**МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ**

**Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования**

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

# УЧЕНЫЕ ЗАПИСКИ

**СБОРНИК НАУЧНЫХ ТРУДОВ МОЛОДЫХ УЧЕНЫХ**

**ВЫПУСК 1**

**САНКТ-ПЕТЕРБУРГ**
**2021**

УДК 745 + 712 + 7.01 + 7.04 + 7.05 + 7.07 + 655.552
ББК 85.1

Издание Совета молодых ученых и специалистов и Студенческого научного общества СПГХПА им. А. Л. Штиглица.

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

*Рецензенты:*
Стеклова Ирина Алексеевна, доктор искусствоведения, профессор кафедры семиотики и общей теории искусства МГУ им. М. В. Ломоносова, профессор
Тимофеева Римма Александровна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории и теории искусств СПбГУПТД, доцент

**У 91** **Ученые записки :** сб. науч. тр. молодых ученых / науч. ред. Р. А. Бахтияров ; сост. А. С. Ергина ; ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица». — Санкт-Петербург : СПГХПА им. А. Л. Штиглица, 2021. — 108 с.
ISBN 978-5-6046898-0-6

В сборник научных трудов «Ученые записки» вошли научные статьи и рецензии молодых ученых ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица» (магистров, аспирантов, молодых специалистов и преподавателей).

Материалы, вошедшие в сборник, посвящены общим и частным проблемам искусствоведения и вопросам развития искусства в современном мире. Публикуемые статьи демонстрируют различные взгляды молодых исследователей СПГХПА им. А. Л. Штиглица на развитие мирового и российского искусства и дизайна.

**ISBN 978-5-6046898-0-6**

© СПГХПА им. А. Л. Штиглица, 2021

# ОТ РЕДАКЦИИ

Представленный сборник «Ученые записки» является результатом труда коллектива авторов: аспирантов, магистрантов и молодых специалистов ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица». Инициатором воссоздания сборника научных трудов к юбилейной дате, посвященной 145-летию ЦУТР барона Штиглица — ЛВХПУ им. В. И. Мухиной — СПГХПА им. А. Л. Штиглица, выступил Совет молодых ученых и специалистов СПГХПА им. А. Л. Штиглица.

Тематика «Ученых записок» определяется комплексной исследовательской деятельностью, осуществляемой академией по научным направлениям «Изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура», «Техническая эстетика и дизайн». Сборник предназначен для специалистов соответствующего профиля и формируется из оригинальных, ранее не опубликованных статей, основанных на тщательном анализе источников с использованием классических и новых методологических подходов.

Редакционная политика сборника направлена на публикацию статей молодых специалистов (магистров, аспирантов, молодых ученых), которые демонстрируют различные взгляды профессионального сообщества на развитие мирового и российского искусства и дизайна.

В первом выпуске сборника научных трудов «Ученые записки» на основании анализа большого фактического материала и теоретических исследований освещается широкий круг проблем изобразительного и декоративно-прикладного искусства, дизайна и арт-индустрии. Каждая из статей сборника в той или иной степени касается самых злободневных проблем, представляя их в новом ракурсе.

## СОДЕРЖАНИЕ

*Ковалева Т. В.*
«УЧЕНЫЕ ЗАПИСКИ» КАК НАУЧНОЕ ИЗДАНИЕ
ЛВХПУ ИМ. В. И. МУХИНОЙ — СПГХПА ИМ. А. Л. ШТИГЛИЦА …..… 8

**НАУЧНЫЕ СТАТЬИ**

*Воинова Ю.*
ВЫПУСКНИК ЦУТР БАРОНА ШТИГЛИЦА ВОЛЬДЕМАР ПЯТС —
ОСНОВАТЕЛЬ ТАЛЛИНСКОГО ХУДОЖЕСТВЕННО-
ПРОМЫШЛЕННОГО УЧИЛИЩА И ЕГО ДИРЕКТОР (1914–1934) ……..… 15
*Сердитов С. С.*
РОЛЬ МИФОЛОГИИ И СИМВОЛИКИ
КОРЕННОГО НАСЕЛЕНИЯ РЕСПУБЛИКИ КОМИ
В ФОРМИРОВАНИИ ДИЗАЙНА СРЕДЫ …….…….…….…….…… 28
*Гун Тин*
РАЗВИТИЕ ОРНАМЕНТА
В КИТАЙСКОМ ТРАДИЦИОННОМ КОСТЮМЕ …….…….…… 36
*Ван Юйжун*
ОПРЕДЕЛЕНИЕ ИКОНОПИСИ И ЖИВОПИСИ НА РЕЛИГИОЗНЫЕ
СЮЖЕТЫ В ИСТОРИИ КУЛЬТУРЫ КИТАЯ …….…….…….…….. 41
*Игнатькова А. Д.*
СОВРЕМЕННАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ГЕОМЕТРИЧЕСКОГО
ОРНАМЕНТА В КОВРАХ НА ПРИМЕРЕ КОЛЛЕКЦИИ
КОВРОВЫХ ДОРОЖЕК ARCHER COLLECTION CC-TAPIS …….……..… 47
*Николюк Р. Д.*
ЦИФРОВЫЕ ТЕХНОЛОГИИ КАК ИНСТРУМЕНТ ПРИВЛЕЧЕНИЯ
НОВОЙ АУДИТОРИИ В МУЗЕЙ …….…….…….…….…….…… 54
*Пятых Ф. О.*
СПЕЦИФИКА ИНВЕСТИЦИОННОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ
НА АРТ-РЫНКЕ …….…….…….…….…….…….…….…… 59
*Рындина И. С.*
ТРЕНДЫ В СОВРЕМЕННОМ ВЫСТАВОЧНОМ ДИЗАЙНЕ
НА ПРИМЕРЕ ПРОЕКТОВ ЦВЗ «МАНЕЖ» 2017–2021 ГОДОВ …….…… 70
*Серёгина К. И.*
СОВРЕМЕННЫЕ ТЕНДЕНЦИИ
В СФЕРЕ ПРОДАЖ РУССКОЙ ИКОНОПИСИ XIX В.
НА ОТЕЧЕСТВЕННЫХ АУКЦИОННЫХ ТОРГАХ …….…….…….…80

**CONTENTS**

*Kovaleva Tatiana*
"SCIENTIFIC NOTES" AS AN ACADEMIC PERIODICAL OF THE VERA MUKHINA HIGHER SCHOOL — THE STIEGLITZ ACADEMY …… 8

**ARTICLES**

*Voinova Yuliya*
VOLDEMAR PÄTS — GRADUATE OF THE BARON STIEGLITZ SCHOOL OF TECHNICAL DRAWING, FOUNDER AND DIRECTOR OF THE TALLINN SCHOOL OF ARTS AND CRAFTS (1914–1934) …….. 15
*Serditov Stepan*
THE ROLE OF MYTHOLOGY AND SYMBOLISM OF THE INDIGENOUS POPULATION OF THE KOMI REPUBLIC IN THE CREATING OF THE PUBLIC SPACE DESIGN ……. 28
*Gong Ting*
EVOLUTION OF ORNAMENT IN CHINESE TRADITIONAL COSTUME... 36
*Wang Yu Rong*
DEFINITION OF ICON PAINTING AND RELIGIOUS PAINTING IN HISTORY OF CHINESE CULTURE …….. 41
*Ignatkova Angelina*
MODERN INTERPRETATION OF GEOMETRICAL ORNAMENT IN CARPETS ON THE EXAMPLE OF THE ARCHER COLLECTION BY CC-TAPIS …… 47
*Nikoliuk Raisa*
DIGITAL TECHNOLOGY AS A TOOL FOR ATTRACTING A NEW AUDIENCE TO THE MUSEUM …… 54
*Pyatykh Fyodor*
THE SPECIFICS OF INVESTMENT ACTIVITIES IN THE ART MARKET …… 59
*Ryndina Irina*
TRENDS IN MODERN EXHIBITION DESIGN ON THE EXAMPLE OF THE MANEGE CENTRAL EXHIBITION HALL PROJECTS 2017–2021 ……70
*Seregina Kseniya*
CURRENT TENDENCIES IN THE 19TH CENTURY RUSSIAN ICONS SALE AT THE NATIONAL AUCTION ……80

**РЕЦЕНЗИИ И ОБЗОРЫ**

*Карюк Т. А.*
РЕЦЕНЗИЯ НА МОНОГРАФИЮ
DESIGN IN AMERICA: THE CRANBROOK VISION, 1925–1950 …… 92
*Романов Д. В.*
РЕЦЕНЗИЯ НА МОНОГРАФИЮ Н. Н. ДМИТРИЕВА
«ПЕРВЫЕ РУССКИЕ СИТЦЕНАБИВНЫЕ МАНУФАКТУРЫ XVIII В.».. 96
*Хмелев Р. А.*
РЕЦЕНЗИЯ НА КНИГУ
CONTEMPORARY BRITISH ART: AN INTRODUCTION …… 99

**СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ** …… 102

**REVIEWS**

*Karyuk Tamara*
REVIEW ON THE MONOGRAPH
"DESIGN IN AMERICA: THE CRANBROOK VISION, 1925–1950" ……. 92
*Romanov Dmitry*
REVIEW ON THE MONOGRAPH BY N. N. DMITRIEV
"THE FIRST RUSSIAN CALICO TEXTILE MANUFACTURES
IN THE 18TH CENTURY" …… 96
*Khmelev Roman*
BOOK REVIEW ON
"CONTEMPORARY BRITISH ART: AN INTRODUCTION" ……. 99

**ABOUT AUTHORS** …… 104

УДК 378

*Т. В. Ковалева*

# «УЧЕНЫЕ ЗАПИСКИ» КАК НАУЧНОЕ ИЗДАНИЕ ЛВХПУ ИМ. В. И. МУХИНОЙ — СПГХПА ИМ. А. Л. ШТИГЛИЦА

На основе изучения архивных материалов ЛВХПУ им. В. И. Мухиной — СПГХПА им. А. Л. Штиглица и первых выпусков сборника научных трудов «Ученые записки» выявляются основные направления научной деятельности сотрудников ЛВХПУ им. В. И. Мухиной, а сам сборник «Ученые записки» рассматривается в качестве одного из научных изданий, благодаря которым результаты проводимых в 1970-е гг. в художественно-промышленном училище научных исследований были представлены профессиональному сообществу и широкой общественности, стали значительным вкладом в осмысление актуальных проблем в теории и практике дизайна, изобразительного искусства и архитектуры, а также в методике художественно-промышленного образования на примере ЛВХПУ им. В. И. Мухиной.

*Ключевые слова:* ЛВХПУ им. В. И. Мухиной, Яков Николаевич Лукин, научное издание, «Ученые записки».

*Tatiana V. Kovaleva*

# “SCIENTIFIC NOTES” AS AN ACADEMIC PERIODICAL OF THE VERA MUKHINA HIGHER SCHOOL – THE STIEGLITZ ACADEMY

The archival materials based study of the Mukhina Higher School — the Stieglitz Academy and the first issues of the “Scientific Notes” academic periodical reveals the main directions of scientific activity of the Mukhina Higher School members. The collection “Scientific Notes” itself is considered as one of the scientific publications, thanks to which the results of the research conducted in the 1970s at the Art and Industrial School was presented to the professional community and the general public, and became a significant contribution to the understanding of current problems in the theory and practice of design, fine arts and architecture, as well as in the methodology of art and industrial education on the example of the Mukhina Higher School.

*Key words:* the Mukhina Higher School, Yakov Nikolaevich Lukin, scientific publication, "Scientific Notes".

Научно-исследовательская деятельность в вузах культуры и искусства тесно связана с творческой практикой. Исследования искусствоведов и других специалистов в области гуманитарных знаний по теории и истории различных видов искусства, анализ реализованных объектов архитекторов и представленных на выставках произведений художников и дизайнеров, исследования, связанные с проведением реставрационных работ, методические поиски и подходы в сфере художественно-промышленного образования — результаты такой деятельности составляют основную долю публикационной активности научно-педагогических работников академии сегодня и охватывают обширную тематику в соответствии с направлениями подготовки.

Хронику результатов научных исследований сотрудников академии можно проследить по публикациям в сборниках научных трудов конференций, ставших с 2015 г. ежегодными: «Месмахеровские чтения», приуроченные к дню рождения первого директора ЦУТР барона Штиглица архитектора М. Е. Месмахера, «Международная ассамблея анимации», «Образ, знак и символ сувенира», «Искусство и дизайн: история и практика» и др. В состав каждого из этих изданий входит студенческая секция, где на конкурсной основе публикуются научные работы обучающихся, включая аспирантов.

С целью привлечения молодежи в науку было поддержано создание в академии Студенческого научного общества (СНО) и Совета молодых ученых и специалистов (СМУС), в состав которого входят не только аспиранты, но и сотрудники академии, возраст которых не превышает 35 лет. Представители этих объединений приняли решение издавать сборник научных трудов молодых ученых, обратившись за опытом и в поисках научного издания-прототипа к истории нашей академии. Сборник «Ученые записки» привлек их внимание.

Цель статьи — рассмотреть первые выпуски сборника научных трудов «Ученые записки», выявить основные направления научной деятельности сотрудников ЛВХПУ им. В. И. Мухиной в 1970-е гг., обосновать концепцию возрождения издательского проекта «Ученые записки» в СПГХПА им. А. Л. Штиглица.

Первый выпуск «Ученых записок» вышел в свет в 1970 г., он содержал работы преподавателей училища и был посвящён различным аспектам художественного конструирования. Председателем редколлегии научного издания ЛВХПУ им. В. И. Мухиной выступил ректор Я. Н. Лукин, а редактором — проректор по научной работе Е. Н. Лазарев. Проблемы в сфере дизайна стали предметом исследований В. В. Устинова, Е. Н. Лазарева,

Ю. Л. Ходькова, И. Л. Славова, А. А. Белова. В их статьях рассматривались общетеоретические проблемы дизайна, транспорт в архитектурном пространстве города, эргономические факторы при художественном конструировании мебели. В статьях В. А. Ершовой, В. С. Муравьева, В. В. Янова разбирались вопросы о применяемых в дизайне материалах и их свойствах: керамическая и фарфоровая посуда, изделия из полиметилметакрилата, декоративные свойства древесины.

Второй тематический выпуск научного сборника был опубликован ровно через год — в 1971 г. Тема «Ленин и искусство» в год 100-летия со дня рождения В. И. Ленина разносторонне раскрывалась в работах, написанных преподавателями училища, посвященных изобразительному искусству, в первую очередь, монументально-декоративному. Ленинскому плану монументальной пропаганды и его современным формам посвящены статьи Е. А. Лобачевой, К. М. Митрофанова. В последней приводятся примеры из творческой практики воспитанников ЛВХПУ, анализируются масштабные произведения архитекторов, скульпторов, художников-монументалистов в рамках реализации проекта Зеленого пояса Славы вокруг Ленинграда по местам, где проходила линия обороны города-героя, а также в рамках других проектов. Размышления И. Г. Мямлина о проблеме героического образа в монументальном искусстве также опираются на материалы ЛВХПУ им. В. И. Мухиной, например, автор в своей статье приводит примеры достижения счастливого единства архитектуры и скульптуры в комплексе мемориальных сооружений на братских захоронениях Серафимовского кладбища (архитектор Я. Н. Лукин, скульпторы Н. Долинская, М. Ельчукова, А. Семченко, Г. Сидоров, В. Тихомиров, И. Федоров, 1965). В статье Д. А. Кючарианц о Мраморном дворце рассматривается творчество не только известных А. Ринальди и А. Брюллова, но в связи с новой отделкой интерьеров для экспозиции ленинградского филиала музея В. И. Ленина автор анализирует проекты ЛВХПУ им. В. И. Мухиной 1966/67 учебного года, а именно работу дипломника Л. П. Маца (рук. — проф. Я. Н. Лукин) по реконструкции зала Революции и Траурного зала. Статья В. А. Петрова об архитектуре и экспозиции музея В. И. Ленина в Разливе интересна уже тем, что в ней представлена профессиональная точка зрения одного из членов коллектива авторов-архитекторов комплекса (архитектура: В. Д. Кирхоглани и В. А. Норис; интерьеры и экспозиция: В. А. Петров, И. Д. Билибин, Г. А. Хозацкий, В. И. Коротков, 1966).

Издание третьего выпуска «Ученых записок» состоялось в 1972 г., в него вошли работы, посвященные различным вопросам архитектуры. А. С. Турин в статье «Технический прогресс и жилище» рассматривает масштабный эксперимент монтажа зданий из крупных элементов, анализирует концептуальную новизну разработок В. Гропиуса 1910-х гг., разбирает

противопоставление позиций архитектуры и производства в сфере индустриального жилищного строительства. Авторы И. А. Вавилова, В. В. Пиркер в работе «Социальные функции малых форм архитектуры» поднимают тему города как социального явления и определяют место малых форм архитектуры в окружающей среде, рассматривают проблему их восприятия человеком, а также задачи художественного проектирования новых форм и сохранения малых архитектурных форм прошлых веков как памятников архитектуры. Статья В. М. Чурилина «Проектирование интерьеров специальной школы-интерната» посвящена изучению принципов проектирования спецшкол, предусматривающих функциональное зонирование помещений. Л. В. Карлов в статье «Комплексная стандартизация конструктивных элементов интерьера общественных зданий» концентрирует внимание читателя на общеметодических вопросах проектирования типового интерьера общественных зданий. В работе А. Н. Тибиловой «Драпировки в интерьере» приводится убедительная систематизация форм декоративного текстиля, применяемого для убранства интерьера. Проблемам архитектурного формообразования посвящены статьи Ф. Ф. Колкушина «О линейной структуре форм в художественной композиции», Е. Н. Лазарева «Биономические принципы архитектурного структурообразования», В. В. Кудасова «Система “перспектива — ортогональный чертеж” и проектирование архитектурной формы». Изучению историко-архитектурного наследия, проблемам сохранения, реконструкции и использования памятников архитектуры посвящены статьи В. Д. Кирхоглани «Проблемы восстановления и реконструкции зеленого ансамбля центра Ленинграда», Т. Е. Тыжненко «Музей Центрального училища технического рисования и его интерьер», Д. А. Кючарианц «Мраморный зал Антонио Ринальди».

В этом выпуске рассмотрены проблемы социологии архитектуры, теории и методологии архитектурного проектирования, представлен анализ памятников зодчества. Но заглавной статьей третьего выпуска представляется публикация ректора Я. Н. Лукина, посвященная отделению проектирования интерьера в ЛВХПУ им. В. И. Мухиной. Ректор представил анализ десятилетнего опыта подготовки специалистов этого направления, образовательную программу, в основе которой — принцип органического подхода к формированию архитектурного сооружения, «когда художник последовательно и активно участвует в создании структуры внутренних пространств здания, взаимосвязи и оборудования помещений, в формировании архитектурно-художественных свойств интерьера» [2, с. 4]. На примере деятельности этого отделения и перспектив его развития автор описал планирование участия студентов совместно с преподавателями в проектных работах по НИСу (научно-

исследовательскому сектору), а также разработку курсовых проектов в рамках СНО (студенческого научного общества). Я. Н. Лукин сформулировал следующие проблемы: «необходимым является упорядочение и активизация получения профессионально-необходимой информации, для чего создается общеучилищный информационный центр; <…> разработка теоретических и экспериментальных вопросов требует развития научно-исследовательского сектора вуза; <…> создание полигонов для натурного моделирования потребует создания при училище проблемной лаборатории <…>» [2, с. 8].

Сегодня перед академией стоят похожие задачи с десятилетним и даже далее горизонтом, решение которых направлено на развитие научного и творческого потенциала обучающихся. Это привлечение талантов в сферу исследований; поиск партнеров из промышленности с кейсом заданий, чтобы в рамках учебного процесса или на договорной основе выполнять дизайн-проекты; научно-исследовательские и опытно-конструкторские разработки по заказам из реального сектора экономики; создание центра коллективного пользования оборудованием или творческой мастерской-лаборатории, или даже системы лидерских лабораторий на базе учебно-производственных мастерских для ведения экспериментальных научных и творческих проектов как своеобразной «точки кипения» — дискуссионной, проектной и производственной площадки в сфере дизайна, декоративно-прикладного и монументально-декоративного искусства, реставрации; вхождение в цифровое мета-пространство России через популяризацию деятельности академии и Учебного музея прикладного искусства, через повышение публикационной активности в рамках реализации одной из научных тем академии: «Творческое наследие ЦУТР барона Штиглица — ЛВХПУ им. В. И. Мухиной — СПГХПА им. А. Л. Штиглица в культурном пространстве России (на базе Учебного музея прикладного искусства, библиотеки и фотоархива)» и др.

В 1970-е гг. в текстах «Ученых записок», как в зеркале, нашли отражение актуальные для тех лет проблемы в сфере архитектуры, изобразительного искусства и дизайна, а также высшего профессионального образования, которые осмыслялись в художественно-промышленном училище. Три тематических выпуска сборника представляются неким летописным изданием, в котором преподаватели училища анализируют творческую и образовательную деятельность, осмысляют теоретические аспекты отдельных видов пространственных искусств, изучают историко-архитектурное наследие. Неудивительно, что исследования в большинстве своем носят прикладной характер, этим они и привлекательны.

Конкретная творческая практика сотрудников и выпускников училища представлена современниками через описание или тщательный анализ

реализованных объектов в сопровождении размышлений о вариантах решений проектных задач. Авторы, как правило, совмещали преподавательскую деятельность с творческой по специальности в области изобразительного искусства, архитектуры и дизайна, поэтому их выводы, основанные на профессиональном опыте, аргументированно убедительны. Так, кандидат архитектуры профессор Я. Н. Лукин, будучи одним из ведущих архитекторов Ленинграда и видным общественным деятелем (в течение двух созывов возглавлял Ленинградское отделение Союза Архитекторов в качестве его председателя [1, с. 156]), руководил училищем, заведовал созданной им кафедрой архитектурного проектирования, одновременно вел преподавательскую и научную работу, имел опыт издательской деятельности. Им опубликовано более 50 статей по вопросам подготовки художников промышленного, декоративно-прикладного и монументального искусства, по проблемам синтеза архитектуры и искусства, он состоял членом редколлегий журналов «Строительство и архитектура Ленинграда», «Ежегодник Ленинградских архитекторов» [1, с. 156].

Когда аспиранты выступили с инициативой издавать сборник научных трудов молодых ученых, представители инициативной группы решили отдать дань традиции научных изданий ЛВХПУ им. В. И. Мухиной и возродить «Ученые записки» как научный проект. Объем сборника предполагается сохранить прежний — около десяти статей в каждом выпуске. Были внесены коррективы в рубрикацию содержания сборника при сохранении традиционного подхода — молодые ученые академии составили новые «Ученые записки» из нескольких рубрик: научные статьи, тезисы докладов, рецензии. Возможным представляется расширение в будущем рубрикации материалов (эссе, комментарии, дискуссии, опыт и др.). Решено было также сохранить аскетичную основу графического дизайна обложки для визуального восприятия преемственности проекта. Предполагается, что изменения коснутся лишь использования нового знака академии, так как скомпонованная на фоне палитры аббревиатура «ЛВХПУ им. В. И. Мухиной» осталась в прошлом нашей школы (ил. 1).

Можно высказать предположение, что исторический пример, как чистый камертон, будет способствовать плодотворной работе нового поколения ученых нашей академии и над собственными научными исследованиями, и над издательским проектом «Ученые записки», а также позволит удержать высокую планку, заданную предшественниками.

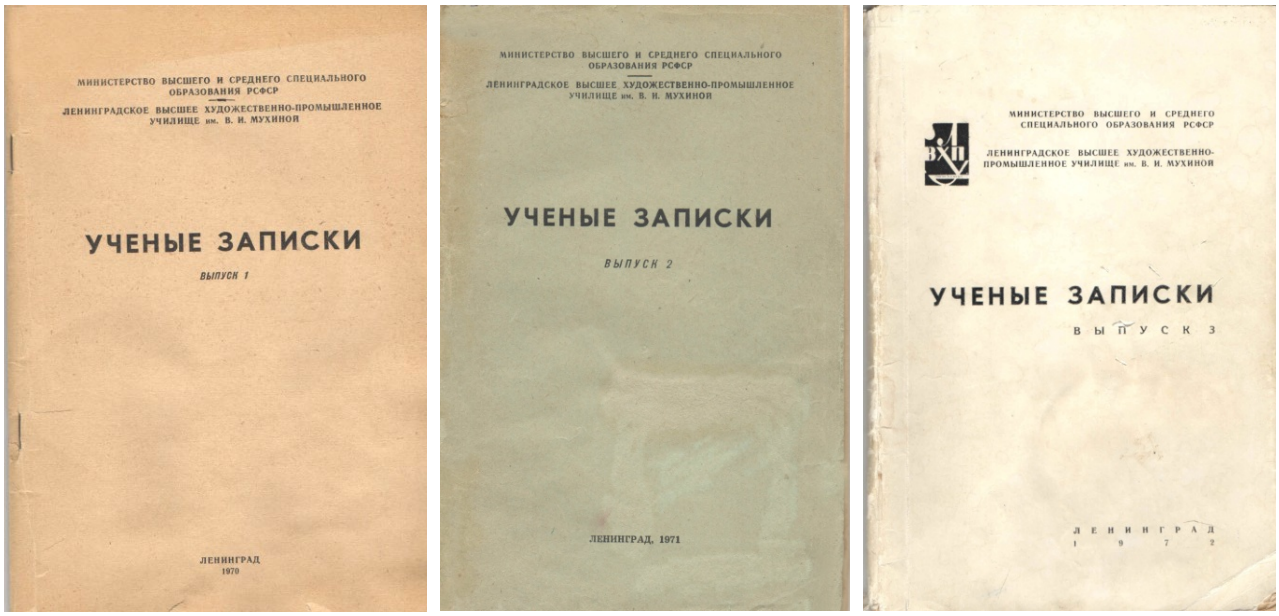
Итак, первые выпуски сборника научных трудов «Ученые записки» 1970-х гг. — одно из научных изданий ЛВХПУ им. В. И. Мухиной, благодаря которому результаты научных исследований сотрудников и аспирантов в

соответствии с основными направлениями их научной деятельности — теория и практика дизайна, изобразительного искусства и архитектуры — были представлены профессиональному сообществу и широкой общественности. Представляется обоснованным возрождение издательского проекта «Ученые записки» в СПГХПА им. А. Л. Штиглица с целью создания дискуссионной площадки для молодых ученых и специалистов академии, а также студенческого научного общества (СНО), повышения качества предпроектных исследований художников и дизайнеров, стимулирования творческой и научной деятельности молодежи.

**Литература**


1. Архив СПГХПА им. А. Л. Штиглица. ЛД № 1585. 248 л.
2. Лукин Я.Н. Подготовка художников по интерьеру в ЛВХПУ // Ученые записки. Вып. 3. Л., 1972. С. 3–8.


**Иллюстрации**




*1. Обложки первых трех выпусков сборника научных трудов «Ученые записки»*

УДК 745/749, 372.874

*Ю. Воинова*

# ВЫПУСКНИК ЦУТР БАРОНА ШТИГЛИЦА ВОЛЬДЕМАР ПЯТС — ОСНОВАТЕЛЬ ТАЛЛИНСКОГО ХУДОЖЕСТВЕННО-ПРОМЫШЛЕННОГО УЧИЛИЩА И ЕГО ДИРЕКТОР (1914–1934)

Вольдемар Пятс — выпускник ЦУТР барона Штиглица (класс декоративной живописи, 1900–1905), проявил себя как талантливый педагог и администратор. Благодаря его инициативе в Таллине открылось Художественно-промышленное училище — первое профессиональное художественное учебное заведение в Эстонии, которым он руководил до 1934 г. Основной задачей Таллинского училища стала подготовка художников декоративно-прикладного искусства и специалистов для развивающейся промышленности. В статье представлена информация об ученических годах В. Пятса в ЦУТР барона Штиглица, обозначена его роль в основании Таллинского художественно-промышленного училища, а также дан краткий обзор учебных программ и методов, которые он внедрял, опираясь на полученный во время обучения в Петербурге опыт.

*Ключевые слова:* ЦУТР барона Штиглица, Таллинское художественно-промышленное училище, Эстонская Республика, искусство и дизайн, образование, В. Пятс.

*J. Voinova*

# VOLDEMAR PÄTS — GRADUATE OF THE BARON STIEGLITZ SCHOOL OF TECHNICAL DRAWING, FOUNDER AND DIRECTOR OF THE TALLINN SCHOOL OF ARTS AND CRAFTS (1914–1934)

Voldemar Päts, graduate of the Baron Stieglitz School of Technical Drawing (class of decorative painting, 1900–1905), proved to be a talented teacher and administrator. Thanks to his initiative, the School of Arts and Crafts, the first professional art school in Estonia, was opened in Tallinn; in 1914–1934 Päts headed the school. The main task of the Tallinn school was to train artists of decorative and applied arts and specialists for the growing industry. The curriculum was based on the

principles developed at the Baron Stieglitz School — special attention was paid to technical drawing, copying and the development of stylization skills. Although Voldemar Päts did not realize himself as an artist, his pedagogical talent and organizational skills manifested itself in managing the work of the Tallinn School of Arts and Crafts. Päts enjoyed a well-deserved prestige among students and colleagues, graduates of the school subsequently worked in enterprises or created ateliers, which in the 1930s shaped the landscape of Estonian design: TASKA, Lorup, Langebraun, VMT Roman Tavast and others. Many graduates have found applications in publishing, industrial graphics, illustration, advertising, showcase design and scenography.

The article provides information about V. Päts's student years at the Baron Stieglitz School of Technical Drawing, outlines his role in the founding of the Tallinn School of Arts and Crafts, and also gives a brief overview of the curricula and methods that he introduced to others, relying on the experience gained during his studies in St. Petersburg.

*Key words:* Stieglitz School of Technical Drawing, Tallinn School of Arts and Crafts, Republic of Estonia, Art and Design, Education, V. Päts.

История Таллинского художественно-промышленного училища, первого учебного заведения в Эстонии, готовившего специалистов в области искусства, на русском языке практически не представлена[1]. Также мало известно об одном из главных инициаторов открытия этого учебного заведения и его первом директоре Вольдемаре Пятсе. Связано это прежде всего с тем, что имя директора училища почти 50 лет фактически находилось под запретом. Вольдемар был родным братом первого президента Эстонской Республики Константина Пятса, и в советское время историю этой семьи предпочитали не вспоминать[2]. Тем не менее, незаурядная личность Вольдемара Пятса и особенно его педагогическая, административная и политическая деятельность представляют большой исследовательский интерес.

Данное исследование носит биографический характер. Основным источником сведений является изданная в 2013 г. на эстонском языке автобиография Вольдемара Пятса с комментариями, включающая воспоминания, письма и документы из личных и государственных архивов [9]. История Таллинского художественно-промышленного училища представлена в статьях юбилейных сборников Эстонской академии художеств [2, 3, 5, 11, 12]. В исследовании были применены методы сравнительного, библиографического и исторического анализа, а также деятельностный подход. Цель данного исследования — собрать информацию об ученических годах В. Пятса в ЦУТР барона Штиглица, обозначить его роль в основании Таллинского художественно-промышленного училища, а также дать краткий обзор программ и методов

преподавания, которые он внедрял, опираясь на полученный во время обучения в Петербурге опыт. Таким образом, можно будет проследить связь между традициями двух школ, преемниками которых в настоящее время являются Академия Штиглица в Петербурге и Эстонская академия художеств в Таллине. Тема особенно актуальна в связи со 145-летним юбилеем Академии Штиглица, и исследования в этом направлении помогают дополнить страницы истории этого учебного заведения. В статье представлены материалы, ранее не публиковавшиеся на русском языке.

Вольдемар Пятс родился 7 (19) июля 1878 г. на хуторе Тухкранна (Эстония). Учился в Пярнуской городской школе, экстерном окончил Пярнускую гимназию. Родители Вольдемара — Якоб и Ольга Пятс — мечтали о военной карьере сына, но из-за проблем со здоровьем к военной службе он был признан негодным. В утешение старший брат Николай познакомил его с обучающимся в Петербурге эстонским семинаристом, который подробно описал местную студенческую жизнь и дал советы относительно обучения и проживания в Петербурге. Окончательный выбор пал на Центральное училище технического рисования барона Штиглица, так как для практичного Вольдемара было важно получить не только квалификацию художника, но и свидетельство преподавателя, гарантирующее трудоустройство и стабильный заработок на родине [9, с. 115].

В начале прошлого века многие эстонцы, выбравшие для себя путь искусства, получали образование в Петербурге. Популярностью пользовались Императорская академия художеств, Общество поощрения художеств и Центральное училище технического рисования барона Штиглица. Происходившие из небогатых семей эстонцы предпочитали учиться в «школе Штиглица», как они его называли. Многих привлекала возможность получить диплом преподавателя, также немаловажную роль играла материальная поддержка студентов этого училища: стипендии (15 рублей в месяц), марки на бесплатное питание, освобождение от оплаты за обучение, которая составляла 12 рублей в год [8, с. 42]. В то время в ЦУТР барона Штиглица обучалось около 40 студентов из Эстонии, из них полный курс прошли 15 человек [8, с. 37–38]. Среди преподавателей училища также были эстонцы: знаменитый скульптор Амандус Адамсон, который преподавал резьбу по дереву в 1901–1904 и Ханс Куузик, преподававший живопись на стекле в 1902–1905.

Уже будучи в эмиграции, в Канаде, Вольдемар Пятс написал книгу воспоминаний «Возвращение домой» (1945–1956), где очень тепло отзывался об училище и подробно описал студенческие годы, проведенные в его стенах в 1900–1905 гг. [9, с. 118–147]. По его словам, обстановка была очень дружелюбной, преподавали настоящие мастера своего дела, и учеба проходила

успешно. Основные предметы — рисунок и акварель — преподавал архитектор Альфред Александрович Парланд. Вольдемар Пятс вспоминает, что под его руководством за пару лет достиг таких результатов, что одна из последних работ получила высшую оценку и была приобретена в фонд училища [9, с. 120]. Скульптуру преподавал Матвей Афанасьевич Чижов, а затем эстонский академик Амандус Адамсон. Техническое рисование преподавал архитектор Людвиг Христофорович Маршнер, с которым завязались дружеские отношения. На втором году обучения Пятс попал в ателье профессора Василия Васильевича Матэ, где занимался рисунком у его ученика Николая Захаровича Панова. Много времени уделял занятиям в классах скульптуры и акварели, а вечерами посещал библиотеку училища, где самостоятельно изучал историю архитектурных стилей и орнаментальных форм [9, с. 124]. Старший библиотекарь, уроженец Лифляндии, архитектор Иван Андреевич Гальнбек, видя старательность Пятса, охотно снабжал его необходимой литературой и изобразительным материалом. В фондах Эстонского художественного музея можно найти несколько студенческих работ Пятса, поступивших от Союза художников: одну живописную работу и несколько рисунков углем 1901–1902 гг. с печатью ЦУТР барона Штиглица (ил. 1–2).

На занятиях Вольдемар Пятс познакомился с другими эстонцами, обучавшимися в ЦУТР, получившими впоследствии широкую известность: архитектором Карлом Бурманом, театральным художником Романом Ньюманом и живописцем Александром Прометом. Позднее местное «общество эстонских студентов» пополнилось такими именами, как Николай Трийк, Альфред Киви, Гюнтер Рейндорф, Конрад Мяги, Яан Коорт и др., некоторые из которых были вольнослушателями. Уже в студенческие годы Вольдемар Пятс проявил способность легко заводить деловые знакомства и объединять вокруг себя друзей и единомышленников. Так, Вольдемар вспоминает, что всегда был окружен группой студентов, с которыми делился конспектами лекций и собранным в библиотеке материалом. Вольдемар — один из немногих, кто владел немецким языком и переводил литературу по искусству, помогая таким образом другим учащимся [9, с. 125]. Отрывок из автобиографии как нельзя лучше демонстрирует его таланты и царившую вокруг него атмосферу: «Во время большой перемены мне нравилось сидеть на балконе в зале музея Штиглица и между колоннами наблюдать за посетителями, которые прогуливались и рассматривали экспонаты. Там вокруг меня образовалась группа сокурсников, которые приходили побеседовать со мной или спросить совета. В некотором смысле и мне была от них польза. Те, чьи родители жили в Петербурге, приглашали меня к себе домой. Там я разъяснял им вопросы, касающиеся теоретической части искусства. После совместной учебы меня всегда ожидал

обильный ужин, а также новые семейные знакомства» [там же, *перевод авт.*]. Будучи активным участником корпоративов эстонских студентов в Петербурге, Вольдемар Пятс быстро приобрел полезные связи среди будущих инженеров, врачей, юристов, чиновников и банкиров [9, с. 126].

В 1905 г. Вольдемар Пятс с отличием окончил училище как художник прикладного искусства по классу декоративной живописи с правом преподавать в средних, профессиональных и высших учебных заведениях. После революционных событий 1905 г. Вольдемару пришлось бежать за границу, где подрабатывал карикатуристом, однако уже через год он вернулся и добился назначения в престижную Николаевскую гимназию в Таллине. В свободное от работы время он много занимался живописью и рисунком, выходил на пленэр, писал цветы, натюрморты, пейзажи [9, с. 203]. В 1907 г. получил дополнительное образование на Высших педагогических курсах [4, с. 22]. Несколько лет проработал школьным учителем, вступил в Ревельское педагогическое общество, Русское литературное общество и Эстонское художественное общество, где в должности помощника председателя, наряду с другими штигличанами, стал играть ведущую роль в организации местной художественной жизни. «Так началась моя самостоятельная жизнь в Таллине, будущей столице Эстонской Республики. Здесь мне открылись широкие возможности для развития искусства, в том числе прикладного, для организации профессионального образования, а также для деятельности в сфере политики и культуры», — вспоминает Вольдемар Пятс [9, с. 204, *перевод авт.*]. Нужно отметить, что необычайная энергичность, целеустремленность и решительность были свойственны всей семье Пятсов. Старший брат, Константин Пятс, в период смуты вошел в состав Комитета спасения, и в феврале 1918 г. в должности премьер-министра временного правительства провозгласил независимость Эстонской Республики, а позднее стал ее первым президентом. Важные государственные посты занимали и другие братья: Пауль, Петр и Николай.

Помимо преподавания в школе Пятс давал частные уроки рисования. В это время в Таллине и Тарту открылись первые студии-ателье, где под руководством художников можно было изучать азы искусства, и которые пользовались популярностью[3]. Так как далеко не все желающие могли позволить себе обучаться искусству за границей, назрела необходимость в самостоятельном профессиональном учебном заведении. Город, переживающий в то время экономический подъем, также нуждался в художественной школе промышленного типа [3, с. 13]. Пятс несколько раз ездил с прошениями в Петербург, пока наконец не получил разрешение на организацию трехгодичных рисовальных курсов при Эстонском художественном обществе. В уставе Курсов графических искусств, открывшихся в 1912 г., сказано, что они «имеют целью

дать желающим возможность получить художественно-промышленное образование» [1, с. 3]. На курсах преподавались следующие предметы: рисование, техническое, геометрическое и проекционное черчение, каллиграфия, живопись акварелью, декоративными и масляными красками, теория перспективы, история изящных искусств, художественный ручной труд по дереву, металлу и коже. На курсы принимались «лица обоего пола, без различия сословий, вероисповедания и национальности, не моложе 12 лет» [1, с. 4].

Для учебной работы были выделены бывшие помещения Провинциального музея, располагавшиеся на втором этаже здания Гильдии Св. Канута на ул. Пикк. Основной преподавательский состав был сформирован из выпускников ЦУТР барона Штиглица, с которыми Пятс был дружен еще со студенческих лет. В первый год курсы посещало около 60 учащихся, ко второму году количество обучающихся достигло почти 100 человек [9, с. 231].

Однако организация курсов и должность руководителя не удовлетворяли амбиций честолюбивого Вольдемара Пятса. Как уполномоченный от Эстонского художественного общества он продолжал активно хлопотать об открытии казенного учебного заведения, где можно было бы получить систематическое художественное образование. Примечательно, что, исходя из первоначального плана, в школе должно было быть 3 класса: резьба по дереву, декоративная живопись и фотография [2, с. 65].

Открытие Ревельской художественно-промышленной школы при Эстонском художественном обществе состоялось 17 (30) октября 1914 г. По воле судьбы долгожданное событие произошло в тот год, когда ЦУТР отмечало 100-летие со дня рождения своего основателя. Устав школы был утвержден Министерством летом, накануне Первой мировой войны [3, с. 13]. В совет (кураториум) входили представители от Эстонского художественного общества, Таллиннской городской управы и Министерства промышленности и торговли. До 1917 г. занятия проходили в здании Гильдии на ул. Пикк, затем училище переместилось в помещения Таллиннской женской гимназии на Тартуском шоссе. Обучение проходило на русском языке, переход на эстонский язык обучения произошел после провозглашения независимости Эстонской Республики в 1918 г. [3, с. 14]. Первым директором был назначен Вольдемар Пятс.

Менталитет Городской художественно-промышленной школы определяли выпускники Штиглица: Ханс Куусик, Альфред Киви, Георг Рогожкин и др. [3, с. 14]. В организации учебного процесса Пятс исходил из опыта, полученного во время обучения в Петербурге. Основной задачей училища стала подготовка преподавателей рисования, художников декоративно-прикладного искусства и чертежников для стремительно развивающейся промышленности. В основу

учебной программы были заложены принципы, разработанные в ЦУТР барона Штиглица — особое внимание уделялось техническому рисованию, копированию и развитию навыков стилизации. Самым популярным был класс рисования, где много внимания уделялось рисованию с гипсовых образцов и освоению приемов штриховки. Программа рисунка была разделена на 4 части: творческое и «памятное» рисование, а также рисунок пером и графика преподавались первые два года, рисование с натуры и академическое рисование преподавались в течение всего периода обучения. Среди преподавателей были Роман Ньюман, Альфред Киви, Освальд Юнгберг и др. (почти все — выпускники или вольнослушатели ЦУТР). Техническое рисование преподавали Херман Рейер и Теодор Уссисоо. Живописью занимались сравнительно мало: акварель преподавали первые два года, следующие два года изучали живопись маслом (по 4 часа в неделю). Стилизацию, орнамент и историю стилей изучали в течение трех лет. Довольно основательно занимались черчением, каллиграфией и шрифтами. Все предметы делились на 4 блока: научные общие, научные специальные, художественные общие и художественные специальные. Обучение было пятилетним: первые четыре года изучали общие и художественные дисциплины, на последнем курсе только предметы по специальности [2, с. 67]. По примеру ЦУТР барона Штиглица обучающимся была предоставлена возможность посещать занятия в качестве вольнослушателя. Самым успешным ученикам назначалась стипендия, можно было ходатайствовать об освобождении от оплаты за обучение, которая составляла 35–40 рублей в год. Лучшие выпускники имели возможность пройти стажировку за границей [12, с. 16].

В первые годы работы училища мало кто поступал туда с целью заниматься творчеством и искусством, гораздо важнее было обучиться основам черчения и рисунка, чтобы быстрее получить хорошее место работы [2, с. 62]. Конкурс был в среднем два человека на место [12, с. 36]. Вольдемар Пятс и его единомышленники делали упор на развитие практических навыков обучающихся, видя свою миссию в подготовке специалистов с навыками рисования для промышленной сферы. Девушки предпочитали заниматься в классе рукоделия. Учебная нагрузка была достаточно большой: в первый год 45 часов, со второго года 48 часов в неделю. В 1916 г. при школе была открыта переплетная мастерская и курсы художественной обработки кожи, которыми руководил приглашенный Пятсом из Петербурга Эдуард Таска. Уже в первые годы работы студенты стали выпускать собственный журнал, знакомящий с жизнью училища и творчеством молодых художников. В нем публиковались стихи, эссе, отчеты, фотографии, учебные и самостоятельные работы. Первые выпуски выходили в рукописном варианте и тиражировались с помощью шапирографии, последующие номера были отпечатаны в типографии училища

[7]. Из этих альбомов следует, что при училище действовали различные студенческие кружки: художественный, музыкальный, литературный, спортивный и даже предпринимательский и «этического воспитания». Некоторое время при школе проходили занятия по спортивной борьбе, которые проводил двукратный чемпион мира и популяризатор здорового образа жизни Георг Лурих [12, с. 96]. В залах училища ежегодно устраивались выставки студенческих работ.

Мастерской декоративной живописи продолжительное время руководил выпускник ЦУТР, театральный художник Роман Ньюман. Он также уделял внимание практической стороне обучения и предлагал студентам участвовать в выполнении различных заказов. Например, вместе с учениками оформлял ресторан элитного клуба «Общественного дома» в Старом городе на ул. Айа, помещения кафе «Хейнманн» на ул. Пикк и лестничный пролет Кредитного банка [12, с. 38]. Самым популярным заказом было оформление флагов для различных обществ и организаций. Выручка от студенческих работ составляла одну из статей доходов училища [5, с. 122]. В 1924 г., после надстройки верхних этажей, открывается прекрасно оборудованная мастерская графики, которой руководил Гюнтер Рейндорф. В 1925 г. появляется класс масляной живописи, которым руководил обучавшийся в Академии художеств Аугуст Янсен. С 1925 по 1935 гг. мастерской по обработке металла руководила Клара Зейдлер, выпускница ЦУТР, которая вела курсы филиграни и росписи по эмали [3, с. 15–16]. Сам Пятс продолжительное время преподавал лепку, стилизацию орнамента, композицию и историю искусств. В 1926 г. он подготовил и издал учебное пособие с образцами эстонского национального орнамента, из элементов которого обучающиеся самостоятельно составляли декоративные композиции [10].

В начале 1920-х гг. настроения поменялись: бывшие сокурсники Роман Ньюман и Николай Трийк стали составлять внутреннюю оппозицию руководству [3, с. 15]. По их мнению, система преподавания к этому времени устарела, училищу не хватало духа свободы, их не устраивали слишком консервативные, основанные на традициях методы Пятса. Сведений о конфликтах достаточно, например, в 1926 г. пытались отстранить от преподавания известных эстонских художников братьев Кристьяна и Пауля Раудов. Также от преподавания был отстранен скульптор Яан Коорт, еще со студенчества прославившийся своими резкими высказываниями в адрес оппонентов и критическим отношением к Пятсу.

Конфликт интересов частично сглаживался за счет частной художественной школы, открывшейся в 1919 г. в Тарту. Ориентированные на свободное творчество художники переходили в тартуский «Паллас», где

применялись современные методы «индивидуальных мастерских», а будущие прикладники остались в Таллинском художественно-промышленном училище [3, с. 17]. С 1920-х гг. среди преподавателей училища стало появляться все больше его выпускников. В 1922 г. Пятс посетил художественно-промышленные школы Германии, Франции и Англии, после чего провел в училище ряд реформ и внедрил европейскую систему образования (3 года начальная + 3 года высшая ступень). К 1930-м гг. в училище было уже десять мастерских: декоративная живопись, литография, печать, графика, скульптура, резьба по дереву, текстиль, переплет, керамика и филигрань [5, с. 120] (ил. 3–4). В 1934 г., после прихода к власти правительства Константина Пятса, Вольдемар Пятс перешел в Министерство образования на должность руководителя профессиональным образованием и помощника министра, однако оставался патроном училища. Благодаря его поддержке в 1938 г. это учебное заведение получило статус высшей школы и стало называться Государственным художественным училищем. В этом же году Вольдемар Пятс был избран почетным профессором училища [5, с. 129]. С 1935 по 1940 гг. Пятс организует ряд успешных выставок-продаж эстонского искусства. Благодаря ему работы эстонских художников были представлены в Риге, Каунасе, Москве, Венгрии, Польше, Бельгии и Италии [4, с. 63].

В заключение отметим, что, хотя Вольдемар Пятс не снискал известности как художник, именно он на протяжении почти 25 лет играл ключевую роль в культурной политике Эстонии. Несмотря на то, что деятельность Пяста получает разные оценки и ему нередко предъявляются упреки в карьеризме, излишней консервативности и авторитарности, его вклад в организацию Курсов графических искусств, переросших в первую Городскую художественную школу, сложно переоценить. Вольдемар Пятс проявил себя как талантливый педагог и администратор, а также наделенный дипломатическим даром чиновник, который умел использовать свой авторитет и связи на благо общего дела. Его педагогический талант и организаторские способности ярко проявились в руководстве Таллинским художественно-промышленным училищем. Пятс пользовался заслуженным авторитетом у учеников и коллег, выпускники училища впоследствии работали на предприятиях или создавали ателье, которые в 1930-е гг. формировали ландшафт эстонского дизайна: TASKA, Lorup, Langebraun, VMT Roman Tavast и др. Многие выпускники нашли применение в сфере издательства, промышленной графики, иллюстрации, рекламы, оформлении витрин и сценографии.

**Примечания**

[1.] Первые годы училище носило название Ревельской художественно-

промышленной школы.

[2.] В начале 1940-х гг. 19 членов семьи Пятсов были репрессированы. Бывший президент Эстонской Республики Константин Пятс скончался в Казанской тюремной психиатрической больнице в 1956 г. Вольдемару Пятсу удалось бежать в 1944 г. в Австрию. Оттуда семья перебралась в Швецию, а затем в Канаду.

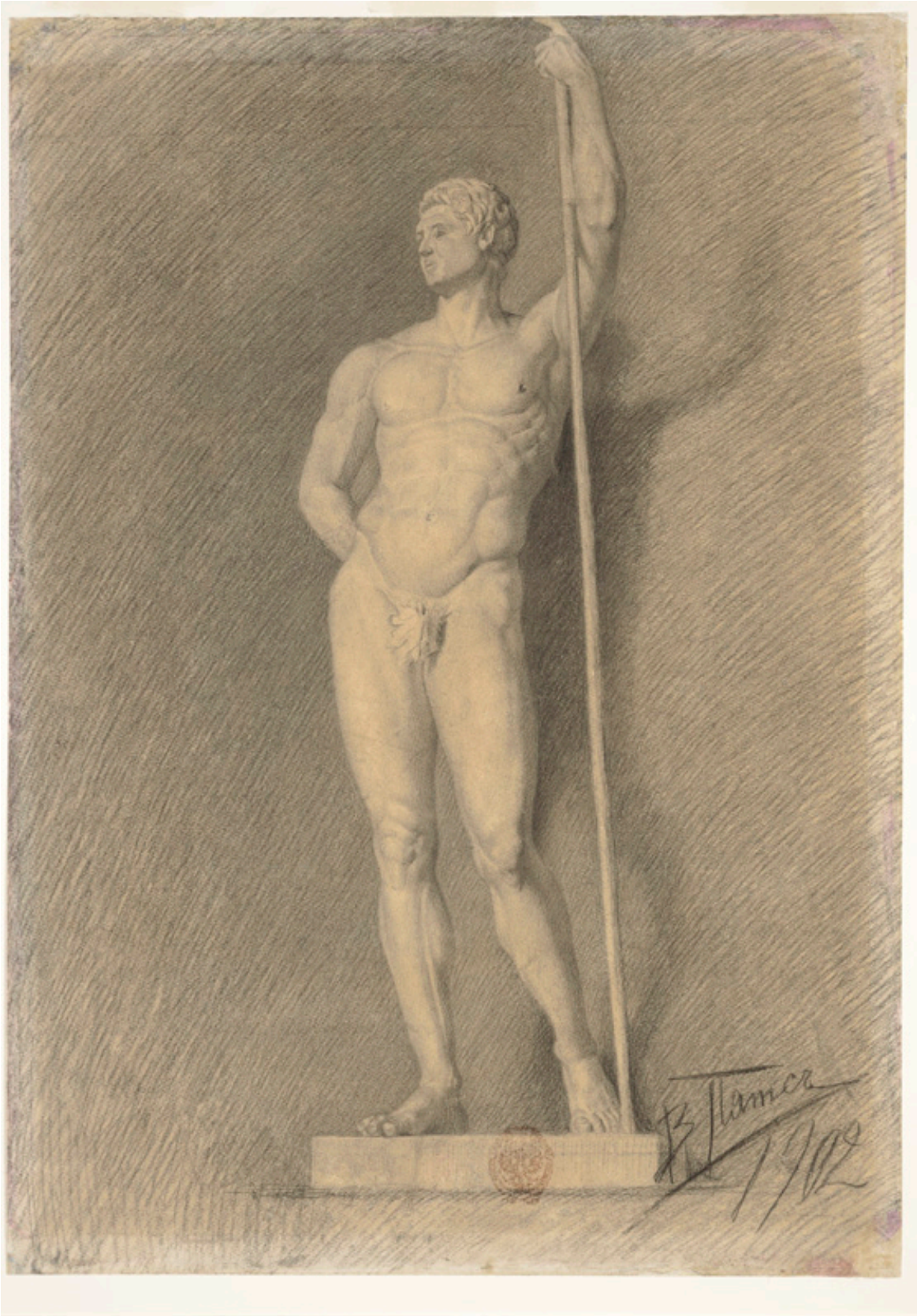
[3.] Например, школа-ателье Антса Лайкмаа действовала в Таллине с 1903 г. В 1904 г. открывается ателье Кристьяна Рауда в Тарту.

**Литература**


1. Устав курсов графических искусств Эстонского художественного общества в гор. Ревеле, утв. 8.12.1911. 7 с. // digar.ee: электронный архив.
2. Hain J. Eesti Kunstiseltsi Tallinna Kunstikool (1914–1916) // Kunsttööstuskoolist Kunstiakadeemiaks. 100 aastat kunstiharidust Tallinnas. Tallinn: EKA, 2014. P. 48–75.
3. Kalm M. 100 aastat kunstikooli Tallinnas // Kunsttööstuskoolist Kunstiakadeemiaks. 100 aastat kunstiharidust Tallinnas. Tallinn: EKA, 2014. P. 10–19.
4. Mody-Pauts Sh. Kunst ja võim — Voldemar Päts eesti kunstivälja korraldajana: magistritöö juh. Tallinn: EKA, 2014. 81 p.
5. Mody-Pauts Sh. Voldemar Päts ja Riigi Kunsttööstuskool Eesti Vabariigi ajal // Kunsttööstuskoolist Kunstiakadeemiaks. 100 aastat kunstiharidust Tallinnas. Tallinn: EKA, 2014. P. 112–131.
6. Mootse G. Tuult rusikaga taga ajamas. Kunstijüngri mälestusi Peterburi ajajärgust 1904–1917 // Tuna. Tallinn: EAÜ, 2003. № 3. P. 99–113.
7. Noorus: õpilaste album. 1916–1918. Tallinn: Kunst-tööstuse Kool, 1918. 36 p. // digar.ee: электронный архив.
8. Nurk T. Eesti kunstiõpilased Stieglitzi kunsttööstuskoolis // Tartu Kunstimuuseumi almanahh. Tartu: TRK, 1972. № 3. P. 36–44.
9. Päts Voldemar. Tagasi koju. Mälestusi, kirju, dokumente / koost. Anne Velliste. Viimsi: Ade, 2013. 230 p.
10. Päts Voldemar. Eesti rahvariie ja ornament kogunud ja väljaannud Voldemar Päts. Tallinn: Riigi Trükikoda, 1926. 15 p.
11. Rauman O. Õppeasutuse rajamise ja arengu ajaloost // Eesti NSV kunstiinstituut 1914–1964. Tallinn: Eesti NSV kunst, 1964. P. 7–23.
12. Toom M. Riigi Kunsttööstuskool 1914–1940 // Eesti Kunstiakadeemia toimetised, Tallinn: EKA, 2004. № 14. 159 p.

## Иллюстрации

*1. В. Пятс «Хризантемы», 1902*
*(архив muis.ee: EKM)*



*2. В. Пятс «Мужская фигура» (с античной скульптуры; графит, уголь), 1902.*
*В углу листа оценка — 9 (по 12-бальной системе)*
*(архив muis.ee: EKM)*

*3. Ф. Виитман «Кубок», керамика (учебная работа), 1933 (?)*
*(архив metfond.artun.ee: EKA)*

*4. Занятия в классе декоративной живописи под руководством Р. Ньюмана, 1929*
*(архив muis.ee: EKM Fotokogu)*

УДК [745/749+73.04+73.05]:712.7

*С. С. Сердитов*

# РОЛЬ МИФОЛОГИИ И СИМВОЛИКИ КОРЕННОГО НАСЕЛЕНИЯ РЕСПУБЛИКИ КОМИ В ФОРМИРОВАНИИ ДИЗАЙНА СРЕДЫ

На примере организации пространства городов и сел Республики Коми в процессе исследования были изучены и проанализированы основные тенденции в формировании объектов средового дизайна с позиции композиционных особенностей и функционального наполнения для выявления основных факторов влияния фольклорного наследия и мифологических установок на проектные решения.

*Ключевые слова:* предметно-пространственная среда, средовой дизайн, дизайн среды, этнодизайн, Республика Коми, национальная идентичность, этнокультурный дизайн.

*Stepan S. Serditov*

# THE ROLE OF MYTHOLOGY AND SYMBOLISM OF THE INDIGENOUS POPULATION OF THE KOMI REPUBLIC IN THE CREATING OF THE PUBLIC SPACE DESIGN

Using the examples of the organization of the Komi Republic cities and villages space, the work studied and analyzed the main trends in the creating of environmental design objects from the standpoint of composition and function to identify the main factors of the folklore heritage influence on design decisions.

*Key words:* spatial environment, public space, environmental design, ethnodesign, Komi Republic, national identity, ethnocultural design.

В архитектурной практике и в практике средового дизайна (равно как и дизайна в целом) сейчас все четче прослеживается тенденция национализации проектных решений и обращения к наследию прошлого. Образно-содержательные и художественные вопросы организации пространства, берущие в качестве источника формообразования этнокультурную идентичность (образы фольклора, произведения народного декоративно-прикладного искусства и народной архитектуры) и входящие в перечень проектных приемов при разработке и оформлении предметно-пространственной среды, влияют на

характер современного художественно-изобразительного проектного мышления и творчества. В свою очередь, это явление непосредственно связано с творческой интерпретацией мифологических и архетипических образов в системе работы с пространством (объемами, функциональным содержанием, пластикой форм и эстетикой) в архитектурно-средовом творчестве.

Подобная парадигма проектной культуры особенно актуальна в национальных республиках, где этническое самосознание выражено наиболее сильно. В контексте регионального дизайна Республики Коми вопрос интерпретации мифологии и символики народа коми в средовых объектах пока не стал предметом специального исследования. Определение роли парафраза мифологических воззрений, образов и сюжетов и выявление пространственно-пластических связей в архитектурном пространстве и дизайне среды являются одними из ключевых задач в изучении художественно-проектной практики на территории региона.

Исследователи и теоретики дизайна трактуют мифологизацию проектных решений сквозь призму различных характеристик. И. А. Розенсон оперирует понятием «мифопоэтика средового восприятия» и советует формировать среду, используя лежащие в области бессознательного пространственные архетипы и образы, что само по себе коррелируется с мифотворчеством [5, с. 120]. Развивая эту идею, О. М. Санду предлагает методику мифопоэтического проектирования, где в дизайнерский процесс включаются общезначимые культурные смыслы и феномены, которые трансформируются в мифологемы проекта, и в конечном счете итоговый дизайн-объект становится самостоятельным культурным артефактом [6, с. 124–125]. Аналогичные исследования проводит Л. Б. Переверзев, называя методику «проектной мифопластикой». В контексте этого термина дизайнеры в своей деятельности могут руководствоваться поиском первообразов-архетипов, выраженных в человеческой культуре (в частности, в мифологических воззрениях и сюжетах), которые могут обладать инновационным потенциалом в проектных решениях [4, с. 114]. Л. А. Молчанова развивает разработки Переверзева касаемо проектной мифопластики и формулирует базовые принципы методики: средовой подход, метафоричность итогового дизайн-решения, оперирование архетипами, интуитивность, раскованность и свобода самовыражения [2, с. 216].

Суть подобных исследований сводится к одному — в качестве источника формообразования предлагается использовать объекты народной архитектуры, декоративно-прикладного искусства, мировоззренческих сюжетов и образов. Основная идея методологий и методик заключается в комбинировании в проектной деятельности культурных материальных и нематериальных артефактов, лежащих в архетипическом сознании человека.

Если говорить о средовом дизайне не только с утилитарной точки зрения, когда вся логика проектных решений сведена к чисто функциональным задачам, но и в плане комплексного взгляда на пространство дизайнеру кроме практической пользы при задумке будущего объекта необходимо смоделировать определенную атмосферу, которая в дальнейшем будет создаваться проектными средствами. Это формирует эмоционально-психическое состояние, которое предметно-пространственная среда по замыслу проектировщиков будет вызывать у погруженных в нее посетителей. И поэтому, если в своей деятельности использовать отличный от традиционного проектирования (ориентация на рациональность и логику) способ, можно включить в пространство общезначимый эмоциональный смысл. Таким образом, оперируя мифологическими образами пространства и времени, «процесс проектирования иллюстрирует действие проектных смыслов, принадлежащих сфере бессознательного и осознанного» [7, с. 216].

В современной архитектурно-дизайнерской практике многие специалисты в той или иной степени используют метод мифологизации в своей деятельности, вероятно, даже не догадываясь об этом. В контексте обращения архитекторов и дизайнеров к этнической культуре Республики Коми при проектировании средовых объектов и систем, а также их предметного наполнения видна тенденция обозначать локальную этническую принадлежность посредством приемов мифопоэтики и мифопластики. В мифологических сюжетах и фольклорных текстах природа («вöр-ва») обожествляется и возводится в ранг сакрального, культурного пространства [3]. Подобная мифопоэтическая картина сформировала яркие художественные образы экологической направленности, визуального строения орнаментов и стилизованного обращения к промысловым животным конкретной территории в крестьянской пластике. Цветовая символика категорируется земными и небесными пространствами, притом для каждого из них (а также для образов мифических героев и существ) отведен свой конкретный спектр палитры [9].

Анализируя традиционные образы и символы в предметно-пространственной среде Республики Коми, нельзя не отметить местный театр оперы и балета, который служит композиционной доминантой на прилегающей площади и организует вокруг себя средовое пространство. Экстерьер и интерьеры театра представляют гармоничную целостность и отчасти выражают национальный колорит. Художественно организованная форма здания театра выражает единство внешнего и внутреннего, а также цельной крупной формы и детализированных фрагментов. В симбиозе архитектуры модернизма и национальной культуры формируется знаковый средовой объект — конструктивное решение архитектурных объемов здания (архетипическая

двускатная кровля) со строго геометрично-горизонтальным членением по периметру комбинируется с декорированием фасада, в котором использованы элементы мифологии и орнаментики. Центром фасадной композиции выступает рельеф «Солнце, раздвигающее занавес», выполненный одним из ведущих скульпторов Республики Коми В. А. Рохиным в 1969 году (ил. 1). В видеоинтервью скульптор вспоминает, как создавалась работа и обосновывает решение фасада мифологизацией образа солнца: «…а ведь театр — это своего рода солнце для населения. Интересные постановки, интересные сюжеты. Он просветительскую роль колоссальную играет» [8], придавая сакральное значение художественному образу и дополняя его текстильным орнаментов коми народа (солярные знаки — стилизованные и упрощенные до предельно геометрической формы изображения солнца), что удваивает смысловой эффект произведения. Помимо этого, солнце в интерпретации скульптора имеет человеческий лик — это отсылка к мифу о Шонді (в переводе с коми языка — солнце) и его дочери Зарань (Зарни ань) — жизнедарующей солнечной богине, матери мира. Похожая интерпретация мифа и его символика встречаются в государственном гербе Республики Коми. Внесение в декорирование фасада орнамента и мифологического образа солнца органично сочетается с архитектурно-художественной пластикой здания при помощи зрительно-архитектонического и цветового строев.

Мифологическое содержание находит отражение в большинстве случаев в оформлении знаковых культурных и праздничных событий. К такому направлению использования сюжетов и образов, а также актуализации традиционной культуры можно отнести бренд празднования столетия Республики Коми и элементы его фирменного стиля в графическом и объемно-пространственном воплощении (ил. 2). Следует заметить, что в каждом юбилее, празднующем создание коми национально-территориального образования, в основе стилистического решения используется этнокультурная тематика. Основной смысл разработанных предложений заключается в популяризации традиционной культуры современным визуальным языком. Подобная практика сближается с изобразительной практикой этнофутуристов, когда в художественной форме современного искусства (перформансы, инсталляции, двухмерные плоскостные композиции) интерпретировались этнокультурные традиции финно-угорских народов в их комплексе: мифологическое мировоззрение, декоративно-прикладное искусство, обрядовые ритуалы [1, с. 26]. Эмблема фирменного стиля представляет собой композицию, состоящую из различных компонентов в виде изображения животных (отсылка к изделиям пермского звериного стиля и коми промыслового календаря), фауны территории в современной стилизации и фрагментов верхневычегодской

росписи, расположенных на темно сине-зеленом фоне с частичным присутствием белого фона (отсылка к особенностям северной природы). Дизайнеры А. Лянцевич и П. Кратц делают акцент на изобразительной части и интегрируют в современные функциональные объекты этнокультурное содержание, где на архетипическом уровне в визуальные образы кодифицируется символика коренного населения Коми Республики. С точки зрения организации пространственной среды изобразительные решения наносятся на унифицированное оборудование, декларирующее себя как модульное. Подобный прием сам по себе уже образует определенное пространство и среду вокруг себя. Возникают вопросы органичности внедрения подобных предметов в архитектурную среду, особенно исторических поселений и сельских территорий.

Похожая ситуация наблюдается в оформлении стендов Республики Коми на различных общественно значимых площадках различного уровня. Например, стилистика стенда региона на IX Международной выставке «Интурмаркет» определяет основные направления формирования туристических продуктов, предлагаемых посетителям — «Живая вода», «Живой воздух» и «Живая земля», что уже в своей сути обращено к архетипической мифологизации и метафорическому восприятию (ил. 3). При помощи визуальных параллелей цветовая символика стенда кодифицирует общеизвестные понятия: цвет воды и неба (синий), цвет снега (белый) и цвет леса (зеленый) являются цветами государственного флага Коми. Помимо этого, при помощи плавной пластики оборудования проектировщики старались передать существенные для привлечения туристов характеристики региона, а именно: уникальная природа, богатая лесами и водными ресурсами, и высокая приверженность коренного населения Коми принципам экологичной жизнедеятельности. Простота форм и сложный декор в своем контрасте направлены на привлечение современных и активных людей, несут определенную экологическую эстетику и одновременно отличаются высокой легкостью восприятия. Для каждого смыслового блока были разработаны уникальные паттерны, отсылающие к природным явлениям (деревья — лес, рыбы — вода и т. д.). В то же время их изобразительная форма цитирует творчество этнофутуристов более ярко, чем фирменный стиль юбилея региона. Орнаментальная техника похожа на мозаичные панно, когда из множества деталей конструируется цельный художественный образ, тем самым родня данный метод с прикладным искусством. Стилизация природных форм осуществляется при помощи предельной формализации и идентификации силуэтов флоры и фауны в абстрактном орнаменте.

Таким образом, в поиске выразительности образно-пластического языка в современной дизайнерской практике актуальны вопросы преемственности и

освоения художественно-пластических традиций и новаторства. Сохранение, изучение, наследование и творческое переосмысление лучшего опыта ремесленников, мифологического и мировоззренческого наследия востребовано в сфере современных проектных решений. Дизайнеры, используя закодированную цветовую символику космогонических мифов, интерпретируя мифологические сюжеты, образы и героев в малых архитектурных формах и арт-объектах, в оформлении событийных мероприятий, используют приёмы создания художественного образа на основе этнокультурной идентичности и орнаментики декоративно-прикладного искусства и крестьянской пластики в качестве источника формообразования.

Прочтение традиционных символов и форм народного искусства с целью их применения в практике современного дизайн-проектирования имеет определенные сложности. Как правило, противоречивым выглядит толкование символики традиционной художественно-изобразительной формы и ее деликатное применение в среде и адекватное применение строительно-проектных методик и функциональных решений. При всей свой органичной сочетаемости, комплексное формирование предметно-пространственной среды в регионе отсутствует, особенно если говорить про городскую, сельскую и природную среды, так как в большей степени проектируются интерьерные и визуальные продукты, формирующие определенный бренд. Наблюдается лишь фрагментированное использование элементов мифологии, декоративно-прикладного искусства и символики коренного населения в проектировании. Приведенные примеры лишь очерчивают намечающуюся в сфере проектной культуры Республики Коми тенденцию этнокультурного дизайна, когда происходит синтез традиции и инновации, а реконструкция и гармонизация культурного ландшафта происходит посредством трансляции универсальных культурных смыслов путем их актуализации и вовлечения в проектный замысел. Тем самым традиционное мировоззрение трансформируется в удобную для восприятия форму, укореняющую в сознании пользователя объектов дизайна устойчивые ценностные ориентации. Немаловажно, что при таком подходе интерес к носителям материальной и нематериальной культуры осуществляется не только как формальное копирование народного искусства или его переложение на другие объекты, но и при помощи воплощения осмысленных продуктов дизайна, которые адаптированы под определенную региональную составляющую.

Обращение к мифологии коренного народа и актуализация ее символики имеет большое репрезентативное значение и в связи с ним серьезную идеологическую нагрузку. Отношение к этому неоднозначно в общественном сознании, которое воспринимает это как архаический пережиток прошлого,

однако нельзя отрицать ее знаковый потенциал для создания уникальности проектных решений.

**Литература**


1. Котылев А.Ю., Котылева И.Н. Шаман и шут: сборник статей по истории этнофутуризма в Республике Коми. Сыктывкар: Кола, 2012. 88 с.
2. Молчанова Л.А. Мифопластика — актуальный метод проектного творчества // Манускрипт, 2020. № 4. С. 213–217. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/mifoplastika-aktualnyy-metod- proektnogo-tvorchestva (дата обращения 14.03.2021).
3. Му пуксьöм — Сотворение мира: мифология народа коми / авт.–сост. П.Ф. Лимеров. Сыктывкар: Коми книжное издательство, 2005. 624 с.
4. Переверзев Л.Б. Проектная мифопластика предметного мира жилища как комплексного объекта // Труды Всероссийского научно-исследовательского института технической эстетики. Серия «Техническая эстетика». М., 1981. Вып. 31. С. 97–115.
5. Розенсон И.А. Основы теории дизайна: учебник для вузов. СПб.: Питер Пресс, 2013. 256 с.
6. Санду О.М. Метод мифопоэтики в дизайне // Вестн. Том. гос. ун-та. Культурология и искусствоведение, 2020. № 39. С. 117–129. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/metod-mifopoetiki-v-dizayne (дата обращения 25.05.2021).
7. Санду О.М. Мифопоэтика в дизайне как способ включения общезначимых культурных смыслов в проектный замысел // Революция в искусстве и новации в художественном образовании: мат-лы научн. конф. М.: МГХПА им. С.Г. Строганова, 2017. С. 298–301. URL: https://www.elibrary.ru/ item.asp?id=32420872 (дата обращения 25.05.2021).
8. Скульптор Владимир Рохин рассказывает, как украшал здание музыкального театра в Сыктывкаре // YouTube: видеохостинг. URL: https://youtu.be/yUtqMN5ldZo (дата обращения 20.03.2021).
9. Уляшев О.И. Цвет в представлениях и фольклоре коми. Сыктывкар: КНЦ УрО РАН, 1999. 156 с.

## Иллюстрации

*1. Театр оперы и балета Республики Коми*

*2. Фирменный стиль празднования 100-летия Республики Коми*

*3. Стенд Республики Коми на выставке «Интермаркет»*

УДК 745.522.2

*Гун Тин*

# РАЗВИТИЕ ОРНАМЕНТА В КИТАЙСКОМ ТРАДИЦИОННОМ КОСТЮМЕ

Традиционные образцы одежды каждой страны имеют богатые исторические и культурные коннотации и являются эстетическим проявлением национальной психологии и национальной культуры. Происхождение и развитие орнамента отражает традиционно-бытовую культуру китайского общества, народную эстетику, понимание социальных тенденций и стремление к их сохранению. В процессе развития современного общества всё отчётливее проявляется потребность в возрождении и поддержании традиционной культуры, поэтому исследование традиционных узоров в настоящее время приобретает всё большее значение.

*Ключевые слова:* орнамент, китайский костюм, история, культура, традиции.

*Gong Ting*

# EVOLUTION OF ORNAMENT IN CHINESE TRADITIONAL COSTUME

The traditional clothing samples have rich historical and cultural connotations, and they can be considered as an aesthetic manifestation of the national psychology and national culture. The origin and evolution of the ornament reflect the traditional culture of Chinese society, folk aesthetics, understanding of social trends and the desire to preserve them. In the process of modern society development, the need for the revival and maintenance of traditional culture is becoming more and more evident, so the study of traditional patterns is now becoming increasingly important.

*Key words:* ornament, Chinese costume, history, culture, traditions.

История орнаментации китайского костюма насчитывает уже не одно тысячелетие. Появившись в глубокой древности, китайский традиционный орнамент вобрал в себя не только представления китайского народа о красоте, но и национальные традиции и культуру, можно сказать, дух нации. Высокой оценкой и признанием традиционных орнаментальных образцов явилось их включение в категорию китайского культурного наследия. Появившись в соответствии с потребностями человека в обычной жизни, одежда является отражением представлений её создателей, а с изменением и развитием этих

представлений, вызванными непрерывным прогрессом общества, изменяется также и орнаментация костюма.

Тканые орнаменты, как принято считать, появились в Китае достаточно рано, ещё во время династий Ся, Шан и Чжоу. Хотя формы и содержание орнаментации костюма на протяжении названных династий различны, по технике выражения или стилю они рассматриваются как единое целое, поскольку все они обладают характеристиками китайской традиционной культуры.

Во времена китайских династий Шан и Чжоу (примерно 1600–256 гг. до н. э.) одной из основных декоративных форм на одежде были геометрические и природные узоры. В династии Шан украшение узорами в основном использовалось на краях выреза горловины, манжетах, на подоле, на брючных углах одежды и на поясе. В основном это были правильные «черепашьи» узоры, ромбовидные орнаменты, изображение облаков и грома, а также квадратная непрерывная композиция и симметричные формы.

При династии Чжоу, когда в обществе произошли большие изменения, увеличилась производительность труда, текстильная промышленность пережила свой расцвет; уже появились темный цветочный шелк (атлас с затенением) и вышивка. Из этих новых тканей стали шить роскошную одежду, и мужской костюм не был исключением. В императорскую эпоху династии Чжоу традиционным стал орнамент, включающий двенадцать символов. На платьях императоров и высших чиновников вышивалось двенадцать узоров, символизировавших двенадцать видов природных объектов, таких как солнце, луна, звезды, горы и др. В орнаментах одежды этого периода особое внимание уделялось художественной выразительности [3, с. 32]. Рассматривая в качестве культурного феномена использование для украшения изображений природных объектов, можно говорить о значительном росте эстетического самосознания жителей Поднебесной.

Периоды Вёсен и Осеней и Сражающихся царств (722–221 гг. до н. э.) характеризуются борьбой различных философских и этических течений. В это время жили такие талантливые мыслители, как Конфуций и Лао-цзы, распространявшие свои идеи, создавая школы и готовя своих последователей. Такое положение вещей не могло не отразиться и на эстетических взглядах в области создания и оформления одежды жителей страны, что, в частности, сказалось на изменении стиля орнамента. Орнамент в этот период утратил свой традиционно закрытый стиль и стал более открытым. Наблюдается возникновение отличий в одеяниях различных народностей и вельмож в зависимости от их ранга.

Сравнивая орнамент на изображениях одежды данного периода, можно отметить, что геометрическая структура орнамента и симметрия периодов Шан

и Чжоу сохранилась, но стала более свободной: структурные характеристики геометрических фигур использовались в качестве основы для гибкой компоновки различных символов. Изображение природных объектов становится более отвлечённым и всё чаще используется для создания новых вариантов орнамента. Такое положение вещей свидетельствует о том, что в дизайн моделей одежды начинает привноситься субъективное эстетическое восприятие создателей орнаментов.

Образцы костюмов династий Цинь и Хань (221 г. до н. э. — 220 г. н. э.) имеют связь как с прошлым, так и с будущим. Стиль прошлых эпох продолжает использоваться, но при разработке новых образцов он становится смелее и разнообразнее. В это время в узорах появляется большое количество орнаментов с облаками, птицами, драконами и фениксами, привносящими в оформление одеяний разнообразные мифологические нюансы и акценты. Стиль данной эпохи обогащается также ещё одной структурной формой: волнистой и S-образной свободной непрерывной кривой, которая отражает свободные и текучие характеристики орнаментации того времени. Примером подобного орнаментального стиля является орнамент ткани «Пять звезд с Востока и Китая»[1], обнаруженной на раскопках Ния в Китае [2, с. 98].

Орнаментация одежды династий Вэй, Цзинь, а также Южных и Северных Династий (220–589 гг. н. э.), усовершенствованная на основе наследования предшествующих художественных стилей, приобрела большую зрелость в темах, концепциях и стилях, в орнаментах отчётливо прослеживались характеристики времени. В то время была распространена миграция между странами и регионами, что способствовало и культурной интеграции различных этнических групп, в результате чего происходило непрерывное развитие и обновление орнаментальных стилей. В то же время, вследствие этнической интеграции, торгового обмена и распространения буддизма, в Китае появляется множество экзотических украшений из Индии, Персии и Греции. Возникает большое количество абсолютно новых узоров: орнамент персидской династии Сасанидов, где использовались изображения льва, слона и других животных, орнаменты Центральной Азии, Западной Азии, виноградный узор и узор лотоса Западных регионов и т. д. [5, с. 57].

Период династий Суй и Тан (581–907 гг. н. э.) был ознаменован расцветом феодального общества. В этот период производственные мощности Китая и прогресс текстильных технологий вместе с иностранными заимствованиями способствовали созданию новых стилей одежды, вариантов цветового решения орнаментов и т. д. В этот период композиция орнамента приобрела живость и свободу; рисунок — плотность, пропорциональность, объём и округлость, чему в немалой степени способствовало сочетание волнистого непрерывного узора с

мотивами цветов и растений. Именно узор извивающихся ветвей являлся в династии Тан преобладающим [4, с. 54].

Династии Суй и Тан, унаследовав стиль династий Вэй и Цзинь в сочетании со строгим стилем одежды династии Чжоу и периода Сражающихся царств и живость династии Хань, получили возможность создавать более роскошные одеяния и достичь в развитии орнаментации одежды исторического расцвета. Влияние одежды династий Суй и Тан чувствуется в Китае по сей день.

Во времена династий Сун и Юань (960–1368 гг. н. э.) узоры одежды отличались естественностью и яркостью, простотой и элегантностью. В стиле одежды династий Сун и Юань, в отличие от костюма династии Тан, цвет используемых тканей более чистый и яркий. В дополнение к орнаментам, изображающим дракона и феникса, посвященным императорскому дворцу, в большинстве костюмов использовались симметричные и сбалансированные муаровые узоры, изображения воды, ветвей и листьев.

В период династий Мин и Цин (1368–1912 гг. н. э.) были созданы многие аллегорические орнаменты. Например, летучая мышь обозначает благополучие, счастье (благодаря омонимичному звучанию этих слов в китайском языке). Карп является символом настойчивости, лотос означает чистоту и просветление, золотые рыбки и цветы бегонии имеют значение «богатый золотом и нефритом». В это время императором Чжу Юаньчжаном была восстановлена официальная униформа, наследовавшая основные формы костюмов династий Хань, Тан, Сун и Юань. В это время формируется множество стилей и узоров официальной одежды, часто украшенных узорами со значением благих пожеланий.

Одежда династии Цин считается пиком развития декоративного стиля в орнаментах Китая. Развиваются сложные узоры, в которых более четко отражается иерархическая концепция. В качестве примера орнаментального оформления одеяния династии Цин можно назвать наряд для торжественной свадебной церемонии императрицы Сяодин, украшенный вышивкой из восьми групп с изображениями дракона и феникса на красном шёлке. Кроме того, на халате присутствуют вышитые золотом иероглифы «двойное счастье», «благополучие» и «долголетие». По всему свадебному одеянию расшиты и другие символы: красная летучая мышь, журавль, персик и др. На красном свадебном халате императора Гуансюя вышиты золотой дракон и другие изображения. Все эти символы в орнаментах являются пожеланиями гармонии, счастья и долголетия [1, с. 24]. Вышивка сложная и нежная, содержащая великолепные узоры, а эффект, производимый ими, очень сильный, праздничный и благоприятный. Описанный наряд подчёркивает красоту императорской особы, уважение к её личности, а также отражает особенности орнаментального оформления одежды династии Цин.

Несколько тысячелетий эволюции орнамента в традиционном китайском костюме представлены широким разнообразием уникальных стилей. Традиционные образцы китайского костюма отражают суть культуры этой страны и имеют высокую художественную ценность.

**Примечания**

1. Парча «Пять звезд восходят на востоке на благо Китая» была обнаружена в 1995 г. в гробнице Ния уезда Миньфэн Синьцзян-Уйгурского автономного района.

**Литература**


1. Ба Я., Лань С., Цзинь И. Инновационное применение китайских традиционных узоров // Шелк в Ляонине, 2020. № 3. 82 с.
2. Ван Ч. Пять звезд с Востока приносят пользу Китаю. Парча, найденная в Нии, Синьцзян // Западные исследования, 1997. № 1. 102 с.
3. Руй Ч., Юй Т. Сравнение китайского и западного орнамента // Шанхайское издательство древних книг, 1995. 363 с.
4. Сунь И, Чжан И. Эволюция формы, коннотации и применения узора жимолости после появления в Китае // Журнал Уханьского текстильного университета, 2020. № 4. 76 с.
5. Чжун Г. Исследования по искусству Шелкового пути // Урумчи: Синьцзянское народное издательство, 2008. 347 с.

УДК 7.046

*Ван Юйжун*

# ОПРЕДЕЛЕНИЕ ИКОНОПИСИ И ЖИВОПИСИ НА РЕЛИГИОЗНЫЕ СЮЖЕТЫ В ИСТОРИИ КУЛЬТУРЫ КИТАЯ

Христианское религиозное искусство и его влияние на китайскую культуру остаются актуальными темами для специалистов. По мере углубления исследований уточняется классификация профессиональных научных терминов, которые имеют важное значение для изучения истории искусства Китая. На основе документального материала автор исследует трактовку иконописи в Китае. Представленная тема имеет научный интерес в кругу ученых, которые рассматривают ее не только с точки зрения теории и истории искусства, но также религии, мировой истории и лингвистики.

*Ключевые слова:* иконопись, живопись, религиозные сюжеты, христианство, икона Богородицы, миссионер, история искусства Китая.

*Wang Yu Rong*

# DEFINITION OF ICON PAINTING AND RELIGIOUS PAINTING IN HISTORY OF CHINESE CULTURE

Christian religious art and its impact on Chinese culture has always been a hot topic for researchers. The precise understanding and classification of art terms, as well as the distinction of easily confusing similar technical terms, are extremely important and become the cornerstone of art research. Based on many research historical records and documents, this paper tries to present a comprehensive and logical interpretation of “iconology” in China. The scientific contribution of this article will be even more valuable if this issue can arouse the interest of other scholars, who will study it not only from the perspective of art history, but also from the perspective of religion, history and linguistics.

*Key words：* icon painting, paintings, religious subjects, Christianity, Icon of the Virgin, missionary, history of Chinese Art.

В исторических документах, описывающих влияние европейской культуры на Китай, упоминается привезенная западными миссионерами живопись, которая обозначена на русском языке как «иконопись». Однако это

понятие имеет отличное от традиционного для русской культуры аналога содержание. Представляется актуальным уточнение определения термина «иконопись», характерного для контекста китайского искусства и искусствоведения. Для этого необходимо отделить понятия «иконопись» и «религиозная живопись», в т. ч. применительно к истории культуры Китая, опираясь на историко-культурные исследования китайских ученых.

С целью уточнения ключевого вопроса необходимо прояснить необходимые христианские термины.

*Икона* — это традиционное произведение искусства восточного христианства. Иконы относятся к произведениям, изображающим Бога, святых и священные реликвии в техниках фрески, мозаики или темперы на деревянных досках. Во время иконоборческого движения VIII–IX вв. иконопись стала предметом спора. Позднее Восточная церковь утвердила догмат иконопочитания, обозначив при этом, что икона — это символ, а не произведение искусства реалистического характера, посредник в общении между Богом и верующими. Догмат получил широкое развитие в Восточной епархии и стал неотъемлемой частью религиозного миропонимания христиан. Изображения устанавливают в церквях, общественных местах или в домах, а также используют в ходе религиозных процессий [3, с. 182].

*Живопись на религиозные сюжеты — это вид изобразительного искусства, выражающий религиозные убеждения и эмоции в форме живописи. Картины, в основе которых лежат религиозные сюжеты и предания, и которые при этом служат распространению религии, относятся к жанру религиозных произведений. Они включают в себя буддийскую, христианскую, исламскую живопись, а также живопись синтоизма. Религиозное искусство появилось вслед за формированием религии.*

Применительно к искусству Китая определение иконописи должно быть расширено, включено в понятие религиозной живописи как ее разновидность. Иконописью в Китае называют не только выполненные на деревянной доске темперными красками изображения Иисуса Христа, Богородицы, почитаемых святых, широко распространенные в России и Восточной Европе, но и традиционные произведения искусства восточного христианства, изображающие Бога, святых и святые реликвии на фресках, мозаичных картинах или деревянных досках; при этом существует даже иконопись, выполненная в стиле китайской традиционной живописи гохуа.

Для более наглядного понимания всей полноты сферы определений иконописи в китайской истории искусства рассмотрим формулировки, относящиеся к иконописи, используемые в некоторых монографиях и статьях по истории искусства. На основании этого можно будет сделать необходимые

выводы о том, какие произведения также считаются иконописными согласно общему определению китайской истории искусства.

В 1534 г. испанский святой Игнатий Лойола основал в Париже орден иезуитов. После получения в 1540 г. одобрения папы римского Павла III иезуиты стали активно готовиться к миссионерским поездкам в страны Дальнего Востока. Ксавье, Маттео Риччи, Микеле Руджери и Джованни Никола были отправлены на Восток с иконами [4, с. 79]. Однако по причине действия закона о запрете морской торговли, произведения не смогли попасть в Китай и остались в Японии. Тем не менее, в записях эти работы ясно называются «иконами».

После того, как Маттео Риччи получил возможность въехать в Китай, преподнесенные им в дар императору изображения Богородицы и Спасителя также были обозначены в исторических записях как «иконы». «Полное собрание сочинений Маттео Риччи» включает в себя описание реакции китайского императора на изображения: «Это действительно живой Будда...». Это выражение до сих пор используют для обозначения икон [4, с. 81].

Кроме того, в 1579 г. (седьмой год правления императора Ваньли династии Мин) итальянскому священнику-иезуиту Микеле Руджери (Ло Минцзянь) было приказано прибыть в Китай. В описании имеющихся у него при себе вещей наместник сделал следующую запись: «Было обнаружено несколько прекрасно написанных икон <…> и в 1583 г. Ло Минцзян начал строительство церкви в Чжаоцине. В это время с Запада также был доставлен образ Богородицы» [5, с. 127].

В «Описании проповедничества католицизма в Китае в XVI веке» также можно обнаружить записи о завозе в Китай изображений Богоматери, Иисуса Христа и святых; при этом все они называются «иконописью» [6, с. 166–282].

К тому же, упомянутый в 6 томе «Приглашенные гости. Повторение» Гу Циюаня (автор эпохи Мин) образ Богородицы, привезенный с собой в Китай Маттео Риччи, также назван «иконой» [2, с. 153, 193–194].

Более того, в некоторых литературных источниках, посвященных истории искусства, содержится прямое указание на то, что привезенные проповедниками в Китай образы Богоматери и Христа являются иконами. Одно из классических описаний в «Истории ранней китайской масляной живописи» принадлежит Ли Чао, в данном случае упоминающего образы, привезенные с собой римским христианином Аробэном: «Искусство иконописи всегда было важной частью масляной живописи от периода ее зарождения до расцвета. В связи с этим, как только масляная живопись, будучи типичным видом изобразительного искусства Запада, начала свое проникновение на восток, она неотвратимо повлекла за собой и распространение иконописи. <…> Самые ранние свидетельства

проникновения иконописного искусства в Китай можно обнаружить в Чанъане времен династии Тан» [4, с. 78–81].

Источники, в которых привезенные в Китай проповедниками произведения с изображениями Святого Духа, Бога Отца и Бога Сына и других сюжетов обозначаются «иконописью», великое множество. И, согласно этой общей классификации, западная живопись на религиозные сюжеты, включающая в себя изображения Святого Духа, Бога Отца и Бога Сына, также относится к иконописи. Однако термин «религиозная живопись» имеет весьма широкое значение.

В Китае существуют иконописцы, создающие свои произведения в стиле китайской живописи гохуа. Их творения также относятся к иконописи. Классическим представителем этого направления является основоположник иконописи в китайском стиле Чэнь Юаньду (1902–1967), художник пекинской школы, который придерживался древних методов вопреки тенденции реформирования в ходе распространения западной живописи на Восток [7]. Чэнь Юаньду стал пионером в применении стиля гохуа для написания икон. Вместе с итальянским кардиналом Чельсо Б. Л. Костантини (Ган Хэнъи) (1876–1958) он в 1913 г. основал в Милане журнал «Религиозное искусство», а в 1922 г. вернулся на родину как первый легат римского папы в Китае.

Чэнь Юаньду известен как исторический деятель, оказавший большое влияние на распространение католической веры в регионах Китая. В то время Чельсо Б. Л. Костантини находился в поисках художников, которые смогли бы воплотить его художественную концепцию, заключавшуюся в том, чтобы использовать местные формы искусства для передачи святого учения [1, с. 12–13]. Кардинал познакомил Чэнь Юаньду с работами некоторых ранних итальянских и других христианских художников и с китайским Евангелием, а также рассказал ему историю католицизма, предлагая попробовать написать картины религиозного характера в китайском стиле. Чэнь Юаньду написал картину на шелке, на которой была изображена Богородица, поклоняющаяся младенцу Христу. Позднее она появилась во многих печатных изданиях римско-католической церкви, а также экспонировалась на Международной выставке религиозного искусства, проходившей в Италии в 1934 и 1936 гг. [7]. Так, была открыта новая глава «китаизации» и положено начало созданию икон при помощи методов национальной живописи гохуа [7]. В последние годы появилось больше публикаций о китаизации католической живописи на примере религиозных работ Чэнь Юаньду. Ранее также была принята такая транслитерация, как «цзятэлицзяо» («католичество» по-китайски. — *Прим. вып. ред.*). Она была широко распространена среди различных изданий католической церкви Китая. В китайских академических кругах три основных

ответвления христианства — католицизм, православие и протестантизм — обычно называются «христианской религией».

Таким образом, христианские изображения Бога Отца, Сына и Святого Духа и других связанных сюжетов в Китае обозначаются как иконопись не только с религиозной или художественной точек зрения. Также в своём значении иконопись здесь не ограничивается лишь тремя основными ветвями христианства, их религиозными сюжетами, техниками, материалами. Основой иконописи в Китае является любое изображение или обозначение Бога, что едва ли отличает ее от буддийского, синтоистского или исламского религиозного искусства.

**Литература**


1. Ган Хэнъи. Чжунго тяньчжуцзяо мэйшу [Китайское католическое искусство] / пер. Сунь Маосюэ. Тайчжун: Гуанци чубаньшэ, 1958. С. 12–13. （刚恒毅，孙茂学。 中国天主教美术.台中：光启出版社，1958 年，第 12–13 页）。
2. Гу Циюань. Кэцзо чжуйюй [Приглашенные гости]. Пекин: Чжунхуа шуцзюй, 1987. 302 с. （顾起元。客座赘语。北京：中华书局，1987 年。共 302 页）。
3. Дин Гуансюнь, Ян Хуэйлинь, Цао Лицюнь, Фан Мин. Цзидуцзяо вэньхуа байкэцюаньшу [Энциклопедия христианской культуры]. Цзинань: Цзинань чубаньшэ, 1991. 667 с. （丁光训，杨慧林，曹利群，方鸣。基督教文化百科全书。济南：济南出版社，1991 年. 共 667 页）。
4. Ли Чао. Чжунго цзаоци юхуаши [История ранней китайской масляной живописи]. М.: Шанхай шухуачубаньшэ, 2004. С. 78–81. （李超。中国早期油画史。上海：上海书画出版社，2004 年。第 78–81 页）。
5. Ло Минцзян. Письмо от 25 января 1584 г. Се Хэньай. Чжунго юй Цзидуцзяо [Христианство в Китае]. Шанхай: Шанхай гуцзи чубаньшэ, 1991. 496 с. (罗明坚。1584 年 1 月 25 日的一封书简。谢和耐。中国与基督教。上海：上海古籍出版社 1991 年。共 496 页）。
6. Пэй Хуасин. Тяньчжуцзяо шилюшицзи цзайхуачуаньцзяочжи [Католическая миссия в Китае в XVI веке] / пер. Сяо Цзюньхуа. Шану иньшугуань, 1936. С. 166–282. （裴化行。天主教十六世纪在华传教志。萧濬华译。北京：商务印书馆，1936 年。第 166–282 页）。
7. Сюй Вэй. Чжунго цзунцзяо [Религия в Китае]. Пекин: Государственное управление по делам религий, 2017. № 7. С. 56. （徐伟。中国宗教。北京：国家宗教局，2017 年。第 7 期。56 页）。

8. Шэнь Лу. Тусян юй шэнцунь：бэйпин фужэнь ишутуань цзидуцзунцзяо хуэйхуадэ юаньши юйцзин цзеду [Изображение и реальность: интерпретация первоначального контекста христианской религиозной живописи художественной группой университета Фужень в Пекине]. Шаньдун: Издательство Шаньдунского университета, 2019. С. 33–37. （沈路。图像与生存：北平辅仁艺术团基督宗教绘画的原始语境解读。山东大学，2019年。第33–37页）。
9. Яо Суншу. Чжумин гохуаишуцзя чэнь юаньду: чжунго цзиньдай тяньчжуцзяо ишу «бэньдихуа» дэ кайточжэ [Знаменитый китайский художник-живописец Чэнь Юаньду: пионер «локализации» католического искусства в современном Китае] // Современная теория декора. Гуандун: Журнал современного декора, 1985. С. 45. （姚颂恕。著名国画艺术家陈缘督。中国近代天主教艺术“本地化” 的开拓者。 基督时报，1985年。45页）。

УДК 7.048

*А. Д. Игнатькова*

# СОВРЕМЕННАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ГЕОМЕТРИЧЕСКОГО ОРНАМЕНТА В КОВРАХ НА ПРИМЕРЕ КОЛЛЕКЦИИ КОВРОВЫХ ДОРОЖЕК ARCHER COLLECTION CC-TAPIS

В статье рассматриваются современные тенденции ворсового ковроткачества с точки зрения орнаментики на примере коллекции ковровых дорожек «Лучник» компании CC-TAPIS. Прослеживается история возникновения и развития геометрического орнамента. Отдельное внимание уделяется стилистическому, композиционному и колористическому анализу каждого ковра коллекции относительно концепции авторского замысла. Прослеживаются параллели с эстетикой искусства школы Баухауз, в частности с триадическим балетом О. Шлеммера. Современные дизайнеры, используя традиционную технику ворсового ткачества, создают ковры, которые в настоящее время могут рассматриваться как произведения искусства.

*Ключевые слова:* ковер, арт-объект, дизайн, ковроткачество, ворсовый ковер, интерьер, орнамент.

*Angelina D. Ignatkova*

# MODERN INTERPRETATION OF GEOMETRICAL ORNAMENT IN CARPETS ON THE EXAMPLE OF THE ARCHER COLLECTION BY CC-TAPIS

The article discusses the current trends of pile carpet weaving in terms of ornaments on the example of the “Archers” carpet paths collection by CC-TAPIS company. The history of the origin and development of geometric ornament is traced. Special attention is paid to the stylistic, compositional and coloristic analysis of each carpet in the collection regarding the concept of the author's idea. Parallels with the aesthetics of the Bauhaus school, in particular with the triadic ballet of O. Schlemmer, are traced. Modern designers, using the traditional technique of pile weaving, create carpets that can now be considered as works of art.

*Key words*: carpet, art object, design, carpet weaving, pile carpet, interior, ornament.

История появления и развития ворсовых тканых ковров насчитывает не одну тысячу лет и включает в себя этапы расцвета и упадка. Ворсовые ковры ткали во времена Александрии и Персии. Самый древний из найденных ворсовых ковров был обнаружен при раскопках пятого Пазырыкского кургана на Алтае археологом С. Н. Руденко в 1949 г. Этот ковер относится к V–VI вв. до н. э.

Анализируя композиционное решение древних образцов ворсового ткачества, можно сказать, что в художественном оформлении ковров сложилось три основных вида орнаментации: геометрический орнамент, растительный и сюжетно-тематический [3, с. 37].

Особенность геометрического орнамента заключается в выразительном ритме простых форм. В качестве примера можно привести рисунок ковра, созданного «на основе классического орнамента ахалекинских и текинских ковров. На центральном поле размещены удлиненные восьмигранники (тёки-гёли)» [3, с. 38].

Все виды орнамента изменялись и трансформировались, приобретая актуальное звучание в зависимости от исторической эпохи. Можно проследить цикличность смены периодов «реализма» и «стилизации». В период «реализма» человек накапливает впечатления об окружающем мире. Затем появляется желание выразить суть объекта через простую, лаконичную форму, что приводит к развитию абстракции. Например, период античности был торжеством реализма: здесь сформировался культ тела, а затем в Средние века в Византии господствовали орнамент и стилизация.

Начало XX в. стало (в том числе в сфере декоративно-прикладного искусства) временем развития абстрактного искусства, когда геометрические формы все чаще выступают основными выразительными элементами. Особенно следует отметить влияние школы Баухауз на различные сферы искусства и дизайна. Бессюжетные, символические и абстрактные идеи периода конструктивизма и авангарда вплоть до настоящего времени оказывают влияние на творчество художников-дизайнеров.

Сегодня художники по текстилю, продолжая древние традиции, создают ковры в традиционной технике, творчески интерпретируя геометрический орнамент. Соединение традиций с современным дизайном часто рождает уникальные и одновременно коммерчески успешные вещи. В настоящее время ковер является не просто популярным предметом декора. Он вполне может выступать в роли арт-объекта. Многие компании, занимающиеся производством ковровых покрытий, привлекают к сотрудничеству знаменитых дизайнеров и художников.

На сегодняшний день одной из наиболее активно развивающихся компаний, постоянно экспериментирующих и ищущих новые неординарные решения, используя вековые традиции ручного ковроткачества, является компания CC-TAPIS. Дизайнеры бренда создают уникальные по композиции и форме изделия, смело варьируют высоту и густоту ворса, используя традиционную ручную технику ткачества. Сочетание традиций с уникальным дизайном и высоким качеством изделий, а также философия бренда, предполагающая исключительное внимание к каждому этапу работы, определили стремительный успех молодой марки на современном рынке дизайна.

В 2020 г. CC-TAPIS впервые представил коллекцию ковровых дорожек под названием Archer collection[1], выполненных в технике ворсового ткачества [2]. Каждая дорожка, входящая в коллекцию, была произведена вручную в Непале. В качестве материалов использовались гималайская шерсть, шелк, люрекс и мохер. Размер дорожек по длинной стороне составляет 350 см, по узкой варьируется в зависимости от модели от 80 до 110 см. Плотность вязки составляет 152 000 узлов/кв. м.

В основе идеи коллекции лежит символизм числа 7. «От семи дней творения до семи морей, от семи цветов радуги до семи чакр, число семь является благоприятным в человеческом мировоззрении» [2]. Коллекция «Лучник» — «красочная и выразительная, объединенная для исследования энергии, создаваемой стрелками и треугольниками» [7].

В коллекции «Лучник» каждое изделие имеет свою историю и наделено глубоким смыслом. Используя простые геометрически формы и лаконичную цветовую палитру, автор Тахер Асад Бахтияри попытался выявить суть изображаемого через простую форму. Каждая дорожка рассказывает свою историю, которая переложена в лаконичный язык геометрических фигур. «Я Стрелец, и для меня стрелка обозначает ценности или энергии — например, мир, успех или любовь — которые мы вкладываем в нашу жизнь. Стрелки — символы того, как мы высвобождаем эти энергии, наблюдаем, как они набирают силу и узнают, куда они в конечном итоге указывают», — говорит автор.

Дорожка, названная «Кентавр», построена на треугольных формах. Она «изображает звездный знак художника и отдает дань уважения получеловеку, полунебесному существу, которого древние греки вызывали в воображении, чтобы прославлять жизнь как безудержный путь к свободе через физические удовольствия» [7]. Цветовое решение ковра построено на балансе черного и белого с добавлением в качестве акцента светло-изумрудного, розового и охристого оттенков. Дизайнер совмещает фактуру матовых шерстяных нитей с блеском шелковых нитей люрекса.

В основе композиции дорожки «Глаз защитника» также лежит четкая геометрия треугольных и прямоугольных форм, образующих стрелку, в центре которой изображен глаз «как защитный щит, приносящий ясность и ясновидение» (ил. 1) [7]. Ковер выполнен в черно-белой гамме.

Дорожка «Нефрит» имеет форму двусторонней стрелы, что символизирует мир без начала и конца (ил. 2). Стрела используется как аллегория «исцеляющей силы, связанной с одноименным камнем» [7]. Цветовое решение изделия рождает ассоциации с природными цветами нефрита: дорожка выполнена в голубых и желтых цветах, с включением черных и белых.

Ковер «Подобно молитве» соткан в виде четкой стрелы, окантованной черной линией, в центре которой сделаны цветовые переходы от желтого к красно-фиолетовому, ассоциативно напоминающие костер. Костер символизирует крик о свободе, говорит о необходимости уничтожения ограничивающих убеждений и о нарушении табу как коллективом, так и индивидуальном.

Композиция ковровой дорожки «Зиккурат» вдохновлена «древними месопотамскими храмами» и построена на ритме белых треугольников, устремленных вверх и имеющих черную окантовку. Треугольник символизирует извечное человеческое стремление связать настоящий момент с универсальным и неизменным» [7].

Название еще одного ковра — «Пардиз» — отсылает к персидскому первоисточнику, от которого произошло слово «рай». Дизайн представляет собой стрелку, нарисованную черной линией, внутри которой находятся розово-зеленые полосы как символ «упорядоченного геометрического сада Эдема» [7].

Ковровая дорожка «Суфий» построена на ритме черных треугольников (ил. 3). Отличительной особенностью данного дизайна стала не только композиционная лаконичность, но и цветовой монохром — ковер полностью выполнен в черном цвете. В качестве материала использованы гималайская шерсть и чистый шелк, что создает дополнительную игру цвета из-за различной структуры нити. Для усиления выразительности дизайна был использован ворс различной длины, в результате чего в каждом треугольнике образовались вертикальные полосы. В идейном смысле этот дизайн «является проявлением духовной свободы» [7].

Геометрия, которую создал Тахер Асад Бахтияри, имеет свою историю и смысл. Автор не ограничивается острым, современным дизайном. Для достижения наибольшей выразительности он использует современный тренд визуальной тактильности. Сочетание ворса разной высоты, а также использование матовой и шерстяной, и глянцевой шелковой нити придают дополнительную выразительность и тактильную привлекательность изделиям.

Ковры Бахтияри стирают границу между искусством и дизайном. Его работы рождают ассоциации с картинами художников-конструктивистов А. Родченко и В. Татлина, с эстетикой абстрактного минимализма Баухауза, а также с текстильными экспериментами В. Степановой и Л. Поповой и с эскизами костюмов С. Делоне. Для конструктивизма были характерны аскетизм изобразительных средств, лаконичная, лишенная излишних деталей форма и цветовая гамма, ограниченная по количеству используемых цветов. Все эти черты характерны и для ковровых дорожек из коллекции Бахтияри.

Символично, что коллекция ковровых дорожек Бахтияри была выпущена в год 100-летия Баухауза. О параллели с эстетикой этой знаменитой школы говорит созданный в честь выпуска коллекции «Лучник» авангардный спектакль Archer Ballet, вдохновленный «Триадическим балетом» Оскара Шлеммера, премьера которого состоялась в 1922 г. «В режиссерском решении балетной постановки Шлеммера заложена триада (потому балет и называется триадическим): три актера на сцене, три основные геометрические фигуры (круг, квадрат, треугольник), три основных цвета (желтый, красный, синий), три измерения (высота, ширина, глубина). Когда у Шлеммера спросили, почему балет называется триадическим, он ответил так: «Потому что три — это чрезвычайно важное, выдающееся число, в котором эгоизм и дуалистический контраст трансформируются, уступая место коллективному» [5].

Очевидно, что у Шлеммера и Бахтияри в основе концепции работ лежит символизм определенного числа, на концептуальном смысле которого и основано каждое произведение. В постановке О. Шлеммера главную роль играли костюмы, которые были неизменны, в отличие от музыки, и диктовали актеру его роль. В спектакле Бахтияри людей заменяют семь танцоров, выполненных в виде подвижных скульптур из твердого материала, которые «на самом деле оригинальные костюмы с чертами характера, отражающими острую геометрию ковров, разработанных дизайнером» [5].

Актеры в спектакле О. Шлеммера двигались подобно марионеткам или механическим куклам, выполняя геометрически точные движения. В спектакле Бахтияри человек заменен на фигуру из фанеры, служащую прообразом «механической куклы», которая в силу своей конструкции выполняет движения, похожие на марионеточные. Archer ballet, может рассматриваться как современный текстильный перфоманс.

На примере коллекции ковровых дорожек «Лучник», которую создал Тахер Асад Бахтияри можно проследить успешное соединение традиций ворсового ковроткачества, исторического наследия геометрического орнамента и современного дизайна. Каждая из дорожек коллекции имеет глубокий философский смысл, выраженный через символы и образы.

## Примечания

[1]Archer Collection — коллекция «Лучник».

## Литература


1. Ворсовый ковер // Эрмитаж: официальный сайт музея. URL: https://www.hermitagemuseum.org (дата обращения 04.04.2021).
2. Коллекция ковровых дорожек cc-tapis // Elle decoration: журнал об интерьере. URL: https://www.elledecoration.ru/news/design/kollekciya-kovrovykh-dorozhek-ss-tapis (дата обращения 04.04.2021).
3. Левин Л.М., Свердлин В.И. Ковры и ковровые изделия. М.: Госторгиздат, 1960. 144 с.
4. Тренды 2020/2021: ковры иранского художника // INTERIOR.RU: онлайн-издание. URL: https://www.interior.ru/design/11489-trendi-2020-2021-kovri-iranskogo-hudozhnika.html (дата обращения 03.04.2021).
5. Триадический балет Оскара Шлеммера // Ottepel Gallery: блог. URL: https://ottepel.gallery/triadicheskiy-balet (дата обращения 10.04.2021).
6. Archer Collection by Taher Bakhtiari // cc-tapis: компания, которая производит современные ковры. URL: https://www.cc-tapis.com/archer-collection-by-taher-asad-bakhtiari/ (дата обращения 02.04.2021).
7. Taher Asad Bakhtiari // официальный сайт художника. URL: http://taherasadbakhtiari.com/cc-tapis/ (дата обращения 26 .04.2021).

## Иллюстрации

*1. Ковер «Глаз защитника»*

*2. Ковер «Нефрит»*

*3. Ковер «Суфий»*

УДК 069.052

*Р. Д. Николюк*

# ЦИФРОВЫЕ ТЕХНОЛОГИИ КАК ИНСТРУМЕНТ ПРИВЛЕЧЕНИЯ НОВОЙ АУДИТОРИИ В МУЗЕЙ

Цифровые технологии предоставляют музеям удивительные возможности, позволяя им существовать в различных формах, соответствующих потребностям разных посетителей, взаимодействовать с новой аудиторией и, прежде всего, налаживать отношения, которые могут быть гораздо более значимыми, чем традиционный опыт посещения музея. Сегодня музеям важно вести постоянный диалог с посетителями. Современный человек привык к получению информации по движению пальца. Подчиняясь желаниям публики, даже самые консервативные институции включаются в гонку инноваций. В данной статье рассмотрены некоторые технологии, примененные в одном из самых крупных музеев мира — Лувре.

*Ключевые слова:* музей, цифровые технологии, мультимедийные средства, коммуникация.

*Raisa D. Nikoliuk*

# DIGITAL TECHNOLOGY AS A TOOL FOR ATTRACTING A NEW AUDIENCE TO THE MUSEUM

Digital technology provides museums with amazing opportunities, allowing them to exist in different forms that fit the needs of different visitors, interact with new audiences and, above all, forge relationships that can be far more meaningful than the traditional museum experience. To remain relevant to contemporary visitors, museums need to know the requirements of these people and understand who comes to them and who does not. Today the museum must be in constant dialogue with visitors. Technologies such as interactive screens, augmented reality technology, mobile audio guides, QR codes and other make it possible not only to make the museum space more open for direct interaction with the exhibits, but also to create a wider context for acquaintance with them. All this pushes the boundaries of the usual museum space, immersing a person in the incredible world of art and science. And most importantly, approaches with the introduction of all kinds of gadgets are much more informative and effective. Thanks to new technologies, it becomes possible to convey information about a museum item that cannot be captured by traditional methods of presentation. Modern man is used to receiving information by moving a finger. By obeying the wishes of the public, even the most conservative institutions enter the race for

innovation. To attract the attention of more people, they are ready to go for bold experiments. This article examines some of the technologies used in one of the largest museums in the world — the Louvre. The Louvre practice is a good example. Due to their financial capabilities and reach of a diverse audience, they were able to find the most effective digital means for communicating with visitors.

*Key words:* museum, digital technologies, multimedia, communication.

Влияние новых технологий на музеи сейчас особенно велико, и оно может быть изучено с разных точек зрения. Благодаря этим технологиям музеи могут вносить улучшения в организацию своих экспозиций и управлять своими коллекциями, позволяя зрителям получать совершенно новые впечатления. Используя действующие в онлайн-режиме каналы распространения информации и коммуникации, музеи могут привлекать большее число посетителей, что в свою очередь ведет к увеличению прибыли музеев.

За последние двадцать лет музеи разработали множество технологических инструментов для взаимодействия со своими посетителями: веб-сайты, мобильные гиды, приложения, мультимедийные дисплеи на выставках и многое другое. Однако до сих пор остается открытым вопрос, какие из этих инструментов могут привлечь в музеи новую аудиторию, прежде всего, людей, которые ранее ими даже не интересовались? Механизм удовлетворения потребностей постоянного посетителя не такой сложный, как механизм привлечения в музей пока еще не заинтересованной аудитории. И как раз эта проблема является одной из наиболее важных для многих современных музеев.

Развитие Интернета в 1990-х гг. позволило музеям создавать веб-сайты, которые делают их коллекции доступными в любом месте, в любое время и на разных языках. Впоследствии веб-сайты музеев пытались удовлетворить потребности различных аудиторий, предлагая специально разработанные функции и программы для групп людей, которые не были постоянными посетителями музеев или посещали музей в рамках образовательных программ либо имели к музеям чисто профессиональный интерес (организованные детские группы, учителя, специалисты-искусствоведы, сотрудники других музеев и т. д.).

Люди, которые просматривают официальный сайт музея, уже сделали необходимый шаг, чтобы узнать хотя бы о его существовании. Но как именно музей может получить связь с людьми, которые еще мало о нем знают? Хотя веб-сайты являются прекрасным инструментом для удовлетворения потребностей посетителей, они относительно слабо работают на привлечение новой аудитории. Для многих музеев решение этой проблемы дают социальные сети.

Рассмотрим возможные способы привлечения новой аудитории с помощью мультимедийных средств на примере одного из самых известных музеев — Лувра. Несмотря на то, что данный музей каждый год бьет рекорды по посещаемости, он не перестает развиваться, идти в ногу с изменениями, происходящими в обществе.

Лувр работает с такими платформами, как Facebook [2], Twitter, YouTube [3], Pinterest или Instagram. Именно с их помощью этот музей привлекает новую, более молодую и более удаленную аудиторию (Азия, США). Речь идет о зрителях, которые, возможно, никогда не посещали парижский музей, но проявляют интерес к тому, что в нем происходит. Контент Лувра на этих платформах развлекательный, дополняющий более традиционную повестку официального сайта. Лувр знакомит своих подписчиков в Facebook со своей повседневной жизнью, с последними мероприятиями и новостями, а также с закулисной жизнью музея.

Идея состоит не столько в том, чтобы подготовить или продолжить посещение музея, сколько в том, чтобы способствовать дружескому, общительному обмену. Вместо того, чтобы приглашать людей в Лувр, музей приходит к ним. Однако наиболее важным представляется то, что «вирусный» эффект от обмена контентом между пользователями увеличивает шансы музея привлечь новую аудиторию.

Возможность находить и вступать в контакт с новой аудиторией значительно изменилась и усилилась с появлением и развитием мобильности. Принцип «в любое время и в любом месте» имеет здесь особое значение вместе с другим важным аспектом: такие устройства, как смартфоны и планшеты, являются повседневными предметами для каждого человека, поэтому, предоставляя контент для этих устройств, музей обращается к каждому индивидуально. Это идеальный способ установить более близкие и личные отношения со своей аудиторией.

Еще одним отличным инструментом коммуникации являются мобильные приложения как для работы внутри музея, так и за его пределами. Просмотр веб-сайта Лувра и приложение Лувра на телефоне — это две принципиально разные вещи. Первое мобильное приложение Лувра, которое было опубликовано в 2009 г., скачали более четырех миллионов человек. Это приложение дает общий обзор музея. Маркетинговый отдел Лувра пришел к выводу, что мобильные приложения, равно как и социальные сети, помогают охватить аудиторию, отличную от аудитории веб-сайта. 70 % посетителей веб-сайта Лувра просматривают французскую версию, а приложениями в основном пользуются иностранные пользователи. Контент фокусируется на общем ознакомлении с дворцом и коллекциями, а не на подготовке к непосредственному посещению

Лувра. Потому предложение ориентировано главным образом на мобильное или домашнее использование, но не на пользователей, находящихся в пространстве самого музея [4].

В самом музее мобильные приложения в основном используются для обеспечения звукового информационного сопровождения. Аудиогиды помогают людям ориентироваться в музее и предоставляют туристические маршруты и комментарии к произведениям искусства и другим артефактам, представленным в экспозиции. Хотя эта услуга уже давно пользуется популярностью в музеях, мы полагаем, что она также может быть способом привлечь новую аудиторию.

В 2007 г. при спонсорской поддержке авиакомпании Korean Air музей обновил свой аудиогид, добавив новые маршруты посетителей и новые, более динамичные комментарии, записанные в залах музея специалистами, такими как кураторы и гиды, которые разделяют свою страсть к Лувру. Прежнее аудиоустройство было заменено новым мультимедийным гидом с экраном, на котором можно было показывать изображения произведений искусства, интерактивную анимацию и планы этажей.

В 2012 г. Лувр внес еще одно серьезное изменение, предложив своей аудитории аудиогид Nintendo 3DS XL на основе существующего контента (доступен на восьми языках: французском, английском, испанском, итальянском, немецком, японском, корейском, а также языке жестов). Данный гид был дополнен функциями, такими как расположение пользователя на карте, 3D-реконструкции, трехмерные фотографии галерей и изображения произведений искусства в высоком разрешении. Аудиогид можно взять напрокат в музее, загрузить на смартфон пользователя (iOS или Android) и купить как картридж для Nintendo DS (карманные игровые консоли компании Nintendo, специализирующейся на создании видеоигр и игровых систем. — *Прим. вып. ред.*) [1].

Выбор игровой консоли в качестве инструмента сопровождения посетителя идеально вписался в стратегию распространения информации о Лувре и в его стремление наладить дружеские отношения с аудиторией.

Выбрав такие контрастные ассоциации между Лувром — классическим музеем — и компанией Nintendo, которая известна во всем мире своими игровыми развлекательными разработками, музей хотел добиться двух целей: популяризировать сервис и привлечь людей, еще не знакомых с Лувром. Эта коллаборация широко освещалось в средствах массовой информации, особенно в СМИ, которые редко упоминают Лувр, например, платформы для геймеров и подростков, общественные СМИ и зарубежная пресса. Таким образом, компания Nintendo помогла изменить консервативный и суровый образ музея, придав Лувру более доступный публичный образ.

Эти проекты и инициативы преследуют одну и ту же цель: улучшить доступ к музею и его коллекциям и найти эффективные средства обмена и общения, которые помогут охватить самые разные группы посетителей.

Поскольку в XXI веке аудитория играет особенно важную роль в существовании и функционировании музеев, контент, который они могут предложить своим посетителям в режимах офлайн и онлайн, все чаще становится своеобразным ядром их культурного предложения. Глубокая и всесторонняя осведомленность о вкусах и предпочтениях своей публики является важным элементом удовлетворения зрительского спроса на культурный контент, которым можно наслаждаться на собственном опыте, где когнитивный фактор сочетается с эмоциональным.

На протяжении десятилетий размышляя о культурном охвате, музеи задавались вопросом о том, что они могут принести людям. Кажется, теперь пришло время спросить, что люди могут дать музеям.

**Литература**


1. Музей Лувр и компания Nintendo выпустят аудиогид по Лувру на Nintendo 3DS // Nintendo: официальный сайт компании. URL: https://www.nintendo.ru/-/2012/-Nintendo-Nintendo-3DS-253622.html (дата обращения 25.05.2021).
2. Официальный аккаунт музея Лувра на Facebook. URL: https://www.facebook.com/museedulouvre/ (дата обращения 25.05.2021).
3. Официальный аккаунт музея Лувра на YouTube. URL: https://www.youtube.com/channel/UCafm6w_rPndqAtokQy04Jdw (дата обращения 25.05.2021).
4. Alfandari A. How digital can help museums to reach new audiences. In Museums and the Web Asia 2014 // Silver Spring, MD: Museums and the Web, 2015. URL: https://mwa2014.museumsandtheweb.com/ paper/how-digital-can-help-museums-to-reach-new-audiences/ (дата обращения 25.05.2021).

УДК 330.322+339.7+7.05

*Ф. О. Пятых*

# СПЕЦИФИКА ИНВЕСТИЦИОННОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ НА АРТ-РЫНКЕ

В данной работе приведен обзор арт-рынка как специфичной области инвестиционной деятельности, а также приведены основные инвестиционные инструменты арт-рынка. Такого рода инвестиции сопряжены с рисками и непредсказуемыми эффектами данного сектора экономики. При этом современный арт-рынок предлагает инвестору целый набор способов размещения капитала. Цель данной работы — охарактеризовать отличительные черты арт-активов, изучить возможные риски, сопутствующие инвестициям на арт-рынке и выделить специфические риски для данной области инвестиций. В работе рассмотрены основные способы реализации инвестиций на арт-рынке и проанализированы статистические данные международного арт-рынка с целью выявления специфических черт и рискообразующих факторов.

*Ключевые слова:* арт-рынок, арт-актив, инвестиции, риск, факторы риска.

*Fyodor O. Pyatykh*

# THE SPECIFICS OF INVESTMENT ACTIVITIES IN THE ART MARKET

This article provides an overview of the art market as a specific area of investment activity, as well as the main investment instruments of the art market. Investment in the art market is fraught with risks of unpredictable economic sector effects. The modern art market offers an investor a wide range of ways to place funds. The purpose of this work is to characterize the distinctive features of art assets, to study the possible risks associated with investments in the art market and to highlight specific risks for this area of investment. The article provides an overview of the main ways of realizing investments in the art market and analyzes the statistical data of the international art market for checking the specific features and risk factors.

*Key words:* art market, art asset, investment, risk, risk factors.

Тема исследования представляет теоретический и практический интерес, поскольку инвестиции на арт-рынке являются потенциально высокодоходными, при этом оставаясь по своей сути альтернативными вложениями, которым сопутствует высокий уровень инвестиционного риска. Инвестиционный

потенциал и особенности арт-рынка были ранее рассмотрены в работах таких авторов, как Д. А. Аверьянова, А. А. Ветрова, А. В. Михлин и других. В исследовании С. В. Щуриной «Финансовые риски инвестиций в объекты искусства» подробно рассмотрены риски, присущие инвестициям в произведения изобразительного искусства, а также доказана безусловная целесообразность включения таких активов в инвестиционный портфель, основываясь на дополнительной диверсификации рисков. Настоящее исследование предполагает обзор основных арт-активов помимо изобразительного искусства, а также анализ специфических рискообразующих факторов арт-рынка.

Являясь одним из старейших инвестиционных рынков в мире, арт-рынок представляет собой сложившуюся систему экономических отношений, состоящих из процессов оценки, торговли и инвестирования в арт-объекты. Ряд характерных черт этого сектора экономики затрудняет объективный экономический анализ и создаёт специфичные условия для рыночных отношений. Одной из главных особенностей арт-рынка является несовершенство конкуренции, обусловленное рядом факторов.

– *Низкая ликвидность арт-объектов.* Изобразительное искусство относится к объектам долгосрочных инвестиций. Арт-рынок также имеет тренды и переменчивую моду на различные течения в искусстве, и порой выпавшее из тренда произведение искусства невозможно прибыльно продать в течение десятилетий.

− *Тезаврация произведений искусства*. Некоторые произведения искусства находятся в частных коллекциях в течение нескольких десятилетий или даже поколений, не участвуя в рыночном обращении арт-объектов. Появление таких произведений в продаже может внести существенные изменения в тренды арт-рынка, поскольку может измениться экспертная оценка автора арт-объекта и других его произведений, присутствующих на рынке.

Помимо несовершенной конкуренции, арт-рынок имеет ещё несколько особенностей, которые отличают его от прочих секторов экономики.

− *Высокие транзакционные издержки на рынке*. Комиссия посреднику, будь то арт-дилер или аукционный дом, составляет значительную долю в стоимости практически любого арт-объекта. Такие издержки, как транспортировка, обслуживание, управление коллекцией и вовсе могут «съедать» прибыль от владения произведением искусства.

− *Отсутствие достоверных экономических методов оценки стоимости произведений искусства.* Цены на арт-рынке зависят от множества субъективных факторов, в силу чего ценообразование арт-объектов имеет хаотичную природу и не имеет строгих закономерностей.

– *Высокая волатильность цен арт-объектов*. Цены на арт-рынке меняются быстро и часто, в зависимости от трендов и различных непредсказуемых событий. Это может быть на руку посредникам в сделках с арт-объектами, но создаёт неудобство как для художников, так и для коллекционеров.

Другая специфическая черта арт-рынка — невозможность полного удовлетворения спроса. Это касается предметов антиквариата, которые составляют значительную долю торговли предметами искусства. Для таких арт-объектов важны специфические свойства, такие как редкость, уникальность произведения, время его создания (не менее 50 лет назад), невозможность воспроизведения. Существующее на рынке предложение не способно удовлетворить периодически растущий спрос, что приводит к росту цен.

Сущность арт-актива обуславливает специальные формы организации торговли изобразительным искусством. Для национального и интернационального арт-рынков большую роль играют специализированные торговые институции — аукционные дома. Важным свойством аукционной торговли является то, что торгуемые товары, как правило, обладают индивидуальными свойствами, что исключает возможность массовых продаж потребительских товаров. По этой причине аукционы являются традиционной формой купли-продажи произведений изобразительного искусства и антиквариата, обладающих индивидуальными свойствами и признаками: исторической и художественной ценностью, качеством исполнения, сохранностью и т. д.

Подобная специфика создаёт для арт-рынка внешнюю видимость хаотичного, лишённого логики мира, понимание которого доступно лишь его непосредственным участникам. Отчасти это суждение справедливо. Экономический анализ арт-рынка оперирует крайне ограниченным инструментарием, едва ли не единственным относительно надёжным предметом которого являются арт-индексы. Под индексом, как правило, понимается сводный показатель, вычисляемый на основе курсов ценных бумаг определённого набора [7, с. 83]. Наиболее известным индексом для арт-рынка является Mei Moses All Art Index, который учитывает статистику в основном арт-рынка США. К всемирным индексам цен относятся Artprice Global Index, Artnet Index, Art Sales Index и прочие. Для российского арт-рынка существуют индексы группы ARTIMX, которые учитывают статистику таких показателей рынка, как доходность, покупательская активность и т. д. Семейство ценовых индексов ARTIMX-RUS (ARTIMX RUSSIAN ART) служит для определения движения цен и условной доходности вложений в произведения русского искусства. ARTIMX-RUS базируются на информации о продажах живописи и графики на аукционах

в России и за рубежом [9]. В сравнении с индексами фондового рынка индексы рынка искусства не обладают доказанной полезностью в применении при прогнозировании трендов арт-рынка и анализа инвестиционной привлекательности, в настоящее время вопрос о целесообразности составления таких индексов остаётся открытым.

Инвестиции в изобразительное искусство относятся к альтернативным видам инвестиций. Такие вложения зачастую являются защитными и делаются с целью диверсификации портфеля и минимизации рисков. Но несмотря на это, альтернативные инвестиции всё же имеют спекулятивную природу, что неизбежно сопряжено с инвестиционными рисками. Альтернативные инвестиции, будь то предметы искусства, коллекционные предметы, ювелирные украшения или даже недвижимость, имеют несколько общих черт.

− *Неликвидность*. Невозможность быстрой и выгодной продажи характерна для некоторых арт-объектов, однако современные условия арт-рынка позволяют нивелировать эту черту альтернативных инвестиций и перепродавать произведения искусства в течение одного года или нескольких месяцев.

− *Длительный срок владения.* Для изобразительного искусства эта особенность альтернативных инвестиций выражена особенно ярко, поскольку вложения в арт-объекты чаще всего являются долгосрочными.

− *Слабовыраженная или отрицательная корреляция с другими активами*. Эта характерная черта арт-объектов позволяет диверсифицировать практически любой портфель и защитить вложения от глобальных угроз, к примеру, от кризисов на фондовых рынках.

− *Необходимость углублённого инвестиционного анализа*. Непрозрачность арт-рынка приводит к тому, что инвестиции в произведения искусства осуществляют либо профессиональные его участники, либо инвесторы с привлечением арт-консультантов и экспертов-искусствоведов, что накладывает дополнительные издержки.

Инвестиционные стратегии участников арт-рынка могут разниться в зависимости от мотивов вложений в арт-объекты. Если определяющей целью покупки произведений искусства является инвестиционная прибыль, то срок владения такими активами может быть достаточно недолгим и зачастую определённым заранее. Для коллекционеров произведений искусства прибыль от владения арт-объектом может быть вторичной целью на фоне эстетических предпочтений, увлеченности и иных личных побуждений. Как правило, такие коллекционеры не ставят перед собой фиксированные сроки владения произведением искусства и могут продать его спустя несколько десятилетий или же передать по наследству. Отдельно стоит упомянуть коллекции, собираемые специально с целью увеличения суммарной стоимости входящих в неё

произведений и последующей продажи такой коллекции целиком или по частям. Такая стратегия требует специальных затрат на управление коллекцией, а также тщательной экспертной оценки входящих в неё произведений искусства с точки зрения художественной ценности и соотнесения их с друг с другом. При этом любая инвестиционная стратегия предполагает дополнительные расходы на хранение арт-объектов, их обслуживание и арт-страховку.

«Инвестиции в искусство» не ограничиваются покупкой и перепродажей картин, скульптур или антиквариата. Современный арт-рынок предлагает инвесторам широкий спектр активов, связанных с миром искусства. К таким относятся арт-акции и арт-фонды. Арт-акции — это акции компаний и организаций, напрямую или опосредованно связанных с арт-рынком. К числу эмитентов таких акций можно отнести аукционные дома, медиабренды, модные дома, кинокорпорации и прочие организации, так или иначе связанные с художественной деятельностью. Примером такой компании-эмитента может послужить французский концерн LVMH Moët Hennessy Louis Vuitton, подразделения которого регулярно осуществляют коллаборации с художниками. Так, в 2012 г. одна из коллекций для дома Louis Vuitton была разработана японской художницей Яёи Кусама. За последний год (апрель 2020 — апрель 2021) стоимость акции LVMH увеличилась почти вдвое, преодолев рекордную отметку в 776.54 USD в конце апреля 2021 г. Портфель, состоящий из арт-акций, в теории, может быть более чувствителен к индексам арт-рынка, а также к субъективным факторам ценообразования на произведения искусства. С одной стороны, для арт-акций возможно определение равновесной рыночной цены, в виду их объективной экономической природы. С другой стороны, бренды, выпускающие такие акции, частично зависимы от уровня цен и случайных событий на арт-рынке.

Другой способ вложения средств на арт-рынке — частные инвестиционные фонды, в пул активов которых входят произведения искусства. По организационно-правовой форме такие фонды могут быть паевыми, взаимными или хеджевыми. Цель подобных фондов — получение прибыли от владения, управления и продажи арт-объектов. Фондом управляет профессиональная компания, получающая плату за управление (обычно 1–3 % от стоимости чистых активов художественного портфеля фонда или общего объема капитальных обязательств, осуществленных инвесторами) и процент от итоговой прибыли фонда от конечной продажи арт-активов (в среднем 20 %). Участники арт-фонда могут осуществлять частное или долевое владение арт-активами. Если в первом случае один или несколько арт-активов принадлежат одному вкладчику, то при долевом владении один актив может принадлежать двум вкладчикам в соотношении долей 50 на 50.

Наиболее известным и самым крупным на сегодняшний день арт-фондом является The Fine Art Group. Фонд занимается формированием коллекций, оценкой, реализацией произведений искусства, разработкой инвестиционных стратегий. Совокупная стоимость трансакций фонда с произведениями искусства оценивается в $1,3 миллиарда, среднегодовая IRR по всем сделкам — 20,2 %. Также за время существования фонда было оценено произведений искусства на $3,3 миллиарда.

В российской специфике известны так называемые «арт-ПИФы». Арт-ПИФ — это закрытый паевой инвестиционный фонд с фиксированным количеством паев, которые содержат в составе активов, помимо прочего, художественные ценности. Вложения в такие ПИФы осуществляются на стадии их формирования, а погашение паев происходит по истечении срока действия договора доверительного управления [6, с. 284]. В качестве художественных ценностей, входящих в собрание активов арт-ПИФа, могут выступать как «классические» арт-объекты (живопись, графика, скульптура), так и предметы коллекционного спроса, монеты, медали, редкие музыкальные инструменты, книги и рукописи. Не исключено наличие современного искусства и современных форм искусства, фотографий, видеозаписей, инсталляций.

Большинство арт-фондов не имеют законодательных ограничений в выборе инвестиционной стратегии. Управляющая компания фонда может применять как одну инвестиционную стратегию, так и комбинировать различные пути получения инвестиционной прибыли. В зависимости от условий рынка фонд может диверсифицировать коллекцию произведений искусства по периодам и направлениям, или же сконцентрироваться на одном направлении, жанре или авторе. Если управляющая компания арт-фонда обладает специальной информацией или налаженными каналами сбыта, то может избрать стратегию фокусировки на одном сегменте арт-рынка, к примеру, покупать только коллекционный дизайн. Также в зависимости от выбранной стратегии арт-фонд может покупать произведения молодых художников, ещё не признанных и не оценённых рынком, или же вкладывать в надёжных и рентабельных авторов.

Можно выделить три основных стратегии, в соответствии с которыми формируется портфель арт-фонда:

− диверсификация арт-объектов по периодам и направлениям;

− вертикальная выборка арт-объектов: искусство одной страны или региона в разные периоды;

− покупка арт-объектов с агрессивной маркетинговой стратегией. Такая стратегия рассчитана на краткосрочное инвестирование и спекулятивный характер активов.

Изобразительное искусство, арт-акции или арт-фонды как виды альтернативных инвестиций могут выполнять защитную функцию в составе портфеля, а могут и быть наиболее рисковой его частью, в зависимости от типа актива. Чем выше цена арт-объекта, тем выше его ликвидность. Наиболее дорогие произведения искусства, как правило, обладают высокой художественной ценностью или редкостью, что обеспечивает высокий спрос на такие активы. Однако уникальность и ценность произведения искусства не гарантирует его доходности. Не существует единого мнения касательно оптимальной доли арт-объектов в инвестиционном портфеле. Доля альтернативных инвестиций в портфеле, как правило, не должна превышать 10 %.

Альтернативным инвестициям зачастую сопутствует высокий уровень риска. Многие факторы риска для вложений в арт-активы происходят из самой сущности арт-рынка, его специфичной структуры спроса и предложения, субъективных факторов ценообразования и прочих особенностей. Иные же риски более универсальны и характерны для любой инвестиционной деятельности. Таким образом, все потенциальные угрозы для доходных вложений в произведения изобразительного искусства можно условно разделить на две больших группы: универсальные финансовые риски и специфические риски арт-рынка.

Финансовые риски — это опасность потенциальной возможности потерять ресурсы или недополучить доходы по сравнению с вариантом, который рассчитан на рациональное использование ресурсов в данной сфере деятельности, а также вероятность получения дополнительного объёма прибыли, связанного с риском [8, с. 67]. К специфическим рискообразующим факторам относятся те черты арт-рынка, которые затрудняют инвестиционную деятельность и наносят вред репутации арт-активов и арт-рынка в целом.

Серьёзным вызовом для арт-рынка стало изменение условий торговли на фоне пандемии COVID-19 в 2020 году. В отчёте The Hiscox Online Art Trade Report 2020 приведены данные, демонстрирующие сдвиг в структуре арт-рынка, вызванный нарастающим объёмом онлайн-продаж на фоне приостановленных торгов в традиционной форме [11, с. 4]. Так, согласно отчёту, среди существующих онлайн-покупателей искусства в период с марта по сентябрь 2020 года, 82 % — новые коллекционеры, те, кто покупает искусство менее трёх лет, против 36 % в 2019 году. Среди миллениалов-энтузиастов искусства в возрасте до 35 лет 69 % респондентов указали, что купили произведения искусства онлайн в тот же период. Онлайн-торги аукционных домов Christie's, Sotheby's и Phillips показали рекордный результат, преодолев совокупную отметку в $1 миллиард, что на 524 % больше, чем аналогичный показатель в

2019 году. Такое резкое изменение условий торговли поставило под удар профессиональных коллекционеров, участвующих в аукционных торгах уже много лет. Значительное количество арт-активов оказалось в руках новичков, что непременно создаст отложенный эффект, с которым арт-рынок столкнётся в ближайшие годы. С одной стороны, может возникнуть повышенный спрос на изобразительное искусство со стороны «старых» коллекционеров после того, как аукционная торговля вернётся в привычный формат. С другой — в ближайшие годы на рынке может одновременно оказаться большое количество арт-активов, проданных онлайн в 2020 году, что неблагоприятно скажется на их стоимости.

При этом маловероятно, что существующие показатели онлайн-торгов искусства вернутся к своему состоянию до пандемии. Онлайн-торговля пережила бурный рост и интенсивное развитие с началом пандемии, не стала исключением и торговля произведениями искусства. Данные того же отчёта говорят о существенном улучшении сервиса онлайн-продаж произведений искусства даже с учётом той нагрузки, которая легла на транспортно-логистические сети в условиях возросших онлайн-продаж: только 26 % опрошенных интернет-покупателей сообщили о задержке доставки приобретённых произведений искусства, против 41 % в 2019 году, и только 11 % сообщили о повреждении их покупки при доставке в сравнении с 31 % в 2019 году. Кроме того, улучшилась репрезентация продаваемых арт-объектов на площадках онлайн-торговли. Так, лишь 15 % покупателей отмечали различия между внешним видом произведения и изображением в интернете, также только 10 % сообщали о плохом состоянии сохранности приобретённых картин, в 2019 году такие жалобы поступали от 36 % опрошенных покупателей. Эти данные позволяют предполагать, что продажи произведений искусства в онлайн-пространстве закрепятся в существующей структуре арт-рынка и станут её неотъемлемой частью. Существенным минусом большинства площадок онлайн-продаж изобразительного искусства является отсутствие живого консультанта в момент покупки. По данным Hiscox, 70 % новых покупателей и 66 % покупателей-миллениалов указывают, что чувствовали бы больше уверенности в надёжности сделки, если бы процесс сопровождался живым общением с консультантом.

В отчёте Deloitte Art & Finance Report за 2019 год приведены результаты опроса, респондентами которого стали профессиональные участники арт-рынка, управляющие инвестиционными фондами и коллекционеры. Респондентам опроса предлагалось выбрать черты арт-активов, представляющие наибольшую угрозу для инвестиционной репутации арт-рынка [10, с. 206]. Опрос показал следующие результаты.

− Управляющие инвестиционных фондов считают наиболее опасным фактором проблему подлинности, недостаток провенанса и атрибуции арт-объектов (84 % опрошенных). На втором и третьем месте в ответах данной группы респондентов находятся ценовые манипуляции (79 %) и непрозрачность рынка (77 %) соответственно.

− Коллекционеры и профессиональные участники арт-рынка примерно в равной степени считают опасными проблему подлинности, недостаток провенанса и атрибуции арт-объектов, ценовые манипуляции и непрозрачность рынка. Эти варианты выбрали 75–76 % респондентов в обеих группах.

− Другими наиболее опасными чертами по мнению коллекционеров и профессионалов арт-рынка являются нераскрытые конфликты интересов на арт-рынке (69 % и 71 % респондентов), скрытые комиссии при осуществлении сделок (64 % и 69 %), отмывание денег (59 % и 65 %).

− Наименее опасными факторами в ответах всех групп указаны конфиденциальность продавца и покупателя (35–40 %), аукционные условия и гарантии (34–49 %).

Исходя из результатов опроса, риски, связанные с характеристиками арт-объектов, провенансом и проблемой подлинности вызывают наибольшее опасение у управляющих менеджеров инвестиционных фондов. Коллекционеры и профессиональные участники арт-рынка обращают внимание на риски, связанные с экономическим поведением других участников арт-рынка, в частности, ценовые манипуляции и непрозрачность арт-рынка. Управление специфическими рисками арт-рынка требует особой методики и всестороннего анализа объектов инвестирования с экономической точки зрения, а также экспертной оценки художественной ценности арт-объекта.

В настоящее время структура спроса и предложения на мировом арт-рынке претерпевает изменения, что обусловлено как сменой глобальных трендов в изобразительном искусстве, так и актуальными событиями, в частности, происходящей пандемией. В сложившихся условиях инвесторам арт-рынка следует придерживаться определённой стратегии.

− Рассчитывать на среднесрочные и долгосрочные инвестиции. Быстрая перепродажа изобразительного искусства в существующем положении не принесёт ощутимой прибыли и может быть даже убыточной. По данным Deloitte, 88 % активов современного искусства и 80 % импрессионизма и модерна растут в цене в том случае, когда находятся в коллекции 10 и более лет [10].

− Пользоваться услугами профессиональных арт-дилеров и консультантов. Экономический анализ рентабельности изобразительного искусства не даёт достаточных гарантий и уступает искусствоведческому при оценке целесообразности вложений в арт-активы.

− Осуществлять управление коллекцией изобразительного искусства. Этот пункт включает не только создание микроклиматических условий для хранения произведений искусства, но также и правильный подбор «соседства» арт-объектов друг с другом, что позволит в дальнейшем осуществлять парные и групповые продажи арт-активов.

− Для анализа рентабельности вложений в арт-акции и арт фонды следует применять те же методы, что и для остальных сегментов фондового рынка. Опираться при этом на данные арт-индексов было бы нецелесообразно ввиду отсутствия обширной доказательной базы их практической пользы. При включении арт-акций в портфель желательно ориентироваться на данные биржевых индексов и оценку экспертов в области фондовых рынков.

Таким образом, в данном исследовании приведён обзор арт-рынка с точки зрения инвестиционной деятельности. Теоретический обзор позволяет определить дальнейшие задачи для более полного исследования инвестиций на арт-рынке: анализ доходности арт-активов и сравнение их с другими реальными активами и ценными бумагами. Современный арт-рынок включает в себя несколько видов инвестиционных инструментов, среди которых можно выделить основные: произведения искусства (арт-объекты), арт-акции и арт-фонды. Активы арт-рынка, помимо относительно высокой доходности, обладают высоким уровнем риска, что обусловлено общими чертами альтернативных инвестиций и специфическими характеристиками арт-рынка. Большинством инвесторов арт-активы рассматриваются как инструмент диверсификации портфеля. Участниками арт-рынка являются как частные инвесторы, так и институциональные, также возможно корпоративное инвестирование (подобная практика существует, к примеру, среди сотрудников компании Microsoft).

**Литература**


1. Аверьянова Д.А. Особенности инвестиций в объекты искусства в РФ // Экономика и бизнес: теория и практика, 2018. № 6. С. 6–9.
2. Белькевич Д. Просто о сложном: арт-фонды, 2020. // ARTinvestment.RU: инвестиции в искусство. URL: https://artinvestment.ru/invest/analytics/20200421_art_funds.html (дата обращения 10.05.2021).
3. Ветрова А.А. Структурный анализ субъектов и объектов арт-рынка в контексте современных реалий // Креативная экономика, 2013. № 2. С. 83–88.
4. Водопьянова А.И., Леонова Л.А., Новак А.Е. Арт-рынок: особенности инвестирования в произведения живописного искусства // Вестник Санкт-Петербургского университета. Экономика, 2018. Т. 34. Вып. 1. С. 95–112.
5. Долганова Е.А., Хангельдиева И.Г. Арт-рынок: полифункционализм и полифонизм основных субъектов // Социология власти, 2010. № 5. С. 118–128.
6. Евдокимова А.С. Арт-ПИФ как инновационный инструмент коллективного финансирования // Молодой ученый, 2016. № 26 (130). С. 284–286.
7. Михлин А.В. Арт-индексы: корреляция цен на предметы искусства с ценами других активов и некоторые эффекты арт-рынка // Имущественные отношения в Российской Федерации, 2014. Вып. 4 (151). С. 83–90.
8. Щурина С.В Финансовые риски инвестиций в объекты искусства // Российский внешнеэкономический вестник, 2014. № 9. С. 65–73.
9. Ценовые индексы русского искусства ARTIMX-RUS. URL: https://artinvestment.ru/indices/artimx/ (дата обращения 10.05.2021).
10. Deloitte Art & Finance Report, 2019. URL: https://www2.deloitte.com/content/dam/Deloitte/lu/Documents/financial-services/artandfinance/lu-art-and-finance-report-2019.pdf (дата обращения 10.05.2021).
11. The Hiscox Online Art Trade Report, 2020. URL: https://www.hiscox.co.uk/sites/default/files/documents/202104/hoatr_report_2020_part3.pdf (дата обращения 10.05.2021).

УДК 7.012

*И. С. Рындина*

# ТРЕНДЫ В СОВРЕМЕННОМ ВЫСТАВОЧНОМ ДИЗАЙНЕ НА ПРИМЕРЕ ПРОЕКТОВ ЦВЗ «МАНЕЖ» 2017–2021 ГОДОВ

На этапе своего формирования экспозиционный дизайн решал задачи оформления выставочного пространства. Сегодня же выставочный дизайн активно развивается и представляет собой синтез различных видов проектного творчества и наряду с этим является важным инструментом в кураторской практике. Изучение и анализ избранных дизайн-проектов выставок позволит определить актуальные тенденции этого направления, что положительно скажется на развитии данного направления, поскольку исследования наиболее актуальных проектов дизайна временных выставок еще не проводились. В качестве объекта исследования были выбраны экспозиции ЦВЗ «Манеж» СПб с 2017 по 2021 гг.; предмет — особенности современного выставочного дизайна. В исследовании рассматривается гипотеза о том, что выставка создается как самостоятельное произведение искусства.

*Ключевые слова:* экспозиционный дизайн, архитектура экспозиции, дизайнер экспозиции, экспозиция, кураторская деятельность, кураторский проект.

*Irina S. Ryndina*

# TRENDS IN MODERN EXHIBITION DESIGN ON THE EXAMPLE OF THE MANEGE CENTRAL EXHIBITION HALL PROJECTS 2017–2021

At the stage of its formation, the exposition design has been solving the problems of decorating the exhibition space. Today, exhibition design is actively developing. It is a synthesis of various types of design creativity. Exhibition design is an important tool in curatorial practice. The study and analysis of selected design projects of exhibitions will allow us to determine the current trends in this direction. This will have a positive effect on the development of the direction since research on the most relevant design projects for temporary exhibitions has not yet been carried out. The expositions of the Central Exhibition Hall “Manege” (St. Petersburg) from 2017 to 2021 were chosen as the object of the research; the subject of the research is the features of modern exhibition design. The study examines the hypothesis that the exhibition is created as an independent work of art.

*Key words:* exhibition design, exhibition architecture, exposition designer, exposition, curatorial activity, curatorial project.

Выставочный или экспозиционный дизайн в настоящее время все чаще воспринимается самостоятельным видом художественной деятельности. Также актуальным остается вопрос о взаимоотношениях дизайнера (или архитектора) экспозиции и куратора. Нередко обсуждается и проблема кураторского соавторства [5]. Однако понятий «экспозиционный дизайн» и «дизайнер экспозиции» на этапе формирования этого направления в России в середине 1980-х гг. еще не существовало. По воспоминаниям архитектора Б. Х. Бейдера, сотрудничавшего с Центральным выставочным залом «Манеж», в те годы употреблялись лишь такие понятия, как «художественное оформление выставки» и «художник-оформитель» [16, с. 432].

На сегодняшний день экспозиционный дизайн — активно развивающийся синтез видов дизайна, который выходит далеко за рамки понятия «оформление». Являясь одним из ведущих инструментов куратора, дизайн играет значимую роль в трансляции смыслового и эмоционального содержания проекта. Выставочный дизайн организует структуру и пространство выставки, а также выступает важнейшим средством коммуникации между куратором и зрителем.

Также сейчас наблюдается активный рост интереса со стороны зрителей к кураторским выставочным проектам с яркими экспозиционными решениями, что свидетельствует о перспективности этого направления, так как зрительский интерес влияет на рост посещаемости, что в свою очередь определяет коммерческую успешность проекта.

Следует подчеркнуть, что именно сейчас начался процесс целенаправленного обучения профессии экспозиционного дизайнера, уже заявившей о себе как о полноправной форме творческой работы. Так, в 2018 г. Союзом дизайнеров Москвы был запущен курс «Дизайн музейных экспозиций» [8]. В 2019 г. архитектурной школой МАРШ был организован теоретическо-практический курс-интенсив «Экспозиционный дизайн», ориентированный на дизайнеров, архитекторов, художников, кураторов и специалистов, собирающихся посвятить себя музейной и выставочной деятельности [15]. Теоретический курс «Выставочный дизайн» читается в Школе дизайна Высшей школы экономики. Наконец, в рамках проектной деятельности студенты учатся создавать дизайн-проекты выставочного пространства и их макеты [2]. Важно отметить, что большинство существующих курсов и специальных исследований посвящены в большей степени выставочному музейному дизайну (при этом тема дизайна временных внемузейных выставок изучена в меньшей степени). Об актуальности данной темы свидетельствует рост популярности выставочного

дизайна в структуре современной кураторской деятельности, интерес зрителя к проектам с яркими дизайнерскими решениями, стремительное развитие этого направления в целом, а также появление обучающих программ и курсов.

Целью исследования является выявление актуальных тенденций и особенностей современного экспозиционного дизайна на примере избранных выставочных проектов Центрального выставочного зала «Манеж» в Санкт-Петербурге, проведенных в период с 2016 по 2021 гг. Выбор именно этого периода обусловлен важным событиями в жизни пространства, а именно сменой директора, и, как следствие, изменением экспозиционной политики выставочного зала, а также реконструкцией здания. П. С. Пригара, ставший директором «Манежа» в 2016 г., пригласил архитектора А. А. Кривенцова, руководителя архитектурного бюро «Циркуль», для завершения реконструкционных работ. В разработке концепции проекта приняли участие П. С. Пригара, А. А. Кривенцов, а также ректор Санкт-Петербургской академии художеств С. И. Михайловский [16, с. 334].

Одним из главных решений в реконструкции «Манежа» А. А. Кривенцов считает переосмысление функциональной структуры входной зоны, а именно перенос касс от входа в аванзал, что позволяет зрителям получить представление об экспозиции еще до приобретения билетов. Также перенос гардероба на место касс позволил разместить под аванзалом общественное пространство: кафе и книжный магазин, что, по мнению архитектора, положительно влияет на пространство, поскольку делает пребывание зрителя в зале более интересным и комфортным [9].

Кроме того, в процессе реконструкции зала было усовершенствовано его техническое оснащение: на потолке было размещено экспозиционное оборудование, которое позволяет устанавливать отдельное световое и звуковое сопровождение для каждой из 24 зон, на которые условно было разделено все пространство. Также была изменена планировка: все внутренние стены и перегородки были убраны, раскрыт световой фонарь на потолке, а окна снабжены ставнями, что позволяет изменять планировку и освещенность пространства согласно кураторскому замыслу [4]. В зале стало больше света и воздуха, благодаря чему он начал восприниматься как единое пространство.

Реконструкция «Манежа» имеет особое значение, поскольку напрямую влияет на работу дизайнера экспозиции: техническое оснащение, возможности и особенности освещения и планировки определяют возможности дизайнера, упрощая его работу с пространством.

Одним из первых резонансных проектов «Манежа» после открытия стала выставка «Китайская армия. Искусство современных военных китайских художников», проходившая с 21 января по 17 февраля 2017 г. Куратором проекта

выступил С. И. Михайловский, дизайн выставки разработан мастерской «Циркуль» под руководством А. А. Кривенцова [7]. Стоит отметить важность сотрудничества с А. А. Кривенцовым, дизайнером экспозиции, поскольку он как архитектор, создавший пространство обновленного зала, наиболее тонко чувствует и понимает специфику пространства «Манежа». Согласно А. А. Кривенцову, «само пространство диктует архитектуру выставки, которую будет создавать экспозиционер» [9]. Согласно замыслу куратора, экспозиция обыгрывала важные символы, связанные с культурой КНР. Эта задача была решена именно с помощью определенного дизайна. Прежде всего, важно отметить использованные в оформлении пространства «акцентные» цвета: красный, цвет флага Китая, а также зеленый — цвет военной формы и камуфляжа.

Красным цветом была оформлена большая стена на первом этаже, выступающая в данном случае подобием Великой китайской стены. Наряду с этим обыгрывался образ раскопок в Сиане: в атриуме были поставлены 18 копий скульптур терракотовых воинов [7]. Необходимое впечатление достигалось благодаря грамотному использованию особенностей пространства первого этажа «Манежа». Речь идет о том, что центральная часть атриума находится ниже боковых галерей. Воины в заниженной части пространства столи в песке и каменной крошке. Таким образом, за счет двухуровневого пространства достигался необходимый куратору эффект.

Терракотовые воины оказывали помощь и в реализации другого кураторского замысла, а именно в создании молчаливого диалога между прошлым и настоящим: искусство прошлого в лице армии прошлого, смотрит на произведения, созданные современными военнослужащими.

На втором этаже картины были подвешены на зеленых щитах. Это, по словам куратора С. И. Михайловского, было сделано для создания у зрителя ощущения, будто картины упали прямо из Поднебесной [7]. Важно упомянуть также еще одну деталь экспозиции, а именно использование в ее дизайне ящиков, в которых произведения искусства транспортировались. Зеленые ящики подняты над полом, подвешены к балкам такелажными ремнями в аванзале. Из некоторых спускаются картины. Такой ход создает определенный ритм экспозиции и как бы анонсирует выставку для зрителя. Так же ящики используются для размещения на них объемных объектов на втором этаже. Использование в экспозиции транспортировочных ящиков — частый ход «Манежа» (он используется и в других его выставочных проектах) можно рассматривать как часть тенденции включения в экспозицию реальных объектов.

Рассматривая экспозицию «Китайская армия» в целом, можно выделить следующие ее особенности: создание выставки как двухуровневой инсталляции,

внедрение в экспозицию реальных объектов и использование акцентных цветов для организации экспозиции и коммуникации со зрителем с целью создания нужного впечатления.

Другим интересным проектом под кураторством С. И. Михайловского стала выставка «Преодоление. Выставка молодых художников из России и Японии», проходившая с 7 февраля по 10 марта 2018 г. К сожалению, «Манеж» не обозначил дизайнера экспозиции, но важно отметить некоторые особенности выставки. Зрителя в аванзале встречала инсталляция, претворяющая название выставки в реальность, а именно масштабные деревянные буквы, составляющие слово «преодоление». Такой ход организует пространство аванзала, а также создает определенную коммуникацию посетителя и проекта. Также можно отметить способ экспонирования, подчеркивающий тот факт, что в выставке принимают участие молодые художники: живопись на втором экспонируется на мольбертах, что создает атмосферу мастерских [12]. Эти экспозиционные ходы не являются новыми. Они активно использовались с середины 1990-х гг., однако их применение позволяет сделать вывод о роли выставочного дизайна в экспозиционной практике «Манежа».

Но все же наиболее интересным для изучения и анализа является театрально-музейный проект «Хранить вечно», проходивший с 19 сентября по 15 октября 2018 года. В этом проекте нет привычного куратора и дизайнера экспозиции, а есть режиссер — А. А. Могучий и художник-постановщик — В. Мартынов [6]. Данный проект, возможно, является одним из наиболее важных в экспозиционной практике «Манежа», поскольку в нем наиболее ярко представлены различные тенденции современного выставочного дизайна. Прежде всего, коммуникативность и интерактивность — соучастие зрителя в данном проекте находится на очень высоком уровне, и зритель изначально вовлечен в происходящее. Экспозиция выстроена так, что наблюдающий взаимодействует с ней как визуально, так и тактильно. Важной является и технологичность — погружение в образ производится благодаря техническим составляющим: звуковому сопровождению, видео-арту, световому дизайну. Нельзя не упомянуть и музыкальное оформление, написанное композитором В. В. Ранневым, которое совместно с дизайном усиливает впечатление от проекта.

Кроме того, «Хранить вечно» является иллюстрацией тенденции внедрения в экспозицию реальных объектов, дополняющих музейные экспонаты. Внедрение реальных объектов, в свою очередь, поспособствовало большей интерактивности, поскольку взаимодействие с объектами, не представляющими музейной ценности, возможно на совершенно другом уровне. Важно отметить, что данная выставка — самоценное художественное

высказывание, тотальная интерактивная инсталляция. Создание выставок-инсталляций также является одной из актуальных тенденций. Данный проект можно считать наиболее яркой и полной иллюстрацией утверждения о том, что выставочный дизайн — это синтез различных видов дизайна и самодостаточный вид творчества.

Следующей выставкой-инсталляцией, которая привлекла внимание зрителей и художественного сообщества, стал проект «Христос в темнице», проходивший с 16 января по 17 февраля 2019 года. На выставке была представлена религиозная скульптура из 14 музеев России. Куратором проекта выступил С. И. Михайловский, а дизайнером экспозиции — А. Горланов. Проект посвящен сюжету заточения Иисуса Христа, подвергнутого поруганию и ожидающего восхождения на Голгофу. Другое названия сюжета — «Спас Полуночный», сам сюжет послужил основой для создания дизайна экспозиции.

В аванзале зрителей встречала «завеса» с видео: на ней был изображен сумрачный лес и колышущиеся деревья, из которых ранее были вырублены скульптуры. Размещение в аванзале инсталляции, предваряющей выставку, — эффектный и характерный для «Манежа» экспозиционный прием, зародившийся еще в 1990-е гг. В контексте данного проекта особую роль играет технологическая составляющая: звуковое сопровождение (звуки шагов в темнице, замедленное хоровое пение, звон цепей) и освещение создают необходимый эффект погружения в экспозицию.

Так же важны материалы, используемые в создании экспозиции: на первом этаже скульптуры были расположены среди войлочных полотен и на решетчатых пьедесталах, заполненных камнями. Войлок как материал символизирует каменные стены темницы. Особого внимания заслуживает второй этаж, где был представлен большой решетчатый лабиринт с символическим двориком, в котором стояла «темничка» с фигурой Спасителя (он буквально «за решеткой»). Мотив решётки, за которой томятся и в реальной тюрьме, и в «темничке», предложил дизайнер выставки А. Горланов [14]. В этой части экспозиции особенно хорошо работало звуковое сопровождение.

Экспозиция «Христос в темнице» была выстроена по принципу «скульптура — часть архитектурной композиции», и композиция являлась одним из главных экспозиционных приемов дизайнера. Освещение и неоновые нимбы создавали необходимые акценты, так же формируя пространство. Ценность этого проекта также в том, что с помощью создания дизайна привлекается внимание широкой публики к деревянной религиозной скульптуре.

В рамках экспозиционной деятельности «Манежа» важно также отметить проект «Жизнь после жизни», проходивший с 9 апреля по 22 мая 2019 года.

Автором концепции выступил П. С. Пригара, куратором — Е. Павлычева, а дизайнером экспозиции А. А. Кривенцов. По воспоминаниям А. А. Кривенцова, его роль в этом проекте была ограничена созданием архитектуры пространства. Из ключевых экспозиционных решений можно выделить создание некомфортного для зрителя пространства. Согласно замыслу дизайнера, таков мир после жизни — некое пространство зазеркалья; в реализации этой идеи помогали подвешенные к потолку геометрические элементы и наклонные стенды для экспонирования. И цель архитектуры выставки — создать атмосферу, стать катализатором воображения и чувств посетителей [3]. Таким образом, дизайн экспозиции берет на себя коммуникационную функцию, а также создает структуру общей инсталляции. Кроме того, в реализацию замысла вносит свой вклад специально написанная для проекта музыкальная композиция авторства М. М. Мищенко.

Выставка «Дейнека/Самохвалов», проходившая с 18 ноября 2019 по 19 января 2020 года стала своеобразным бестселлером для публики. Ее посетило 112 000 человек — огромная цифра в сравнении с 18 000 человек, посетившими всего на год ранее проект «Хранить вечно» [1, 5]. Эти данные свидетельствуют о росте популярности «Манежа» как выставочного зала, об успешности и актуальности его экспозиционных стратегий. Куратором выставки стал С. И. Михайловский, дизайнером выступил А. Горланов, который характеризует проект как «музейную выставку». Действительно, структура экспозиции получилась по-настоящему музейной: тематические блоки, хронологические ленты с важными датами из жизни художников, тема диалога двух авторов, ставшая классической. С помощью экспозиционного дизайна задача показать диалог между художниками, а также создать диалог между зрителем и искусством была успешно решена. Интересно, что существенную роль в дизайне играют текстовые элементы. Они структурируют экспозиционное пространство. Метафора спортивного события и соревнования подчеркнута с помощью превращения выставочного пространства в стадион. Так сохраняется тенденция организации экспозиции именно как инсталляции.

И последний на сегодняшний день проект выставочного зала «Манеж» — выставка «(Не)подвижность. Русская классическая скульптура от Шубина до Матвеева», проходившая с 24 марта по 16 мая 2021 года. Автором концепции выступил П. С. Пригара, кураторами — Е. В. Карпова (Государственный Русский музей), Н. В. Логдачева (Государственный Русский музей), Э. А. Тарасова (Государственный Эрмитаж), В. Евсеев (Центральный выставочный зал «Манеж»), Е. Павлычева (Центральный выставочный зал «Манеж»). Постановкой выставки занимался режиссер В. А. Бархатов, а дизайном экспозиции — А. А. Кривенцов [11].

Структурно выставка представляет собой инсталляцию. Потому можно охарактеризовать ее как спектакль, главным действующим лицом которого является зритель. Погружение зрителя в мизансцену достигается несколькими способами: кресты на полу обозначают место зрителя в пространстве, внедрение в экспозицию реальных объектов — зеркал, помещая зрителя в пространство выставки, делает его видимым на «сцене» для самого себя. Из других реальных объектов, введенных в экспозицию, можно отметить транспортировочные ящики, которые по задумке дизайнера являются декорациями и реквизитом, ожидающим своего часа. В «(Не)подвижности» дизайн решает коммуникативную задачу, кроме того, здесь есть и интерактивные составляющие: вышеупомянутые зеркала, шнуры, развешанные в аванзале, которые невозможно обойти, осматривая экспозицию.

Особенную роль в проекте играет световой дизайн, поскольку он решает достаточно важную и сложную задачу. По мнению А. А. Кривенцова, дизайнера экспозиции, скульптура сложно экспонируется с искусственным светом. Однако он справляется с этой задачей, создавая с помощью освещения яркие, контрастные тени, которые придают экспозиции дополнительную глубину и становятся ее частью, добавляя найденному куратором и дизайнером решению новые смыслы. Помимо света, А. А. Кривенцов так же удачно выстраивает пространство выставки, вписывая его структурно в уже имеющуюся часть архитектурной композиции [9]. Сочетание светового дизайна, острых композиционных приемов, выбор бетона как нейтрального материала для экспозиционного фона, организация навигации по экспозиции с помощью нестандартных дизайнерских подходов служат своеобразными способами реализации замысла куратора и дизайнера вывести скульптуру на первый план, помогая привлечь к ней зрительское внимание. В целом в данном проекте можно говорить о подлинном соавторстве куратора и архитектора.

Кроме того, в рамках создания выставки решалась еще одна задача, а именно создание «инстаграмной» экспозиции, что, вероятно, обусловлено зарождающимся трендом выставочного дизайна. Создание фотогеничной экспозиции с продуманными локациями для съемки фото и видео является актуальной стратегией продвижения и привлечения новых посетителей, поэтому дизайнер экспозиции артикулировал создание «инстаграмной» экспозиции как одну из своих задач.

Таким образом, изучив некоторые проекты Центрального выставочного зала «Манеж», можно сделать вывод об актуальных тенденциях современного выставочного дизайна. Прежде всего, сохраняется тенденция создания выставки как единой инсталляции, зародившаяся в 1990-е годы. Все более важную роль играют коммуникативность, интерактивность и технологичность экспозиции,

вследствие чего возрастает роль светового и саунд-дизайна. Возникает тенденция соавторства дизайнера и куратора как способа их взаимодействия. Характерной особенностью выставочного дизайна отдельных проектов является внедрение в экспозицию реальных объектов. Кроме того, на примере некоторых проектов удалось заметить важную особенность выставочного дизайна: он является способом актуализации традиционных, устоявшихся видов и жанров искусства, и позволяет увидеть их в непривычном ракурсе.

И наконец, главным трендом, сформулированным А. А. Кривенцовым и ярко проявившимся в экспозиционной деятельности «Манежа», стало создание выставки как целостного произведения искусства, особой формы полноценного художественного высказывания.

**Литература**


1. «Дизайн идет чуть позади». Антон Горланов — о работе над выставкой «Дейнека/Самохвалов» // spbvedomosti.ru: газета «Санкт-Петербургские Ведомости». URL: https://spbvedomosti.ru/ news/culture/dizayn-idet-chut-pozadi-anton-gorlanov-o-rabote-nad-vystavkoy-deyneka-samokhvalov/ (дата обращения 20.05.2021).
2. Дизайн среды: карта креативных компетенций // design.hse.ru: Дизайн Школа ВШЭ. URL: https://design.hse.ru/ creativemap/ 1198/1 (дата обращения 20.05.2021).
3. «Жизнь после жизни» // manage.spb.ru: сайт ЦВЗ «Манеж». URL: http://manege.spb.ru/events/vystavochnyj-proekt-zhizn-posle-zhizni/ (дата обращения 20.05.2021).
4. Интервью с архитектором: реновация «Манежа» в Санкт-Петербурге // designchat.com: сайт о дизайне. URL: https://designchat.com/ architects/intervju-s-arhitektorom-rekonstrukcija-manezha-v-sankt-peterburge.html (дата обращения 20.05.2021).
5. Как архитектор Антон Горланов сделал дизайн блокбастера «Дейнека/Самохвалов» в «Манеже» // sobaka.ru: журнал. URL: https://www.sobaka.ru/entertainment/art/101960 (дата обращения 20.05.2021).
6. Как Вера Мартынов придумала визуализацию сенсационного проекта «Хранить вечно» // sobaka.ru: журнал. URL: https://www.sobaka.ru/entertainment/art/85091 (дата обращения 20.05.2021).
7. «Китайская армия» // manage.spb.ru: сайт ЦВЗ «Манеж». URL: http://manege.spb.ru/events/kitajskaya-armiya-vystavka-sovremennyh-kitajskih-voennyh-hudozhnikov/ (дата обращения 20.05.2021).

8. Курсы экспозиционного дизайна союза дизайнеров Москвы // designsdm.ru: Союз дизайнеров Москвы. URL: https://designsdm.ru/2018/04/28/ekspozicion/ (дата обращения 20.05.2021).
9. Лекция Александра Кривенцова в ЦВЗ «Манеж» // YouTube: видеохостинг. URL: https://www.youtube.com/ watch?v=IpdtYgG6dKA (дата обращения 20.05.2021).
10. На выставке в Петербурге представят работы молодых художников России и Японии // tass.ru: информационное агентство «ТАСС». URL: https://tass.ru/kultura/4932300 (дата обращения 20.05.2021).
11. «(Не)подвижность. Русская классическая скульптура от Шубина до Матвеева» // manage.spb.ru: официальный сайт ЦВЗ «Манеж». ULR: http://manege.spb.ru/events/vystavochnyj-proekt-nepodvizhnost-russkaya-klassicheskaya-skulptura-ot-f-i-shubina-do-a-t-matveeva/ (дата обращения 20.05.2021).
12. «Преодоление» // manage.spb.ru: официальный сайт ЦВЗ «Манеж». ULR: http://manege.spb.ru/events/vystavka-molodyh-hudozhnikov-iz-rossii-i-yaponii-preodolenie/ (дата обращения 20.05.2021).
13. Проект «Хранить вечно» представят на мировом уровне // spbvedomosti.ru: газета «Санкт-Петербургские Ведомости». URL: https://spbvedomosti.ru/news/culture/proekt_khranit_vechno_predstavyat_na_mirovom_urovne/ (дата обращения 20.05.2021).
14. «Христос в темнице» // manage.spb.ru: официальный сайт ЦВЗ «Манеж». ULR: http://manege.spb.ru/events/vystavka-hristos-v-temnitse/ (дата обращения 20.05.2021).
15. Экспозиционный дизайн, курс МАРШ // march.ru: сайт архитектурной школы МАРШ. URL: https://march.ru/courses/ekspozitsionnyy-dizayn/# course_unique (дата обращения 20.05.2021).
16. 40 лет в Манеже: каталог. СПб.: УП ПРИНТ, 2017. 503 с.

УДК 7.075

*К. И. Серёгина*

# СОВРЕМЕННЫЕ ТЕНДЕНЦИИ В СФЕРЕ ПРОДАЖ РУССКОЙ ИКОНОПИСИ XIX В. НА ОТЕЧЕСТВЕННЫХ АУКЦИОННЫХ ТОРГАХ

Данная статья посвящена сбору, систематизации и анализу данных с прошедших в период 2017–2020 гг. отечественных аукционных торгов с целью определения текущих тенденций в сфере продаж русской иконописи XIX в. на антикварном рынке.

В качестве площадки для исследования практического опыта был выбран аукционный дом «Русская Эмаль», так как данная институция является одной из самых значимых и старейших российских платформ антикварных торгов и готовит к продаже набольшее количество лотов русской иконописи в сравнении с другими крупными отечественными площадками, что важно для более обширной и полной выборки данных в исследовании. Также дополнительно были привлечены данные о торгах специализированного аукционного дома «Русская икона».

*Ключевые слова*: русская икона, аукцион, торги, антикварный рынок, арт-рынок.

*Kseniya I. Seregina*

# CURRENT TENDENCIES IN THE 19TH CENTURY RUSSIAN ICONS SALE AT THE NATIONAL AUCTION

This article is concerned with collection, systematization, and analysis of past national auction data in 2017–2020. The aim of the article is to determine the current trends in the sales of Russian icon painting of the 19th century in the antique market.

The auction house Russian Enamel was chosen as a platform for the study of practical experience due to the fact that this institution is one of the most significant and oldest Russian platforms for antique trading and prepares for sale the largest number of lots of Russian icon painting which is certainly important for a more extensive and complete sample of data in the study. In addition, data on the auctions of the specialized auction house Russian Icon were also presented.

*Key words:* Russian icon, auction, antique market, art market.

Русская иконопись — обособленный специфический сегмент с характерными особенностями и законами, вызывающий интерес как на отечественном, так и на мировом антикварном рынках. Количество исследований, в которых рассматривается проблема определения текущих тенденций на современном антикварном рынке в сегменте русской иконописи, сравнительно невелико. В связи с этим тема данной статьи особенно актуальна. Цель настоящей работы — рассмотреть современные тенденции в сфере бытования русской иконописи на отечественном рынке.

В период 2017–2020 гг. специалисты аукционного дома «Русская Эмаль» в совокупности провели 37 аукционов, где было представлено 1 239 лотов иконописи. В аукционном доме «Русская икона» было проведено за тот же период 11 торгов, где было представлено 900 лотов.

За 4 года на прошедших аукционных торгах «Русской эмали» сегмент русской иконописи по объёму составил 4,4 % от всех представленных лотов, а продажи русских икон в 43,9 млн. руб. принесли аукционному дому 10,5 % от общего дохода в 414,6 млн руб.

В совокупности за исследуемый период на торгах было распродано 33,7 % лотов русской иконописи: 418 лотов из 1 239 представленных. Такой же показатель с 2017 по 2020 гг. демонстрирует и аукционный дом «Русская икона»: в данный период также было распродано 33 % представленных лотов.

Это говорит о том, что сегодня предложение значительно превышает спрос. Данная тенденция продолжается ещё с 2012 г., когда исследователями рынка в статье журнала «Банковское обозрение» было установлено, что многочисленные продавцы (антикварные салоны и аукционные дома) выставили на продажу огромное количество икон, большинство из которых не были приобретены. Автор статьи Сергей Чертопруд проанализировал торги аукционного дома «Гелос» — лидера на отечественном антикварном рынке. В период с января по август 2012 г. на еженедельных и ежемесячных аукционах каждый раз продавалось по 2–3 лота. При этом на торги выставлялось не менее 15 икон. Однако спрос на более значимые и дорогие иконы выше, чем на массовые. Об этом свидетельствуют продажи «аукциона года», который прошел в марте 2012 г. в «Гелосе»: там было продано больше 10 лотов, но и выставлялись там иконы, чей эстимейт превышал 100 тыс. рублей [5].

Стоит также сказать, что в процессе анализа определённую динамику установить не удалось: в период 2017–2020 гг. не наблюдалось как роста антикварного рынка русской иконописи, так и регресса. Показатели каждый год колебались: менялись как сумма продаж, так и количество представленных и проданных икон.

Так, например, в 2017 г. было продано 43,5 % от выставленных на торги 264 лотов (115 лотов). В 2018 г. количество выставленных на торги произведений иконописи увеличилось до 270. Однако это не повлияло на увеличение количества проданных лотов, которое, наоборот, понизилось до 95 икон, что составило только 35,9 % от общего предложения за год, а доход опустился до минимального уровня за весь период — 7,4 млн.

Видимый подъём за 4 года наблюдается лишь в 2019 г.: было представлено и продано максимальное количество лотов иконописи (121 из 389 лотов). Однако в 2020 г. показатели вновь упали: уменьшились и предложение, составившее 316 лотов, и продажи (85 икон), и годовой доход.

На основе данного наблюдения мы можем сделать вывод о том, что увеличение предложения на рынке русской иконописи, равно как и увеличение количества и процента распроданных лотов, отнюдь не всегда является прямо пропорциональным итоговой сумме продаж. Так, например, в 2020 г. при меньшем в сравнении с 2018 г. показателе количества и процента распроданных лотов сумма дохода, наоборот, увеличилась. Опыт двух аукционных домов также показал, что распродаётся чуть более 30 % представленных икон, а отечественный антикварный рынок иконописи XIX в. на протяжении четырех лет держится приблизительно на одном уровне с ежегодными колебаниями показателей.

Важно учитывать и такой фактор, как случайность, поскольку порой один проданный лот может оказывать прямое влияние на коммерческий успех рынка, как это случилось на торгах Ежемесячного аукциона русского и западноевропейского искусства «Русской эмали» 28 февраля 2019 г., где практически четверть от годовых продаж принесла икона «Богоматерь Казанская» конца XIX — начала XX вв. в серебряном окладе с полихромной расписной эмалью, ушедшая с торгов за 3,5 млн руб. [2].

Также исследования аукционных данных за период 2017–2020 гг. подтвердило, что на данный момент современный антикварный рынок русской иконописи в основном представлен XIX веком, чуть меньше — рубежом XIX–XX вв. и началом XX в.

Наряду с этим встречаются лоты рубежа XVIII–XIX вв., XVIII в. и даже XVII в., однако они считаются редкостью и составляют в совокупности 8,6 % от общего количества лотов. Также более раннее время создания само по себе не играет определяющей роли в ценообразовании иконы.

Иконопись XIX в. стала самой продаваемой и составила 72 % от общего количества проданных за четыре года лотов.

Сюжеты большинства представленных и проданных икон традиционны и связаны с образами Богоматери, Иисуса Христа, христианскими праздниками, а также святыми.

На этом аспекте изучаемой проблемы стоит остановиться подробнее. Если проанализировать проданные иконы, являющие Иисуса Христа, то можно увидеть, что самым востребованным иконографическим типом является «Вседержитель»: из 77 проданных икон к данному типу относятся 39, что вполне объяснимо, ведь данная иконография является центральной. Именно ее следует признать самой часто воспроизводимой иконописцами и широко представленной на рынке. С одной стороны, важен простой количественный аспект. Однако свою роль играет и психологический аспект: покупатель, приобретающий образ, часто полагается именно на чувственное восприятие.

Потому торжественный и величественный образ Спасителя-Пантократора вызывает куда больший интерес на рынке, чем, например, такие сюжеты, как «Положение во гроб», «Несение креста на Голгофу», «Снятие с креста» и весь страстной цикл в целом, связанный с атрибутами смерти, крови и с самыми трагическими эпизодами Нового Завета. Поэтому далее следует вторая и третья по продаваемости иконография — «Спас на убрусе» и «Воскресение», где Христос опять же явлен как Господь, преодолевший смерть.

В группе икон, являющих Богоматерь, самой продаваемой стала Казанская икона Божией Матери, а за ней уже практически в одинаковом соотношении — «Всех скорбящих радость», «Владимирская», «Смоленская», «Тихвинская», «Феодоровская», «Неопалимая Купина», «Знамение». Если рассматривать исключительно сюжет, то перечисленные выше образы находятся примерно на одном высоком уровне с точки зрения коммерческого потенциала. Это распространённые и универсальные изображения, которые в зависимости от качества исполнения, школы и иных дополнительных факторов способны заинтересовать очень широкий круг покупателей и коллекционеров. Здесь, опять же, играет роль особое отношение к фигуре Богоматери, особое почитание, сложившееся в русском православии, о чём свидетельствует большое количество икон и вариантов изображения.

Высоко ценятся на рынке иконы Богородицы, сюжеты которых имеют определённое функциональное назначение. К таким иконам относятся «Млекопитательница», «Помощница в родах», так как подобные иконы никогда не писались массово, а лишь на заказ по особому случаю. Поэтому, как правило, они встречаются не так часто и имеют высокохудожественное исполнение. На торгах за 2017–2020 гг. было представлено 3 лота с перечисленными сюжетами, нижние эстимейты которых составили 200 тыс. и 530 тыс. руб., а третий лот и

вовсе был продан по цене, превысившей эстимейт в два раза, и составившей 2 млн. 200 тыс. руб.

Также топовые по цене лоты иконописи за исследованный период — это образы Богоматери.

Перейдём к особенностям икон с изображениями святых на антикварном рынке. Во-первых, коммерческий успех отдельных святых систематизировать довольно сложно, даже исходя из достаточно большой базы проанализированных данных.

Ценовая категория икон святых варьируется от минимальных показателей до высоких, а из двух формально идентичных произведений одно может оказаться проданным, другое — нет.

Особенно сложна ситуация с так называемыми святыми-покровителями. С одной стороны, например, иконы врачевателя зубной боли Антипия, покровителей пчеловодства, рыболовства Зосима и Савватия, хранителя скота Медоста и Власия в современном мире утратили своё функциональное предназначение. По этой причине с исчезновением традиции почитания святого его образ продать куда сложнее, исходя только лишь из сюжета: для коммерческого успеха подобных икон важны, как правило, иные факторы: например, высокие художественные качества, именная икона для владельца редкого имени, индивидуальная потребность покупателя и т. п.

В то же время остается актуальным почитание святого целителя Пантелеймона и Гурия, Самона и Авива, которые являются покровителями брака и семьи. Образ святого Трифона, являвшегося покровителем охоты в прошлом, смог трансформироваться под современные реалии — бизнес, поэтому также имеет больше шансов на продажу. Это подтверждают и данные проанализированных аукционов: иконы со образами Гурия Самона, Авива, Трифона и Пантелеймона были распроданы, в то время как иконы с образами Медоста и Власия вовсе не были представлены; образы Антипия, выставляемые на торги 5 раз, не были проданы, а икона «Зосим и Савватий» XIX в. ушла с торгов за минимальную цену в 6 тыс. руб.

Также стоит отметить особую тенденцию на отечественном антикварном рынке, которую нам удалось проследить в результате анализа аукционных данных. Тенденция эта связана с иконами отдельно изображённых святых. Дело в том, что подобные иконы зачастую покупают в качестве именных. Именная икона представляет собой произведение, являющее святого, чьё имя совпадает с именем будущего владельца иконы. Как правило, покупают такие произведения в качестве подарков; покупатели ищут святых с «современным» именем.

В случае с именными иконами сюжет является определяющим фактором, решающим коммерческий успех на рынке. Подобные вещи зачастую покупают

по цене, превышающей ту, по которой аналогичную по всем параметрам икону можно было бы приобрести в любом другом случае. Так, например, на торгах была продана икона «Святая Александра», цена которой составила 100 тыс. руб. при верхнем эстимейте в 45 тыс. руб., икона «Святая равноапостольная Нина» ушла с торгов за 50 тыс. руб. при верхнем эстимейте в 15 тыс. руб., икону «Святая Ольга» купили за 350 тыс. руб. при верхнем эстимейте в 125 тыс. руб. Также с превышением эстимейта были проданы иконы «Святая Иулиания», «Святая Татиана», «Святая Дария».

Отдельно необходимо отметить, что по итогу анализа аукционных данных в период 2017–2020 гг. самыми продаваемыми на отечественном рынке иконами с изображением святых стали образы Николая Чудотворца, что объясняется, опять же, сложившейся исторической и социокультурной ситуацией: в России Николай Чудотворец является самым почитаемым святым, поэтому с точки зрения сюжета его образы имеют коммерческий успех на антикварном рынке.

По показателям продаж далее следуют иконы Иоанна Предтечи, Архангела Михаила и Георгия Победоносца.

Успехом на отечественном рынке также пользуются иконы с изображением таких русских святых, как Сергий Радонежский, Митрофан Воронежский, Александр Невский.

Абсолютное большинство представленных за четыре года на торгах икон XIX в. традиционны. Однако можно было найти на рынке и очень редкие иконографии, о которых стоит рассказать отдельно.

Среди них, конечно, выделяется редкая икона Богоматери «На аспида и василиска наступиши и попереши льва и змия», «Блаженное чрево». Также на рынке представлялись и редкая иконографии Христа: «Царь царем», «Единородный Сын Слово Божие», «Величит душа Моя Господа и возрадовася дух Мой о Бозе Спасе моем», «Спас Благое Молчание» — икона, получившая распространение только в конце XVIII — начале XIX вв., и «Христос в темнице» — редкий сюжет, распространившийся в Российской империи после 1863 г.

Оценка перечисленных редких сюжетов достаточно высока: минимальные нижние эстимейты составляют 170, 230, 500 и 700 тыс. руб.

Тенденция к более высокой оценке редких иконографий действительно существует, чему способствует уникальность, эксклюзивность произведения. Но отнюдь нельзя категорично утверждать, что редкая иконография всегда является залогом коммерческого успеха на антикварном рынке. Так, из всех представленных лотов была продана лишь икона «На аспида и василиска наступиши и попереши льва и змия» в то время, как остальные лоты проданы не были. Также стоит отметить, что «Христос в темнице» был оценён экспертами в

35 тыс. руб., а на повторных продажах — уже в 24 тыс. руб. в силу чрезвычайно низкой художественности исполнения иконы.

Разумеется, сюжет является одним из факторов ценообразования иконы, однако стоит учитывать, что сам по себе он не является определяющим. Наряду с сюжетом важны и сохранность, и школа, и размер, и художественность, и провенанс, и социокультурный контекст, и индивидуальные особенности коллекционера и/или покупателя.

Благодаря сбору и анализу аукционных данных мы также можем отметить неизменную тенденцию ко всё более видимому расширению ценового сегмента антикварных икон XIX в. На одних и тех же торгах выставляются и продаются иконы как за 3 тыс., так и за 3 млн руб. Также сегмент становится более массовым: на каждых торгах представляются иконы, не имеющие коллекционной и художественной ценности. Особенно важен тот факт, что речь идёт о торгах одного из крупнейших отечественных аукционных домов.

С одной стороны, это, вероятно, связано с тем, что на рынок все активнее выходит «массовый покупатель», основным мотивом для которого является не сознательное приобретение ценной коллекционной иконописи, а чуть ли не спонтанная покупка пусть посредственных, но зато старинных икон в качестве простого подарка или моленного образа. Отдельным направлением здесь можно считать хорошо продаваемые на торгах иконы медного сплава с полихромной эмалью, популярные в XIX в. и выставлявшиеся в «Русской эмали» практически на каждом аукционе в течение четырёх лет.

В качестве ещё одной тенденции следует выделить особый спрос на иконы в драгоценных окладах и их коммерческий успех на рынке. С 2017 по 2020 гг. топ-7 лотов заняли иконы конца XIX в. и рубежа XIX–XX вв. в серебряных и эмалированных окладах московских и петербургских мастерских и фабрик.

Данная категория иконописи XIX–XX вв. является самой дорогой и очень востребованной на данный момент на антикварном рынке. Особо высоко ценятся оклады работы следующих фирм, фабрик, мастерских и художников: фирма поставщика двора П. Овчинникова; мастерская Антона Чеварзина; мастер Николай Тарабров; мастер Сергей Жаров; Дмитрий Смирнов; фабрика Антипа Кузмичева; мастер Иван Салтыков; фирма Поставщика Высочайшего двора бр. Грачевых; Дмитрий Андреев; Афанасий Тихонов; фабрика поставщика Двора Т-ва А. М. Постникова; мастерская серебряных изделий Якова Мишукова; а также оклады Семена Галкина. Оклады данных мастерских встречаются на современном антикварном рынке достаточно часто, и спрос на них сохраняется из года в год.

Также стоит отметить, что иконопись XIX в. и конца XIX — начала XX вв., выставляемая на торгах за период 2017–2020 гг., в абсолютном большинстве принадлежит художественным центрам Москвы и Петербурга.

Редко встречаются произведения старообрядческих центров: Ветка-Новозыбков, Гуслицы, мастерские Сызрани. Среди лотов также можно редко найти иконы Палеха, Мстёры и Холуя. Палех, Мстёра и Холуй являются одним из самых известных центров иконописи XIX в. Работы данных центров включены в экспозиции многих музеев (Владимиро-Суздальский музей-заповедник; Музей русской иконы в Москве; Ивановский областной художественный музей; Государственный музей палехского искусства).

В исследовательской искусствоведческой среде также признаётся большое значение данных центров для развития русской иконописи XIX–XX вв. [3, с. 8]. Поэтому иконопись Палеха, Мстёры и Холуя XIX в. вызывает определённый интерес на антикварном рынке, и цена произведений данных центров может достигать высокого уровня. Однако стоит сказать, что художественность палехского и мстёрского письма в XIX в. была неоднородной: большое количество палехских мастеров открывали иконописные мастерские в Москве, а также в Поволжье, что повлияло на массовость создания посредственных икон и подорвало в XIX в. репутацию палехской школы. Также не стоит забывать, что иконы создавались как более, так и менее талантливыми мастерами, что влияло на красоту и качество исполнения иконы, а в конечном итоге — и на цену, что мы можем наблюдать на современном антикварном рынке на сегодняшний день.

Так, на аукционных торгах «Русской эмали» в период 2017–2020 гг. ценовая категория на палехские и мстёрские иконы разнилась от 55 тыс. руб. до 200 тыс. руб. Исключение составила только мстёрская икона «Господь Вседержитель», оценённая в 540 тыс. руб. [2]. Однако сравнивать данный лот с остальными произведениями центра нецелесообразно по той причине, что на ценообразование данной иконы повлияло наличие высокой работы оклада и киота.

Можно в целом сказать, что мстёрская, палехская и холуйская иконопись XIX в. на антикварном рынке встречается нечасто: за четыре года на прошедших 37 аукционах «Русской эмали» было выставлено лишь 12 икон данных центров. Из 12 лотов было продано 6, что является средним показателем и может свидетельствовать о том, что, несмотря на нечастое появление на рынке произведений данных иконописных центров, за рассмотренный период нельзя наблюдать исключительного к ним интереса.

Сделанный нами вывод также подтверждает и опыт аукционного дома «Русская икона», где в период за 2017–2020 гг. было продано лишь 19 % икон мстёрской и палехской школ [1].

В это же время иконопись Холуя из представленных трёх центров является самой редкой: на торгах «Русской иконы» за 4 года не было представлено ни одного лота данного центра, а на торгах «Русской эмали» — 1 лот, поэтому на основе лишь одного примера будет невозможным сделать вывод о востребованности иконописи Холуя на рынке.

Благодаря анализу аукционных данных мы можем выделить ещё один интересный иконописный центр XIX в., представленный на антикварном рынке — Гуслицы (известный старообрядческий центр на юго-востоке Московской области). Здесь сложилась своеобразная художественная жизнь, в том числе развивалась и особая школа иконописи. Сохранившиеся произведения иконописи, собранные в Гуслицах, были созданы не ранее второй трети XIX в.

К 1882 г. иконописные мастерские Гуслиц были довольно известными и крупными. Здесь работало несколько десятков мастеров. На Всероссийской выставке 1882 г. в Москве гуслицкие иконописцы представили свои произведения, за которые были награждены медалями, почётными отзывами и премиями, что говорит о признанности гуслицкой школы иконописи. Сейчас же гуслицкие иконы XIX в. экспонируются в Центральном музее древнерусской культуры и искусства имени Андрея Рублева в Москве.

В результате анализа аукционных данных можно сделать вывод о том, что на отечественном антикварном рынке гуслицкие иконы являются редкостью: за период 2017–2020 гг. на торгах аукционного дома «Русская икона» не было выставлено ни одной иконы названного художественного центра, а на торгах «Русской эмали» удалось встретить только 3 лота второй половины XIX в. Это четырёхчастная «Богоматерь Казанская», «Феодоровская», «Днепрская» и избранные святые, «Неопалимая Купина» и более интересный лот с редкой иконографией «Блаженное чрево» с предстоящими святыми [2]. Стоит отметить, что в вопросе ценообразования также наблюдается большой разрыв, связанный с тем, что гуслицкая школа представляла собой множество мастерских в нескольких сёлах, где работали разные иконописцы, поэтому от искусности мастера и иных факторов, таких, как размер, сюжет, иконография и т. д. в итоге зависит цена на икону. Поэтому на данных примерах нижний эстимейт четырехчастной иконы и «Неопалимой Купины» составляет 47 тыс. руб., в то время как иконы «Блаженное чрево» — 140 тыс. руб.

Несмотря на редкую для антикварного рынка школу, из трёх лотов был продан только один («Неопалимая купина»). Стоит также сказать об иконах старообрядческих мастерских сызранской школы, которая развивалась с конца XVIII в. до 30-х годов XX в. География сызранской иконы довольно обширна: Сызрань, Тереньга, Старый Тукшум, Сенгилей, Корсун (Симбирская губерния), Хвалынск (Саратовская губерния), Кузнецк (Пензенская губерния) — все эти

населенные пункты являлись местом бытования крупных старообрядческих общин и местом сосредоточения более чем 70 иконописцев и мастерских [4].

Сызранская иконопись не включена в собрания ведущих музеев Москвы и Санкт-Петербурга, так как долгое время считалась произведением местного значения. Лишь в конце XX — начале XXI вв. сызранские иконы стал собирать Андрей Александрович Кириков, внеся большой вклад в атрибуцию данной школы. Поэтому интерес к сызранским иконам на рынке появился не так давно, но он был невероятно высоким. В результате иконы данной школы появляются на рынке очень редко. Данное наблюдение подтвердилось в ходе исследования аукционных данных: за период 2017–2020 гг. на торгах домов «Русская эмаль» и «Русская икона» удалось найти лишь одну икону сызранской школы из более чем 2 000 представленных за все время на торгах лотов. Икона «Святой Николай Чудотворец», оценённая в 250 тыс. руб., несмотря на редкость, осталась непроданной [2].

Отдельно стоит отметить, что на антикварный рынок, пусть и редко, попадают подписные иконы XIX в., которые представляют особый интерес. Однако за рассмотренный период нами были найдены 2 лота икон с подписями неизвестных иконописцев — Ивана Ф. Арефьева и Ивана Шихова — с нижними эстемейтами в 153 тыс. и 85 тыс. руб. Оба лота не были проданы, и отсутствие интереса к данным подписным иконам можно объяснить отсутствием сведений о творчестве мастеров. Однако можно отметить, что оценка икон экспертами аукционного дома превышает оценку некоторых работ более известных художественных центров, что может свидетельствовать о рыночном потенциале данных подписанных работ. Поэтому целесообразно сказать о необходимости искусствоведческого изучения творчества неизвестных иконописцев.

Помимо подписных работ прослеживается интерес на рынке к иконам XIX в. с наличием подписей и гравировок изготовителя, либо дарственных надписей. Оценка подобных работ порой значительно превышает оценку аналогичных произведений. Так, например, икона с гравировкой в честь спасения императора Александра II «Александр Невский и Преподобный Иосиф Песнописец» была оценена нижним эстимейтом в 580 тыс. руб., а икона 4 х 3 см «Христос-Спаситель мира» с надписью была продана за 370 тыс. руб.

Таким образом, в ходе анализа аукционных данных мы определили, что:

1. За данный период в «Русской Эмали» в совокупности провели 37 аукционов, где были представлены 1 239 лотов иконописи. За 4 года на прошедших аукционных торгах «Русской эмали» сегмент русской иконописи по объёму составил 4,4 % от всех представленных лотов. В среднем опыт двух аукционных домов показывает, что за 4 года лоты русской иконописи распродаются в среднем на 30 %. Продажи русских икон в 43,9 млн. руб.

принесли аукционному дому 10,5 % от общего дохода в 414,6 млн руб. Не наблюдается как роста отечественного антикварного рынка русской иконописи, так и регресса: отечественный антикварный рынок иконописи XIX в. на протяжении 4 лет держится приблизительно на одном уровне с ежегодными колебаниями показателей. Однако стабильной остаётся следующая тенденция: предложение на отечественном антикварном рынке русской иконописи XIX в. на данный момент превышает спрос, что продолжается ещё с 2012 г.

2. Рынок русской иконописи в рассмотренный период имеет тенденцию к исключительному расширению ценовой категории. Рынок русской иконописи становится более массовым, привлекает новых потребителей, ищущих старинные иконы, не обладающие художественной ценностью.

3. Русские иконы XIX в. и конца XIX — нач. XX вв. являются самыми продаваемыми и составляют 85 % от распроданных лотов. Русские иконы конца XIX в. и рубежа XIX–XX вв. также являются самыми дорогими лотами.

4. Самыми продаваемыми иконографиями за четыре последних года стали «Вседержитель», «Богоматерь Казанская» и «Николай Чудотворец». Сохраняется коммерческий успех именных икон на рынке. Продажа икон святых-покровителей достаточно затруднена, однако самыми продаваемыми стали иконы XIX в. Пантелеймона, Гурия, Самона и Авива, Трифона. Также в коммерческом успехе играет роль степень интереса к почитанию изображённого святого.

5. Если рассматривать значение сюжета в уровне востребованности на рынке, то необходимо сказать, что в иконе важен психоэмоциональный аспект: сюжеты с атрибутикой смерти продаются куда хуже, поэтому в данных случаях для успеха на рынке подобным сюжетам особо важен высокий художественный уровень исполнения произведения, коллекционная ценность. Сюжеты большинства представленных на антикварном отечественном рынке лотов традиционны, однако встречаются достаточно редкие иконографии, цены на которые высоки, но редкая иконография не влияет на успех продажи иконописи. Также иконы «к случаю» ценятся на антикварном рынке высоко, однако подобные лоты встречаются редко.

6. Абсолютное большинство икон XIX в. на рынке принадлежат художественным центрам Москвы и Петербурга.

7. Случаи представления на рынке подписных икон и икон с подписями и гравировками достаточно редки. Цены на подобные лоты, как правило, выше, чем на аналогичные по иным параметрам лоты.

**Литература**


1. Аукционный дом «Русская икона». URL: http://www.icon-auction.ru/auctions.htm (дата обращения 23.04.2021).
2. Аукцион Bidspirit. URL: https://ru.bidspirit.com/ui/lotPage/source/catalog/auction/3960/lot/62011/%D0%98%D0%BA%D0%BE%D0%BD%D0%B0-%D1%87%D0%B5%D1%82%D1%8B%D1%80%D0%B5%D1%85%D1%87%D0%B0%D1%81%D1%82%D0%BD%D0%B0%D1%8F?lang=ru (дата обращения 23.04.2021).
3. Баранов В.В. Иконопись Мстёры: история, структура промысла, художественные особенности. М.: Гос. художественно-промышленный университет им. С.Г. Строганова, 2008. 33 с.
4. Кириков А.Л. Об иконописании в Сызрани конца XVIII–XIX веков // Библиотека по антиквариату и нумизматике. URL: http://redkie.ru/%D0%BE%D0%B1%D0%B8%D0%BA%D0%BE%D0%BD%D0%BE%D0%BF%D0%B8%D1%81%D0%B0%D0%BD%D0%B8%D0%B8%D0%B2%D1%81%D1%8B%D0%B7%D1%80%D0%B0%D0%BD%D0%B8-%D0%BA%D0%BE%D0%BD%D1%86%D0%B0-xviii-xix-%D0%B2 %D0%B5%D0%BA/ (дата обращения 23.04.2021).
5. Чертопруд С. Лики, как товарищи, смотрят понимающе // Деловой журнал «Банковское обозрение». URL: https://bosfera.ru/bo/ liki-kaktovarishchi-smotryat-ponimayushche (дата обращения 19.04.2021).

УДК 655.552

*Т. А. Карюк*

# РЕЗЕНЗИЯ НА МОНОГРАФИЮ DESIGN IN AMERICA: THE CRANBROOK VISION, 1925–1950

Рецензия представляет собой обзор монографии *Design in America: The Cranbrook Vision, 1925–1950*, опубликованной в издательстве *Harry N. Abrams* в 1983 году. Изучена проблематика монографии, её структура, определена степень уникальности и актуальности данной работы в контексте исследований об истории и особенностях американского дизайна. Проанализированы основные главы рецензируемого труда, выявлены ключевые идеи, концепции и методы, которые использовали авторы монографии. Автор рецензии делает вывод о необходимости более современной аргументации исследуемого феномена, что не умаляет актуальности, теоретической и практической значимости данной монографии.

*Ключевые слова:* американский дизайн, монография, Крэнбрук, Э. Сааринен, Дж. Бут, США.

*Tamara A. Karyuk*

# REVIEW ON THE MONOGRAPH “DESIGN IN AMERICA: THE CRANBROOK VISION, 1925–1950”

The review analyzes the monograph *Design in America: The Cranbrook Vision, 1925–1950*, published by *Harry N. Abrams* in 1983. It studies the key issues and the structure of the monograph. The author determines the degree of uniqueness and relevance of this work in the scope of the research on the history of American design. The review analyzes the main chapters of the monograph and identifies the key ideas, concepts and methods used by the authors of this work. The author of the review concludes that it is necessary to develop a more modern argumentation of the studied phenomenon. However, it does not diminish the relevance and theoretical and practical value of the monograph.

*Key words*: American design, monograph, Cranbrook, Eliel Saarinen, George Booth, USA.

Название рассматриваемой монографии может быть переведено на русский язык как «Дизайн в Америке: философия Крэнбрука, 1925–1950» [1]. Она была подготовлена исследователями и сотрудниками Института искусств в Детройте и музея Метрополитен по материалам прошедшей там выставки.

Работа продолжает изучение американского дизайна первой половины XX века, рассматривает специфику и особенности его развития на примере работ, созданных в одном из наиболее резонансных образовательных учреждений искомого периода — в Академии Крэнбрук. Несмотря на то, что рецензируемый труд был заявлен как каталог к выставке, его авторы сумели провести полноценное исследование, посвященное истории объединения в период своего расцвета — с начала основания и до ухода его руководителя в 1946 г. — и разнообразным аспектам художественной деятельности в Крэнбруке. В отличие от предыдущих исследований истории и особенностей американского дизайна, главной задачей монографии становится обозначение новаторства педагогических и творческих подходов объединения Крэнбрук и определение его роли в контексте художественной жизни США в первой половине XX века. Опираясь на комплексный, историко-сравнительный и художественно-стилистический методы, исследователи подчеркивают исключительность данного учреждения, которое не только разработало новую образовательную модель, но и оказало значительное влияние на развитие американской архитектуры и прикладных практик.

Монография разделена на несколько глав, подготовленных разными авторами. Главы представляют собой статьи, которые, с одной стороны, являются самостоятельными исследованиями, а с другой, составляют общее и полноценное представление об изучаемом явлении. В первых главах монографии описан и проанализирован общий исторический и культурный контекст, в котором происходило формирование объединения, приведены конкретные исторические факты, восстановлена хронология развития учреждения, обозначена его специфика.

В главе «Север Среднего Запада» историк культуры, преподаватель Чикагского университета Нэйл Хэррис указывает на предпосылки возникновения образовательного сообщества и проводит параллели между искусством США и Финляндии. Исследователь подчеркивает уникальность объединения, выявляя взаимосвязь между скандинавской культурой, которую пропагандировал президент Элиэль Сааринен, и американскими традициями, на которые опирался основатель Крэнбрука Джордж Бут.

О влиянии архитектуры национального романтизма и прерий на решение ансамбля Крэнбрук пишет Роберт Кларк в главе «Крэнбрук и формы двадцатого века». Автор анализирует принципы популярного в то время движения

«Искусства и ремесла» сквозь призму творческих поисков Э. Сааринена и идей Дж. Бута. Указывая на корреляцию американского и европейского опыта 1920-х гг., Р. Кларк не только исследует архитектурное решение ансамбля, но и рассматривает образовательную модель Академии Крэнбрук.

Глава «История объединения Крэнбрук» куратора Института искусств в Детройте Давиры Тэрэджин содержит богатый фактологический материал, дающий полное представление об истории возникновения объединения и о его деятельности до 1950 г. Исследовательница описывает особенности педагогических принципов, которыми руководствовался Э. Сааринен, будучи преподавателем архитектурного отделения, рассказывает о взаимоотношениях архитектора со студентами, а также с другим основателем Академии Дж. Бутом. В статье приведены воспоминания учеников Э. Сааринена, которые позволяют узнать не только профессиональные, но и личностные качества архитектора.

Идеи Р. Кларка продолжает исследователь и архитектор Дэвид Де Лонг в главе «Элиэль Сааринен и традиции Крэнбрука в архитектуре и городском проектировании». Автор рассматривает более ранние работы архитектора, выполненные в Финляндии, и проводит тщательный анализ архитектурных планов и проектов зданий объединения Крэнбрук. Глава раскрывает не только особенности построек Крэнбрука, но и наиболее интересные проекты, осуществленные студентами архитектурного отделения под руководством Э. Сааринена, тем самым подчеркивая значимость его фигуры.

В следующих главах проанализирована художественная и прикладная деятельность Академии: дизайн интерьеров и предметы мебели, металлообработка и искусство книжного переплета, текстиль и керамика, скульптура и живопись. Авторы восстанавливают хронологию формирования отделений на основе архивных материалов, оперируя ранее неизвестными фактами. В главах изучены наиболее примечательные работы, созданные руководителями, сотрудниками или студентами факультетов, описано их художественное решение, выявлены особенности их декоративных и функциональных свойств. Следует отметить, что исследователи рассматривают данные практики в контексте развития искусства и дизайна первой половины XX века как в Америке, так и в Европе. Авторы анализируют предыдущий опыт самих мастеров Крэнбрука, определяя тем самым специфику художественной деятельности Академии и другие эксперименты в этой области, которые позволяют обозначить общие или отличительные черты, выявить преемственность или оригинальность тех или иных практик.

Рецензируемая монография, несмотря на свой относительно давний срок опубликования, является первой попыткой комплексного изучения объединения Крэнбрук. В труде проведен всесторонний анализ основных направлений

художественной деятельности, выявлены предпосылки возникновения Академии, обозначены основные идеи и педагогические принципы учреждения, описано творчество наиболее известных мастеров. Авторы монографии вносят существенный вклад в изучение истории американского дизайна, апеллируя к разнообразным методам исследования, распространенным в зарубежной науке. И хотя материал не является новым, а выдвинутые тезисы нуждаются в более современной аргументации, монография не утрачивает своей актуальности и является единственным систематизированным исследованием академической и творческой деятельности объединения Крэнбрук.

Оперирование солидной фактологической базой, построенной на основе архивных документов, дает возможность восстановить хронологию событий изучаемого явления, а также объяснить некоторые события в истории объединения: ранний уход супруги Э. Сааринена с текстильной студии, сотрудничество Э. Сааринена и Дж. Бута, формирование тех или иных отделений и т. д. Помимо всего, монография содержит обширный справочный материал, в котором собраны и обобщены биографические сведения о мастерах, художниках и студентах Академии Крэнбрук. Также отдельно вынесены хронология всех событий, связанных с историей объединения, и заметки, не вошедшие в основную часть исследования. Эти материалы становятся важным и единственным опубликованным фактическим источником информации об истории Крэнбрука.

Монография предназначена для искусствоведов, историков, специалистов в области архитектуры и дизайна, аспирантов и студентов факультетов истории искусств и дизайна, а также для всех интересующихся историей американского искусства, дизайна и архитектуры.

**Литература**

1. Clark R.J., Belloli A.P.A. Design in America: The Cranbrook Vision, 1925–1950. New York: Abrams, 1983. 352 p.

УДК 655.552

*Д. В. Романов*

# РЕЦЕНЗИЯ НА МОНОГРАФИЮ Н. Н. ДМИТРИЕВА «ПЕРВЫЕ РУССКИЕ СИТЦЕНАБИВНЫЕ МАНУФАКТУРЫ XVIII В.»

В рецензии приводится краткий анализ научного труда Н. Н. Дмитриева, посвящённого становлению отечественной ситценабивной промышленности второй половины XXIII века. В книге автор фокусирует внимание на Санкт-Петербургских производствах, поскольку именно с них начинается история отечественной промышленности. Своё исследование Н. Н. Дмитриев подкрепляет обширной базой архивных документов; вместе с этим автор органично сочетает сухую статистику и исторические факты с исследованием вопросов, связанных с построением и спецификой ситценабивных орнаментов. Важно заметить, что в этой книге практически отсутствует влияние советской пропаганды, которая была свойственна последующим исследователям и в значительной степени искажала исторические факты. Совокупное рассмотрение вышеуказанных фактов делает данное исследование актуальным не только для современного искусствоведения, но и в контексте исторической науки.

*Ключевые слова:* ситцы, история текстиля, ситценабивные мануфактуры, рецензия на книгу.

*Dmitry V. Romanov*

# REVIEW ON THE MONOGRAPH BY N. N. DMITRIEV “THE FIRST RUSSIAN CALICO TEXTILE MANUFACTURES IN THE 18TH CENTURY”

The annotation provides a brief analysis of the scientific work of N. N. Dmitriev, dedicated to the formation of the domestic print industry in the second half of the XXIII century. The author of the book focuses on the St. Petersburg industries, since it is them, that started the history of the domestic industry. N. N. Dmitriev supports his research with an extensive database of archival documents, along with this, the author organically combines dry statistics and historical facts with the study of issues related to the construction and specifics of cotton ornaments. Particular attention should be paid to the fact that in this book there is practically no influence of Soviet propaganda, which was characteristic of subsequent researchers and largely distorted historical facts. The cumulative consideration of the above facts makes this study relevant not only for contemporary art history, but also in historical science.

*Key words:* calico, history of textiles, calico textile manufactories, book review.

В 1935 г. вышла научная монография Н. Н. Дмитриева «Первые русские ситценабивные мануфактуры XVIII века». Издание посвящено формированию текстильной промышленности Российской Империи второй половины XVIII в., особое внимание уделяется текстильным производствам Санкт-Петербурга и его окрестностей. В центре внимания Н. Н. Дмитриева оказываются три ситценабивные фабрики, утверждённые «на основании действующих законоположений, с соответствующего разрешения Мануфактур-коллегии или ее конторы» [1]. Монография разделена на шесть глав, каждая из которых рассматривает основные аспекты деятельности мануфактуры, начиная от организации рабочего процесса и заканчивая объемами выпускаемой продукции.

Целью рецензируемой монографии является выстраивание четкой и ясной цепочки событий, которые привели к формированию отечественной текстильной промышленности. Н. Н. Дмитриев рассматривает эти процессы с различных точек зрения: экономической, политической, социальной, культурной, производственной и некоторых других. Автору удаётся избежать сухого фактологического перечисления: он выстраивает связный литературный рассказ, полно и многогранно осмысляет происходившие события.

Научное исследование базируется в основном на отчетах текстильных предприятий, бухгалтерских книгах, документации Мануфактур-конторы и судебных исках изучаемого периода. В некоторых случаях в монографии приводится цитирование трудов других ученых, правда, чаще всего не как основной источник, а как дополнение к архивному материалу или предмет для критики.

Автор изучает обширную архивную базу и вводит в научный оборот значительное количество новых фактических и статистических сведений.

Рецензируемая монография является, пожалуй, одним из важнейших и значительных трудов, посвящённых данной теме, о чем свидетельствует значительный процент цитирования в современных научных исследованиях. Стоит отметить, что данная монография в большей степени имеет исторический характер, тем не менее, собранные научные знания могут быть применены не только в работе ученых-историков, но и в иных сферах.

Наряду с неоспоримыми достоинствами книги, на наш взгляд, она имеет один существенный недостаток. Научные знания охватывают практически все сферы развития ситценабивных мануфактур, кроме непосредственно набивных орнаментов. В книге совершенно не рассмотрены ни характер узоров, ни построения рапортов, словом, все то, что касается внешнего вида выпускаемой продукции. Конечно же, это не делает монографию менее ценной и не умаляет ее значимости, тем не менее, без рассмотрения текстильных орнаментов, пусть даже беглого, нельзя говорить о целостности и законченности исследования.

Даже с точки зрения исторического исследования знания об орнаментальных мотивах могут пригодиться для более детальной датировки или, например, для определения территории распространения текстильной продукции.

Таким образом, монография содержит в себе обширный справочный материал, не опубликованный ранее, который в совокупности с междисциплинарными знаниями делает исследование чрезвычайно важным для ученых.

Монография предназначена для специалистов в области текстиля, искусствоведов, преподавателей зарубежных и отечественных высших и средних специальных учебных заведений, аспирантов и студентов профильных специальностей.

**Литература**

1. Дмитриев Н.Н. Первые русские ситценабивные мануфактуры XVIII века. М., Л., 1935. 350 с.

УДК 655.552

*Р. А. Хмелев*

# РЕЦЕНЗИЯ НА КНИГУ CONTEMPORARY BRITISH ART: AN INTRODUCTION

В рецензии речь идет о книге *Contemporary British Art: An Introduction* британского историка искусства Гранта Поука. Данная книга особенно интересна в рамках исследования методологии изучения современного искусства, так как в ней особое внимание уделяется средствам выражения, в рамках которых функционируют произведения искусства. Это позволяет проанализировать Брит-арт с нового ракурса.

*Ключевые слова:* Брит-арт, Грант Поук, Молодые британские художники, современное искусство, методология.

*Roman A. Khmelev*

# BOOK REVIEW ON "CONTEMPORARY BRITISH ART: AN INTRODUCTION"

The review is about the book *Contemporary British Art: An Introduction* by the British art historian Grant Pooke. This book is especially interesting as a part of the contemporary art methodological studies, as it pays special attention to the means of expression in artwork. This allows us to analyze Brit-Art from a new point of view.

*Key words:* Brit-Art, Grant Pooke, Young British Artists, YBA, contemporary art, methodology.

Автор рассматриваемой монографии «Введение в современное британское искусство» Грант Поук — преподаватель в Кентском Университете, автор нескольких известных научных работ, в том числе исследования о марксистском историке искусства Ф. Клингендере[1], а также соавтором книги «История искусства. Основы»[2].

Поук ставит перед собой амбициозную задачу донести до массового читателя концептуальные, социальные, политические и институциональные основы современного британского искусства и отлично с ней справляется. Стремление познакомить читателя со сложным процессом трансформации отношения к созданию произведений, арт-рынку, художественным премиям, институциями выражается в ясной и понятной структуре книги. Во многом художники, вклад которых рассматривается в данном труде, родились в 50–

60-е гг. XX в., поэтому их наиболее плодотворный и динамический период творчества совпал с назревающим непринятием в культурной, социальной и политической сфере неконсервативных тенденций. Хронологическими рамками данного исследования выступает период 1987–2007 гг. Именно тогда создается большинство произведений, рассматриваемых в книге.

В первой главе автор исследует одну из самых влиятельных институций того времени — арт-рынок. Как и другой крупный исследователь британского искусства рубежа XX–XXI вв. Дж. Сталлабрасс[3], Поук анализирует рынок искусства, влияние на него со стороны власти, общества, поп-культуры, коллекционеров, государственных и частных премий. Однако в отличие от Сталлабрасса, в следующих главах своего труда Поук делает акцент на анализе и интерпретации конкретных произведений и творчестве отдельно взятых художников. Подобное внимание к персоналиям и работам, а также деление произведений исходя из их медиума, выделяет Поука из большого количества авторов, пишущих о современном искусстве.

В этой плоскости наиболее интересными являются три последующие главы, посвященные различным медиумам (живописи, инсталляциям и скульптуре, видео-арту, фотографии), исходя из способа создания произведений, их экспонирования или бытования. Данный подход отсылает скорее к теориям модернизма, а именно к методологии, базирующейся на понятии «медиума». Деление и структурирование произведений, таким образом, может быть воспринято как архаический прием, однако именно он способствует структурированию сложного и неоднозначного для интерпретации и анализа материала.

Как и предыдущие работы британского искусствоведа, данная книга предназначена прежде всего для студентов и преподавателей, а также всех интересующихся теорией искусства людей. Так как речь в книге идет о современном искусстве, которое зачастую не поддается описанию в вербальной форме, многочисленные репродукции произведений таких художников, как Крис Офайли, Рэйчел Уайтред, Дэмьен Херст, Бэнкси, Антони Гормли, Сэм Тэйлор-Вуд, Стив Маккуин, Трейси Эмин и других, помогают в восприятии непростого размышления и аргументации.

Книгу можно рассматривать в качестве одного из наиболее интересных и авторитетных исследований британского искусства рубежа XX–XXI вв. Внимание к замкнутым внутри произведения структурам, комбинирование марксистской и модернистской методологии позволяет Поуку выдвигать интересные тезисы при анализе произведений современного искусства. Кроме того, сильной стороной книги является постоянное помещение отдельно взятых

произведений в социальный, культурный, политический контекст Британии с учетом их формальной и символической плоскости.

**Примечания**

[1] см. — Pooke Gr. Francis Klingender, 1907–1955: A Marxist Art Historian Out of Time: Gill Vista Marx Press, 2008. 316 p.

[2] см. — Newall D., Pooke G, Art History: The Basics. Routledge, 2008. 322 p.

[3] см. например, его книгу «Высокое искусство, версия облегченная. Взлёт и падение брит-арта 90-х» (М., 2015. 464 с.).

**Литература**

1. Pooke G. Contemporary British Art: An Introduction. Routledge, 2011. 304 p.

## СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

**Ван Юйжун**, аспирант 2 года обучения кафедры искусствоведения СПГХПА им. А. Л. Штиглица. E-mail: coco0401@qq.com
*Сведения о научном руководителе:*
Корнилова Анна Владимировна, доктор искусствоведения, профессор кафедры общественных дисциплин и истории искусств, СПГХПА им. А. Л. Штиглица.

**Воинова Юлия**, аспирант 1 года обучения кафедры искусствоведения СПГХПА им. А. Л. Штиглица. E-mail: Julia.voinova@artun.ee
*Сведения о научном руководителе:*
Сталинская Екатерина Павловна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры искусствоведения СПГХПА им. А. Л. Штиглица.

**Гун Тин**, аспирант 2 года обучения кафедры искусствоведения СПГХПА им. А. Л. Штиглица. E-mail: gongting1227@gmail.com
*Сведения о научном руководителе*:
Цветкова Наталия Николаевна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры художественного текстиля СПГХПА им. А. Л. Штиглица.

**Игнатькова Ангелина Дмитриевна**, магистрант 1 курса СПГХПА им. А. Л. Штиглица. E-mail: lookforbes@yandex.ru
*Сведения о научном руководителе*:
Цветкова Наталия Николаевна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры художественного текстиля СПГХПА им. А. Л. Штиглица.

**Карюк Тамара Андреевна**, аспирант 2 курса кафедры искусствоведения СПГХПА им. А. Л. Штиглица. E-mail: tamarakaryuk1008@gmail.com
*Сведения о руководителе*:
Балаева Светлана Владимировна, кандидат филологических наук, зав. кафедрой гуманитарных и инженерных дисциплин СПГХПА им. А. Л. Штиглица.

**Николюк Раиса Дмитриевна**, магистрант 2 курса Центра инновационных образовательных проектов СПГХПА им. А. Л. Штиглица.
E-mail: r.nikoluk@icloud.com
Бандорина Ксения Валерьевна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры искусствоведения СПГХПА им. А. Л. Штиглица.

**Пятых Федор Олегович**, магистрант 2 курса Центра инновационных образовательных проектов СПГХПА им. А. Л. Штиглица.
E-mail: fivefef@gmail.com
*Сведения о научном руководителе*:
Карпов Александр Владимирович, кандидат культурологии, доцент Центра инновационных образовательных проектов СПГХПА им. А. Л. Штиглица.

**Романов Дмитрий Владимирович**, аспирант 2 курса кафедры искусствоведения СПГХПА им. А. Л. Штиглица.
E-mail: dimasony23@gmail.com
*Сведения о руководителе*:
Балаева Светлана Владимировна, кандидат филологических наук, зав. кафедрой гуманитарных и инженерных дисциплин СПГХПА им. А. Л. Штиглица.

**Рындина Ирина Сергеевна**, магистрант 2 курса СПГХПА им. А. Л. Штиглица.
E-mail: rinaryndina@gmail.com
*Сведения о научном руководителе*:
Бандорина Ксения Валерьевна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры искусствоведения СПГХПА им. А. Л. Штиглица.

**Сердитов Степан Сергеевич**, аспирант 2 года обучения кафедры искусствоведения СПГХПА им. А. Л. Штиглица. E-mail: stepan.serditov@mail.ru
*Сведения о научном руководителе*:
Веселицкий Олег Владимирович, кандидат искусствоведения, зав. кафедрой дизайна среды СПГХПА им. А. Л. Штиглица.

**Серёгина Ксения Игоревна**, магистрант 2 курса Центра инновационных образовательных проектов СПГХПА им. А. Л. Штиглица.
E-mail: sereginaksenia142@gmail.com
*Сведения о научном руководителе*:
Мутья Наталья Николаевна, кандидат искусствоведения, доцент Центра инновационных образовательных проектов СПГХПА им. А. Л. Штиглица.

**Хмелев Роман Алексеевич**, аспирант 2 года обучения кафедры искусствоведения СПГХПА им. А. Л. Штиглица. E-mail: romckicus@gmail.com
*Сведения о руководителе*:
Балаева Светлана Владимировна, кандидат филологических наук, зав. кафедрой гуманитарных и инженерных дисциплин СПГХПА им. А. Л. Штиглица.

## ABOUT AUTHORS

**Wang Yu Rong**, 2nd year graduate student, Art History Department, Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design. E-mail: coco0401@qq.com
*Research supervisor:*
Kornilova Anna Vladimirovna, Doctor of Science (Fine Arts), Professor at the Department of Social Sciences and Art History in the Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design.

**Voinova Julia**, 1st year graduate student, Art History Department, Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design. E-mail: Julia.voinova@artun.ee
*Research supervisor:*
Stalinskaya Ekaterina Pavlovna, PhD (Fine Arts), Assistant Professor of the Department of Art History in the Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design.

**Gong Ting**, 2nd year graduate student, Art History Department, Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design. E-mail: gongting1227@gmail.com
*Research supervisor:*
Tsvetkova Natalia Nikolaevna, PhD (Fine Arts), Associate Professor of the Department of Textile Art in the Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design.
.
**Ignatkova Angelina Dmitrievna**, 2nd year master's degree student, Department of Textile Art, Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design.
E-mail: lookforbes@yandex.ru
*Research supervisor:*
Tsvetkova Natalia Nikolaevna, PhD (Fine Arts), Associate Professor of the Department of Textile Art in the Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design.

**Karyuk Tamara Andreevna**, 2nd year graduate student, Art History Department, Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design.
E-mail: gongting1227@gmail.com
*Research supervisor:*
Balaeva Svetlana Vladimirovna, PhD (Philological Studies), Head of the Department of Humanities and Engineering Disciplines in the Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design.

**Nikolyuk Raisa Dmitrievna**, 2nd year master's degree student, Center for Innovative Educational Projects, Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design.
E-mail: r.nikoluk@icloud.com
*Research supervisor:*
Bandorina Ksenia Valerievna, PhD (Fine Arts), Assistant Professor of the Department of Art History in the Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design.

**Pyatykh Fedor Olegovich**, 2nd year master's degree student, Center for Innovative Educational Projects, Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design.
E-mail: fivefef@gmail.com
*Research supervisor:*
Karpov Alexander Vladimirovich, PhD (Cultural Studies), Associate Professor of the Center for Innovative Educational Projects in the Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design.

**Romanov Dmitry Vladimirovich**, 2nd year graduate student, Art History Department, Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design.
E-mail: dimasony23@gmail.com
*Research supervisor:*
Balaeva Svetlana Vladimirovna, PhD (Philological Studies), Head of the Department of Humanities and Engineering Disciplines in the Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design.

**Ryndina Irina Sergeevna**, 2nd year master's degree student, Center for Innovative Educational Projects, Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design.
E-mail: rinaryndina@gmail.com
*Research supervisor:*
Bandorina Ksenia Valerievna, PhD (Fine Arts), Assistant Professor of the Department of Art History in the Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design.

**Serditov Stepan Sergeevich**, 2nd year graduate student, Art History Department, Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design.
E-mail: stepan.serditov@mail.ru
*Research supervisor:*
Veselitsky Oleg Vladimirovich, PhD (Fine Arts), Head of the Department of Environmental Design in the Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design.

**Seregina Kseniya Igorevna,** 2nd year master's degree student, Center for Innovative Educational Projects, Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design.
E-mail: sereginaksenia142@gmail.com
*Research supervisor:*
Mutya Natalya Nikolaevna, PhD (Art History), Associate Professor of the Innovative Educational Project Center in the Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design.

**Khmelev Roman Alekseevich**, 2nd year graduate student, Department of Art History, Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design.
E-mail: romckicus@gmail.com
*Supervisor:*
Balaeva Svetlana Vladimirovna, PhD (Philological Studies), Head of the Department of Humanities and Engineering Disciplines in the Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design.

# Ученые записки

СБОРНИК НАУЧНЫХ ТРУДОВ
МОЛОДЫХ УЧЕНЫХ

ВЫПУСК 1

Научный редактор Р. А. Бахтияров

Составитель А. С. Ергина

Корректор О. Ю. Нестерова

Выпускающий редактор В. А. Покидышева

Координатор редакционно-издательского отдела О. Ф. Никандрова

Подписано к печати 09.08.2021 г. Формат 60x84/16
Усл. печ. л. 6.28. Печать офсетная. Бумага офсетная
Отпечатано в типографии ООО «Турусел».
197376, Санкт-Петербург, ул. Профессора Попова, д. 38
toroussel@gmail.com
Заказ № Тираж 100 экз.