльцо Дома художника» (1889 г., частное собрание), «Осень в Крыму» (1891 г., частное собрание), «Ворота Заброшенной усадьбы» (1895 г., Дальневосточный художественный музей), «Дворянское гнездо» (1903 г., местонахождение неизвестно). Усадебные мотивы в творчестве мастера требуют отдельного рассмотрения и более глубокого изучения.

Художник продолжает изображать и природные просторы, лишенные присутствия человека, впечатляющие зрителя величием красоты открывающихся видов: «Озеро» (1896 г., Государственный Владимиро-Суздальский историко-архитектурный и художественный музей-заповедник), «Утро на озере» (ок. 1896 г., Нижнетагильский музей изобразительных искусств.), «Тверская губерния» (1898 г., частное собрание). В таких работах поэтическое восприятие природы роднит художника с Ф. А. Васильевым. Живопись К. Я. Крыжицкого, по замечанию Манина, наследует лиризм Ф. А. Васильева [12, с. 326]. Исследователь подчеркивает, что лиризм К. Я. Крыжицкого «связан с тончайшими состояниями природы, с ее свежим дыханием. Он более чист, но менее звучен по сравнению с национально окрашенным пейзажем Левитана,

Нестерова, А. Васнецова» [12, с. 329]. Большую роль в создании лирического пейзажа у обоих мастеров играет изображение неба, часто занимающее большую часть композиции полотна. К. Я. Крыжицкий, неравнодушный к состоянию неба, уже будучи в роли учителя, по словам его ученика А. А. Рылова, «объяснял строение и форму различных облаков, мастерски изображая их кистью или углем» [17, с. 27–28]. В целом тихое и благостное настроение пейзажей Ф. А. Васильева рифмуется с работами мастера. Как у Ф. А. Васильева, так и у К. Я. Крыжицкого трактовка природы лишена будничности, нарочитой трезвости и прозаичности.

Все вышеперечисленные мотивы находят отклик у буржуазной публики того времени, отвечают запросу посетителей выставок. К. Я. Крыжицкий становится «модным пейзажистом» [17, с. 27]. На полотнах он чаще всего изображает спокойное состояния природы, вызывающее у зрителя только положительные чувства. Пейзажи художника дарили публике тихие созерцательные удовольствия и переживания [6, с. 786]. Стремящееся к выразительной передаче приятных глазу природных мотивов искусство К. Я. Крыжицкого тяготеет к салонному искусству. Журналист «Нивы» рассуждает о том, что его картины «казались окнами» в мир [7, с. 330], а в другой статье подчеркивается, что мастер был любим теми, кому не безразлична природа [6, с. 786]. Современники ценили К. Я. Крыжицкого за внимательное отношение к жизни природного мира, за разнообразие видов, которые он изображал. Как писали в прессе, его пейзажи позволяли перенестись в «иные, цветущие страны — на приволье зеленых лугов, в сказочные обители горных круч, на берега беспредельного и светлого моря» [6, с. 785]. Живопись К. Я. Крыжицкого угождала вкусам буржуазного общества, развлечением которого было рассматривание разных уголков России и Европы. Кроме того, пейзажи мастера соответствовали вкусам представителей императорской фамилии: работы К. Я. Крыжицкого приобретали императрица Мария Федоровна, великие княгини Ксения Александровна и Ольга Александровна [9, с. 1, 2, 3, 14, 15, 17], великий князь Константин Константинович [2, с. 223].

Зрелый период творчества К. Я. Крыжицкого характеризуется тем, что художник отступает от строгих правил академического письма. По сравнению с ранним периодом творчества, в это время мастер смелее использует цветовую палитру. Контрасты становятся более звучными, тени теперь прописываются не только через серый и коричневый — в работе «Путь через лес» (1889 г., частное собрание) тени на снегу написаны с помощью голубых, фиолетовых оттенков. Творчество К. Я. Крыжицкого своей индивидуальностью производило впечатление и на молодых художников. А. А. Рылов отмечал, что работы мастера выделялись из большого количества академических картин, от которых «веяло скукой» [17, с. 29]. Работы К. Я. Крыжицкого казались «живыми и радостными пятнами» [17, с. 29].

К. Я. Крыжцикий находит художественные приемы, которые формируют его индивидуальный почерк. В некоторых живописных работах особое внимание пейзажиста направлено на детальную, графичную проработку фактуры стволов деревьев. На формирование этой особенности, скорее всего, повлияла «подробность» и «материальность» художественной манеры И. И. Шишкина. В. С. Манин подчеркивает, что К. Я. Крыжицкий «словно возвращается к изобразительной методологии 1850–1860-х гг. и даже усиливает ее, доводя пейзаж почти до стереоскопической объемности» [12, с. 326]. На первом или втором плане художник изображает деревья. Но зритель видит только их стволы, кроны же обрезаны форматом полотна: к такой композиции художник прибегает в работах «Пейзаж. Охота в лесу» (втор. пол. XIX в., Чайковская художественная галерея), «Дубы» (1893 г., Вологодская областная картинная галерея) (*ил. 2*),



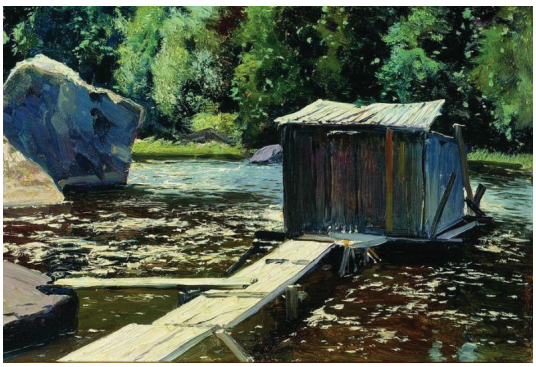
2. К. Я. Крыжицкий. «Дубы». 1893 г. Холст, масло. 57 х 50 см. Вологодская областная картинная галерея

«Ранняя весна» (1900 г., частное собрание). Е. В. Нестерова замечает, что К. Я. Крыжицкий находил стволы старых деревьев «столь красивыми и поэтичными, что мало писал летних пейзажей, изображая осень, зиму и раннюю весну, когда ветви голы и дерево как бы раздето» [13, с. 307]. Может быть, появлением этого художественного приема мы обязаны фотографии, в то время активно использующейся художниками для работы. Пейзажист акцентирует внимание на фактуре природных форм, которая сама по себе должна принести зрителю эстетическое удовольствие. Таким образом, на первый план выдвигаются стволы деревьев, на них «фокусируется» взгляд живописца, а второй план, иногда более содержательный — со стаффажем и постройками — прописан не так детально. Этот прием приближает художника к изображению как бы «реального» видения. Но стволы деревьев играют и декоративную роль. В пейзажах художника они часто отбрасывают тени на землю или воду: таким образом композиции дополняются изящными диагоналями, изгибами линий.

В 1900 г. К. Я. Крыжицкий был избран действительным членом Императорской Академии художеств и течение многих лет состоял в жюри Весенних выставок [10, с. 52]. Художник вел активную общественную деятельность, будучи видной фигурой в художественной среде Петербурга на рубеже веков. Он проводил досуг в обществе «Мюссаровские понедельники», председателем которого стал в 1909 г. [18, с. 434], составил так и не реализованный проект издания «Художник» [10, с. 50]. Общество художников имени А. И. Куинджи, председателем которого был К. Я. Крыжицкий с момента его основания до конца своих дней (1909–1911 гг.), стало еще одним детищем мастера [18, с. 501]

В русском искусстве на рубеже XIX–XX вв. происходили значительные перемены. *Поздний период творчества К. Я. Крыжицкого — с 1900 по 1911 г.* — выпал на это сложное время. А. А. Рылов отмечает, что «слава Крыжицкого стала меркнуть», когда широкое признание получила живопись И. И. Левитана [17, с. 28]. Конечно, К. Я. Крыжицкий не потерял всех почитателей своего творчества, но работы мастера стали «реже приобретаться на выставках», теперь «годились только для буржуазных гостиных» [17, с. 28]. Живописец сомневался в верности своего художественного метода и не был равнодушен к модернистской критике. Сын художника приводит слова К. Я. Крыжицкого: «Знаете, у меня такой в голове хаос! Самые разноречивые мысли… <…> вдруг они в самом деле правы, эти господа? И я действительно ничтожество. И все мои картины, вся работа — мыльные пузыри…» [10, с. 65]. Художника волновал вопрос актуальности его пейзажной живописи. Сын мастера отмечает, что Константин Яковлевич боялся «устареть», исписаться и считал, что «самое страшное для артиста — это пережить себя» [10, с. 65]. Может быть, именно это заставило К. Я. Крыжицкого обратить внимание на новые веяния; несомненно, художник не оставался изолированным от бурного развития искусства. Например, его близкий друг Я. Ф. Циоглинский был последователем импрессионизма. Подробный отклик современника на скульптуру М. Л. Диллон «Художники Крыжицкий и Циоглинский» дает возможность предположить отношение мастера к импрессионизму. Художник смотрит на него с недоверием, твердо стоит на позициях реалистического искусства второй половины XIX в.: «Циоглинский горячо и страстно убеждает его в чем-то, видимо, желает обратить в свою веру с ее порывистым и горячим импрессионизмом. Но Крыжицкий, спокойный объективист, плохо поддается внушению» [8, с. 24]. Журналист домысливает слова, которые мог бы сказать К. Я. Крыжицкий своему близкому другу: «Все-таки березу надо так рисовать, чтоб это была береза, и ради настроения я не поступлюсь породой деревьев…» [8, с. 24]. Мастер, несмотря на попытки осовременить свою манеру письма, до конца не мог отказаться от идеалов академического пейзажа. Стремление художника академической выучки приблизиться к современной живописи соответствует общей тенденции. По мнению В. С. Манина, «академическая живопись в это время уже спокойно откликалась на завоевания пленэра, по-иному относилась к цвету, оттеснившему светотональные решения» [12, с. 319].

Если в раннем творчестве мастера интерес к свету проявлялся в выборе сюжетов с нетипичной и эффектной световой ситуацией, то в позднем — в пристальном внимании к игре света в обыденной световоздушной среде. Примером пейзажа, в котором световоздушная среда создана на основе натурных наблюдений, можно считать «Купальню» (конец XIX в., Государственный Владимиро-Суздальский историко-архитектурный и художественный музей-заповедник) (*ил. 3*). Главный мотив произведения, выполненного в импрессионистической манере произведения, — игра света и тени. Мастер пользуется переходами теплых и холодных тонов, акцентирует внимание на световых рефлексах. Тени демонстрируют разнообразие живописных нюансов: здесь и оттенки фиолетового, голубого, желтого и оранжевого. Ранняя манера К. Я. Крыжицкого, отличающаяся сухостью и графичностью, перерастает в письмо крупными мазками разной формы, приводящими живописную поверхность в движение. Художник прорабатывает формы кистевым приемом, «лепит» их краской.



3. К. Я. Крыжицкий. «Купальня». Конец XIX в. Картон, масло. 28,7 х 43,2 см. Государственный Владимиро-Суздальский историко-архитектурный и художественный музей-заповедник

К. Я. Крыжицкий, признающий «фотографичность» негативной чертой живописи [10, с. 48], от скрупулезной детализации природных форм приходит к их отбору и обобщению. Его манера письма становится более смелой, свободной, выразительной. Это демонстрируют пейзажи на излюбленные художником темы: «Осень» (1900-е гг., Новгородский государственный объединенный музей-заповедник.) (*ил. 4*), «Вознесенский Печерский монастырь, Нижний Новгород» (1905 г., частное собрание). Пейзажист в последние годы жизни часто работает мазком и пишет не на гладком, а на крупнозернистом холсте [10, с. 57].



4. К. Я. Крыжицкий. «Осень». 1900-е гг. Холст, масло. 64,8 х 51,4 см. Новгородский государственный объединенный музей-заповедник

«Яблоня в цвету» (1903 г., Государственный Русский музей) примечательна фактурным мазком, изображением световых рефлексов, светлой палитрой — все это приближает К. Я. Крыжицкого к импрессионистической манере. Но классические принципы построения композиции выдают в художнике академиста. Он вписывает природные и архитектурные формы в четкие геометрическим фигуры композиции. Даже свет, игру которого изображает живописец, подчиняется статичным линиям композиции: яблоня г-образной формы бросает ровную тень на траву и уравновешивается вертикалью, которую задает фигура девушки, стоящей рядом, — таким образом, линии образуют квадрат. Вместе две постройки на заднем плане условно образуют треугольник. Здесь нет ощущения естественности, словно случайно увиденного зрителем пейзажа. Композиция существует не тайно, как в импрессионистических пейзажах, «придавая картине, внешне напоминающей этюд, гармоническую цельность» [4, с. 76], а явно.

В 1911 г. против К. Я. Крыжицкого была развязана травля в обществе и в печати. Художник был обвинен в том, что использовал в произведении «Повеяло весной» (1910 г.,

Харьковский художественный музей) композицию работы Я. И. Бровара «Зимний пейзаж. Вид Беловежской пущи» (1906–1908 гг., местонахождение неизвестно). Сын художника отмечает, что мастер изобразил природные мотивы, увиденные им на снимке фотографа Вишнякова, и Я. И. Бровар воспользовался фотографией для своей работы [10, с. 62]. Художник «метался и мучился, не зная, как сбросить с себя гнусное обвинение» [7, с. 330] и в итоге покончил жизнь самоубийством. В обществе бытовало мнение о том, что травля заставила его усомниться «в своем таланте» и привела к трагедии [5, с. 57]. Скандал окончательно разбил художника, чувствовавшего, что его творчество становится менее востребованным. Обвиненный в плагиате, К. Я. Крыжицкий ответил на осуждения открытым письмом: он указывал, что не видел работы Я. И. Бровара, но действительно заимствовал в нескольких своих полотнах сюжеты или отдельные детали с фотоснимков. [10, с. 64]. Скорее всего, моральный удар художнику принесло обвинение в копировании фотографии ради быстрого заработка. Пейзажист, находящийся в конфронтации с модернистским лагерем, защищаясь от статуса салонного живописца, утверждал, что написанные им сотни картин дают ему право отвергнуть обвинение в том, что он якобы «спокойненько списывает по фотографиям для продажи» [10, с. 64].

В результате анализа творчества К. Я. Крыжицкого были выявлены проблемы, характерные для русской пейзажной живописи рубежа XIX–XX вв.: это взаимодействие художественных традиций и новаций в творчестве живописцев, проблемы авторского права, использования фотографии в живописи, зависимости творчества художника от потребностей зрителя и покупателя искусства. *Ранний период творчества К. Я. Крыжицкого (1877–1888 гг.)* отмечается тем, что художник следует академическим «канонам» и копирует «образцы». Его «сочиненный» академический пейзаж лишен индивидуальности. *Зрелый период творчества мастера (1888–1900 гг.)* характеризуется обретением близких художнику мотивов и приемов выразительности. Живописец, не оставляя без внимания новые тенденции искусства, обращается к ним в *поздний период творчества (1900–1911 гг.):* изменения касаются художественной манеры мастера. Однако не все работы этого времени соответствуют новым веяниям. Это свидетельствует о единстве творческого метода пейзажиста, о том, что он был не художником поиска, а художником традиции.

ЛИТЕРАТУРА

1. Афанасьев Н. И. Современники: альбом биографий. СПб.: Типография А. С. Суворина, 1910. Т. 2. 492 с.
2. Булгаков Ф. И. Наши художники (живописцы, скульпторы, мозаичисты, граверы и медальеры) на академических выставках последнего 25-летия: биографии, портреты художников и снимки с их произведений. СПб.: Типография А. С. Суворина, 1890. Т. 1. 240 с.
3. Глебова О. С. Общество русских акварелистов. 1880–1918. М.: Арт Волхонка, 2018. 550 с.
4. Горелов М. И. Станислав Юлианович Жуковский: Жизнь и творчество, 1875–1944. М.: Искусство, 1982. 271 с.
5. Измайлов А. А. Город мертвых: Некрополь Смоленского кладбища в Санкт-Петербурге // Аргус. 1913. № 10. С. 42–59.
6. К. Я. Крыжицкий // Нива. 1909. № 45. С. 785–786.
7. К. Я. Крыжицкий // Нива. 1911. № 17. С. 329–330.
8. Карпова Е. Художник-скульптор Мария Диллон: 1858–1932: к 150-летию со дня рождения. СПб.: Palace Editions, 2009. 94 с.
9. Каталог Посмертной выставки картин академика живописи К. Я. Крыжицкого в залах Императорской Академии художеств. СПб.: Типография товарищества М. О. Вольф, 1911. 20 с.
10. Крыжицкий Г. К. Судьба художника: воспоминания о К. Я. Крыжицком. Киев: Мистецтво, 1966. 70 с.
11. Майорова Н. О., Скоков Г. К. Константин Крыжицкий. М.: Белый город, 2005. 47 с.
12. Манин В. С. Русская пейзажная живопись: конец XVIII–XIX век. СПб.: Аврора, 2012. 333 с.
13. Нестерова Е. В. Идеальное искусство. Позднеакадемическая и салонная живопись. СПб.: Золотой век, 2012. 510 с.

14. Романов Г. Б. Товарищество передвижных художественных выставок, 1871–1923 гг.: энциклопедия. СПб.: Санкт-Петербург оркестр, 2003. 735 с.
15. Русские живописцы. XVIII–XIX века: биографический словарь / сост. Е. Ф. Петинова. СПб.: Азбука-классика, 2008. 767 с.
16. Русские писатели. 1800–1917: биографический словарь. Т. 3. / под общ. ред. П. А. Николаева. М.: Большая российская энциклопедия, 1994. 610 с.
17. Рылов А. А. Воспоминания. Л.: Художник РСФСР, 1960. 307 с.
18. Северюхин Д. Я. Три века художественного рынка Санкт-Петербурга, или Проза художественной жизни. СПб.: Міръ, 2018. 750 с.
19. Федоров-Давыдов А. А. Русский пейзаж XVIII — начала XIX века. М.: Советский художник, 1986. 303 с.

Сведения об авторе:

Харенко Ангелина Григорьевна, бакалавриат, 4-й курс, кафедра искусствоведения, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица; angel.har84@gmail.ru

Kharenko Angelina Grigorievna, Bachelor's degree program, 4th year, Department of Art Criticism, Saint Petersburg State Academy of Art and Design named after A. L. Stieglitz; angel.har84@gmail.ru

Сведения о научном руководителе:

Карпов Александр Владимирович, кандидат культурологии, доцент, профессор Центра инновационных образовательных проектов, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица; avkarpov12@yandex.ru

Karpov Aleksandr Vladimirovich., Candidate of Culturology, Associate Professor, Professor of the Center for Innovative Educational Projects, Saint Petersburg State Academy of Art and Design named after A. L. Stieglitz; avkarpov12@yandex.ru

УДК 748
DOI 10.54874/9785605162926.2024.10.78

А. Ю. Шролик

ТЕХНИКА МИЛЛЕФИОРИ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ Ф. М.-А. ИБРАГИМОВА

Миллефиори — древнейшая техника декорирования художественных изделий из стекла, возрожденная в Италии в XIX в. и получившая новый виток развития в XX в. Применение миллефиори при создании фигуративной скульптуры демонстрируют произведения московского художника Фидаиля Мулла-Ахметовича Ибрагимова. Уникальная в масштабе мирового художественного стекла скульптурная пластика Ф. М.-А. Ибрагимова открывает новые эстетические качества декоративных приемов стеклоделия.

Ключевые слова: миллефиори, Фидаиль Мулла-Ахметович Ибрагимомов, скульптура, стеклянная пластика, художественное стекло.

A. Y. Shrolik

MILLEFIORI TECHNIQUE IN THE WORKS OF F. M.-A. IBRAGIMOV

Millefiori is the oldest technique of decorating artistic glassware, revived in Italy in the XIX century and received a new round of development in the XX century. The use of millefiori in the creation of figurative sculpture is demonstrated by the works of Moscow artist Fidail Mulla-Akhmetovich Ibragimov. F. M.-A. Ibragimov's sculptural modeling, unique on the scale of world art glass, opens up new aesthetic qualities of decorative glassmaking techniques.

Keywords: millefiori, Fidail Ibragimov, sculpture, glass modeling, art glass.

Первые произведения художественного стекла, выполненные в технике миллефиори, археологи обнаруживают в Древнем Египте. Благодаря раскопкам Флиндерса Петри в Тель-эль-Амарне было доказано существование стекольного производства в Египте за 1370 лет до н. э: были обнаружены остатки печей, битых стеклянных сосудов, осколки и др. [2, с. 8]. Самая ранняя работа, выполненная в технике миллефиори, — палочка-миллефиори 1800 г. до н. э. В Древнем Египте такие многоцветные стеклянные сосуды изготавливались при помощи укладывания стеклянных палочек разных цветов вокруг глиняного стержня и размягчения на огне до сплавления их вместе и образования сплошной стенки. Из Египта эта техника к III тысячелетию н. э. перешла в Рим и только к XIII в. в Венеции, на острове Мурано, начинает усиленно развиваться производство стекла. Техника миллефиори получила наибольшее распространение и сегодня является визитной карточкой региона.

Несмотря на древнее происхождение данной техники, сегодня существует расхождение в терминологии. При этом используется аналогичное описание процесса изготовления художественных произведений. Так, в 1923 г. Альфред Николаевич Кубе в своей книге «Венецианское стекло», в главе про разновидности венецианского стекла, отмечает: «Мозаичное стекло. Способ изготовления так называемых *vasi millefiori* был следующий: брались разноцветные стеклянные нити и спаивались в одну палочку с тем расчетом, чтобы поперечный разрез имел вид звездочки, розеточки или вообще какой-нибудь симметричной фигуры, затем палочка разрезалась на диски, которые вводились в стеклянную массу,

из которой выделывались различные предметы. Такие сосуды, украшенные бесчисленными звездочками, розетками или другими фигурами назывались vasi fiori или millefiori» [6, с. 48]. А. Н. Кубе пишет о мозаичном стекле и о миллефиори как об одной технике, не различая их.

Найти определение техники миллефиори можно также в Эрмитажном каталоге «Античное стекло из собрания Эрмитажа» 1997 г. В содержании представлены в огромном количестве художественные работы из стекла, выполненные в технике миллефиори. Научные сотрудники Государственного Эрмитажа отмечают данную технику как мозаичную, но с тем же описанием технологии стекла: «…рассвет мозаичной техники относится к I в. до н. э. — I в. н. э. Ее суть состоит в следующем: из стволиков стекла разного цвета собирали пучок, дающий в сечении задуманный узор. Стволики сваривали, превращая в монолитную заготовку. Получившийся длинный стержень рассекали на “ломтики” — пластинки с желаемым узором. “Ломтики” укладывали в форму, промежутки между ними заполняли толченым стеклом, образующим впоследствии основной цвет изделия. При разогреве стекло заполняло форму: с помощью прессовки из него выделывали сосуд, который после остывания полировали» [7, с. 83].

В статье главного хранителя отдела Государственного Эрмитажа «Музей Императорского фарфорового завода» Ольги Борисовны Барановой «Венецианское стекло второй половины XIX в. в собрании музея Императорских заводов» упоминается техника миллефиори и приравнивается к мозаичной технике, как и у А. Н. Кубе: «…“мозаичные” вазы <…> можно считать аналогом миллефиори в русском прочтении…» [1, с. 52]. В определении О. Б. Барановой термины «мозаичная техника» и «миллефиори» сливаются и становятся синонимичными. Чтобы обозначить отличия техник, необходимо обратиться в данном случае к определению и технологии мозаичного стекла. Мозаичная техника предполагает, что изображение или другой цельный материал образуется при помощи соответствующим образом расположенных частей, скрепленных между собой на прочной основе. Если в мозаике закладывается специальный рисунок, то в миллефиори — случайный. Разница присутствует и в самом способе наложения рисунка, и кусочков стекла.

По нашему мнению, наиболее точное определение техники миллефиори было дано куратором Московской выставки Венецианского стекла «Vetro artistico» (2023 г.) Виолеттой Микитиной. На выставке Музея-усадьбы «Кусково», в павильоне Эрмитаж, была представлена самая крупная коллекция венецианского стекла: выставлялось около 80 предметов. Куратор на этикетаже расписал определения техник венецианского стекла, где было указано том числе: «Миллефиори (итал. millefori — “тысяча цветов”) — разновидность мозаичного стекла, как правило, с цветочным узором. Основой создания изделий в технике миллефиори служат специальные стеклянные “прутики”, имеющие в сечении нужный мастеру рисунок. Это может быть не только цветок, но и звезда, геометрическая фигура, животное, буква или дата» [3]. Техника создания художественного стеклянного произведения, упомянутая на этикетаже В. Микитиной и в научной работе О. Б. Барановой, является идентичной тем, что были приведены в текстах А. Н. Кубе и Эрмитажного каталога про античное стекло из коллекции. Анализируя все выше представленные определения техники миллефиори, можно сделать вывод, что миллефиори — это не аналог мозаичной техники, а ее разновидность.

В России техника миллефиори появляется только в конце XIX в. на Императорском стеклянном заводе, несмотря на существование стеклянной мозаики с XI в. В 1887 г. технолог Императорского стеклянного завода Сергей Петрович Петухов был командирован в Венецию для изучения технологий изготовления смальт и мозаик. Оттуда он привез небольшую коллекцию образцов муранского стекла, в том числе в технике миллефиори. Технику опробовали в 1892 г., создали две вазы «Миллефиори», но далее производство не распространилось. Основной причиной является уход С. П. Петухова с завода.

После революции 1917 г. стекольная промышленность приостановилась в связи с появлением новых советских ценностей; стеклянную посуду выпускали только три завода: Хрустальный,

Дятьковский и Никольско-Бахметевский. В начале 1930-х гг. предприятия стали развиваться, и к 1940-х гг. произошел перелом стекольной промышленности в СССР: Вера Игнатьевна Мухина и Николай Николаевич Качалов организовали первый экспериментальный цех для производства художественного стекла. В новых изделиях широко применялось бесцветное и цветное стекло, декорированное цветными нитями и алмазной гранью. Со временем стали появляться авторские уникальные произведения, которые не имели бытового или декоративного значения, а являлись самостоятельными. Техника миллефиори «возродилась» только в период оттепели, в 1960-е гг. Многие советские художники по стеклу стали прибегать к этой технике в период с 1960-х по 2000-е гг. Среди них был и Фидаиль Мулла-Ахметович Ибрагимов — член региональной общественной организации «Московский союз художников», заслуженный художник Российской Федерации. В 1966 г., после окончания Московской художественно-промышленной академии имени С. Г. Строганова, по распределению он был направлен на Гусь-Хрустальный завод, а после был художником Комбината прикладного искусства Художественного фонда Московского союза художников [4]. За более чем 50 лет творчества, Ф. М.-А. Ибрагимов создал большое количество стеклянных произведений в разнообразных техниках, внедрил сугубо прикладную технику миллефиори в стеклянную скульптуру.

Первые опыты работы Ф. М.-А. Ибрагимова с техникой миллефиори начинаются не со скульптур. В 1986–1987 гг. художник выдувает кувшин из серии «Цвет и форма». Кувшин вдохновлен природными формами, а именно — тыквой. В Средней Азии из тыкв-горлянок делают сосуды для хранения запасов воды или масла во время путешествий. В емкостях, изготовленных из больших тыкв, хранят зерно и крупу. Тулово кувшина усыпано небольшими цветочками миллефиори и заканчивается у шейки, цветом и декоративным решением отсылая к природе Средней Азии: приглушенно коралловый цвет с песочно-бежевым.

Предположительно к концу 1980-х гг. и на протяжении 1990-х гг. художник создает целую серию женских и мужских торсов, развивая тему вечной женственности и мужественности. Стекло позволяет особенно подчеркнуть формы каждого произведения. Мастер создает фигуры разных типов мужской и женской красоты, в которых соединяются несколько техник: миллефиори, выдувание в форму, литье, горячее формование и др. [5]. К концу 1980-х гг. появляются первые произведения в технике миллефиори. «Женский торс» красного цвета декорирован бело-синими розеточками разных размеров. Они расстилаются по всему произведению и ближе к завершению фигуры сужаются в тонкие линии, полосы. Отсутствуют ярко выраженные очертания торса, положение фигуры напоминает свечу, которая «сгорбилась», и по ней будто растекается воск. «Женский торс» желтого цвета, так же как и предыдущий, выполнен в технике выдувания в форму с добавлением миллефиори. Эта скульптура более четко выделена контурами; видны не только части тела, но и элемент драпировки, лежащей на ногах и прикрывающей кисти рук. Создается ощущение, будто миллефиори выполнена не по классической технологии (внедрение муррин в толще стенок), а как разлитая цветная краска поверх стеклянных пластических фигур. Будто художник розетки рисовал от руки, поверх стекла.

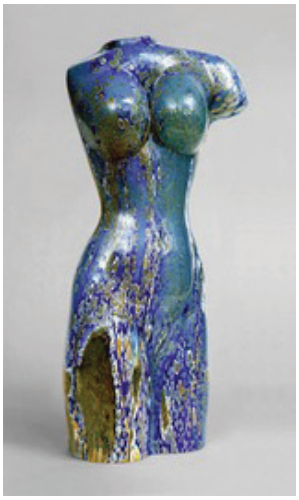


1. Ф. М.-А. Ибрагимов. «Женский торс». Конец 1980-х гг. Частное собрание

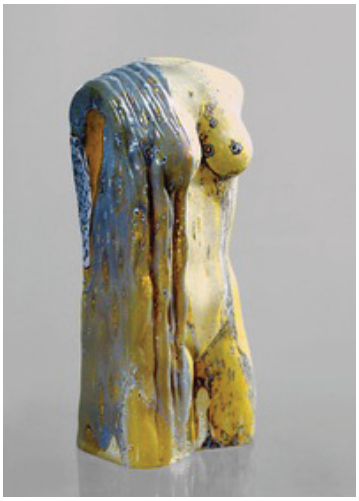
Торсы, выполненные в желтом цвете, особенно часто встречаются в творчестве Ф. М.-А. Ибрагимова. Он создает «Женский торс» (конец 1980-х гг.) в желтом цвете и декорирует бюст красно-бордовыми розетками миллефиори (*ил. 1*). Прозрачные части ног, не покрытые краской, указывают на монолитность стекла. Ибрагимов применяет «солнечный» цвет не только в выполнении женских торсов, но и мужских. Этому же периоду принадлежит скульптура «Торс» в технике выдувания в форму



2. Ф. М.-А. Ибрагимов. «Мавки». Конец 1980-х гг. Частное собрание



3. Ф. М.-А. Ибрагимов. «Афродита». 1989 г. Елагиноостровский музей стекла, Санкт-Петербург



4. Ф. М.-А. Ибрагимов. «Торс с драпировкой». 1991 г. Частное собрание, Германия

с добавлением миллефиори. Мышцы мужской фигуры особенно выделены в желто-оранжевом цвете с бежево-белым узором, который растекается по всей поверхности, тем самым придавая иные очертания и подчеркивая красоту атлетического торса.

В конце 1980-х гг. художник обращается к теме женственности, девичьей красоты и грации. Ф. М.-А. Ибрагимов погружается в славянскую мифологию и создает серию тонких гибких торсов «Мавки» из прозрачного голубого стекла (*ил. 2*). В литом стекле соединяются хаотично расположенные различные цветные структуры: нити, переплетающиеся вокруг фигур, и миллефиори в виде своеобразных по форме розеток. Эти дополнения придают произведениям объемность, монолитность.

К 1990-м гг. торсы приобретают более чувственную пластику. Образ в скульптуре «Афродита» (1989 г.) продолжает мифологическую тему и отсылает к мифу о рождении греческой богини любви и красоты (*ил. 3*). Миллефиори напоминает брызги, в белых, синих и золотых оттенках создан эффект пены на теле Афродиты в момент ее выхода из моря. Торс выполнен в сине-зеленом цвете, напоминая чистое море. «Скульптура отличается удивительной цельностью образа, телесной и вместе с тем одухотворенной красотой» [8, с. 182].

В скульптуре «Торс с драпировкой» (1991 г.) декор из миллефиори раскидан по всей поверхности (ил. 4). Особенно сконцентрирован он на переброшенной через плечо ткани, напоминающей греческий хитон, которая перетекает на фигуру. Миллефиори как бы обрисовывает мягкие изгибы женского тела, добавляя интимности в образ. Позднее Ф. М.-А. Ибрагимов выдувает «Торс с драпировкой» в ином колорите: доминирующим цветом торса является синий с «рассыпанными» по фигуре желто-белыми розетками миллефиори. Представленные две работы контрастируют по отношению друг к другу в цветовом решении, но по композиции идентичны: «драпировка, переброшенная через плечо фигур, перетекает на торс, образуя монолит непрозрачного желтого и синего стекла с миллефиори» [8, с. 182].

Сочетание обнаженного тела и струящихся складок материи находит продолжение в последующих работах. В работе «Раздевающаяся» (1992 г.) Ф. М.-А. Ибрагимов создает женский торс в насыщенном фиолетово-синем цвете с добавлением золотого «блеска». У завершения торса изображена складчатая стеклянная материя, которая «напоминает ворох скидываемого платья, обнажающего гладкость тела» [8, с. 182]. Художник «вводит в толщу материала несколько мелких розеток, применяемых для миллефиори, что придает скульптуре некоторую игривость» [8, с. 182]. Одна из розеток, золотистого цвета, находится внизу живота фигуры и напоминает родинку на теле девушки. Подобный элемент в виде родинки Ф. М.-А. Ибрагимов выполняет

не на одной работе. В произведении «В росу» (1990-е гг.) на боку литой скульптуры находится маленькое красно-белое миллефиори. Эта розетка выделяется на фоне матового голубоватого монолитного стекла и добавляет изюминку в однотонную работу.

Не только в серии женских и мужских торсов Ф. М.-А. Ибрагимов внедряет миллефиори. В 1991 г. появляются декоративные скульптуры из серии «Объекты», напоминающие по форме музыкальные струнные инструменты. Нитки изображают струны и несут декоративную функцию. Миллефиори в форме розеточки находится в наиболее широкой части одного из объектов, а также в завершении скульптуры, напоминая скрипичные колки. К этой серии принадлежит произведение, которое отличается по форме от предыдущих: работа является скорее абстрактной, имеет изогнутое решение с применением нитей и миллефиори. Различные цветные элементы во всей серии придают фигурам объемности.

Стекло является уникальным материалом для разных по формату и замыслу произведений. Оно применимо в создании посуды, ваз, украшений, декоративных, фигуративных скульптур и пр. Древняя техника миллефиори на протяжении веков сохраняет свою эстетическую ценность, придает большую выразительность художественным стеклянным произведениям, делая их неповторимыми. Оставаясь долгое время сугубо прикладной техникой, в XX в. миллефиори в России обретает новую жизнь в авторских работах из стекла. Особый научный интерес вызывает творчество Ф. М.-А. Ибрагимова — новатора, автора оригинальных художественных решений в применении миллефиори не только в исполнении разных по форме и назначению сосудов, но и в создании уникальных фигуративных скульптур. Развитие данного вида мозаичной техники представляется перспективным, актуализирует синтез искусств, провоцирует художника на эксперимент с разными техниками, формой и смыслом произведения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Баранова О. Б. Венецианское стекло второй половины XIX в. в собрании музея Императорских заводов. История одного приобретения и проблемы атрибуции // Атрибуция предмета: интуиция, опыт, документ: сборник научных статей XXVII царскосельской конференции / Государственный музей-заповедник «Царское Село». СПб.: Русская коллекция, 2021. С. 42–55.
2. Безбородов М. А. Стеклоделие в Древней Руси. Минск: Изд-во Акад. наук БССР, 1956. 306 с.
3. Выставка «Vetro artistico» // Сайт Государственного дворцово-паркового музея-заповедника «Останкино и Кусково». URL: https://kuskovo.ru/our-events/exhibitions/ (дата обращения 15.11.2023).
4. Ибрагимов Фидаиль Мулла-Ахметович // Сайт Российской академии художеств. URL: https://rah.ru/the_academy_today/the_members_of_the_academie/member.php? ID=51581 (дата обращения 20.11.2023).
5. Ибрагимов Ф. М.-А. Авторское стекло России. 1990–2015. М.: Российская академия художеств, 2016. 360 с.
6. Кубе А. Н. Венецианское стекло. СПб.: Аквилон, 1923. 98 с.
7. Кунина Н. З. Античное стекло из собрания Эрмитажа. СПб.: Гос. Эрмитаж: АРС, 1997. 339 с.
8. Субботина О. С. Фигуративная скульптура в российском художественном стекле второй половины XX века // Материалы IV Международной научно-практической конференции «Образование, наука, культура» 23 ноября 2012 г. Гжель, 2013. С. 179–183.

Сведения об авторе:

Шролик Анна Юрьевна, бакалавриат, 3-й курс, кафедра искусствоведения, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица; 2004.12.02.anna@gmail.com

Shrolik Anna Yurievna, Bachelor's degree program, 3rd year, Department of Art Criticism, Saint Petersburg State Academy of Art and Design named after A. L. Stieglitz; 2004.12.02.anna@gmail.com

Сведения о научном руководителе:

Субботина Олеся Сергеевна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры искусствоведения, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица; leskus30@mail.ru

Subbotina Olesya Sergeverna, Candidate of Art Criticism, Associate Professor of the Department of Art Criticism, Saint Petersburg State Academy of Art and Design named after A. L. Stieglitz; leskus30@mail.ru

УДК 7.04
DOI 10.54874/9785605162926.2024.10.79

А. А. Яранова

МОТИВ «ЖЕНЩИНА В ОКНЕ» НА ПЛАКЕТКАХ ИЗ СЛОНОВОЙ КОСТИ ИЗ СОБРАНИЯ МУЗЕЯ СУЛЕЙМАНИИ В ИРАКЕ

В XX–XXI вв. памятники искусства Ассирии претерпели множество разрушений и актов вандализма. Основным пластом изучения, сохранившимся для исследователей, является мелкая пластика из слоновой кости. Исключительным в своем сюжете для периода Новоассирийской империи стал мотив «женщина в окне», представленный в собрании музея Сулеймании в Ираке и ранее не рассмотренный в научном поле.

Ключевые слова: женщина, слоновая кость, резьба по кости, орнамент, ассирийское искусство, Ирак.

A. A. Iaranova

MOTIF «WOMAN IN THE WINDOW» IN IVORY PLAQUE FROM THE COLLECTION OF THE SULAIMANIYAH MUSEUM IN IRAQ

In the XX–XXI centuries, Assyrian art monuments suffered many destructions and acts of vandalism. The main preserved layer for study is small plastic ivory. The “woman in the window” motif, presented in the collection of the Sulaymaniyah Museum in Iraq and previously not considered in the scientific field, has an exceptional plot for the period of the Neo-Assyrian Empire.

Keywords: woman, ivory, bone carving, ornament, Assyrian art, Iraq.

Изучение предметов искусства Ассирии имеет огромное значение для понимания и сохранения богатого культурного наследия Ирака. Тысячи лет Ассирийская империя вызывает страх и восхищение людей. Стройными рядами на грандиозных рельефах изображены цари, воины, звери и мифические существа. Впрочем, на них в редких случаях можно заметить изображение женщины. Исключение составляет мелкая пластика из слоновой кости, основную массу которой составляют миниатюрные декоративные элементы — плакетки из слоновой кости, которые использовались для украшения предметов обихода, в частности, мебели и шкатулок. Так, ненарочито, ассирийца в быту почти везде окружают женские лики.

В современной научной среде были выделены стилевые школы резьбы по слоновой кости в Новоассирийский период: финикийская, сирийская, группа промежуточного типа, которая по разным мнениям носит названия «южно-сирийская» или «смешанная», и группа ассирийского типа. Стилевые группы трех левантийских традиций в целом однородны в иконографическом плане, диапазон образов был ограничен и широко использовался в основном в декоративно-прикладном искусстве. Своеобразный общий словарь образов предполагает, с одной стороны, общую систему верований, а с другой — стремление к региональному разнообразию, проявляющемуся в незначительных изменениях пропорций и техники. Финикийская школа резьбы отличается выраженным влиянием египетского искусства, использованием ажурной техники резки и гармоничной выверенной композиции. По сравнению с искусством

финикийского стиля особенности северо-сирийского стиля включают массивность фигур, более мощную динамику движения и тенденцию к заполнению доступного пространства, а не включению его в ритм изображения. Южно-сирийская традиция кажется гибридом финикийского и северо-сирийского стилей, но ее актуальность остается спорной. Название группы необязательно связывает с определенным регионом школу резьбы. Справедливым будет отметить, что существуют предположения исследователей, что данные образцы слоновой кости могут быть низкокачественными предметами финикийского мастерства. Плакетки, принадлежащие ассирийской школе резьбы, малочисленны и в полной мере вторят изображениям на рельефах, дублируя персонажей и трактовку. В Ассирии слоновая кость была иностранным предметом роскоши, ее изобилие в дворце сообщало о царском богатстве и укрепляло власть. Женщины, изображенные в слоновой кости, легко могли быть признаны иностранками из-за их причесок, украшений и, возможно, также этнически отличных черт лица [7, с. 281].

Такое количество региональных школ резьбы не всегда является благоприятствующим фактором при определении отношения к школе того или иного предмета искусства. Ситуация еще более осложняется тем, что, что ввиду изменчивых политических условий того времени не всегда существуют четкие границы между различными группами [8, с. 56]. Компактность и высокая ценность предметов из слоновой кости определили их частое приобретение в качестве экзотического подарка, что может объяснить распространение предметов на обширный регион.

Характерным для периода Новоассирийской империи и разнообразно интерпретируемым мотивом в предметах мелкой пластики из слоновой кости, является мотив «женщина в окне». Рассматриваемый сюжет включает женское лицо в архитектурном обрамлении с элементами балюстрады. Лицо расположено строго в центре плакетки без трактовки шеи, плеч и очертаний туловища. Под женской головой отделенные горизонтальным карнизом изображены в разных стилистических интерпретациях четыре колонны с капителями. Обрамляет композицию в разных вариациях либо три, либо четыре прямоугольные углубляющиеся внутрь рамки, последовательно нисходящие до внутреннего уровня, в котором расположена женская голова и балюстрада.

Углубляющиеся в центр рамки окна предположительно являются своего рода сокращенным обозначением входа в сакральное помещение. Мнения исследователей на данную интерпретацию расходятся. Существует предположение, что этот тип окна использовался как в Ассирии, так и в Финикии, чтобы указать или имитировать вход в святилище. Одновременно исследователи предлагают и альтернативную интерпретацию, согласно которой тройная выемка оконной рамы была скопирована с проемов египетских гробниц [11, с. 21]. Соответственно из данного предположения рождается теория о том, что изображена богиня Хатор, выполняющая такие же функции, как Иштар и Инанна, медиатора между мирами потусторонним и реальным.

Окно также является важным маркером для определения сюжета и героини, изображенной на плакетках. Существует несколько ссылок на ветхозаветные источники, описывающие женщин в окнах.

В Четвертой книге Царств 9:30 описан момент, когда Изевель, жена Ахава, правителя Израиля, выглядывает из окна, встречая своего убийцу: «И прибыл Ииуй в Изреель. Иезавель же, получив весть, нарумянила лице свое и украсила голову свою, и глядела в окно» [2]. Из литературных источников известно, что Иезавель была финикийкой и ее постигла участь смерти как исповедующую поклонение богине Астарте. Во многих исследованиях присутствуют предположения, что на данных плакетках изображена Астарта в воплощении Иезавель, как соблазнительница и грешница. Однако такое широкое распространение на территории Ближнего Востока и масштабное тиражирование мотива говорит о положительном отношении социума к данному сюжету и героине.

Присутствует также упоминание в книге Судей 5:28, где мать Сисара ждет своего сына, зная, что он мертв [10, с. 185]. Фактический текст гласит: «В окно выглядывает и вопит мать

Сисарина сквозь решетку: что долго не идет конница его, что медлят колеса колесниц его?» [5]. Маловероятно, что сюжет на плакетке изображает данный момент, так как Сисара в эмоциональном порыве кричит в окно, тогда как на плакетках женщина смотрит из окна гордо, спокойно, даже высокомерно.

Мелхола, дочь Саула, тоже наблюдала из окна, когда царь Давид нес ковчег в льняной ефоде, почти нагой: «Когда входил ковчег Господень в город Давидов, Мелхола, дочь Саула, смотрела в окно и, увидев царя Давида, скачущего и пляшущего пред Господом, уничижила его в сердце своем» [1]. В вышеприведенном отрывке Мелхола смотрит из окна с презрением и в контексте источника она выступает отрицательным персонажем, в отличие от едва улыбающейся «женщины в окне» на плакетках из слоновой кости.

Стоит вспомнить второстепенное божество шумеро-аккадской мифологии, богиню или демоницу Килили, которая описывается как женский демон, проникающий в дома жертв через окна. Ее называют королевой окон и прильнувшей к окну. В литературном памятнике «Гимн царице Ниппура» Килили предстает злобно высунувшейся из окна [6, с. 320]. Несмотря на то что Килили обычно называют демоном, она тем не менее явно связана с Иштар и иногда выполняет роль посланницы богини. Хотя стоит заметить, что образ женщины или богини, злобно выглядывающей из окна, носит отрицательный характер в отличие от героини на упомянутых плакетках. Интересно, что ассирийцы приписывали колдовские способности скорее женщинам, нежели мужчинам, — вероятно, они верили, что ведьмы многочисленнее и могущественнее колдунов. Большая часть ассирийских заклинаний направлена именно против ведьм.

Ряд исследований способствовал пониманию этого женского персонажа, однако до сих пор остается загадкой, кто именно изображен на плакетках этого типа. С большей вероятностью, воспроизводится сюжет именно о гордой и властной Иезавели, встречающей достойно своего врага. Следующей достойной внимания можно считать теорию о своеобразно интерпретированном образе Хатор. Также такие признаки, как наличие балюстрады или колонн капителей, богато декорированных, говорит об элитарности изображаемого архитектурного объекта, украшения для волос и ушей, также подкрепляют предположение о статусности персонажа. Кроме того, значимой чертой в данном сюжете является разворот головы и взгляд женщины. Он прямой, пытливый, направленный на зрителя, голова всегда изображается в фас. Женщины-героини того сюжета, выполненные в разнообразнейших стилистиках, всегда смотрят строго прямо. Эта женщина не прячется, не стесняется зрителя и даже слегка улыбается. Она горда, смела и явно знает себе цену. Фронтальность взгляда исключает дистанцию между зрителем и объектом, хотя балюстрада играет, наоборот, ограждающую роль в сюжете. Она играет роль своеобразного барьера, негласно сообщающего, что перед ним недосягаемая женщина.

Рассмотрим отдельно украшения, изображенные на женщинах в этом мотиве. На некоторых образцах вокруг головы повязано украшение с центральным крупным элементом. Все украшение удерживалось на месте шнуром, завязанным на затылке. В некоторых вариациях в этом украшении используется Х-образный знак, и нижний край центрального элемента обрамлен бахромой. Исследователи идентифицируют ее как филактерию, или эмблему богини Атаргатис или Астарты [11, с. 21]. Существуют образцы, где женщины украшены ювелирными изделиями, являющимися важным маркером для идентификации, поскольку они отражают ее богатство и социальный статус. Кроме того, поскольку женская красота может вызывать зависть, некоторые украшения обеспечивают защиту от сглаза [7, с. 263].

Прическа «женщин в окне» имеет различные варианты изображения. Волосы надо лбом у образцов из Самарии и Нимруда трактуются как ряд завитков с естественно волнистым краем, тогда как у предметов из Арслан-Таша и Хорсабада они заканчиваются жесткой полукруглой бороздой. Вариации также включают присутствие и отсутствие челки, однако одним общим аспектом для всех образов являются разделенные прямым пробором волосы. Интересно заметить, что такого типа прическа служит отличительной чертой образа Хатор.

Композиция плакеток построена так, что мы не видим ни того, что за головой женщины, ни того, что находится в пространствах между колоннами. Согласно методологии Ю. Г. Кокориной очень часто вместо целого объекта в декоре изображается его семантически значимая часть: для человека — лицо, для архитектуры — значимый архитектурный элемент. В рассматриваемых плакетках такую роль будет играть лицо женщины и колонны с капителями. Это свидетельствует о так называемом принципе «parsprototo» (часть вместо целого), причем часть не характеризует целое, а отождествляется с ним [3, с. 36].

Традиционное мышление имеет ряд свойств, отличающих его от современного. Важно подчеркнуть такую черту как неотчетливое различение субъекта и объекта, что вело в свою очередь к неотчетливому различению предмета и знака [3, с. 22]. Изображение имеет тот же смысл, что и изображаемый персонаж и придает вещи, на которой оно изображено, ту же силу, которую имеет изображаемое [4, с. 165].

Ключевым для исследования был выбор неопубликованных ранее в международном научном поле плакеток с мотивом «женщина в окне», экспонируемых в музее Сулеймании в Ираке. В коллекции данного музея находится три плакетки «женщина в окне», обнаруженные в Нимруде. По информации от сотрудников музея, 4 октября 1961 г. они были отправлены из Иракского музея в Багдаде вместе с другими предметами из слоновой кости, обнаруженными в Нимруде. На некоторых изделиях из слоновой кости были проштампованы буквы «ND» и номер, данные надписи отражают их номер при раскопках. Затем на некоторых из них поставили клеймо «م م» по-арабски или «ММ», означающие, что в следующий раз эти слоновые кости были переданы в музей Мосула. На других предметах присутствуют штампы Иракского музея «ИМ» и печать музея Сулеймании «م س» или «СМ» [9].



1. Плакетка с изображением мотива «женщина в окне» северосирийского типа, Новоассирийский период X–VII вв. до н. э., слоновая кость, Музей Сулеймании, Ирак (фото автора)



2. Плакетка с изображением мотива «женщина в окне» северосирийского типа, Новоассирийский период, X–VII вв. до н. э., слоновая кость, Музей Сулеймании, Ирак (фото автора)

Первая плакетка (*ил. 1*) — прекрасный пример северосирийской школы резьбы. Она имеет характерную для данной школы композицию, когда изображаемое на предмете полностью заполняет форму и тесно расположено внутри пространства плакетки. Форма рассматриваемой плакетки немного шире в длину. Голова женщины занимает место в центре. Ее лицо явно выступает из центральной плоскости окна и верхний край крупного носа совпадает по уровню с третьей крайней рамой. Из этого можно судить, что мастер последовательно снимал слои один за другим, работая со всей толщиной шаблонной заготовки. Бросается в глаза неумелая плоскостная трактовка капителей и черт лица, а также будто зажатая в пространстве голова женщины, что является признаками северосирийской стилистики. Говорить об украшении на голове женщины сложно, однако виднеется специфический срез посередине пробора, что могло бы быть украшением когда-то.

Вторая плакетка (*ил. 2*) отличается формой строгого квадрата, однако центр композиции приходится на подбородок женщины. Композиция сильно углубляется лишь в пространстве вокруг головы, остальная плоскость плакетки решена в контррельефе. Верхняя точка лица находится на уровне нижней первой рамы. Верх головы женщины будто

не помещается в отведенном пространстве, которое похоже, скорее, на крошечное окошко, чем на большое окно с балюстрадой. Детали капителей прорезаны тонко, схематично, однако с существенной деталировкой. Черты лица женщины напоминают плакетки из Арслан-Таша: глаза раскосые, тонко прорезанные брови, широкий нос, линия губ с легким изгибом улыбки. На голове видно квадратное украшение и четкий срез челки. Глаза решены в северосирийской манере — с просверленным зрачком. Очевидно влияние северосирийской школы по работе с объемами и трактовкой лица женщины.



3. Плакетка с изображением мотива «женщина в окне» промежуточного типа, Новоассирийский период, X–VII вв. до н. э., слоновая кость, Музей Сулеймании, Ирак (фото автора)

Третья плакетка (*ил. 3*) отличается от двух предыдущих вырезанными областями свободными от материала в ажурной технике, характерной для финикийской школы резьбы. Кроме того, в данном образце рама четырехчастная. Форма плакетки квадратная, центром является линия губ женщины. Четыре колонны с капителями каннелированы, что необычно для данного мотива. Также очень детально проработана прическа женщины, где видны завитки по сторонам от лица — яркий признак северосирийской стилистики. Голова увенчана грушевидным украшением без обрамляющих лент, напоминающим сосновые шишки, распространенные в ассирийском искусстве. Лицо проработано скорее рельефно, чем скульптурно. Мастер слегка намечал инструментом линии, а не освобождал от объемов, создавая образ. Черты лица женщины широкие, округлые, но в образце отсутствуют уши, что крайне необычно. Взгляд ее также нехарактерно направлен вниз. Сочетание таких нетипичных черт делает эту плакетку уникальной для изучения. Поэтому данный образец трудно отнести к одной стилевой группе, скорее, можно сказать, что он южносирийский или промежуточного типа.

Плакетки из слоновой кости отличаются компактностью и ограниченными вариациями в изображении женского персонажа. Возможно, это результат жесткого контролирования ремесла, а возможно, лишь массовое тиражное производство. Ремесленники обучались резать определенные сюжеты, исключая порыв творческой мысли. Справедливо будет заметить, что все предметы из слоновой кости одного мотива не повторяются в точности. Можно предположить, что мастер действовал в рамках сюжета, но имел свободу интерпретации, где выражал собственное видение. Женщины всегда имеют разные черты лица, даже украшения имеют различия. Говорить о портретности героинь не приходится, скорее, это шаблонное женское лицо, которое резчик применял на всех своих работах. Поэтому можно сказать, что каждый образец отражает школу и региональные традиции, вобранные конкретным мастером-резчиком.

Существующая в настоящий момент классификация стилевых направлений — финикийское, северосирийское, промежуточное, ассирийское — не в полной мере охватывает весь корпус предметов декоративно-прикладного искусства из слоновой кости. Большое количество неопубликованных материалов о прошедших раскопках могло бы помочь дать более точные атрибуции. На примере третьей плакетки «женщины в окне» из собрания музея Сулеймании в Ираке, очевидно, что в предметах, где сочетаются несколько характерных отличий разных стилевых направлений, сложно дать точную оценку. Дополнительные детальные исследования конкретных плакеток из одного географического региона помогли бы уточнить критерии для определения региональной школы резьбы по слоновой кости, а, определив и интерпретировав важность женских образов, мы могли бы также понять, как и почему образы женщин были важными компонентами элитарной дворцовой среды Ассирии.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ветхий Завет: Вторая книга Царств: Глава 6 // Патриархия.ru. URL: http://www.patriarchia.ru/bible/king2/6/ (дата обращения 12.05.2022).
2. Ветхий Завет: Четвертая книга Царств: Глава 9 // Патриархия.ru. URL: http://www.patriarchia.ru/bible/king4/9/ (дата обращения 12.05.2022).
3. Кокорина Ю. Г. Лихтер Ю. А. Морфология декора. М.: «URSS», 2015. 200 с.
4. Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. М.: «Наука», 1976. 403 с.
5. Судьи 5:28 — Суд 5:28 // Библия — bible.by. URL: https://bible.by/verse/7/5/28/ (дата обращения 11.04.2022).
6. Beaulieu P. A. The pantheon of Uruk during the neo-Babylonian period. Leiden, Boston: Brill, 2003. 424 p.
7. Gansell A. R. Women of Ivory as Embodiments of Ancient Near Eastern Ideals of Feminine Beauty during the early first millennium BCE. PhD dissertation, Harvard University, 2008. 421 p.
8. Herrmann G., Laidlaw S., Coffey H. Ivories from the north west palace (1845–1992). British Institute for the Study of Iraq, London: Henry Ling Limited, The Dorset Press, 2009. 444 p.
9. Osama S. M. Nimrud Ivories at the Sulaymaniyah Museum // History et cetera. URL: https://etc.worldhistory.org/exhibitions/nimrud-ivories-sulaymaniyah-museum/ (дата обращения 28.03.2022).
10. Winter I. J. The «Woman at the Window»: Iconography and Inference of a Motif in 1st Millennium BCE Levantine Ivory Carving //Assyria to Iberia: Art and Culture in the Iron Age / J. Aruz and M. Seymour (eds.). New York: Metropolitan Museum of Art, 2016. P. 180–193.
11. Yoon D. Y. The woman in the window motif in iconography and the question of the hebrew goddess // Korea presbyterian journal of theology. 2015. № 4 (3). P. 11–33.

Сведения об авторе:

Яранова Анастасия Александровна, бакалавриат, 4-й курс, кафедра зарубежного искусства, Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина; yaranovaa@mail.ru

Iaranova Anastasia Aleksandrovna, Bachelor's degree program, 4th year, Department of Foreign Art, St. Petersburg Repin Academy of Fine Arts; yaranovaa@mail.ru

Сведения о научном руководителе:

Курпатова Алла Абдуловна, кандидат искусствоведения, доцент, заведующая кафедрой зарубежного искусства, Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина; ivkuralla@mail.ru

Kurpatova Alla Abdulovna, Candidate of Art Criticism, Associate Professor, Head of the Department of Foreign Art, St. Petersburg Repin Academy of Fine Arts; ivkuralla@mail.ru

Научное издание

МЕСМАХЕРОВСКИЕ ЧТЕНИЯ — 2024
Материалы международной
научно-практической конференции
21–22 марта 2024 г.

Сборник научных статей



Над сборником научных статей работали:
А. Н. Кислицына, Т. В. Ковалева, А. И. Бартенев,
Г. Е. Прохоренко, А. М. Фатеева, Н. Н. Цветкова,
М. Е. Орлова-Шейнер, О. Б. Элькан, А. С. Ергина, Я. А. Лазаренко,
К. А. Андрейчук, С. Н. Георгиева

Редакторы англоязычного текста: А. И. Бартенев, О. Б. Элькан,
С. Н. Георгиева

Корректоры: С. В. Васильева, Т. Н. Данилова

Подготовка оригинал-макета ЦНИТ «АСТЕРИОН»
Отпечатано в ЦНИТ «АСТЕРИОН»
Заказ № 040. Подписано в печать 12.03.2024 г. Бумага офсетная.
Формат 60×84 1/8. Объем 69,5 п. л. Тираж 500 экз.
Санкт-Петербург, 191015, а/я 174, тел./факс (812) 685-73-00, 970-35-70

✉: asterion@asterion.ru 🌐: https://asterion.ru/
: https://vk.com/asterion_izdatelstvo