ВЕСТНИК
РГХПУ
имени С.Г.Строганова

ДЕКОРАТИВНОЕ ИСКУССТВО И ПРЕДМЕТНО-ПРОСТРАНСТВЕННАЯ СРЕДА



научно-аналитический журнал по вопросам искусствознания

2/2026
часть 1

ФГБОУ ВО «Российский государственный художественно-промышленный университет имени С.Г. Строганова»

ДЕКОРАТИВНОЕ ИСКУССТВО И ПРЕДМЕТНО-ПРОСТРАНСТВЕННАЯ СРЕДА

Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова

Сборник подготовлен в рамках разработки научных направлений:

«Теоретические проблемы искусствознания. Синтез пластических искусств и архитектуры. Художественные проблемы формирования предметно-пространственной среды»
научных школ РГХПУ им. С.Г. Строганова
«Изобразительное, декоративно-прикладное искусство и архитектура»
и «Техническая эстетика и дизайн»

2/2026
Часть 1

ББК 30.182
ISSN 1997-4663

Научно-аналитический журнал по вопросам искусствоведения

«Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова» / Российский государственный художественно-промышленный университет имени С.Г. Строганова. – РГХПУ, 2026. – № 2. Часть 1. – 500 с.

Включен ВАК РФ в перечень ведущих научных журналов и изданий для публикации основных научных результатов диссертаций на соискание ученой степени доктора и кандидата наук по научным специальностям: 5.10.3. Изобразительное и декоративно-прикладное искусство, архитектура; 5.10.3. Техническая эстетика и дизайн

Учредитель: ФГБОУ ВО «Российский государственный художественно-промышленный университет имени С.Г. Строганова»

Главный редактор: доктор искусствоведения, профессор А.Н. Лаврентьев
Члены редакционной коллегии:
Курасов С.В. — действительный член РАХ, доктор искусствоведения, профессор, ректор РГХПУ им. С.Г.Строганова
Бурганов А.Н. — действительный член РАХ, доктор искусствоведения, профессор
Бурганова М.А. — действительный член РАХ, доктор искусствоведения, профессор
Ганцева Н.Н. — кандидат философских наук
Жердев Е.В. — доктор искусствоведения, профессор
Кошаев В.Б. — доктор искусствоведения, профессор
Лободанов А.П. — почетный член РАХ, доктор филологических наук, профессор, декан факультета искусств МГУ имени М.В.Ломоносова
Лоддер Кристина — доктор философии, профессор, Школа искусств, Кентский университет
Смекалов И.В. — доктор искусствоведения, старший научный сотрудник, ГТГ
Малолетков В.А. — действительный член РАХ, доктор искусствоведения, профессор
Майстровская М.Т. — доктор искусствоведения, профессор
Назаров Ю.В. — доктор искусствоведения, профессор, член-корреспондент РАХ
Трощинская А.В. — доктор искусствоведения, профессор
Цивьян Ю.Г. — доктор философии, почетный профессор имени Уильяма Колвина, Университет Чикаго

Свидетельство о регистрации средств массовой информации
ПИ № ФС77-84243 от 28 ноября 2022 г.

Адрес редакции: 125080, Москва, Волоколамское ш., д. 9
тел.: 8 499 158 85 70
e-mail: gantsevan@yandex.ru; strog-nauka2011@yandex.ru; vestnik_mghpa@mghpu.ru

Подписной индекс 81174 в каталоге Урал-Пресс

Зам. главного редактора: Н.Н. Ганцева
Редактор: Ю.Б. Иванова

© Российский государственный художественно-промышленный университет имени С.Г. Строганова, 2026

Scientific-analytical magazine of art studies

«Decorative Art and environment. Gerald of the RGHPU» / Russian State University of Applied Art and Design named after Sergei Stroganov. – RGHPU, 2026. – № 2. Part 1. – 500 p.

Included by the VAK of the Russian Federation into the list of leading scientific magazines for publication of the basic scientific results of candidate and doctorate dissertations according to scientific specialties: 5.10.3. Fine and decorative arts, architecture; 5.10.3. Technical aesthetics and design

Publisher: Russian State University of Applied Art and Design named after Sergei Stroganov

Editor-in-chief: Doctor of Art Criticism, Professor Lavrentiev A.N.
Editorial board:
Kurasov S.V. — Full-member of Russian Academy of Arts, Doctor of Art Criticism, Professor, Rector of the Stroganov University
Burganov A.N. — Full-member of Russian Academy of Arts, Doctor of Art Criticism, Professor
Burganova M.A. — Full-member of Russian Academy of Arts, Doctor of Art Criticism, Professor
Gantseva N.N. – Candidate of Philosophy
Koshayev V.B. — Doctor of Art Criticism, Professor
Lobodanov A.P. — Honorary member of Russian Academy of Arts, Doctor of Philology, Professor, Head of the Faculty of Art of the Lomonosov Moscow State University
Lodder Christina — PhD, Professor, School of Arts, University of Kent
Maistrovskaja M.T. — Doctor of Art Criticism, Professor
Maloletkov V.A. — Full-member of Russian Academy of Arts, Doctor of Art Criticism, Professor
Nazarov Y.V. — Doctor of Art Criticism, Professor, corresponding member of the Russian Academy of Arts
Troshinskaya A.V. — Doctor of Art Criticism, Professor
Tsivian Youri — PhD, William Colvin Emeritus Professor, University of Chicago
Zherdev E.V. — Doctor of Art Criticism, Professor

Address of the editorial board: 125080, Moscow, Volokolamskoje shosse, 9
ph.: 8 499 158 85 70
e-mail: gantsevan@yandex.ru; strog-nauka2011@yandex.ru; vestnik_mghpa@mghpu.ru

Subscription index 81174 in the Ural-Press catalogue

Deputy editor-in-chief: N.N. Gantseva
Editor: Y.B. Ivanova

© Russian State University of Applied Art and Design named after Sergei Stroganov, 2026

СОДЕРЖАНИЕ / SUMMARY

Изобразительное и декоративно-прикладное искусство, архитектура / Fine and decorative arts, architecture

С.В. Курасов, А.Н. Лаврентьев, В.Ф. Зива, А.А. Киринюк
S.V. Kurasov, A.N. Lavrentiev, V.F. Ziva, A.A. Kirinuik
Картина мира художника и образы науки в искусстве
The Artist's Worldview and the Images of Science in Art 13

Ф.Ю. Канокова, Л.Ш. Ахтямова, А.Х. Баджмук, Т. Дишек
F.Y. Kanokova, L.Sh. Akhtyamova, A.H. Bajmukh, T. Dishek
От стали к бионическим формам: эволюция материалов в современном зодчестве
From steel to bionic forms: the evolution of materials in modern architecture 30

А.В. Афанасьева, И.П. Кириенко
A.V. Afanasyeva, I.P. Kirienko
Морфотипы историко-культурного наследия города-курорта Сочи как модель развития
Morphotypes of the Historical and Cultural Heritage of the Resort City of Sochi as a Model of Development 44

С.Е. Позднякова
S.E. Pozdnyakova
Архитектурные особенности Ильинского придела храма Ильи Пророка на Воронцовом поле
Architectural features of the Ilyinsky chapel of the Church of Elijah the Prophet on Vorontsovo Pole 55

А.Э. Мнацаканян
A.E. Mnazakanian
Скульптура «Рабочий и колхозница» Веры Игнатьевны Мухиной. Синтез архитектуры и скульптуры
Vera Ignatievna Mukhina's Sculpture «Worker and Collective Farm Woman». A Synthesis of Architecture And Sculpture 68

М.А. Бронов
M.A. Bronov
Системные взаимодействия визуального и звукового контента в художественной культуре XX — начала XXI века: историография проблемы
Systemic Interactions of Visual and Sonic Content in the Artistic Culture of the XX and Early XXI Centuries: Historiography of the Problem 82

Н.В. Галимова, Ф.Ю. Канокова
N.V. Galimova, F.Y. Kanokova
Коммуникативные функции искусства в контексте межнационального диалога (на примере кабардинцев и балкарцев)
The communicative functions of art in the context of interethnic dialogue (using the example of kabardians and balkars) 94

А.В. Серова
A.V. Serova
Игровое начало как феномен трансформации художественного образа в отечественном искусстве последней трети XX века
The playful principle as a phenomenon of transformation of the artistic image in Russian art of the last third of the twentieth century 105

Н.М. Акчурина-Муфтиева
N.M. Akchurina-Muftieva
Крымское мозаичное искусство: историческая преемственность и современные эксперименты
Crimean Mosaic Art: Historical Continuity and Modern Experimentation 122

Е.С. Кузнецова-Бондаренко
E.S. Kuznetsova-Bondarenko
Сакральные коды витражных композиций в культовой архитектуре Крыма
Sacred Codes of Stiche Compositions in the Cult Architecture of Crimea 133

Н.А. Левданская
N.A. Levdanskaya
Изобразительное искусство Приморья конца XX века в зеркале зарубежной критики
The fine art of Primorye at the end of the 20th century in the mirror of foreign criticism 147

Т.В. Бельченко
T.V. Belchenko
Гражданская идея или эстетические предпочтения? Принцип копийности в таволеттах Биккерны как один из главных аспектов сиенского искусства XIV–XV веков: il Buon Governo
A Civic Idea or Aesthetic Preferences? The Copying in Tavolette di Biccherna as one of the Most Important Aspects of Sienese 14th–15th Centuries Art. Il Buon Governo 160

Р.Р. Гайнуллина
R.R. Gainullina
«Изабелла Руини в образе Венеры» Лавинии Фонтана в контексте свадебной живописи Италии XVI века
«Isabella Ruini as Venus» by Lavinia Fontana in the context of wedding painting in Italy of the XVI century 176

О.В. Бубликова
O.V. Bublikova
К.С. Петров-Водкин в художественной рефлексии С.И. Калмыкова: по материалам архивных записей
K.S. Petrov-Vodkin in the Artistic Reflection of S.I. Kalmykov: Based on Archival Notes 196

Е.А. Вострикова
E.A. Vostrikova
Творческая биография Ли Сокхо: художник разделенной страны. Живописное наследие северокорейского периода (часть 2)
The Creative Biography of Yi Sŏkho: an Artist of a Divided Country. The Painterly Legacy of the North Korean Period (Part 2) 206

Т.С. Бочаров
T.S. Bocharov
Кавказские офорты И. Нивинского: новое слово в печатной графике 1920-х годов
Caucasian etchings by I. Nivinsky: a new word in the printed graphics of the 1920s 221

Н.Р. Киреева, Л.В. Архипкина
N.R. Kireeva, L.V. Arkhipkina
Искусство бессознательного: особенности сюрреалистического периода в творчестве Павла Челищева
The Art of the Unconscious: Features of the Surrealist Period in the Work of Pavel Chelishchev 233

А.И. Архипова
A.I. Arkhipova
Театр иллюстрированной книги: режиссура и сценография
The Theater of the Illustrated Book: Directing and Set Design 241

И.В. Жукова, А.В. Пахомова
I.V. Zhukova, A.V. Pakhomova
К задачам и возможностям современного музея: социокультурный и экологический аспект
The tasks and opportunities of a modern museum: socio-cultural and environmental aspects 248

А.В. Трощинский
A.V. Troschinskiy
О малоизвестных эскизах театральных занавесов учащихся императорского Строгановского училища начала XX в.

About Little-Known Sketches of Theater Curtains by Students of the Imperial Stroganov School of the early XX Century 259

Е.А. Мальцева
E.A. Maltseva
Тема железной дороги в декоративно-прикладном искусстве
The Theme of the Railroad in Decorative and Applied Arts 273

Н.Ю. Красносельская
N.Y. Krasnoselskaya
Обзор кузнечных промыслов и художественной ковки Нижегородской губернии по состоянию на конец XIX — начало XX века
Overview of blacksmithing and artistic forging in the Nizhny Novgorod province at the end of the XIX and the beginning of the XX century 291

С.В. Дьяконов
S.V. Dyakonov
Алюминий в ювелирных украшениях XIX века: технологические приемы и художественное формообразование
Aluminum in XIX Century Jewelry: Technological Techniques and Artistic form Generation 302

С.М. Арефьева, О.В. Ковалева, Н.Н. Карпович
S.M. Arefieva, O.V. Kovaleva, N.N. Karpovich
Библейские аллюзии в Лиможской эмали XIX века
Biblical Allusions in 19th Century Limoges Enamels 314

Р.Р. Мусина, А.З. Бадукшанова
R.R. Musina, A.Z. Badukshanova
Нина Александровна Малышева и ее жизнеутверждающие образы в дулевском фарфоре
Nina Alexandrovna Malysheva and her Life-Affirming Images in Duleva Porcelain 324

Л.Б. Фрейверт, Е.М. Палевская
L.B. Freivert, E.M. Palevskaya
Географические указания — новая культурная реальность в России и «Тульская керамика» как ее часть в историческом и современном контекстах
The geographical indications — the new cultural reality in Russia and the "Tula ceramics" as its part in historical and modern contexts 332

Н.М. Гришина, А.Н. Горькова
N.M. Grishina, A.N. Gorkova
«К вопросу о витражах в средневизантийской архитектуре Константинополя»
«On the Question of Stained Glass in Middle Byzantine Archi-tecture of Constantinople» 346

Г.А. Криволапова, А.Н. Криволапов
G.A. Krivolapova, A.N. Krivolapov
Художественный эксперимент в итальянском стеклоделии: достижения фабрики Artisti Barovier на выставках 1913–1914 г.
Artistic experimentation in Italian glassmaking: the achievements of the Artisti Barovier factory at the exhibitions of 1913–1914 359

Н.С. Баглей
N.S. Bagley
Образы природных стихий и пейзажа в произведениях отечественных художников по стеклу 1960–1980-х гг.
Images of natural elements and landscapes in the works of Russian glass artists of the 1960s–1980s 368

Чжао Цайвэнь, М.Т. Майстровская
Zhao Caiwen, M.T. Maistrovskaya
Архетипы храмовой архитектуры Китайско-Восточной железной дороги

Archetypes of Sacred Architecture of the Chinese Eastern Railway 379

Линь Цзяньюн
Lin Jianyong
«Абстрактный дух» в масляной живописи У Даюя и языковая трансформация современного китайского искусства
The "Abstract Spirit" in Wu Dayu's Oil Paintings and the Linguistic Transformation of Modern Chinese Art 392

Дуань Сишань, Г.А. Бастов
Duan Xi Shan, G.A. Bastov
Теоретическая основа формирования художественного образа с позиций психоаналитической структуризации ассоциативного восприятия
Theoretical Basis for the Formation of an Artistic Image from the Perspective of Psychoanalytical Structurization of Associative Perception 403

Ло Дань, И.П. Шавшина
Luo Dan, I.P. Shavshina
От символа к интерфейсу: трансформация семантики и функций художественного текстиля в интерьере Китая (кон. XX — нач. XXI в.)
From Symbol to Interface: Transformation of Semantics and Functions of Artistic Textiles in Chinese Interiors (late XX — early XXI Century) 413

Фань Вэньси, П.П. Козорезенко (мл.)
Fan Wenxi, P.P. Kozorezenko Jr.
Исследование циркуляции пигмента и технологических инноваций в процессе эволюции цветопередачи в пейзажной живописи династии Юань
Research on the Circulation of Pigments and Technological Innovations in the Evolution of Color Rendering in Yuan Dynasty Landscape Painting 423

Юй Ифань
Yu Yifan
Эволюция портретного стиля и масляной живописи Цзинь Шанъи
Evolution of Jin ShanYi's Portrait Style and Oil Painting 431

Чжан Цзяхэ
Zhang Jiahe
Батальная живопись в военном музее народной революции Китая
Battle Paintings at the Military Museum of the People's Revolution of China 438

Лю Гуаньтин
Liu Guanting
Холодная цветовая гамма в китайской лаковой живописи: художественные достоинства и эмоциональное богатство
Cool Color Palette in Chinese Lacquer Painting: Artistic Merits and Emotional Richness 447

Лун Хунюй
Long Hong Yu
Традиционная мебель Сычуани эпох Мин (1368–1644) и Цин (1644–1912): «альтернативная» классическая система в контексте региональной культуры
Traditional Sichuan Furniture of the Ming (1368–1644) and Qing (1644–1912) Dynasties: An "Alternative" Classical System in the Context of Regional Culture 453

В.Б. Кошаев
V.B. Koshaev
Рецензия на альбом по русскому деревянному зодчеству Уильяма Брумфилда «От леса до степи: русское деревянное зодчество»
Review William Brumfield's book on Russian wooden architecture, «From Forest to Steppe: The Russian Art of Building in Wood» 464

М.А. Лопухова
M.A. Lopukhova
Молодой Рафаэль и arte robbiana
Young Raphael and arte robbiana 479

В.А. Гончарова, И.И. Орлов
V.A. Gontcharova, I.I. Orlov
Картина мира в первобытном искусстве и творчество некоторых представителей русского авангарда (по материалам археологических исследований)
Picture of the World in Primitive Art and the Creativity of Some Representatives of the Russian Avant-garde (on the Materials of the Archaeological Researches) 489

С.В. КУРАСОВ
Академик РАХ, доктор искусствоведения, профессор. Ректор РГХПУ им. С.Г. Строганова
e-mail: info@mghpu.ru

А.Н. ЛАВРЕНТЬЕВ
Член-корреспондент РАХ, доктор искусствоведения, профессор кафедры «Коммуникативный дизайн» РГХПУ им. С.Г. Строганова
e-mail: strog-nauka2011@yandex.ru

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

А.А. КИРИНЮК
Доктор исторических наук, профессор, зав. отделом аспирантуры РГХПУ им. С.Г. Строганова
e-mail: kirinyuk@mghpu.ru

S.V. KURASOV
Academician of the Russian Academy of Arts, Doctor of Art History, Professor. Rector of the Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts
e-mail: info@mghpu.ru

A.N. LAVRENTIEV
Corresponding member of the Russian Academy of Arts, Doctor of Art History, Professor of the Department of Communicative Design of the Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts
e-mail: strog-nauka2011@yandex.ru

V.F. ZIVA
Doctor of pedagogical sciences, professor, Head of the Department of Additional education of the of the Russian State Stroganov Uni-

versity of Design and Applied Arts. Chairman of the Federal Educational and Methodological Union Association
e-mail: ziva@mghpu.ru

A.A. KIRINUIK
Doctor of history, professor, Head of the Department of postgraduate studies of the Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts
e-mail: kirinyuk@mghpu.ru

DOI: 10.37485/1997-4663_2026_2_1_13_29

КАРТИНА МИРА ХУДОЖНИКА И ОБРАЗЫ НАУКИ В ИСКУССТВЕ

THE ARTIST'S WORLDVIEW AND THE IMAGES OF SCIENCE IN ART

Авторы анализируют влияние художественно-образной интерпретации картины мира в искусстве первой половины XX века на развитие научного познания. В то же время, систематический интерес художников к открытиям в области естественных наук в этот период оказывается предвестником зарождения многих открытий в области формо- и стилеобразования, затрагивающих всю сферу проектно-художественного творчества, включая изобразительное и декоративное искусство, дизайн и архитектуру. Как свидетельствует опыт развития отечественного искусства последнего века, подобное взаимодействие искусства и науки представляет собой стратегическую линию развития художественного творчества, позволяющую обновлять образную картину мира.

The authors analyze the influence of artistic and figurative interpretation of the worldview in the art of the first half of the XX century on the development of scientific knowledge. At the same time, the systematic interest of artists in discoveries in the field of natural sciences during this period turns out to be a harbinger of the birth of many discoveries in the field of form and style formation, affecting the entire sphere of design and artistic creativity, including fine and decorative arts, design and architecture. As evidenced by the experience of the development of domestic art in the last century, such interaction between art and science is a strategic line in the development of artistic creativity, which allows for the renewal of the figurative worldview.

Ключевые слова: картина мира, искусство и наука, В.Ф. Колейчук, П.В. Митурич, А.М. Родченко, П.Н. Филонов, история и теория декоративного искусства и дизайна, целостность и эстетическая выразительность, предметно-пространственная среда.
Keywords: worldview, art and science, V.F. Koleichuk, P.V. Miturich, A.M. Rodchenko, P.N. Filonov, history and theory of decorative art and design, integrity and aesthetic expressiveness, and the object-spatial environment.

Наука и искусство

В словаре художников со времен Возрождения можно встретить научную терминологию. Леонардо Да Винчи исследовал распространение и отражение света и цвета, анатомию человека, завихрения потоков воды и полет птиц, конструкции и материалы. Законы построения перспективы открывает архитектор Филиппо Брунеллески, а затем поколения художников, архитекторов, геометров добавляют и совершенствуют методы изображения пространства на плоскости. Принципы смешения цветов изучают импрессионисты и постимпрессионисты, используя открытия в области цветного зрения [10].

Тезис о том, что «…практика всякой подлинно творческой деятельности свидетельствовала: развитие, воплощение художественного замысла всегда опирались на точное знание, технику и расчет, тогда как рождению истин, на которых зиждется современная наука, сопутствовали и сопутствуют художественная по своему существу интуиция, раскованность воображения, бури эмоций», доказывает в своей книге «Гемма Коперника» историк и теоретик дизайна Вячеслав Глазычев [1, с. 7].

Картина мира складывается из сложной мозаики, в которую входят не только религиозные представления, философско-мировоззренческие положения или знание естественных и гуманитарных наук. Особая роль в сложении эмоционально-целостного мировосприятия принадлежит искусству, благодаря которому меняется осознание художественно-образной картины мира.

В драматический период Великой Отечественной войны, в 1942 году, художник, график, педагог Петр Васильевич Митурич так же, как и многие москвичи, дежуривший на крыше, оберегая дом от зажигательных бомб, пишет пророческие заметки о необходимости искусства для развития науки. Позднее, уже в 1988 году, его сын, художник, академик РАХ Май Петрович Митурич, подготовил на этой основе публикацию в журнале «Творчество» под названием «О ценности трудов художников-новаторов» [4].

«Современная титаническая борьба требует творческого напряжения сил, напряжения, максимального использования этого напряжения.

Необходимо, чтобы в это время появлялись новые формы техники и оружия, более могущественные и простые и в то же время настолько новые по своим принципам, чтобы простое подражание этим формам в производстве без понимания существенных факторов их действия было бы недоступно. Таким образом, враг не мог бы вооружиться быстро этим же оружием.

Начала новизны этих новых форм заложены в новом чувстве и понимании мира. Проявление такого нового чувства происходит в области творческого искусства, поэзии и очень ярко в области станковой живописи» [4, с. 16].

Художник поясняет, что речь идет не об утопических фантазиях, а о сложении именно картины мира, формировании «чувства мира»:

«Искусство на простых примерах дает новый диалектический метод звучной характеризации, приводя ко взаимной связи множество элементов конструкции образа, в чем и заложена основа современной власти над материей и природой.

Это нужно не для украшения быта, а для расширения научного познания и технического овладения им.

Научного познания без чувства мира не существует» [4, с. 17]. В качестве аргумента он приводит пример интереса ученого-естествоиспытателя К.А. Тимирязева к живописи Уильяма Тернера середины XIX века. Пейзажи Тернера с кораблями и паровозами выразительно передают динамику водной и атмосферной среды.

Можно подумать, что приведенные выше заметки Петра Митурича — плод его погружения исключительно в вопросы изобразительного искусства. Однако это неверно. Дело в том, что близким другом П.В. Митурича был Велимир Хлебников (1), поэтическая картина мира которого имеет поистине вселенский масштаб, в ней сплавлены представления о культуре и цивилизациях, языковые образно-поэтические открытия, чувство

живой природы, провидческие идеи о развитии архитектуры и глобальной коммуникации. «Будетлянин» Велимир Хлебников вводил математические формулы в свою поэзию, выстраивая ряды дат и предсказывая будущее. Его крайняя, казавшаяся в 1916 году безумной, идея «числоречи» (замена слов и понятий математическими кодами для общения по мировому телеграфу) стала реальностью цифрового двоичного кода.

В начале 1930-х годов художник П.В. Митурич много размышлял о принципах волнового движения и его преимуществах перед прямолинейным и даже получил авторские свидетельства (патенты) на проекты «волновиков»: транспортных средств для водной, воздушной среды и для наземного передвижения с помощью волнового движения.

Модель «Планера-парителя-волновика» напоминает стрекозу, с которой отправилась в полет фигурка человека. Преимущества бионического принципа волнового движения и органической формы он доказывает физическим опытом со скатывающимся с наклонной поверхности шариком. Показательно, что именно художник вдруг ставит подобный научный эксперимент и переходит к конструированию будущих средств передвижения.

Искусство своими образами может дать стимул научным исследованиям.

В эпоху авангарда начала XX века художники разных стран систематически вводили термины из мира науки в обоснование художественных концепций и названия своих работ. За такими словами, как «опыт», «элементы», «эксперимент», «лаборатория», «анализ», можно было представить себе иной тип художника, художника-изобретателя новых систем, новых инструментов, новых миров.

Исследовательский, лабораторный подход к искусству, жизни, творчеству подразумевает, как минимум, три условия. Во-первых — знание техники, инструментов, технологий, внедрение в искусство новых инструментов, способов обработки материалов, новых красок, получение необычных фактур, поверхностей, эффектов. В-вторых — знание о современных художнику естественно-научных концепциях и достижениях: в физике и астрономии, философии и психологии, математике, биологии и других научных дисциплинах. В-третьих — передачу и сохранение опыта науки и искусства в художественном образовании, распространение знаний, исследований — как со стороны художников, так и со стороны ученых, изучающих законы строения материи и особенности человеческого восприятия, популяризацию этого опыта, в том числе и на выставках.

Все эти условия реально определили художественный, эстетический контекст зарождения и развития очередного технологического витка. Концепция теории «технологических волн» (родившаяся как попытка объяснить экономические подъемы и спады еще в 1920-е годы в трудах Н.П. Кондратьева) (2) предусматривает поэтапное появление, развитие и смену технологических укладов, то есть доминирующих в тот или иной период времени способов промышленной обработки материалов, базовых источников энергии, преобладающих в экономике материалов и технологий. (Некоторые авторы добавляют к этому списку и области нематериального производства, для контекста же художественно-промышленного образования важно иметь ввиду развитие средств коммуникации и инструментов проектирования.) Таких «волн», или циклов, выделено на настоящий момент по разным концепциям шесть: первый — с конца XVII века и до конца 1830-х годов (период включает основание Строгановской школы!), второй — с первой трети XIX века и до 1880-х годов, третий — с 1890-х и до конца 1930-х годов (время основания школ авангарда — ВХУТЕМАСа и Баухауса), четвертый — с начала 1940-х годов до второй половины 1980-х, пятый — с 1980-х до конца 2010-х годов и шестой, завершение которого прогнозируется в 2060 год (3).

Этот короткий перечень уже содержит возможность представить себе ключевые события в области искусства и художественного образования как интегрированные в определенные исторические этапы. И рассуждения Петра Митурича о «картине мира» относятся уже к началу четвертого этапа, который отличался новым витком развития глобальных средств массовой информации и коммуникации, появлением компьютеров, рождением атомной энергетики и освоением Космоса, а также первыми пробами автоматизации не только производства, но и проектирования, усилением роли технических средств, инструментов и материалов в художественном творчестве. Но, как это часто встречается в истории культуры, искусство первым начинает формировать художественные миры следующих десятилетий и столетий.

Многие периоды взаимного интереса художников и ученых к построению картины мира совпадают со сменой технологических этапов. Каждый этап становится следствием открытий в области строения вещества, новых источников энергии, новых средств коммуникации — развития от «галактики Гутенберга» до «всемирной паутины» и новых направлений и идей в искусстве.

Предыдущий, третий этап (с конца XIX — начала XX века и до конца 1930-х годов, мы уже отметили его временем зарождения новаторских школ ВХУТЕМАСа и Баухауса) в контексте развития техники и науки дал искусству новый материал для художественного осмысления.

Введенный в этот период в машиностроении конвейерный способ производства и сборки в машиностроении аналогичен принципам монтажа в графическом дизайне (фотомонтаж) и кинематографе, а если посмотреть шире, то и в театре, литературе и даже музыке. Сегодня нельзя обойти вниманием и научно-фантастическую пьесу чешского драматурга Карела Чапека «Россумские универсальные роботы», иллюстрированную его братом художником-графиком Йозефом (1920). Исследователи творчества драматурга считают, что именно Йозеф Чапек придумал слово «робот», так как в произведении поднимается вопрос создания искусственных людей, взаимоотношения человека и машины, приводящих к бунту роботов. Эти темы по-прежнему занимают современное общество, и не только режиссеров и художников, но и ученых, работающих над созданием искусственного интеллекта.

Именно в этот период монтажность становится философией и проектным методом в творчестве.

Стандартизация в технике и открытия в области атомной физики перекликаются с поисками первоэлементов искусства, законов композиции и геометрической абстракцией в живописи.

Открытие радиоактивности и проницаемости материи сказывается на создании композиций из прозрачных и полупрозрачных элементов (особенно это заметно в композициях венгерского художника, дизайнера и фотографа 1920-1930-х годов Ласло Мохой Надя, одного из педагогов-лидеров Баухауса [11]. Аналогично и Иван Клюн (преподававший позднее во ВХУТЕМАСе-ВХУТЕИНе), передавал эффекты свечения и пространственного расположения с помощью пересекающихся полупрозрачных окрашенных геометрических фигур, напоминающих размещенные друг за другом фильтры. Созданная Клюном композиция «Беспредметное по принципу свет-цвет» (1921) ассоциативно связана с открытием эффекта радиоактивности и опытами Рентгена, продемонстрировавшими прозрачность любого вещества, его проницаемость для потока заряженных частиц. (Первый рентгеновский снимок датируется 22 декабря 1895 г.) (4).

Поиск аргументов для объяснения специфики нового искусства, его ключевых задач, приемов, художественно-композиционных средств

приводит художников к идее создания своеобразного научного центра по изучению актуального творческого процесса, которым и становится в 1920 году московский Институт художественной культуры (ИНХУК).

Здесь можно вспомнить короткий, но насыщенный период существования ИНХУКа (1920–1924) в Москве и ГИНХУКа (Государственного Института художественной культуры, 1924–1926) в Ленинграде. Оба заведения возникли по инициативе художников, оба имели статус научных институтов, оба занимались построением современных теорий искусства, оба в итоге приходят к необходимости анализа индустрии как нового поля деятельности художника-проектировщика. Художники формулируют объективные, единые, на их взгляд, законы композиции и структурной организации во всех видах художественного творчества.

Информацию о развитии науки художники могли получить из изданий, популяризировавших науку в начала XX века. Эти книги помогали обрисовывать с научной стороны ту картину мира, которая начинала складываться на рубеже веков — открытия в области микромира живых организмов, открытия в области астрономии и физики, поиски четвертого измерения, анализ топологии пространства (5).

В разгар своих формально-композиционных экспериментов многие художники интересовались категориями пространства и времени не как философскими понятиями, а как атрибутами разных моделей мира: астрономических, геометрических, психологических. Ольга Розанова (посещавшая в 1910-е годы занятия в Строгановском училище) конспектирует положения французского популяризатора науки Мишеля Буше — «гипер-пространство — пространство n-измерений», «материя существует в 4-х состояниях: твердом, жидком, газообразном и лучистом» (6). Последнее в этой строчке — лучистое состояние — это практически современное представление о плазме. Однако стоит вспомнить здесь и о «лучизме» Михаила Ларионова как необычной концепции восприятия художником окружающего мира как пересечения множества отраженных от предметов световых и цветовых лучей. «Лучизм» — концепция Ларионова, объявленная в работах 1912–1913 годов, — фактически подтверждает физическую реальность: пронизывающие все и вся различного рода излучения и движение элементарных частиц. Идею Ларионова подхватил Александр Шевченко (выпускник Императорского Строгановского училища, преподаватель живописного факультета ВХУТЕМАСа) в своей «Лучистой композиции» 1914 года. Все это напоминает запись интерференции световых волн на голографических пластинках. До Ларионова и Шевченко никто не пробовал представить эту реальность в виде художественного образа пересекающихся на холсте пучков цветных линий.

Воображение художников начала XX века возбуждала информация о теории относительности Эйнштейна или теореме Г. Кантора — основополагающей теореме теории множеств. В одном из блокнотов («Корабельный дневник») Родченко зафиксировал свое изумление перед открывшейся перспективой бесконечности пространств, возникающей при интерпретации этой теоремы — «вся наша Вселенная со всеми ее бесконечными планетами, солнцами, Млечными Путями — состоит из такого же количества точек, как и любой, сколь угодно малый отрезок прямой линии. Всю Вселенную можно было бы создать из кусочка прямой, расположив только его точки в другом порядке» [6, с. 102].

Наука играла двоякую роль в искусстве начала XX века. С одной стороны, это была дань идее научно-технического прогресса, стремлению найти рациональное, научное объяснение творческим процессам, интуиции, восприятию произведений, с другой — в творчестве рождалась своеобразная мифология науки.

Каждый из художников выбирал что-то свое из арсенала методов науки. Доклад Эль Лисицкого в ИНХУКе в 1921 году «Проуны» включал предисловие о значении математики для искусства [10, с. 16–19]. Отметим попутно, что, с 1926 года Лисицкий формировал дизайнерскую школу на деревообделочном отделении ВХУТЕИНа. Свое видение мира, взаимосвязь науки и искусства он, также как и многие другие художники этого времени, транслировал следующему поколению. В своих фотомонтажных композициях 1922–1924 годов он вводил в графику математические символы. В его иллюстрации «Татлин за работой» к книге И. Эренбурга «Шесть повестей о легких концах», 1922, встречаются и знак бесконечности, и квадратный корень, тем самым художник обновлял их понимание как культурных символов, обнаруживая скрытый ассоциативный смысл, считая, что это такой же развивающийся язык, как и буквы или элементы визуальной речи. Математические формулы и абстракции пересекаются с полем искусства, причем не только в области измерения пропорций (о чем задумывались еще в эпохи Античности и Возрождения). Художники показывали, что математические понятия и категории можно вводить и иносказательно, как метафоры.

Все, что касается моделей пространства, топологии, абстракций, — все это по-своему трактуется художниками. Топологические модели

обрели выразительные формы в пространственных композициях Наума Габо и Натана Певзнера. Аксонометрические изображения постоянно вводил в живопись и проекты Густав Клуцис, превращая живопись в проект, исполненный по законам проективной геометрии.

Весь этот научно-художественный контекст повлиял на характер второй реформы художественного образования в Советской России, результатом которой стало образование ВХУТЕМАСа как учебного заведения для подготовки художников для промышленности со статусом высшего учебного заведения (8). Этот статус определялся тем, что в учебную программу были введены научные дисциплины, поднимавшие планку образовательного уровня выпускника до университетского: высшая математика, химия и технология материалов, социологические науки, цветоведение. Объективные законы восприятия исследовал в своей «психотехнической лаборатории» профессор ВХУТЕМАСа архитектор Николай Ладовский. В здании ВХУТЕМАСа размещалась и специальная физико-техническая лаборатория профессора Николая Лахтина по испытанию строительных материалов на прочность (практически для строек всего СССР).

Именно в этот период в системе художественного образования появилась новая ступень — вводные пропедевтические курсы, задача которых заключалась в знакомстве с основными категориями формы с помощью «объективного» (читай — «научного») метода преподавания на основе комбинирования абстрактно-геометрических композиций.

Творцами этих курсов были художники и архитекторы, относившиеся к своему творчеству и проектной деятельности как к опытам, экспериментам, исследованиям: Любовь Попова и Александр Веснин, Надежда Удальцова и Александр Древин, Николай Ладовский и его ученики Иван Ламцов и Михаил Туркус, Алексей Бабичев, Александр Родченко (9).

Космос художников

В каждый период истории XX века искусство по-своему реагировало на научные открытия, а в чем-то и опережало представления о мире.

Тема бесконечности Космоса, структуры пространства возникает во многих работах художников 1910–1920-х годов. Заполненное кристаллическими формами и холодным светом «Геометрическое пространство. Кристалл» в картине Михаила Матюшина, 1918–1919, можно рассматривать как один из вариантов воплощения идеи «органики», единства структурной организации Вселенной. (Рассматриваемые далее примеры вошли

в выставку «Энергия мечты», проходившую в парке «Зарядье» к 80-летию атомной промышленности России в начале 2025 года. Ряд произведений тех же художников позднее экспонировались там же, в составе выставки «200 лет. Юбилейная выставка Университета имени С. Г. Строганова).

У каждого из авторов — своя модель Мироздания. «Галактика № 3» Ивана Кудряшова (учился с 1911 году в Строгановском училище, позднее — во II ГСХМ у К. Малевича) и его же парящие в супрематической бесконечности формы (начало 1960-х годов) трактуют это пространство как бесконечность цветоформ.

Плотное супрематическое построение (Супрематическая композиция) из плоскостей Ивана Клюна (1916) фиксирует способ изображения глубины за счет перекрывающих друг друга кулис-плоскостей.

Концентрическую модель Космоса воплотил в своих пространственных конструкциях из подобных фигур (круг в круге, овал в овале, треугольник в треугольнике и т. д.) Александр Родченко (основатель дизайнерской школы ВХУТЕМАСа-ВХУТЕИНа). Модель иерархична и визуально фиксирует представление о находящихся друг в друге орбитах небесных тел и движущихся Галактик, или строении атома.

Многие пространственные композиции основаны на линейных, ажурных формах. Линия проявляет себя впервые в 1920-е годы в работах многих художников как самостоятельная живописная, графическая или пространственная форма, каркас, схема для моделирования. Голова рабочего (1927) (автор — студент ВХУТЕМАСа Владимир Кудряшев) собрана из брусков, представляет редкий вариант «монтажной скульптуры». Линейно-конструктивный подход в дальнейшем проявится во многих работах, близких по духу компьютерной графике, таких как «Золотая ваза» Павла Челищева (1955), «Волнообразовании» 1967 (1999), или чертежных структурах Александра Григорьева, таких как объемная модель из оргстекла «Куб в кубе», 1969, и «Двойная звезда», 2021, на холсте.

Светящиеся линии на черном фоне — один из характерных атрибутов научной графики. В любой физической, электротехнической, химической и даже биологической лаборатории уже с конца 1940-х годов можно было встретить осциллографы, шкалы с оцифровкой и стрелками или экраны кинескопов, фиксировавших следы движения элементарных частиц. Эти характерные детали в дальнейшем можно было увидеть и в ранних образцах компьютерной графики, в которых запускалась автоматическая программная генерация линейных композиций или ком-

позиций на основе волнообразных линий математических графиков на черном фоне. Черный фон — своеобразный признак лабораторного пространства в экспериментальном искусстве.

Особое свойство материи и пространства становится зримым в работах Павла Филонова «Формула Вселенной» (1920–1928), «Люди» (1930), «Формула весны» (1922-1923) и целого ряда других произведений. Пространство его картин обладает непрерывностью движения в глубину. Живопись Филонова (как и вся Вселенная) подчиняется закону фракталов — самоподобию структур на всех уровнях масштаба: от макро- до микроуровня. Человек, его эмоции, состояния, идеи — все это, как в матрешке, многократно повторяется, наподобие непрерывной ткани. Поэтический сборник Филонова «Проповень о проросли мировой» (1915) намечал направление движения в сторону «аналитического искусства».

Картины Филонова, называвшего себя «художником-исследователем», поражают бесконечностью развертывания пространства мира от крупных форм — лиц, зданий или деревьев — до мельчайших фрагментов этого изображения, повторяющих все те же формы, своего рода живописные атомы изобразительности. В них Филонов предвидел открытие фрактальности пространства.

«По существу чистая форма в искусстве есть любая вещь, писанная с выявленной связью с творящейся в ней эволюцией [выделено авторами]...» (10), — подчеркивал Филонов. Он считал, что эволюция не может прекратиться, дойдя даже до Божественного уровня. Картина должна развиваться также, как растет и развивается все в живой природе. Произведение есть запись внутреннего развития.

Поиски структурно-динамических основ Мироздания продолжились в период «оттепели» в 1960-е годы. В манифестах возникшего в 1962 году в Москве по инициативе Льва Нусберга содружества художников, позднее, в 1964, оформившегося как группа «Движение», именно союз искусства и науки декларировался как источник рождения образов [3]. Можно предположить, что кинетическое искусство, развивающееся в период четвертого технологического уклада как отражение реальных космических исследований и полетов в Космос, интернационального стиля в дизайне и архитектуре, телевидения и радиоэлектроники — представляет один из важных элементов «картины мира» 1950-1980-х годов. Второй необычный формат искусства – превращение телемостов 1980-х годов из чисто событийных репортажей в новый жанр медиаискусства. К их числу относятся как осуществленные, так и задуманные проекты Иосифа Гольдина, рассматриваемые А.В. Сазиковым в контексте глобальных телекоммуникационных программ и ставшие экранным элементом организации городской среды [7, с. 441].

Целенаправленными поисками «формул бесконечности» занимался один из участников этого содружества «кинетов» Франциско Инфанте, выпускник воссозданного в 1945 году Строгановского училища. Его графические серии и живописные работы «Рождение вертикали» (1962), «Динамическая спираль» (1964) были выстроены по типу фракталов. Его кинетическая светодинамическая композиция «Галактика» также воплощает эту идею строения мира по типу фракталов — малое в большом, универсальный принцип конструирования, мысленная модель, которая обрела материальность динамической структуры.

Архитектор Вячеслав Колейчук (1941–2018) вошел в группу «Движение» в 1966 году, а затем создал свой коллектив под названием «Мир», с которым и возвел на Курчатовской площади в Москве пространственную светодинамическую композицию «Атом» (11).

Ядро композиции «Атом» собрано из стержней, не касающихся друг друга и связанных лишь вантами, издали напоминая облако. Самонапряженная структура состоит из минимума форм, она разряжена также, как и сама материя, в которой главную роль играют силы внутриядерного взаимодействия. Эти связи удерживают элементы микромира в атомных и молекулярных структурах в динамическом равновесии. Эта разряженность и невидимые связи переданы в композициях Колейчука за счет тонких вант, удерживающих не касающиеся друг друга элементы композиций в пространстве.

Космос Колейчука предельно конструктивен и организован. Ритмические геометрические структуры из плоскости выходят в третье измерение в его складчатых структурах, ажурных конструкциях из стержней и новом, открытом им типе изображений из бликов. В работах из серии «Светостереографика» («Шесть плоскостей в пространстве») отблески от линий гравировки металлической поверхности за счет диспарантности восприятия (бинокулярное зрение) формируют объемный иллюзорный образ трехмерных геометрических тел. Кажется, что сверкание этих точек порождает парящие в воздухе сталкивающиеся и пересекающиеся друг с другом галактические спирали и концентрические фигуры. Но, как считал Колейчук, важно, не просто показать новый прием, необходимо его превратить в художественное высказывание.

«Известно, что новый метод отображения или синтеза новых изображений — это еще не искусство, а всего лишь средство в искусстве. [...] Разработка языка художественной выразительности как объективного, так и авторского (“субъективного”) — основа и путь адаптации нового средства в контекст художественного творчества и визуальную культуру» [2, с. 72].

Проходившая в 2012 году в Строгановке в галерее Тоннель выставка работ Колейчука к его 70-летию погрузила студентов и преподавателей МГХПА им. С.Г. Строганова в творческую лабораторию художника-исследователя, в которой неразрывно связаны импульсы, идущие от научных, конструктивных и технологических знаний с визуальными художественными, композиционными, динамическими образами. Именно эта выставка как своеобразный «Космос» Колейчука и стала поводом для подготовки альбома его работ «Азбука Колейчука» [2].

Эволюция искусства всегда ассоциировалось с прогрессом науки и техники, что предполагало постоянное развитие и совершенствование человека.

Как память об Икаре и мечта Человечества воспринимается сегодня необычная по сюжету картина Константина Юона, с изображением летающих людей (1929). Над холмистым пейзажем парят, плавают, кувыркаются в воздухе над землей люди, с неведомыми аппаратами за спиной. Умиротворенный ландшафт написан в традициях русского импрессионизма, но сам сюжет совершенно удивителен, содержит элементы аллегории, предвидения, фантастики — свободный полет, победа над притяжением Земли (12).

В том же году Владимир Татлин, одна из краеугольных фигур русского авангарда, начинает строить свой мускулолет по типу чайки — «Летатлин». В начале 1930-х годов он планирует провести испытания на Ходынском поле. Построенный из буковых гнутых деталей и обтянутый тканью, летательный аппарат демонстрируется и в ГМИИ им. А.С. Пушкина на персональной выставке художника, а затем и в Политехническом музее среди проектов изобретателей и рационализаторов СССР в 1934 году. Таким образом, один и тот же объект, созданный художником, мог существовать и в контексте истории искусства, и в системе научно-технической деятельности.

Художники понимали неизбежность появления новых инструментов творчества, были готовы к использованию новых материалов в искусстве. Приведем фрагмент из дневника Варвары Степановой. 5 марта 1919 года она записала рассуждения Родченко о светоносности:

«Когда-то для освещения была изобретена лучина, и дальнейшие открытия в этой области не пошли по пути усовершенствования лучины, а применили свечу, лампу, электричество, и в будущем применят, может быть радий. Так что осталась только сущность: светить, а способы усовершенствования были так разны и непохожи. [...]

Будут не нужны ни холсты, ни краски, и будущее творчество, быть может, осуществится при помощи того же радия: какими-то невидимыми способами художник будет выделывать свои творения без красок, кистей, холстов. Они будут гореть необычайными, еще неизвестными цветами», — предполагал художник [8, с.78].

Вернемся к началу — размышлениям Петра Митурича о роли искусства в настройке мировоззрения.

«Искусство, развивая утерянную цивилизацией интуицию — сложное мышление — единовременный охват множества элементов образа, вооружает человека способностью знать лицо мира, усваивать его образ» [5, с. 122]. Художник обосновывает значение искусства в формировании современной для каждого исторического этапа картины мира, которая влияет и на развитие науки, изобретательства, как бы мы сказали сегодня, «креативного мышления» в любой сфере человеческой деятельности. И, что важно, Митурич подчеркивает здесь интегрирующую роль искусства, восстанавливающую целостность сознания, гуманитарную направленность мышления.

Приведенные в этом коротком обзоре имена художников свидетельствуют о том, что в культуре и искусстве XX века в формировании общемировой картины мира, в ее взаимосвязях науки и искусства, мастера Строгановской школы (педагоги и выпускники) играли значимую роль.

Примечания:

1. Супругой Петра Васильевича Митурича была художник Вера Владимировна Хлебникова (1890–1941), младшая сестра поэта Велимира Хлебникова.

2. *Кондратьев Н.Д.* Большие циклы конъюнктуры и теория предвидения. Избранные труды / Сборник научных трудов. — Москва: Экономика, 2002. — 768 с.

3. См.: *Глазьев С.Ю.* Глобальная трансформация через призму смены технологических и мирохозяйственных укладов // AlterEconomics. — 2022. — № 1. — URL: https://cyberleninka.ru/article/n/globalnaya-transformatsiya-cherez-prizmu-smeny-tehnologicheskih-i-mirohozyaystvennyh-ukladov (дата обращения: 11.08.2025); *Доманина А.О.* О подходах к трактовке понятия «Технологический уклад» // ПСЭ.

— 2016. — № 4 (60). — URL: https://cyberleninka.ru/article/n/o-podhodah-k-traktovke-ponyatiya-tehnologicheskiy-uklad (дата обращения: 06.05.2026).

4. *Барышев В.* «Я видела смерть!»: как первый рентгеновский снимок жены ученого положил начало новой эре в медицине. — URL: https://science.mail.ru/articles/39344-8-noyabrya-1895-otkrytie-rentgenovskih-luchej/?ysclid=ml29zmctia791349354 (дата обращения: 20.01.2026).

5. Приводим список некоторых научно-популярных изданий 1900-х годов: *Вильком Мориц*. Чудеса микроскопа (Чудеса микроскопа Морица Вилькома профессора Пражского университета. Перевод с немецкого Н.М. Могилянского и Д.Н. Нелюбова. Издание журнала «Мир Божий»). — Санкт-Петербург.: Тп. И.Н.Скороходова, 1900. — 270 с.: ил. *Фламмарион Камилль*. Атмосфера. Общепонятная метеорология (Перевод Толстой К.К.). С особым приложением: *К.Е.Вейгелин*. Завоевание воздушного океана. История и Современное Состояние Воздухоплавания. — Санкт-Петербург: Книгоиздательство П.П.Сойкина, 1910. — 524 с. *Хинтон С.Г.* Четвертое измерение и новая эра мысли. — Петроград: Книгоиздательство «Новый человек», 1915. — 262 с. *Царт А.* Кирпичи мироздания. Атомы и молекулы. Перевод с немецкого Е.Г. Барановой. Серия «Физическая библиотека». — Петроград: Научное книгоиздательство, 1921. *Юнг Чарльз Огастес*. Солнце. / Перевод А. Давыдова. — Санкт-Петербург: Издательство товарищества «Общественная польза». 1914. — 328 с.

6. *Розанова О.В.* «4-е измерение Буше». Рукопись. Страница с записью рукой О.В. Розановой. 1910-е гг. Архив А.М. Родченко и В.Ф. Степановой. Речь идет о книге: *Буше М.* Четвертое измерение. Перевод П.С. Бычковского. — Петроград: изд. Б.С. Бычковского, 1914. — 240 с. «Мы поставили себе целью исследовать в простейшей и ясной форме рациональное содержание понятия пространства, времени, материи и энергии», — заявлял Мишель Буше.

7. *Эль Лисицкий*. Проун (проект утверждения нового) / Цифровая революция-2017. Компьютер и визуальная культура дизайна в контексте эстетических, онтологических, аксиологических проблем и проектных технологий. — Москва: МГХПА им. С. Г. Строганова, 2017. — 272 с. — С. 16–19.

8. В Москве в результате первой реформы в 1918 году на базе Императорского Строгановского училища и Московского училища ваяния и зодчества были созданы Первые и Вторые Свободные государственные художественные мастерские. В декабре 1920 года на базе Первых и Вторых СГХМ были организованы Высшие художественно-технические мастерские (ВХУТЕМАС, с 1926 года — ВХУТЕИН, расформированный в 1930 году. Отдельные факультеты стали базой для профильных вузов: Архитектурного, Полиграфического, Текстильного).

9. Почти все перечисленные представители русского авангарда входили в созданный в 1920 году для изучения законов художественного творчества Институт Художественной культуры (ИНХУК), первую программу работы которого составил Василий Кандинский.

10. Филонов: художник, исследователь, учитель: в 2 томах. Том 1 / ответственный редактор П. Ракитин. — Москва: Агей Томеш, 2006. — 280 с.

11. Композиция восстановлена при участии Дмитрия Колейчука и Анны Колейчук перед зданием музея «Гараж» в 2018 г.

12. Стоит отметить, что в 1910-е годы многие из художников русского авангарда: Л.С.Попова, О.В.Розанова, Н.В.Удальцова, В.Ф.Степанова посещали занятия в частной студии К.Ф.Юона.

Список литературы:

1. *Глазычев В.* Гемма Коперника. Мир науки в изобразительном искусстве. — Москва: Советский художник, 1989. — 416 с.

2. *Колейчук В.Ф.* Азбука Колейчука. Научно-методическое издание из серии «Творческая лаборатория». — Москва: МГХПА им. С.Г. Строганова, 2012. — 88 с.

3. Лаборатория будущего. Кинетическое искусство в России. Каталог выставки. — Санкт-Петербург: АНО «СХ», 2020. — 592 с.

4. *Митурич П.* О ценности трудов художников-новаторов // Творчество. — 1988. — № 2 (374). — С. 16–18.

5. *Митурич П.В.* Записки сурового реалиста эпохи авангарда. Дневники. Письма. Воспоминания. Статьи / сост. М. Митурич, В.Ракитин, А.Сарабьянов. — Москва: Издательство «RA», 1997.

6. *Родченко А.* Опыты для будущего. Дневниковые записи, статьи, письма и воспоминания. — Москва: Ad Marginem, 2025. — 496 с.

7. *Сазиков А.В.* Космические мосты. К истории вопроса // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова. — 2024. — № 3, часть 2. — С. 422–435.

8. *Степанова В.* Человек не может жить без чуда. — Москва: Сфера, 1994. — 304 с.

9. Цифровая революция-2017. Компьютер и визуальная культура дизайна в контексте эстетических, онтологических, аксиологических проблем и проектных технологий. — Москва, МГХПА им. С.Г. Строганова, 2017. — 272 с.

10. *Kemp Martin.* The Science of Art. Optical themes in western art from Brunelleschi to Seurat. — New Heaven and London: Yale University Press, 1990. — 376 p.

11. *Passuth Krisztina.* Moholy-Nagy. — London: Thames and Hudson, 1985. — 448 p.

Ф.Ю. КАНОКОВА
Доктор искусствоведения, профессор кафедры архитектуры и медиаискусства К(П)ФУ
e-mail: f.kanokova@mail.ru

Л.Ш. АХТЯМОВА
Кандидат технических наук, доцент кафедры архитектуры, реставрации и дизайна РУДН им. П. Лумумбы
e-mail: Akhtyamovalsh@pfur.ru

А.Х. БАДЖМУК
Аспирант кафедры архитектуры и дизайна КБГУ им. Х.М. Бербекова
e-mail: adelhus1213@gmail.com

Т. ДИШЕК
Аспирант кафедры архитектуры и дизайна КБГУ им. Х.М. Бербекова
e-mail: tamirdishek@gmail.ru

F.Y. KANOKOVA
Doctor of Art History, Professor of the Department of Architecture and Media Arts at K(P)FU
e-mail: f.kanokova@mail.ru

L.SH. AKHTYAMOVA
Candidate of Technical Sciences, Associate Professor, Department of Architecture, Restoration, and Design, P. Lumumba Peoples' Friendship University of Russia
e-mail: Akhtyamova_lsh@pfur.ru

A.H. BAJMUKH
Graduate student of the Department of Architecture and Design, KBSU named after. H.M. Berbekova
e-mail: adelhus1213@gmail.com

T. DISHEK
Graduate student of the Department of Architecture and Design, KBSU named after. H.M. Berbekova
e-mail: tamirdishek@gmail.ru

DOI: 10.37485/1997-4663_2026_2_1_31_43

ОТ СТАЛИ К БИОНИЧЕСКИМ ФОРМАМ: ЭВОЛЮЦИЯ МАТЕРИАЛОВ В СОВРЕМЕННОМ ЗОДЧЕСТВЕ

FROM STEEL TO BIONIC FORMS: THE EVOLUTION OF MATERIALS IN CONTEMPORARY ARCHITECTURE

В статье проводится искусствоведческий анализ эволюции строительных материалов и формообразования в архитектуре XX–XXI вв. Рассматривается переход от эстетики индустриальной стали, воплотившей идеалы машинного века, к бионическим и параметрическим формам, рождённым новыми композитными и так называемыми «умными» материалами. Прослеживается, как изменение материально-технической базы трансформирует тектонику, художественный язык и само понимание архитектурной формы, выдвигая на первый план принципы органической целесообразности, адаптивности и экологической интеграции. Доказывается, что вектор развития современного зодчества лежит в синтезе передовых цифровых технологий, материаловедения и биомиметических стратегий, формирующих новую, живую материальность.

The article conducts an art–historical analysis of the evolution of building materials and form-making in 20th–21st century architecture. It examines the transition from the aesthetics of industrial steel, which embodied the ideals of the machine age, to bionic and parametric forms born from new composite and so-called 'smart' materials. It traces how changes in the material and technical base transform tectonics, the artistic language, and the very understanding of architectural form, bringing to the forefront principles of organic appropriateness, adaptability, and ecological integration. It is argued that the

development vector of contemporary architecture lies in the synthesis of advanced digital technologies, materials science, and biomimetic strategies, which form a new, living materiality.

Ключевые слова: сталь в архитектуре, современная архитектура, бионические формы, хай–тек, современные материалы, бионическая тектоника.
Keywords: steel in architecture, contemporary architecture, bionic forms, high–tech, modern materials, bionic tectonics.

Введение

На протяжении всей истории архитектуры материал выступал не только конструктивной основой, но и ключевым носителем художественной выразительности, определяя границы эстетически возможного. Камень античности рождал ордерную тектонику, кирпич Средневековья — ритмику вертикальных членений, а появление стального каркаса на рубеже XIX–XX вв. ознаменовало фундаментальный разрыв с архитектоникой массы и стены, открыв эпоху пространства и света.

В XX–XXI столетии сталь и железобетон, определяя конструктивный остов зданий и логику архитектурной формы, сформировали эстетику модернизма и хай–тека. В последние три десятилетия наблюдается расширение палитры материалов: углепластики, мембраны из этилентетрафторэтилена, самоуплотняющийся бетон, биокомпозиты и продукты аддитивных технологий не просто замещают традиционные конструкции, но и порождают принципиально иную морфологию — бионическую, криволинейную, нерегулярную. Этот переход от ортогональной тектоники стали к свободной пластике бионических форм представляет собой один из центральных сюжетов современного зодчества, требующий междисциплинарного исследования на стыке искусствоведения, материаловедения и теории архитектуры.

Цель и задачи исследования

Осмысление магистральной траектории современной архитектуры — от поэтики стали как символа машинной цивилизации к бионическим формам, вдохновлённым природной морфологией и воплощённым с помощью композитов, полимеров и адаптивных систем — является основной целью настоящей работы. Для ее достижения были поставлены следующие задачи:

— проследить историческую логику эстетизации стали от инженерного каркаса до хай–тека;

— проанализировать причины и направления выхода за пределы стальной эстетики;

— систематизировать новые материалы и их формообразующие возможности;

— сопоставить эстетические программы хай–тека и бионической архитектуры;

— ввести и обосновать понятие «бионическая тектоника».

Тематика статьи охватывает взаимосвязь между эволюцией строительных материалов, сменой эстетических парадигм и развитием цифровых технологий проектирования. Архитектура рассматривается как вид искусства, чья образность неотделима от физических свойств и технологической обработки вещества. В фокусе внимания находится диалектика «материал — форма», т.е. каким образом новые материалы, имитирующие структуры живой природы, преобразуют тектоническое мышление зодчего и расширяют словарь архитектурной выразительности. Особый акцент сделан на контексте преемственности от конструктивистских экспериментов со сталью и пространственными структурами к современным биоморфным объектам.

Методологическая база и теоретический фундамент исследования

Исследование базируется на комплексной методике, сочетающей исторический, сравнительно–типологический и иконографический анализ.

Методы исторического анализа применены для реконструкции этапов эволюции строительных материалов от середины XIX в. до настоящего времени и установления преемственных связей между эстетикой стали и бионической морфологией.

Сравнительно–типологический анализ позволил сопоставить архитектурные объекты, созданные в парадигме хай–тека (Национальный центр искусства и культуры Жоржа Помпиду в Париже, здание головного офиса HSBC в Гонконге, здание суда Ллойда в Лондоне), с бионическими постройками (Сиднейский оперный театр, художественный музей Милуоки, проект «Эдем» в Корнуолле, Культурный центр Гейдара Алиева в Баку, Оперный театр в Гуанчжоу, терминал в Международном аэропорте Пекин Дасин и др.) и выявить различия в трактовке материала, формы и конструктивного узла.

Иконографический анализ сфокусирован на визуальной риторике новых материалов: изучались мотивы оболочки, складки, мембраны, ячеистой сетки, заимствованные из природных аналогов (раковины, костной ткани, паутины и др.).

Методологическим ориентиром служила концепция тектоники как поэтики конструкции, развитая ведущим мировым историком модернистской архитектуры К. Фремптоном [17], но расширенная на непрямолинейные, композитные и адаптивные системы.

Рассматривалась проектная документация и фотографии построек, теоретические манифесты архитекторов (Р. Д. Роджерса, Н. Р. Фостера, С. Калатравы, З. Хадид, Ш. Бана), а также каталоги выставок, посвящённых биомиметике и новым материалам. Хронологические рамки охватывают период с 1970–х годов по настоящее время, с экскурсами в более ранние этапы, необходимые для понимания генезиса.

Теоретический фундамент работы составляют труды, в которых заложено понимание формообразующей роли материала. Так, немецкий архитектор, выдающийся теоретик искусства середины XIX в. Г. Земпер, в учении о тектонике указал на первичность технических искусств и материала как источника стиля, рассматривая его «активным элементом, участвующим в творческом процессе» [7, с. 107]. Французский архитектор, искусствовед, основоположник архитектурной реставрации Э.Э. Виолле–ле–Дюк в XIX в. провозгласил рациональную конструкцию основой архитектурной красоты.

В XX в. архитектор и архитектурный критик З. Гидион представил металлические и железобетонные конструкции как лаборатории новых форм, превратив производство их составляющих, к примеру железа, «в нечто равнозначное новому природному материалу» [4, с. 122]. Его современник, английский историк архитектуры и публицист П. Р. Бэнем проанализировал эстетику «первого машинного века», в котором символом техно-образа стала сталь. К. Б. Фремптон, разрабатывая понятие тектоники, показал, как конструктивный узел становится выразительным средством, связывая технику и репрезентацию.

В области биомиметики основополагающей является концепция исследователя Дж. М. Бениюс, которая впервые ввела термин «биомимикрия» и предложила рассматривать природу как модель, меру и наставника для дизайна. Она утверждает, что «следуя биомиметическим подходам, дизайнеры могут разрабатывать продукты, которые будут работать лучше, быть менее масштабными и потреблять меньше энергии» [1].

Несмотря на актуальность рассматриваемых вопросов в зарубежных источниках, она недостаточно освещена в отечественных изданиях. Максимально комплексный подход можно встретить в книге «Архитектурная бионика», выпущенной под редакцией Ю. С. Лебедева, объединяющей взгляды группы авторов на различные аспекты раскрываемой темы [2]. Необходимо отметить, что в ряде диссертационных исследований и научных статей переход от стальной эстетики к бионическим формам рассматривается, как правило, фрагментарно: как история инженерных инноваций, эволюция архитектурного стиля или техническое описание новых материалов. Ощущается лакуна в целостном искусствоведческом анализе, который бы связал смену материальной парадигмы с трансформацией самого тектонического мышления зодчего и показал, как физические свойства композитов, мембран и биополимеров порождают новую эстетическую категорию — бионическую тектонику. Восполнение этой лакуны и составляет научную новизну статьи.

Результаты исследования.

Итогом длительной эволюции, начавшейся с чугунных мостов и оранжерей XVIII–XIX вв. стала стальная эстетика, которая, в свою очередь, достигла зрелости и наиболее ярко проявила себя в архитектуре хай-тека.

Инженерный каркас Хрустального дворца Дж. Пакстона, построенного в Лондонском Гайд-парке ко Всемирной выставке 1851 г. или Эйфелевой башни Г. Эйфеля, служившей входной аркой Парижской Всемирной выставки 1889 г. демонстрировал поэтику решётки, сборного узла и визуальной невесомости. В одном из наших исследований, посвященном гигантскому флагштоку, отмечено, что «Башня Эйфеля стала образцом для подражания для инженеров и архитекторов всего мира. Ее конструкция и методы строительства были использованы при создании многих других сооружений, таких как небоскребы и мосты. Башня также способствовала развитию нового архитектурного стиля, характеризующегося использованием металлических конструкций и рациональным подходом к проектированию» [8, с. 58].

Модернизм XX в. легитимировал стальной скелет как композиционный принцип, но скрыл его под облицовкой интернационального стиля. Чтобы сталь была переосмыслена как эстетически самоценный материал, чьи свойства (прочность на разрыв, сварка, консольный вылет) диктуют новую пластическую грамматику, «потребовалась педагогиче-



Рис. 1. Национальный центр искусства и культуры Жоржа Помпиду в Париже [18]. 1977 г. Архитекторы Р.Д. Роджерс и Р. Пиано



Рис. 2. Здание головного офиса HSBC в Гонконге [5]. 1985 г. Архитектор Н. Фостер

ская лаборатория авангардных школ — немецкая Баухаус (от нем. Bau — дом строительства) 1919–1933 гг. и советская ВХУТЕМАС (Высшие художественно-технические мастерские) 1920–1930 гг.» — указывают И. М. Власова и А. А. Щукина [3, с. 126].

Архитектура хай–тека, представленная постройками Р. Д. Роджерса, Р. Пиано, Д. Франчини, Н. Р. Фостера, Н. Гримшоу, превратила стальной каркас в зрелище. К примеру, архитекторы, вынося на фасад Национального центра искусства и культуры Жоржа Помпиду в Париже диагональные связи, фермы и ванты, сделали конструкцию технологическим орнаментом (рис. 1). Экспрессию консольно-подвесной системы с гигантскими стальными мачтами демонстрирует здание головного офиса HSBC в Гонконге (рис. 2), а здание суда Ллойда в Лондоне довело до предела тему «обслуживаемого» фасада, где стальные лестницы и шахты стали скульптурными элементами (рис. 3).

Эстетика стали в хай–теке базировалась на принципах: честность конструкции, визуальная дифференциация несущих и ограждающих элементов, выразительность узла (болтового, сварного), модульная сетка, технологический бриколаж. Сталь символизировала прогресс, индустриальную мощь, рациональность. Однако к концу XX в. этот язык начал обнаруживать пределы. Оставаясь по преимуществу ортогональным, дискретным, восходящим к логике индустриального производства балок и

профилей он вступал в противоречие с новыми композиционными амбициями.

К концу XX в. в архитектуре нарастает неудовлетворённость ограничениями, налагаемыми прямолинейной тектоникой стали. В это время сразу несколько перечисленных ниже факторов стимулировали поиск новой материальности:



Рис. 3. Здание суда Ллойда в Лондоне [6]. 1986 г. Архитектор Р.Д. Роджерс

— цифровая революция в проектировании, которая, благодаря распространению параметрических программ, позволила генерировать и рассчитывать сложные криволинейные поверхности, не сводимые к простым геометрическим примитивам;

— экологическая повестка, которая акцентировала ресурсоёмкость стали и привлекла внимание к лёгким, адаптивным, биоразлагаемым материалам;

— сдвиг в философии архитектуры, когда постмодернистская критика развенчала универсалистские претензии модернизма, расчистив путь для гетерогенной, метафорической, органической образности;

— прорывы в материаловедении, которые предложили зодчим вещества с беспрецедентными свойствами. К примеру, углепластики, способные принимать любую форму, полимерные мембраны с регулируемой светопроницаемостью, самоуплотняющийся бетон, допускающий литьё в гибкую опалубку, прозрачный алюминий и клеёную древесину нового поколения.

Необходимо отметить, что если в 1960–1970–х гг. первой ласточкой смены парадигмы стали оболочки из монолитного железобетона, например, Оперный театр в Сиднее со сводами–парусами или Авиационный центр TWA в Нью-Йорке с его бетонной птицей, где пластичный в мокром состоянии бетон трудоёмкими методами позволял создавать криволинейные монолитные поверхности, воспринимающиеся скорее как скульптурное исключение, то в 1990–2000–е гг. цифровое управление производством



Рис. 4. Вантовый мост Аламильо через реку Гвадалквивир в Севилье [11]. 1992 г. Архитектор С. Калатрава



Рис. 5. Музей завтрашнего дня в Рио-де-Жанейро [12]. 2015 г. Архитектор С. Калатрава

и аддитивные технологии не вручную, а с инженерной точностью и легкостью позволяют создавать нерегулярные, бионические формы.

Технический прорыв начала XXI в. повлиял на развитие бионической архитектуры. Термин отсылает нас к бионике — науке, изучающей принципы организации живых систем для применения в технике. В зодчестве бионический подход означает не просто подражание природным формам, а заимствование конструктивных логик, к примеру: пневматических структур (растения), оболочек минимальной поверхности (скорлупа яйца, раковина моллюска), ячеистых и сетчатых систем (костная ткань, диатомовые водоросли), вантово–тентовых аналогов (паутина). Для реализации этих логик необходимы материалы, обладающие такими соответствующими механическими свойствами, как высокая прочность на растяжение при малом весе, анизотропия, способность к формообразованию без дорогостоящей опалубки и др.

Ключевыми материалами бионической архитектуры стали углепластик и стеклопластик. Их волокнистая структура аналогична строению древесины или костной ткани: прочность концентрируется вдоль направления волокон, что позволяет оптимизировать расход вещества, создавая лёгкие и прочные оболочки.

Костную тектонику в стальных и бетонных конструкциях имитирует швейцарский архитектор и инженер С. Калатрава. Он последовательно разрабатывает проекты вантового моста Аламильо через реку Гвадалквивир в Севилье (Рис. 4), Музей завтрашнего дня в Рио-де-Жанейро (Рис. 5), транспортный узел Всемирного торгового центра в Нью-Йорке (Рис. 6) в



Рис. 6. Транспортный узел Всемирного торгового центра в Нью-Йорке [16]. 2016 г. Архитектор С. Калатрава



Рис. 7. Проект «Эдем» в Корнуолле [15]. 2001 г. Архитектор Н. Гримшоу

основе которых лежат скелеты позвоночных. Хотя С. Калатрава продолжает работать преимущественно со сталью и бетоном, его проектный метод параметрического моделирования анатомических аналогов, прямо подводит к логике углепластиков, где армирующие волокна укладываются по траекториям напряжений, подобно коллагеновым волокнам в сухожилии.

Важнейший шаг в дематериализации ограждающей конструкции ознаменовали мембранные покрытия из этилентетрафторэтилена. Преимущества этого материала состоят в том, что он на 99% легче стекла, пропускает ультрафиолет и может менять оптические свойства при изменении давления между слоями. Систему геодезических куполов, обтянутых многослойными подушками из этилентетрафторэтилена, представляет собой Проект «Эдем» в Корнуолле (Рис. 7), спроектированный британским архитектором Н. Гримшоу. Гибрид стали и бионической морфологии являет собой Пекинский национальный стадион, известный как «Птичье гнездо» (рис. 8). Его хаотическая, на первый взгляд, решётка из мощных стальных балок имитирует структуру птичьего гнезда, но при этом каждая «ветвь» несёт конструктивную функцию: вторичные баллы заполняют пространство между ос-



Рис. 8. Пекинский национальный стадион [14]. 2008 г. Архитектор Ли Синган



Рис. 9. Культурный центр Гейдара Алиева в Баку (а. вид с западной стороны [9]; б. вид с южной стороны [10]). 2012 г. Архитектор З. Хадид

новными несущими, создавая орнамент, который одновременно и конструктивен, и избыточен. Это уже не прямолинейная ферма хай-тека, а параметрически-сгенерированная сеть, чья сложность превосходит утилитарную необходимость и становится эстетическим высказыванием.

Бионическая морфология достигает предельной пластической свободы в творчестве З. Хадид — ирано–британского архитектора и дизайнера. Ю.В. Юровская в диссертационной работе, посвященной исследованию пластики в архитектурном формообразовании З. Хадид, отметила, что постройки архитектора являются примером комплексов, «доминирующих в городе, с узнаваемым силуэтом и повышенной пластичностью форм, которые собирают на себя и конденсируют все тенденции территории и окружающей застройки и преломляют их в своём сложном устройстве» [19, с. 5]. Ключевые здания З. Хадид, такие как Культурный центр Гейдара Алиева в Баку (Рис. 9 а, б), Оперный театр в Гуанчжоу (Рис. 10), терминал в Международном аэропорте Пекин Дасин — воплощают идею непрерывного, текучего пространства, в котором стирается граница между стеной, полом и потолком. Материалом этих форм служит, как правило, монолитный железобетон с композитной арматурой или стеклопластиковые панели, закреплённые на стальном субкаркасе. Сталь здесь вытесняется из визуального поля, становясь скрытой арматурой, а эстетическое лидерство переходит к оболочке, чья плавная поверхность несёт образ органической непрерывности.

Анализ рассмотренных объектов позволяет констатировать рождение новой эстетической парадигмы, которую, в контексте настоящего исследования, предлагается назвать «бионической тектоникой». Если тектоника

хай–тека строилась на артикуляции дискретных конструктивных элементов (стойка, балка, ферма, ванта, узел), то бионическая тектоника оперирует непрерывными поверхностями, оболочками, ячеистыми сетями и мембранами, в которых различие между несущим и несомым стирается. Конструктивный узел, бывший центром эстетической выразительности у хай–тека, в бионической архитектуре либо исчезает под монолитной оболочкой, либо растворяется в орнаментальной сети или превращается в молекулярную связь.



Рис. 10. Оперный театр в Гуанчжоу [13]. 2010 г. Архитектор З. Хадид

Меняется и сама семантика материала. Если сталь в хай–теке символизировала индустриальную мощь, заводскую культуру, мускулинность техники, то бионические материалы, такие как углепластик, этилентетрафторэтилен или биополимеры, вызывают уже иные коннотации, отсылающие к природному росту, адаптивности, лёгкости, экологической ответственности. Они не несут следов заводской прокатки, сварного шва, болта, а их поверхность гомогенна, текуча, иногда прозрачна. Таким образом, архитектура из материала-репрезентанта индустрии превращается в материал-репрезентант органики.

Заключение

Результаты исследования позволили провести анализ и проследить логику эволюции материалов в современном зодчестве от стальной эстетики хай–тека к бионическим формам. Мы постарались интерпретировать ее не как череду технологических усовершенствований, а как смену тектонических архетипов. Стальной каркас, бетонная оболочка и композитная мембрана рассмотрены носителями разных эстетических идеологий. Соответственно, преодолевается разрыв между техническим материаловедением и искусствоведческой теорией архитектуры, т.е. материал возвращается в поле зрения истории искусства активным формообразующим «агентом».

Таким образом, исследование показало, что путь от стали к бионическим формам в современном зодчестве — это диалектическая транс-

формация, в которой достижения предыдущего этапа не отменяются, а входят в состав более сложного синтеза. Сталь не исчезла из архитектуры, продолжая служить несущим каркасом, она скрыта за оболочкой или арматурой в бетоне, где её эстетическое лидерство уступает место материалам, способным на органическую пластику.

Бионическая тектоника, отражая поиски авангарда начала XX в. и хай–тека, открывает новую главу в истории архитектурной выразительности, где здание приближается к живому организму не по внешнему сходству, а по принципу материальной организации.

Полученные результаты значимы для искусствоведения и теории архитектуры. Предложенный нами термин «бионическая тектоника», позволяет описывать и анализировать постройки, не укладывающиеся в классическую номенклатуру ордерной или каркасной архитектуры. Выявленная преемственность между стальной эстетикой и бионическими формами углубляет понимание стилевой эволюции рубежа тысячелетий и способствует преодолению узкотехнического взгляда на строительные материалы.

Список источников:

1. *MacKinnon R.B.; Oomen J.; Pedersen Zari M.* Promises and Presuppositions of Biomimicry. Biomimetics 2020, 5, 33. — URL: https://doi.org/10.3390/biomimetics5030033 (дата обращения: 14.05.2026).

2. Архитектурная бионика / [Ю. С. Лебедев, В. И. Рабинович, Е. Д. Положай и др.]; под ред. Ю. С. Лебедева. — Москва: Стройиздат, 1990. — 268 с.: ил.: 29 см.

3. *Власова И.М., Щукина А.А*. БАУХАУС и ВХУТЕМАС: Системы обучения // Молодой исследователь Дона. 2022. №3 (36). — URL: https://cyberleninka.ru/article/n/bauhaus-i-vhutemas-sistemy-obucheniya (дата обращения: 14.05.2026).

4. *Гидион З.* Пространство, время, архитектура / Сокращенный перевод с немецкого М. В. Леонене, И. Л. Черня. — 3-е издание. — Москва: Стройиздат, 1984. — 455 с.

5. Здание головного офиса HSBC в Гонконге — URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:HSBC_Hong_Kong_headquarters_building#/media/File:HK_HSBC_Main_Building_2008.jpg (дата обращения: 15.05.2026).

6. Здание суда Ллойда в Лондоне — URL: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/45/Lloyds.building.london.arp.jpg (дата обращения: 15.05.2026).

7. *Земпер Г*. Практическая эстетика / составл., вступ. статья и коммент. В. Р. Аронова. Москва: Искусство, 1970. — 697 с.

8. *Канокова Ф.Ю., Ахтямова Л.Ш., Баджмук А.Х., Дишек Т*. Башня Эйфеля — шедевр металлоконструкции в архитектуре XIX в. // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова. — РГХПУ им. С.Г. Строганова. — 2025. — №4. — Часть 1. — С. 56–65.

9. Культурный центр Гейдара Алиева в Баку с западной стороны — URL: https://ru.wikipedia.org/w/index.php?curid=4663881 (дата обращения: 20.05.2026).

10. Культурный центр Гейдара Алиева в Баку с южной стороны — URL: https://ru.wikipedia.org/w/index.php?curid=4662713 (дата обращения: 20.05.2026).

11. Мост Аламильо через реку Гвадалквивир в Севилье — URL: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b2/Calatrava_Puente_del_Alamillo_Seville.jpg (дата обращения: 17.05.2026).

12. Музей завтрашнего дня в Рио-де-Жанейро — URL: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/99/Museu_do_Amanh%C3%A3_I_-_Rio.jpg (дата обращения: 17.05.2026).

13. Оперный театр в Гуанчжоу — URL: https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=20338813 (дата обращения: 20.05.2026).

14. Пекинский национальный стадион — URL: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/1e/Beijing_national_stadium.jpg (дата обращения: 19.05.2026).

15. Проект «Эдем» в Корнуолле — URL: https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=3014093 (дата обращения: 17.05.2026).

16. Транспортный узел Всемирного торгового центра в Нью-Йорке — URL: https://alankarchmer.com/santiago-calatrava-buildings (дата обращения: 17.05.2026).

17. *Фремптон К*. Современная архитектура: Критический взгляд на историю развития. — Москва: Стройиздат, 1990. — 535 с.

18. Центр Жоржа Помпиду. — URL: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/9/95/Pompidou_center.jpg (дата обращения: 15.05.2026).

19. *Юровская Ю.В*. Пластика в архитектурном формообразовании Захи Хадид: дис. … канд. архитектуры: 2.1.11. — Москва, 2024. — 216 с.

А.В. АФАНАСЬЕВА
Студент Сочинского государственного университета, г. Сочи, Россия
e-mail: angelokk777@mail.ru

И.П. КИРИЕНКО
Кандидат искусствоведения, доцент кафедры архитектуры, дизайна и экологии Сочинского государственного университета, г. Сочи, Россия
e-mail: kirienkoirina1956@gmail.com

A.V. AFANASYEVA
Student at Sochi State University, Sochi, Russia
e-mail: angelokk777@mail.ru

I.P. KIRIENKO
Candidate of Art History, Associate Professor of the Department of Architecture, Design and Ecology, Sochi State University, Sochi, Russia
e-mail: kirienkoirina1956@gmail.com

DOI: 10.37485/1997-4663_2026_2_1_44_54

МОРФОТИПЫ ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ ГОРОДА-КУРОРТА СОЧИ КАК МОДЕЛЬ РАЗВИТИЯ

MORPHOTYPES OF THE HISTORICAL AND CULTURAL HERITAGE OF THE RESORT CITY OF SOCHI AS A MODEL OF DEVELOPMENT

В статье рассматривается анализ морфологии объектов историко-культурного наследия города-курорта Сочи с позиции морфологии, структуры, строения и материалов выполнения. В объектах историко-культурного наследия XX века выявлены отличительные элементы морфологии и средового мотива. Выявленный основной элемент художественной ткани города-курорта — мотив, определяет своей структурой весь средовой комплекс курорта в целом. Морфотипы историко-культурного наследия объектов городской курортной среды рассматриваются как элементы сходства, сопоставления и противопоставления. Проектная модель развития объектов историко-культурного наследия Сочи определяет повторяемость приемов и становится «правилом» проектирования современных объектов городской курортной среды.

The article discusses the analysis of the morphology of objects of the historical and cultural heritage of the resort city of Sochi from the standpoint of morphology, structure, structure and execution materials. In the objects of historical and cultural heritage of the twentieth century, distinctive elements of morphology and environmental motive were revealed. The identified main element of the artistic fabric of the resort city — the motive, determines by its structure the entire environmental complex of the resort as a whole. Morphotypes of the historical and cultural heritage of objects of the urban resort environment are considered as elements of similarity, comparison and opposition. The design model for the development of objects of historical and cultural heritage of Sochi determines the repeatability of techniques and becomes the “rule” for the design of modern objects of the urban resort environment.

Ключевые слова: морфотипы, морфологическая модель объектов историко-культурного наследия, элементы сходства, сопоставления, противопоставления.
Keywords: morphotypes, morphological model of objects of historical and cultural heritage, elements of similarity, comparison, opposition.

Введение

Культурный образец историко-культурного наследия становится символическим образцом проектной деятельности, который трансформируется в культурный смысл дизайна [1].

Двуединство естественно-природного и искусственного наполнения региональной историко-культурной среды диктует абстрагирование, мысленное выделение и вычленение отдельных признаков и связей конкретного историко-культурного объекта и формирование самостоятельного морфотипа.

Актуальность исследования обусловлена необходимостью поиска и выявления уникальных морфологических черт сочинского историко-культурного наследия. Проведение морфологического сравнения историко-культурного наследия Сочи и хаотичной современной точечной застройкой необходимо для создания действенных стратегий сохранения культурного пространства. Эти стратегии нацелены на обеспечение рационального использования наследия и его гармоничную интеграцию в современную городскую инфраструктуру.

Город Сочи, расположенный на Черноморском побережье Кавказа, исторически обладает богатым и разнообразным историко-культурным наследием. Средовое наполнение на протяжении своей истории испытало влияние различных культур, изменялось и трансформировалось от локальных образцов до объектов всемирного значения. Сохранению уникального облика города-курорта для будущих поколений способствует абстрагирование признака или свойства объекта при помощи «очищения» от побочных признаков, свойств и связей. Таким образом, исследование продвигается к познанию главного и существенного в сохранении традиций формирования уникального средового явления — города-курорта.

Исследование морфологических особенностей историко-культурного наследия города-курорта Сочи осуществляется с позиции анализа архитектурных стилей, планировочной структуры и декоративных элементов, характерных для различных исторических периодов развития города. Особое внимание уделяется влиянию природно-климатических условий на формирование архитектурного облика Сочи и специфике использования местных строительных материалов. Графически исследуются композиция зданий, относящиеся к памятникам истории и культуры, и их стилистика.

Культурно-историческое наследие, выраженное в культурном образце, формирует менталитет и преемственность ценностей и отвечает за сохранение традиций. В результате исследования историко-культурного наследия города-курорта Сочи, выявления морфотипов, культурный образец начинает работать в качестве символического образца для современной проектной деятельности [2].

Объекты культурного наследия обладают многогранной ценностью: исторической, культурной, архитектурной, эстетической и научной. Важно отметить, что их историческая значимость тесно переплетена с их материальной структурой [3] (рис. 1).

Выявление отличительных элементов морфологии и средового мотива способствует формированию научной гипотезы, заключающейся в современном тиражировании морфотипов историко-культурного наследия сочинского региона как модели его развития.

Материалы и методы. Первоначальным состоянием мира в древнейших мифологических текстах выступал беспорядочный, синкретический хаос, который в художественном интеллектуальном концепте может быть представлен в виде когнитивного допущения «тьма» [4]. Ассоциативность человеческого мышления находит общие черты характеристик хаоса в самых разных древних традициях. В частности, в мифологии хаос («тьма») непосредственно ассоциируется с неупорядоченной водной стихией.

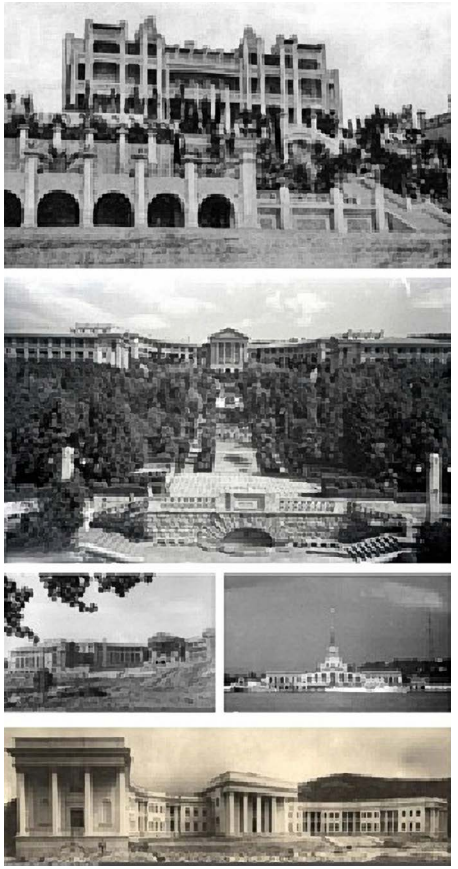


Рис. 1. Фотофиксация объектов историко-культурного наследия города-курорта Сочи: «Кавказская Ривьера», «Санаторий Орджоникидзе», «Санаторий Металлург», «Морской вокзал Сочи», «Санаторий Мацеста»

В представлениях шумерской и древнеегипетской культур мир зарождался так же в хаосе, что приводило в дальнейшем к строительству других форм мироздания. Сходные описания хаоса, как места рождения культуры, начала цивилизации, встречаются в ведической мифологии древней Индии и китайской мифологии. С морфологической точки зрения, хаос бесформен. Обратные процессы превращения хаоса в упорядоченные структуры побуждали человека творить культурное пространство [5] (рис. 2).

Пифагор и Птолемей обнаружили и зафиксировали божественные формы в виде круга и эпицикла, которые скрывались за природными



Рис. 2. Графическое размышление, как из «хаоса» рождаются морфологические структуры. Работа студента кафедры АДиЭ Сочинского государственного университета. Руководитель И.П. Кириенко



Рис. 3. Графическое исследование объекта историко-культурного наследия города-курорта Сочи. Работа студента кафедры АДиЭ Сочинского государственного университета. Руководитель И.П. Кириенко

явлениями [6]. В эпоху Возрождения это понимание расширилось до формализации и формулирования пространства посредством Коперниковых окружностей и Кеплеровых эллипсов [5]. Таким образом, божественные формы стали подвластны человеку. Более того, морфология может быть смоделирована в виде формул и моделей, под которые адаптируется современный дизайн.

Поиск и реализация морфологической модели идеальной городской структуры курорта Сочи материально воплощены архитекторами середины XX века. Графические исследования морфологических аспектов позволяют установить морфотипы объектов историко-культурного наследия (рис. 3).

Сочи обладает богатым многообразием памятников теоретического знания: от археологических находок до сооружений советского модернизма. Анализ морфологических характеристик позволяет определить уникальные черты каждого типа наследия, а также выделить общие и специфические черты, которые станут моделью развития городской курортной среды [7].

Графический анализ композиционных принципов историко-культурного наследия представляет собой сложную и многоаспектную задачу, требующую глубокого понимания принципов организации

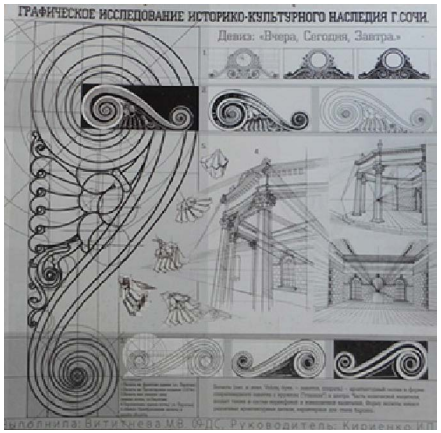


Рис. 4. Графическое исследование объекта историко-культурного наследия города-курорта Сочи «валюта». Работа студента кафедры АДиЭ Сочинского государственного университета. Руководитель И.П. Кириенко

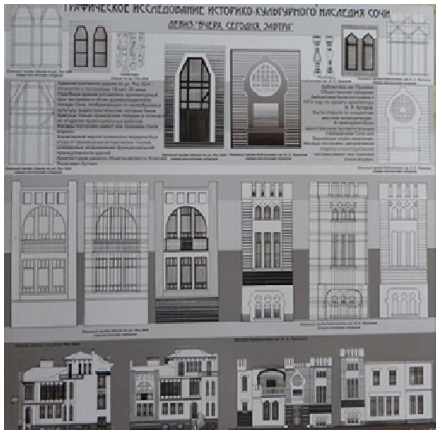


Рис. 5. Графическое исследование объекта историко-культурного наследия города-курорта Сочи Библиотека им. А.С. Пушкина. Работа студента кафедры АДиЭ Сочинского государственного университета. Руководитель И.П. Кириенко

и взаимодействия элементов, формирующих целостный архитектурный ансамбль. Композиционный принцип в данном контексте выступает как осознанная система (рис. 4).

Первым шагом в графическом анализе является выявление специфического построения доминирующих элементов и их иерархии [8]. Например, в построении валюты, часто встречается в различных объектах городского исторического ансамбля. Вокруг отдельно стоящей валюты на пьедестале в районе сочинского Цирка, располагаются современные постройки другой стилистики, создавая определенную визуальную и функциональную связь с историческим контекстом.

Анализ пропорций, ритма, симметрии или асимметрии позволяет структурировать гармонию объекта исследования. Элементы взаимодействуют друг с другом, создавая определенную гармоничную структуру (рис. 5).

Морфологическое сравнение представляет собой базовый междисциплинарный метод, формирующий аналитическую основу для морфотипической модели развития историко-культурного наследия в современных объектах городского ландшафта (рис. 6).



Рис. 6. Графическое исследование объекта историко-культурного наследия города-курорта Сочи парка «Дендрарий». Работа студента кафедры АДиЭ Сочинского государственного университета. Руководитель И.П. Кириенко

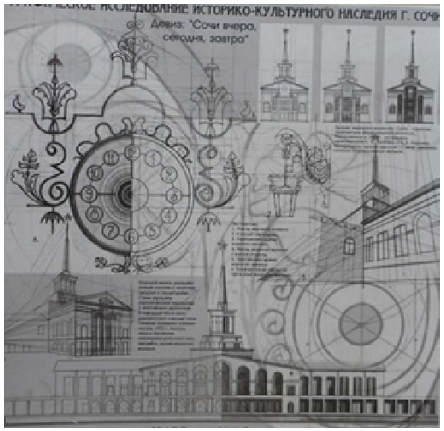


Рис. 7. Графическое исследование объекта историко-культурного наследия города-курорта Сочи «Морской Порт». Работа студента кафедры АДиЭ Сочинского государственного университета. Руководитель И.П. Кириенко

Результаты исследования. Учитывая исторический, ландшафтный и культурный контекст, в котором был создан уникальный архитектурный ансамбль сочинского Морского Порта, необходимо отметить синтез этих составляющих гармонии. Здание морского вокзала представляет собой трехэтажное здание с выразительной архитектурой, является главным элементом средового комплекса. Уникальный средовой ансамбль создан архитектором А.Н. Морозовым в 1934–1936 годах. Архитектурный стиль сочинского Морского порта «сталинский неоклассицизм» («сталинский ампир») [3]. При графическом исследовании планировочной структуры выявлена композиционная ось. При этом основная ось композиции проходит через центральное здание морского вокзала к морю, акцентирована расположением основных архитектурных элементов. Вертикальная доминанта является символом порта, увенчана высокой башней со шпилем (рис. 7).

В средовой ансамбль сочинского Морского Порта входят фонтан «Навигация» и ротонда. Фонтан расположен на площади перед вокзалом, представляет собой скульптурную композицию, символизирующую мореплавание и навигацию. Эта композиция поддержана скульптурной группой на фасаде здания вокзала, которая изображает различные сцены



Рис. 8. Элемент архитектурного ансамбля Сочинского Морского Порта — ротонда, построена в 1950-х годах. Современная фотофиксация



Рис. 9. Авторская проектная разработка ротонды на основе морфотипа

из истории мореплавания и жизни советских людей. Башня оборудована часами и увенчана пятиконечной звездой. Основные принципы планировки сочинского Морского Порта: масштабная связь с ландшафтом, симметрия, осевая композиция, функциональное зонирование, продуманная система коммуникаций (рис. 7).

Архитектурный ансамбль Сочинского морского порта гармонично вписывается в прибрежный ландшафт города, являясь неотъемлемой частью его исторического облика. Величественное здание вокзала до сих пор является визитной карточкой города-курорта Сочи, словно маяк, привлекает внимание, так как рассчитан на вид со стороны моря, напоминая о величии и значимости морских ворот.

Ротонда, расположенная на территории сочинского Морского Порта, так же является визитной карточкой курорта, имеет самостоятельное знаковое значение для выявления морфотипа историко-культурного наследия. Структура ротонд представляет собой архитектурный тип сооружения, круглого по своей форме, наиболее распространена в сфере светской архитектуры [9]. Для ротонд характерна цилиндрическая конфигурация, несколько колонн и купол с выраженным закруглением.

В городе Сочи существует несколько индивидуальных архитектурных решений ротонд: на территории парка Фрунзе, санатория «Русь», сочинского Железнодорожного вокзала, современные объекты. Все они имеют отличительные особенности по количеству колонн, форме балясин, подходов и ступеней.



Рис. 10. Вписывание авторской проектной разработки ротонды в средовой контекст

Эстетические аспекты ротонда в морском порту Сочи отличаются легкостью пропорций и утонченностью декора. Отличительными особенностями ротонды является двухчастная лестница на второй обзорный уровень, узнаваемый рисунок балясин, внутреннее решение купола, цветовая гамма (белый и теплый коричневый), архитектурный бетон и покрытие купола крыши металлочерепицей (рис. 8).

Декорирование кессонных поверхностей ротонды сочинского Морского Порта имеет индивидуальный узнаваемый характер. Как неотъемлемая часть ансамбля, ротонда сохранила за собой статус видовой точки, что для современного Сочи является исключительной редкостью. Архитектор идеально вписал свои творения в окружающий ландшафт. Здание расположено таким образом, чтобы максимально использовать благоприятные климатические условия и открывающиеся виды на море и горы. Открывающиеся виды с каждого уровня ротонды создают ощущение единения с природой и стилистическое единство со всем ансамблем Морского Порта.

Результаты исследования показали, что морфологическое разнообразие историко-культурного достояния Сочи является важным фактором, определяющим его идентичность и привлекательность. Автором предложено трансформировать узнаваемый морфотип ротонды Сочинского Морского Порта в вариант, который сохраняют стилистические, композиционные и конструктивные особенности, но в то же время, имеет свое узнаваемое решение. Такой подход имеет методологическое основание [10]. Примером такого подхода может служить авторская разработка ротонды на основе указанного морфотипа (рис. 9). Вариантное решение имеет индивидуальные особенности: вход на второй уровень осуществляется через дверь на первом уровне, что позволяет проводить дидактические временные выставки под куполом второго обзорного уровня, регулируя доступ посетителей. Висячая под куполом экспозиция представляет собой макеты объектов историко-культурного наследия Сочи.

Обсуждение. Научная новизна исследования заключается в разработке интегрированной методологии изучения морфологических аспектов историко-культурного достояния применительно к специфическим условиям города-курорта. Полученные результаты могут быть использованы для решения практических задач в области следования основному мотиву города Сочи — курортности, определяющему структуру всего средового комплекса в целом.

Морфотипы историко-культурного наследия объектов городской курортной среды в настоящее время рассматриваются как элементы противопоставления. Проектная модель развития объектов историко-культурного наследия Сочи определяет повторяемость приемов и становится «правилом» проектирования современных объектов городской курортной среды, что позволяет рассматривать их с позиции сходства и сопоставления (рис. 10).

Реконструкция Морской набережны в районе сочинского Маяка предоставила возможность поиска органичного решения композиционной доминанты по аналогии с историческим ансамблем Сочинского Морского Порта (рис. 8). Архитектурный контекст продиктовал структурные характеристики, позволяющие моделировать родственные среды по принципу подобия.

Таким образом, морфологический анализ историко-культурного наследия Сочи осуществлен с позиции комплексного подхода, учитывающего особенности городского ландшафта [11]. Сохранение и изучение этих объектов является важной решением модели развития городской-курортной среды Сочи, направленной на сохранение исторической памяти и формирование культурной идентичности города.

Заключение

Важным аспектом исследования историко-культурного наследия города-курорта Сочи является анализ исторической контекстной среды, включая взаимосвязь объектов исторического наследия с окружающей естественной природой. Это позволило выявить уникальные черты и закономерности, формирующие исторический облик Сочи с позиции курортности. Сохранение и рациональное использование этого достояния является необходимым условием для устойчивого развития города-курорта и повышения его конкурентоспособности на международном уровне.

Результаты исследования имеют практическую значимость для формирования модели развития курорта в контексте рассмотрения морфотипов как элементов сходства и сопоставления. В настоящее время объекты историко-культурного наследия находятся в структуре противопоставления с современными объектами. Проектная модель развития объектов историко-культурного наследия Сочи определяется как повторяемость приемов и становится «правилом» проектирования современных объектов городской курортной среды, приводя всю рекреационную среду к согласованному стилевому и композиционному единству.

Список литературы:

1. Архетип Ночи в мировой культуре. Тьма: монография / под науч. ред. проф. Ф.В. Фуртай, сост, подгот. и общ. ред. текста. — Т. 2. — СПб.: ЛГУ им. А.С. Пушкина, 2023. — 180 с. (илл.).

2. *Жердев Е.В.* Семиотика дизайна: художественная сыслообразность. Монография. — Москва: Академический проект, 2021. – 799 с.

3. Историко-культурное наследие города Сочи. — URL: https://nagoroh.ru/p/project/istoriko-kulturnoe-nasledie-goroda-sochi (дата обращения: 04.12.2025).

4. *Калиничева М.М., Жердев Е.В., Новиков А.Н.* Научная школа эргодизайна ВНИИТЭ: предпосылки, истоки, тенденции становления. Монографияю — Москва: ВНИИТЭ; Оренбург ИПК ГОУ ОГУ, 2009. — 368 с.: ил.

5. *Кириенко И.П.* Ландшафтное проектирование среды: учебник / И.П. Кириенко. — Москва: КНОРУС, 2024. — 400 с.

6. *Молокова Т.А.* Сохранение культурного наследия в России: исторический обзор // Общество: философия, история, культура. — 2019. — № 4 (60). — URL: https://cyberleninka.ru/article/n/sohranenie-kulturnogo-naslediya-v-rossii-istoricheskiy-obzor (дата обращения: 04.12.2025).

7. Предметные формы в системе культуры: монография / под науч. ред. проф. М.А. Коськова; сост., подгот. текста и общ. ред. проф. М.А. Коськова, доц. М.Е. Харитоновой. — СПб.: ЛГУ имени А.С. Пушкина, 2016. — 508 с.

8. *Сидоренко В.Ф.* Эстетика предметного творчества. — Москва: ВНИИТЭ, 2007. — 135 с.

9. Техническая эстетика и дизайн: Словарь. — Москва: Академический Проект; Культура, 2012. — 356 с.

10. *Флюссер Вилем.* О положении вещей. Малая философия дизайна. — Москва: Ад Маргинем Пресс, 2016. — 160 с.

11. *Шимко В.Т.* Архитектурно-дизайнерское проектирование. Основы теории. — Москва: Архитектура-С, 2004. — 296 с.

С.Е. ПОЗДНЯКОВА

Бакалавр РХМ РГХПУ им. С.Г. Строганова, реставратор художественного металла, магистрант РУДН им. Патриса Лумумбы, реконструкция и реставрация памятников архитектуры
e-mail: pozdnyakova.sima@yandex.ru

S.E. POZDNYAKOVA

Bachelor of Arts, Russian State Stroganov University of Art and Crafts, restorer of artistic metalwork, master's student, Patrice Lumumba Peoples' Friendship University of Russia, reconstruction and restoration of architectural monuments
e-mail: pozdnyakova.sima@yandex.ru

DOI: 10.37485/1997-4663_2026_2_1_55_67

АРХИТЕКТУРНЫЕ ОСОБЕННОСТИ ИЛЬИНСКОГО ПРИДЕЛА ХРАМА ИЛЬИ ПРОРОКА НА ВОРОНЦОВОМ ПОЛЕ

ARCHITECTURAL FEATURES OF THE ILYINSKY CHAPEL OF THE CHURCH OF ELIJAH THE PROPHET ON VORONTSOVO POLE

В статье рассмотрен Ильинский придел храма Ильи Пророка на Воронцовом поле в Москве. Описана хронология архитектурных изменений в приделе, описаны фасады и внутренний вид придела, а также выявленные фрагменты основания портала, оставшиеся от храма авторства итальянского архитектора Алевиза Нового.

This article examines the Ilyinsky Chapel of the Church of Elijah the Prophet on Vorontsovo Pole in Moscow. It describes the chronological construction history of the chapel, its façades and interior, and also identifies fragments of the portal foundation remaining from the church designed by the Italian architect Aleviz the New.

Ключевые слова: храм Ильи Пророка на Воронцовом поле, Алевиз Новый, Алоизио Ламберти да Монтиньяна, двухшатровые храмы; храмы XVII в., реставрация архитектуры.

Keywords: Church of Elijah the Prophet on Vorontsovo Pole; Aleviz Novy, Aloisio Lamberti da Montignana, both tent-roofed churches; 17th-century churches, architectural restoration.

Ильинский придел храма Ильи Пророка на Воронцовом поле на настоящее время является старейшей постройкой храма. Он был воздвигнут в 1653 г. по повелению государя Алексея Михайловича в память о избавлении от сильной засухи. С тех пор ежегодно, в день памяти св. Ильи Пророка 20 июля, вплоть до конца XIX в., из Кремля до Воронцова поля шел крестный ход.

Строительную историю каменного храма Ильи Пророка на Воронцовом поле можно разделить на несколько периодов:

— в 1514 г. архитектором Алевизом Новым был построен храм Благовещения;

— в 1653 г. с северной стороны к Благовещенскому храму был пристроен Ильинский придел с двумя декоративными шатрами;

— в к. XVII в. (около 1690–1702 гг.) храм Алевиза был разобран и на его месте был воздвигнут новый пятиглавый храм Благовещения;

— в 1745 г. проведены работы по «обновлению» храма и построена колокольня;

— в 1840 г. на месте

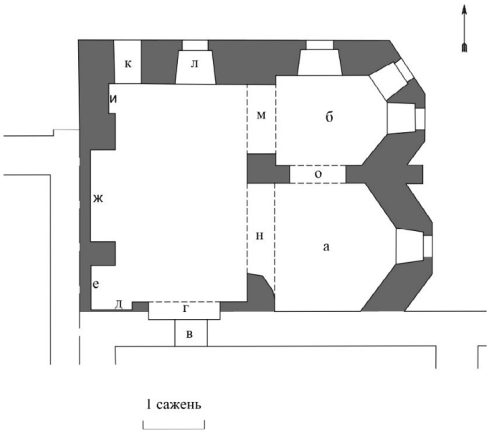


Рис. 1. Схема придела на основании плана 1876 г. Чертеж автора

а — южная абсида с в которой располагался престол Ильи Пророка; б — северная абсида, в которой располагался престол Параскевы Пятницы; в — проем, ведущий в Благовещенский храм; г — первоначальный арочный проем, ведущий в Благовещенский храм; д — ниша, заложенная в 1870-х г.; е — южный проем, ведущий в старую трапезную и превращенный в нишу при строительстве новой трапезной в 1840 г.; ж — северный проем, ведущий в старую трапезную и превращенный в нишу при строительстве новой трапезной в 1840 г.; и — ниша для дверного полотна двери на северной стене; к — дверной проем в северной стене придела; л — окно в северной стене придела; м — северный арочный проем, ведущий в алтарь; н — южный арочный проем, ведущий в алтарь; о — арочный проем, между двумя алтарями придела

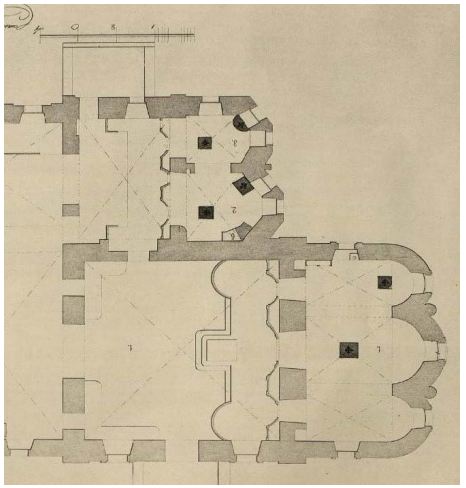


Рис. 2. План храма Ильи Пророка на Воронцовом поле. 1835 г. Фрагмент из книги Н. А. Найденова [4]

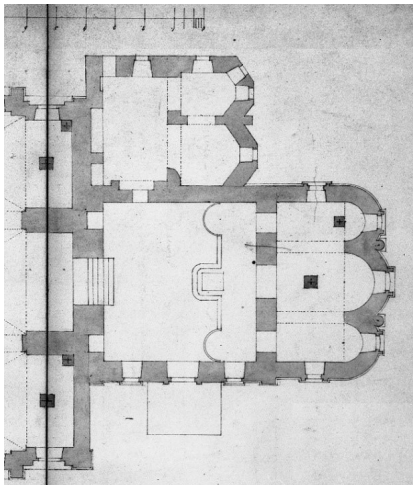


Рис. 3. Фиксационный план храма Ильи Пророка. 1876 г. Фрагмент из книги Н. А. Найденова [2]

старой трапезной архитектор Козловский (возможно, М.Д. Быковский) возвел высокую трапезную в стиле ампир;

— в 1876–1878 гг. архитектор П.П. Зыков (старший) провел переделку и ремонтные работы в храме, в том числе отделку трапезной в эклектичном русском стиле;

— в советский период помещения храма были переданы Музею Искусств Народов Востока и были возвращены обратно к 2019 г. В настоящее время храм готовится к реставрационным работам.

Освятил приделы в 1653–1654 гг. патриарх Никон, что подтверждается антиминсом из Ильинского престола, который сейчас находится в собраниях Музея Отечественной войны 1812 г. в Москве.

Вся история строительства храма отразились на архитектуре Ильинского придела. Изменения можно проследить по фиксационным планам, сделанных до начала постройки новой трапезной в 1835 г. (рис. 2) и до переделки храма П.П. Зыковым 1873 г. (рис. 3).

На схеме, сделанной мной на основании плана 1876 г. обозначены основные части придела (рис. 1).

В Ильинском приделе имелось два престола с двумя абсидами, по числу престолов было возведено два декоративных шатра. В южной

абсиде а, большей по ширине, располагался престол Ильи Пророка, в северной абсиде б, меньшей, — престол Параскевы Пятницы.

На плане 1835 г. (рис. 2) видно крыльцо и дверной проем в северной стене, два проема в западной стене ведут в старую трапезную. После возведения трапезной в 1840 г. арочные проемы (е, ж) на западной стене, бывшие сквозными, были заложены кирпичом и переделаны в ниши, а в южной абсиде было заделано окно (рис. 3). На плане 1835 г. (рис. 2) в северной стене придела имелся дверной проем (к), к нему примыкало крыльцо. Впоследствии в 1876–1878 гг. П.П. Зыков передвинул проем в середину северного фасада, переделав его в дверной из оконного (л), старый проем был заделан.

Каких-либо исторических фотографий из интерьера Ильинского придела до XX в. не удалось обнаружить.

У Д.И. Языкова, священника храм, имеется описание внутренних габаритов храма до обновления храма в 1876–1878 гг.: «от западной стены до предолтарной четыре сажени; от южной до северной стены 6 саженей 1 аршин. Высота от пола до центра свода около 16-ти аршин» . Он упоминает о том, что внутри храма не было железных связей. Он также пишет о устройстве сводов: «свод в храме коробовый-корытчатый без просветов, только в пятах свода по трем сторонам устроена были по две круглых продушины — не сквозные, на равном одна от другой разстоянии, может быть для резонанса, так как в той стене, которая отделяла алтарь от храма и была закрыта рамой иконостаса, таких продушин не было [7, с. 17].

Алтари Ильинского придела были разобраны в 1876–1878 гг., а престолы перенесены в алтари трапезной.

Д.И. Языков пишет, что в процессе переделки храма алтарная часть придела была разобрана до основания, по причине «крайней ветхости и невозможности поддержать и обновить ее» [7, с. 19]. У Н.А. Найденова же указано, что причина разбора алтарных помещений была «для открытия большаго света» [4, с. 8]. У Языкова сохранились описания габаритов алтаря: «Алтарь от восточной до западной стены имел 2 1/2 сажени <5 м 32,5 см> внутри, от северной до южной 6 саженей 1 аршин <13 м 48 см> и делился на две половины, которые выходили наружу двумя полукруглыми выступами. Стена, которая внутри шла между этими двумя половинами имела в середине арку, через которую обе половины соединялись между собою» [7, с. 18]. В процессе масштабной переделки в 1876–78 гг. были заделаны многочисленные трещины в приделе. Касательно фундаментов

храма, Языков написал, что здания Ильинского и Благовещенского храма стоят без надежного фундамента: «Вмѣсто основательнаго фундамента, подъ стѣнами зданій, оказались разной величины куски бѣлаго и дикаго камня, перемѣшанные съ глиною, которые, притомъ, лежали выше материка на 14 и 15 вершковъ». Было решено внутри и снаружи вырыть рвы вдоль стен зданий, выбрать из-под стен старый фундамент и на материк уложить новый, по мере надобности укрепляя контрфорсами из белого камня [7, с. 24–25]. При натурном исследовании основания стен внутри придела, следов подведенного в 1870-х гг. фундамента под стены Ильинского придела не было выявлено. Возможно, эти работы проходили в других частях храма.

После разбора абсид и переноса престолов в трапезную придел был переделан в ризницу.

Самые ранние фотографии с Ильинским приделом можно увидеть в книге Н.А. Найденова (рис. 4). Изображения фасадов с более близкого расстояния имеется в журнале «Зодчий» за 1911 г. в статье М. Красовского, посвященной приделу (рис. 5). В этой статье он выдвигает предположение о том, что у придела было три абсиды и три шатра. Но это предположение, уточняясь в процессе натурных и архивных исследований, было отклонено.

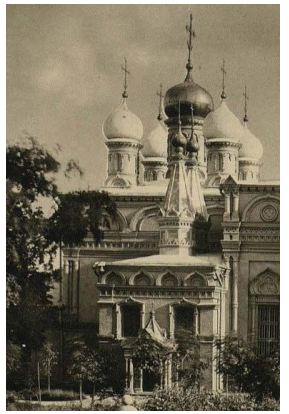


Рис. 4. Храм Ильи Пророка на Воронцовом поле. Вид с севера. Фрагмент с Ильинским приделом из книги Н. А. Найденова [4]

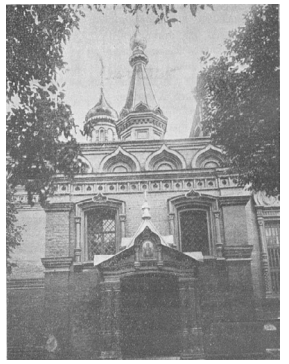


Рис. 5. Ильинский придел храма Ильи Пророка на Воронцовом поле. 1911 г. Фотография из статьи М. Красовского [3]

На фотографиях можно увидеть два декоративных шатра с декором с кокошниками, филенками, треугольным поясом и карнизом с напуском кирпичей. По центру северного фасада в 1876–1878-х гг. было крыльцо в русском стиле с иконой над входом (рис. 5). На фасаде видны два окна верхнего света с эклектичными наличниками из бетона, которые сохранились до настоящего времени. На фотографии (рис. 5) видна крещатая решётка на левом окне верхнего света.



Рис. 6. Восточный фасад Ильинского придела. Фото автора



Рис. 7. Северный фасад Ильинского придела. Фото автора

Фасады придела украшены кокошниками с килевидным завершением, под ними идет карниз с каплевидными углублениями. Углубления образованы двумя вертикально стоящими кирпичами с выбранной по одной стороне формой.

Стены придела 1653 г. сложены из большемерного кирпича 30 х 14,5/15 х 7,5/8 см с толщиной раствора в 1,5/2 см.

В 1876–78 гг. были приделаны лопатки на северо-западном и северо-восточном углах придела.

На фасадах видны следы заложенных в 1876–1878 гг. трещин, которые возникли вследствие деформации постройки. Арки разных размеров на восточном фасаде (рис. 6), ведущие в абсиды были заложены в это же время.

На восточном фасаде под карнизом с каплевидными углублениями видны заложенные гнезда под кровельные опоры абсиды. Наверху слева прослежены отпечатки склона крыши.

На западном фасаде придела прослеживается фрагменты кладки от разобранной старой трапезной. В месте примыкания новой трапезной 1840 г. от карниза с каплевидным декором до крыши была сооружена лопатка, на месте разобранного кокошника.

В советский период в восточной стене были прорублены два проема снизу и небольшой оконный проем сверху слева. Проем по центру, сооружённый в 1870-х гг. был заложен. В 1930-х. гг. два декоративных



Рис. 8. Южное основание декоративного шатра. Фото автора



Рис. 9. Рельсы между южным основанием декоративного шатра и четвериком. Фото автора

шатра были разобраны. Килевидные завершения на кокошниках были сбиты, а поверх них закреплены железные кровельные полосы.

Также в советский период окна верхнего света в северном фасаде (рис. 7) были растесаны и заменены наружные рамы, установлены новые решетки. По центру северного фасада в кладке имеются отпечатки кровли крыльца 1870-х гг., которое разобрали в советский период. Видны следы старого дверного проема (к) с правого края северного фасада, который заложили в 1870-х гг.

Зимой 2025 г. нижний северо-западный угол лопаток, приделанных к фасаду во время переделок храма П.П. Зыковым, обвалился, выявив фрагменты хорошо обработанных белокаменных блоков, включенных в кирпичную кладку, а также фрагмент металлической связи.

Под крышей Ильинского придела были выявлены остатки разобранных в 1930-х г. шатровых завершений. Это восьмигранные основания шатров, расположенные на постаменте круглой в плане формы. Толщина постамента варьируется из-за расположения на сводах. Основания плохо сохранились, северное практически стесано в уровень свода, южное сохранилось лучше (рис. 8). Габариты кирпичей в основании шатровых завершений — 30 х 14,4 х 7,5 см, толщина раствора — 2 см.

Между южным основанием и стеной Благовещенского храма установлены два рельса (рис. 9). Вероятно, они были установлены как упор в процессе ремонтных работ в 1876–1878 гг. Также под крышей придела на примыкающих к приделу стенах четверика и трапезной 1840 г. остался отпечаток старой кровли.

Сохранившаяся часть придела в плане прямоугольной формы, вытянутой с севера на юг, с лотковым сводом. При масштабной переделке храма в XIX в. П.П. Зыковым для укрепления придела внутри были воздвигнуты конструкции из рельсового полотна. Они стоят вертикально у западной стены, проходят через верх, повторяя арочный изгиб свода, и переходят на противоположную восточную стену, образовывая нервюры в количестве четырех штук. Внизу они упираются на небольшие металлические пластины и неглубоко вкопаны. У этих же стен, западной и восточной, проходят горизонтальные металлические связи, каждая из двух частей, скрепленных стяжным элементом.



Рис. 10. Северная стена Ильинского придела. Фото автора

Внутри придела в советский период был надстроен второй этаж и установлен подвесной потолок. На расстоянии 210 см от северной стены была возведена кирпичная перегородка для дополнительных помещений. В это же время в стенах придела были выбиты ниши под батареи, печку и санузел.



Рис. 11. Южная стена Ильинского придела, вид изнутри. Фото автора

В южной стене (рис. 11) видны два арочных проема. Больший (г) слева вел в Благовещенский храм, а узкий справа (д) являлся нишей, примыкающей к стене первоначального Благовещенского храма 1514 г. Оба проема были построены в 1650-х гг., являясь частью первоначальной архитектуры Ильинского придела. Проем, являющийся нишей (д), был заложен вровень со стеной в 1870-х гг. Проем, ведущий в храм, был частично заложен в это же время, для сооружения проема прямоугольной формы меньшего размера. При этом верхняя часть свода арки была перебита для устройства проема повыше, так как в этот период пол Благовещенского храма был поднят. Сверху этот проем был усилен фрагментом рельса.

На северной стене прослеживается проем, ведущий на крыльцо, устроенный из старого оконного (л) в 1870-х гг., который был заложен в



Рис. 12. Фрагмент западной стены Ильинского придела внутри с арочными проемами (ж, и). Фото автора



Рис. 13. Фрагмент западной стены придела. Фото автора

советский период и вновь превращен в оконный (рис. 16). В окнах верхнего света сохранилась внутренние рамы 1870-х гг. В основании северной стены видно две могильные белокаменные плиты с рельефным арочным орнаментом начала XVII в.

На западной стене придела видны две арки, заложенные в 1870-х гг. (рис. 12), которые вели в старую трапезную, а также справа видна заложенная неглубокая ниша (и) для дверного полотна двери на северной стене, которая имеется на планах храма (рис. 2, 3).

На восточной стене внутри четко прослеживается арка (м), которая вела в Параскевинский алтарь. В заложенной южной арке (н) виден оконный проем, устроенный в 1870-х гг.

На восточной и противоположной ей западной стене придела имеются два ряда с гнездами под балочные крепления пола (рис. 13), который сооружали внутри придела. По нижнему ряду был установлены перекрытия пола в советский период. А гнезда выше, вероятно, были сделаны для возведения пола, во время переделки придела в ризницу. Упоминаний о том, что в ризнице был надстроен второй уровень не было найдено, и данные ниши являются практически единственным свидетельством этом.



Рис. 14. Сохранившиеся фрагменты росписи по центру свода придела. Фото автора



Рис. 15. Центральная часть основания портала. Вид из прохода в Благовещенский храм. Фото автора



Рис. 16. Общий вид выявленного основания портала 1515 г. Вид с северо-запада. Фото автора

При разборе помещения после выезда музея обнаружилось, что в советский период стены придела обложили рубероидом, металлическим профилем, асбестовыми плитами и шифером. Когда эта конструкция была снята, росписей за ней уже не было, из-за парникового эффекта они превратились в крошку. От росписей 1870-х гг. сохранились только фрагменты на своде с изображением крестов и цветов в их центре и по углам от них (рис. 14). В верхней части стен и своде придела было выявлено 16 голосников, которые были заложены в XIX в.

В западной стене внутри Ильинского придела, слева, в советский период была пробита ниша для коммуникаций. Пол в этом месте был засыпан кирпичной крошкой и строительным мусором. При его расчистке возле южной стены придела было выявлено северное основание портала (рис. 15, 16) от первоначального каменного храма Благовещения 1515 г., построенного итальянским мастером Алевизом Новым. Упоминания о строительстве этого храма встречаются в Софийском временнике [6, с. 295], где он упомянут среди одиннадцати храмов, воздвигнутых Алевизом. Итальянские исследователи, начиная с С. Беттини, связывают имя Алевиза Нового с архитектором и скульптором Алоизио Ламберти да Монтаньяна, на основании архивных документов, маршрутов русских послов и косвенных признаков в виде стилистических черт архитектурных построек [8, с. 96–101].

На сохранность основания портала повлияло то, что стенка, построенная в советский период внутри придела, была удачно расположена буквально в нескольких сантиметрах до портала, и не пробивала саму конструкцию. Со стороны храма основание в месте дверного проема было

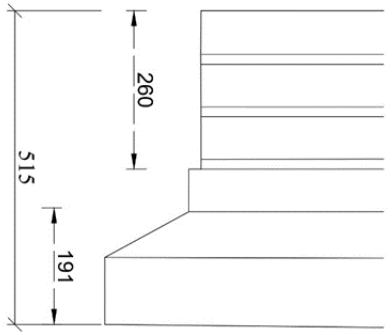


Рис. 17. Вид ступенчатой внешней конструкции основания портала сбоку. Чертеж автора в мм



Рис. 18. Надгробная плита с орнаментом, уложенная по центру портала. Фото автора

пробито бетонной заливкой 1870-х гг., уходящей на большую глубину и не оставляющей надежды на сохранность фрагментов под ней. Но та часть основания, которая сохранилась, позволяет выявить конструкцию Алевизовского портала. Это был портал входа в храм с северной стороны.

С северной и западной внешней стороны основание в плане имеет рисунок, образованный выступающими частями и углублениями (рис. 16). В углах конструкции основания нижние камни стесаны таким образом, что образуют уклон вниз к внешней стороне (рис. 17). По обеим сторонам от центра на северной стороне выступают базы.

Восточная сторона основания портала перебита стеной придела XVII в. и не сохранилась.

В центре основания проема уложена прямоугольная надгробная плита (рис. 18), ее установили взамен первоначального камня, вероятно изветшавшего. Габариты плиты — 111 х 40 х 17 см. С южного стороны сбоку плита украшена рельефным орнаментом «косичкой». Между полос «косички», идущей вдоль верхнего и нижнего края, расположен арочный орнамент с широкими членениями. Нами была атрибутирована данная надгробная плита, на основании периодизации надгробных плит Л.А. Беляева [1, с. 36]. Она относится к первой половине XVII в. Археологом С.Г. Шуляевым при устной консультации датировка была уточнена до 1620–1640-х гг.

На верхней плоскости по центру южного края плиты имеется выемка, оставленная под «нащельник» дверных створок. Со стороны четверика

к этой плите примыкает фрагмент пола из выложенного «ёлочкой» кирпича с размерами 30 х 14 х 7 см.

На основании ручных замеров сохранившихся элементов основания портала, а также выявленных сохранившихся фрагментов стены первоначального Благовещенского храма 1514 г. был создан план воссоздания вероятного первоначального вида основания портала (рис. 20).

Храм Ильи Пророка на Воронцовом поле в Москве за длительный период со времен своего строительства претерпевал множество изменений. Архитектура Ильинского придела сохранила в себе отражение этих изменений начиная от храма нач. XVI в. и вплоть до конца XX в.

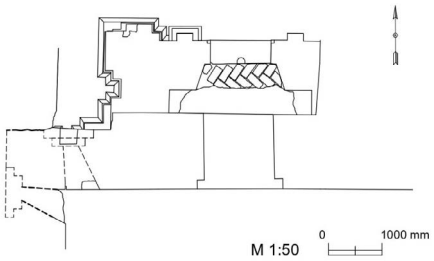


Рис. 19. Чертеж основания портала на настоящее время. Чертеж автора

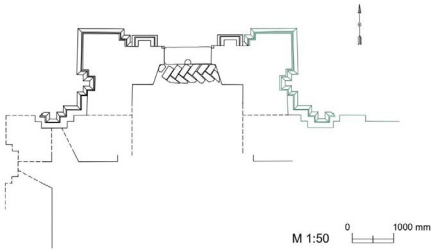


Рис. 20. Проект воссоздания первоначального вида основания портала. Чертеж автора

Выявленное основание портала первоначального Благовещенского храма авторства Алевиза Нового является ценнейшим объектом для изучения творчества итальянского архитектора. Предстоящие реставрационные работы включают в себя обязательную консервацию сохранившегося основания портала. Подробные исследования разновременных включений в архитектуру придела поможет при составлении проекта реставрации и ее реализации.

Список литературы:

1. *Беляев Л.А.* Русское средневековое надгробие. Белокаменные плиты Москвы и Северо-Восточной Руси XIII–XVII вв. — Москва: Модус-Граффити, 1996.

2. *Ким О.Г., Пономарев А.А., Лазарева А.В., Малыгин С.М.* Историко-архитектурное обследование Москвы. «Моспроект-2» им. М.В. Посохина, мастерская № 17. — Москва, 2008.

3. *Красовский М.* Материалы по истории русской архитектуры. Многошатровыя церкви Москвы. Санкт-Петербургское Общество Архитекторов // Архитектурный и художественно-технический журнал «Зодчий». — 1911. — № 16. — С. 181–185.

4. *Найденов Н.А.* Храмъ св. Пророка Иліи, что на Воронцовомъ поле. — Москва: Типо-литография Товарищества И.Н. Кушнеревъ и Ко., 1903. — 28 с.: илл.

5. Музейный гид 1812–2012: юбилейные экспозиции и выставки, которые нельзя пропустить. 14 сентября 2012 [Электронный ресурс]. — URL: https://psmb.ru/a/muzeynyy-gid-1812-2012-yubileynye-ekspozicii-i-vystavki-kotoryenelzya-propustit.html (дата обращения: 31.01.2026).

6. Софийский временник или Русская Летопись с 863 по 1534 гг. Издалъ Павелъ Строевъ. Часть вторая с 1425 по 1534 гг. — Москва: Типографія Семена Селивановскаго, 1821.

7. *Языков Д.И.* Храмъ святаго славного пророка Иліи, что на Воронцовомъ полѣ, въ Москве. Священника магистра Димитрія Языкова. — Москва. Типографія А. Гатцука, 1879.

8. *Mazzi G.* Indagini Archivistiche per Alvise Lamberti Da Montagnana. Arte Lombarda, 1976. — P. 96–101. [In Ital.] [Электронный ресурс]. — URL: http://www.academia.edu/29533813/Indagini_archivistiche_per_Alvise_Lamberti_da_Montagnana (дата обращения: 12.02.2026).

А.Э. МНАЦАКАНЯН
Преподаватель РГХПУ им. С.Г. Строганова,
e-mail: amn.2007@mail.ru

A.E. MNAZAKANIAN
Lecturer of the Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts
e-mail: amn.2007@mail.ru

DOI: 10.37485/1997-4663_2026_2_1_68_81

СКУЛЬПТУРА «РАБОЧИЙ И КОЛХОЗНИЦА» ВЕРЫ ИГНАТЬЕВНЫ МУХИНОЙ. СИНТЕЗ АРХИТЕКТУРЫ И СКУЛЬПТУРЫ

VERA IGNATIEVNA MUKHINA'S SCULPTURE "WORKER AND COLLECTIVE FARM WOMAN." A SYNTHESIS OF ARCHITECTURE AND SCULPTURE

На материалах архитектурного и скульптурного конкурсов в преддверии создания советского павильона для Всемирной выставки 1937 г. в Париже автор анализирует проблему архитектурно-скульптурного синтеза знаменитой двух фигурной скульптурной композиции В.И. Мухиной «Рабочий и колхозница» и объемно-пространственного построения советского павильона архитектора Б.М. Иофана.

Using materials from architectural and sculpture competitions held in the lead-up to the Soviet pavilion for the 1937 World's Fair in Paris, the author analyzes the problem of architectural and sculptural synthesis between V.I. Mukhina's famous two-figure sculptural composition "Worker and Kolkhoz Woman" and the spatial structure of the Soviet pavilion designed by architect B.M. Iofan.

Ключевые слова: Рабочий и колхозница, В.И.Мухина, Б.М.Иофан, Всемирная выставка, монументальная скульптура, научно-методическое информационно-технологическое сопровождение, предметно-пространственная среда, целостность и эстетическая выразительность.

Keywords: Worker and Kolkhoz Woman, V.I. Mukhina, B.M. Iofan, World's Fair, monumental sculpture, scientific and methodological information technology support, subject-spatial environment, integrity, and aesthetic expressiveness

Скульптура «Рабочий и колхозница» по праву считается одной из самых значимых монументальных композиций советского периода. Она задумывалась не как отдельный художественный объект, а как единое целое, созданное на стыке архитектуры и пластики. Важную роль сыграл принцип синтеза архитектуры и скульптуры. Работа велась в сотрудничестве с архитектором Борисом Иофаном, благодаря чему композиция получилась не только выразительной по форме, но и убедительной как часть масштабного архитектурного замысла.

В середине 1930-х годов Советскую Россию пригласили принять участие во Всемирной выставке, которая должна была пройти в Париже в 1937 году. Выставка проводилась под девизом «Искусство и техника в современной жизни» и фактически стала площадкой, где страны-участницы демонстрировали не только достижения культуры и промышленности, но и продвигали собственные политические и экономические модели. Таким образом, экспозиции превращались в своеобразное соревнование идей и возможностей.

По сути, молодому советскому государству на этой всемирной выставке необходимо было убедительно показать свою мощь сразу в нескольких измерениях. Поле соревнования было творческим, интеллектуальным и производственным (технологическим). С идеологической точки зрения Советский Союз воспринимался во многих странах как новое и во многом уникальное государство. В стране, согласно провозглашаемым принципам, «хозяевами жизни» становились не банкиры и капиталисты, а простые люди — рабочие и крестьяне. Подобная социальная модель, резко отличавшаяся от привычных для многих стран представлений, вызывала большой интерес во всем мире и требовала яркого, легко читаемого художественного выражения.

Именно эту идею в полной мере воплотила Вера Мухина в своем скульптурном произведении. Образы персонажей переданы в стремительном движении. Фигуры словно устремляются вперед, к «светлому будущему», и тем самым становятся визуальным символом созидания и развития. В руках они держат символические предметы, связанные с трудом и жизнью простых людей, подчеркивая мысль о том, что будущее строится ими и ради них.

Благодаря такой ясной и сильной образности произведение воспринимается не только как памятник своей эпохи, но и как работа, сохраняющая актуальность. Идея достоинства труда и участия человека в создании будущего остается понятной и значимой и сегодня, и, по сути, актуальна на все времена.

Архитектурный проект

Для создания памятника было организовано два этапа конкурсного отбора. Сначала прошел архитектурный конкурс, а затем скульптурный. Такой порядок позволял определить общий облик и пространственное решение сооружения, а уже потом подобрать художественную композицию, которая наиболее органично впишется в выбранную архитектурную форму. В обоих конкурсах участвовали крупнейшие мастера своего времени — известные архитекторы и скульпторы, чьи работы задавали направление развитию советского искусства и строительства.

В архитектурном конкурсе были представлены проекты ведущих архитекторов: Алабяна, Щусева, Мельникова, Гинсбурга, Чечулина, Иофана, Щуко, Гельфрейха. Соперничество специалистов было серьезным, так как каждый из участников имел собственную творческую манеру и узнаваемый подход к монументальным задачам. По итогам рассмотрения предложений победителем был признан проект Бориса Иофана.

Победа Бориса Михайловича Иофана в этом конкурсе не была случайной. К моменту участия он уже зарекомендовал себя как выдающийся архитектор, способный решать масштабные и символически значимые задачи. Среди его наиболее заметных работ того периода — построенный Дом ВЦИК и СНК СССР, который широкой публике стал известен как Дом на набережной. Кроме того, он разработал проект грандиозного Дворца Советов, который представлял собой колоссальный замысел по масштабу.

Создавая проект для выставки в Париже, Иофан сумел передать в архитектурном образе ощущение динамики, стремительности и «скоростных ритмов» эпохи. В выбранной форме он выразил идеи пластики, ориентированной в будущее. Архитектура не просто служила оболочкой, но работала как выразительный художественный жест, подчеркивающий движение и устремленность вперед.

Фасад получившегося здания тонко напоминал пьедестал — словно заранее предназначенный для установки монумента. Эта ассоциация возникала не напрямую, а скорее на уровне впечатления. Композиция здания как бы подсказывала место и роль памятника, усиливая его значимость. Сам Борис Иофан так описывал это ощущение в своих воспоминаниях: «Очень скоро родился образ … скульптуры, юноша и девушка, олицетворяющие собой хозяев советской земли — рабочий класс и колхозное крестьянство. Они высоко вздымают эмблему Страны Советов — серп и молот» [2, с. 136-140].

Архитектор подготовил тщательно проработанный и достаточно точный эскиз монумента, задав в нем ясную композицию и общий образ будущего сооружения. Как вспоминал его друг и коллега Исаак Эйгель, при создании замысла Иофан опирался на известные образцы античной пластики. В качестве художественных прообразов он рассматривал скульптурную группу «Тираноборцы», созданную афинскими мастерами Критием и Несиотом в 5 веке до н. э., а также древнегреческую «Нику Самофракийскую», приписываемую скульптору Пифокриту. Эти источники помогали ему сформировать характер движения, остроту силуэта и общее монументальное звучание композиции.

Само выставочное здание было непростым по форме и во многом определялось условиями участка. Для павильона выделили очень узкую площадку, поэтому в плане он неизбежно получался вытянутым вдоль ее длины. Размеры территории, отведенной на парижской выставке, фактически заранее задали габариты постройки. Участок имел около 120 метров в длину при ширине всего 21,4 метра. В этой ситуации не архитектор свободно выбирал пропорции плана, а место диктовало их, вынуждая подчинить композицию стесненным параметрам.

Несмотря на техническую сложность, в целом место считалось удачным. Оно находилось на берегу Сены, на набережной Пасси, рядом с Эйфелевой башней. Павильон оказывался в центре внимания посетителей, в зоне главной перспективной оси выставки, Архитектор в итоге сформировал два фасада. Один очень протяженный боковой и мощный высокий передний . К переднему фасаду вело несколько промежуточных обьемов, соединенных в единое конструктивное целое.

Главный вход акцентировала монументальная лестница, ведущая на небольшую площадку. По краям этой площадки располагались два сравнительно небольших объема, украшенные барельефами И. Чайкова.

Барельефы усиливали торжественность входной зоны и задавали ей скульптурное обрамление. Над входом размещался скульптурный

герб. Он был выполнен по рисункам художника В.Фаворского. Герб добавлял фасаду символический и декоративный акцент. При этом статичность и уравновешенность переднего фасада сознательно противопоставлялись общей динамике всего здания — такое сопоставление работало на выразительность образа. Это придавало композиции ощущение собранности и архитектурного равновесия.

В проекте Иофана отчетливо читается прием «ритмического нарастания масс». Архитектор добился поставленной задачи — показать, как горизонтальное движение постепенно превращается в вертикальное. Композиция начинается с выраженной горизонтальной «линии тяготения». Затем через ряд промежуточных объемов и форм направленность усиливается и в итоге приводит взгляд к башне. Общее движение окончательно становится вертикальным и доминирующим (илл. 1, 2).

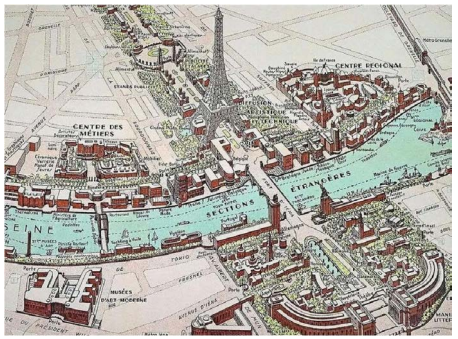


Рис. 1. План Всемирной выставки в Париже. Видны пропорции советского павильона, его большая протяженность по горизонтали



Рис. 2. Эскизный первоначальный архитектурный проект, созданный Иофаном для всемирной выставки 1937 года. На нем видны горизонтальные карнизы и вертикальные пилоны. Впоследствии они не были реализованы

Подобные приемы построения динамики через последовательное нарастание объемов и преобразование направления движения — были характерны и достаточно распространены в тот период в новой советской архитектуре.

План участка в основном предопределил как общую форму, так и конструктивное решение выставочного здания. Физические особенности отведенной территории и ее параметры заранее задавали архитектурные рамки. В них должен был создаваться павильон, а вместе с ним и пластическое оформление (илл. 3).

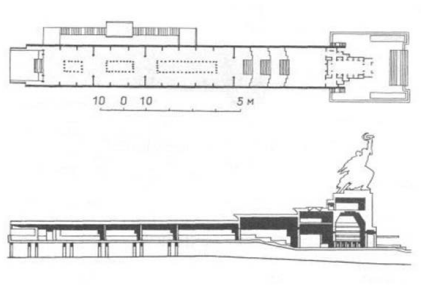


Рис. 3. Архитектурный план павильона и горизонтальный поперечный разрез



Рис. 4. Конкурсный проект Шадра. Основное движение направлено по диагонали

Скульптурный конкурс

В мае 1936 года Вера Игнатьевна Мухина получила письмо из Совнаркома. В письме сообщалось, что В. И. Мухина назначается участницей закрытого конкурса на создание скульптуры для павильона СССР на Международной выставке в Париже 1937 года. Тему композиции скульптуры, а также все дополнительные сведения и требования можно было получить у автора архитектурного проекта павильона — архитектора Б.М. Иофана. Ему принадлежал общий замысел и художественно-пространственная концепция постройки павильона, для которого предполагалась скульптура.

Для разработки пластического воплощения идеи, помимо Мухиной, пригласили и нескольких других ведущих на тот момент советских скульпторов — М.Г. Манизера, И.Д. Шадра, В.А. Андреева. После определения состава участников был официально объявлен закрытый скульптурный конкурс. Скульпторы отнеслись к этому ответственному заданию как к значимому творческому вызову. Каждый мастер подготовил и представил эскизный проект, предлагая свое решение темы и формы. Сам конкурс состоялся летом 1936 года.

Каждый из участников предложил собственную версию интерпретации исходной идеи (илл. 5). Стремясь по-своему раскрыть ее смысл и выразительность скульпторы провели большую творческую работу. В представленных проектах отчетливо проявлялись различия в понимании скульптурной образности. Авторы по-разному трактовали ключевые элементы композиции и по-разному расставляли смысловые и визуальные акценты. Не одинаковым было и отношение к основным направлениям в построении формы — вертикалям, диагоналям и горизонталям. В целом

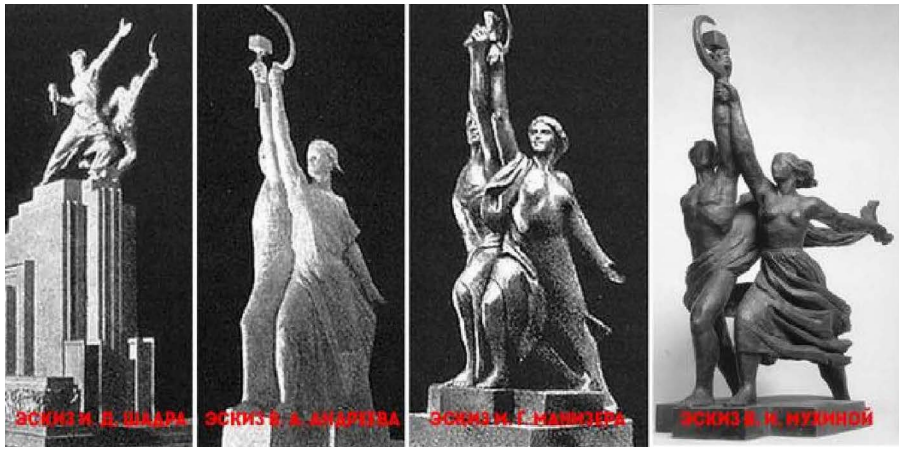


Рис. 5. Конкурсные проекты всех участников. Хорошо видны различия в понимании авторами скульптурной формы. Связь с архитектурой павильона также осознается авторами по-разному

в гражданской скульптуре в это время одни скульпторы делали упор на устремленность вверх и доминирование вертикали, другие усиливали динамику за счет диагональных линий, третьи стремились к более уравновешенному, «горизонтальному» решению. Таким образом, даже при общей исходной задаче конкурсные эскизы представляли заметное разнообразие композиционных подходов и пластических приемов. Авторы эскизов, работая над проектом, по-разному отреагировали на важную особенность предлагаемого здания. Оно имело ярко выраженную протяженность по горизонтали и воспринималось зрительно как сильно вытянутое в длину.

Шадр и Мухина, учли эту композиционную «растянутость» и согласовали художественное решение с пропорциями сооружения. Для этого они включили в эскиз Иофана дополнительные горизонтальные элементы. Этим приемом они подчеркнули направление, заданное самой архитектурой, и визуально поддержали ее протяженный характер.

Иной подход представили Андреев и Манизер. В отличие от Шадра и Мухиной, скульпторы сделали основной акцент не на горизонтали, а на вертикальной основе композиции.

Они выстроили образ так, чтобы он воспринимался прежде всего как устремленный вверх. При этом в их решениях были усилены диагональные ритмы — то есть линии и движения, развернутые под углом. Однако эти диагонали не уводили композицию в сторону, а все же тяготели к вертикали и работали на ощущение подъема и устремленности вверх.

«Монументально-декоративная скульптура, являясь нерасторжимой частью архитектуры, так же, как и она, характеризуется первичными компонентами ее композиции — объемом и пространством. И хотя архитектура – искусство неизобразительное, она создает не только среду для жизни и деятельности человека, но и оперирует одной из категорий художественного образа — монументальностью. Поэтому архитектура и скульптура — родственные искусства. Зрительно они воспринимаются через объем, силуэт, расстановку составляющих элементов в плане светотеневую пластику, материал, его фактуру», — пишет в своей книге «Монументально-декоративная скульптура» И.Г. Кадина [6, с. 15].

Из этого фрагмента текста хорошо видно, что автор И.Г. Кадина подчеркивает важные элементы скульптурного образа. Например, у В.И. Шадра присутствует ясная, продуманная диагональная связь композиции с архитектурой здания. Иными словами, решение не выглядит случайным — оно подчинено общей пространственной логике постройки и читается как осознанный прием. Это прием помогает «связать» изображение с окружающей архитектурной средой и направить восприятие зрителя (илл. 4).

Мухина в разных статьях описывает свое первое впечатление от предложенного архитектором Иофаном проекта павильона. Глядя на этот проект, она сразу почувствовала, что скульптурная группа должна передавать не столько парадность и торжественную статичность фигур, сколько совершенно иной смысловой акцент. По ее словам, важнее было выразить динамику своей эпохи — живое движение времени, творческий импульс и внутренний подъем, которые она видела повсюду в стране и которые были ей особенно близки и дороги [9, 11].

Эскиз композиции

Работа Мухиной над эскизом развивалась поэтапно. Решение не возникло сразу в окончательном виде. Здание выставки в эскизном варианте оказалось в значительной степени обусловлено планом участка. Это было конкретное условие размещения на местности. Именно конфигурация и заданные параметры площадки во многом предопределяли, каким мог быть архитектурный объем и как его следовало «читать» в пространстве.

Само здание было сильно вытянуто по горизонтали. С точки зрения скульптора это означало необходимость обязательно учитывать данный физический параметр.

Протяженность по горизонтали требовала такого пластического решения, которое не вступало бы в противоречие с вытянутой формой сооружения и воспринималось бы с ней как единое целое.

Первые исходные скульптурные наброски появились у Мухиной еще в мае. В основу творческого замысла изначально была положена тема тираноборцев, которая задавала общий смысл будущей композиции.

Мухиной представлялось, что композиция должна быть связана именно с этой узкой архитектурной горизонтальной формой и согласована с ней. Однако подходящее решение долго не находилось. Поиски оказались трудными и затяжными. В итоге, после напряженных размышлений и проб, возникла идея добавить к вертикально стоящим фигурам горизонтально «развертывающуюся» драпировку. «Шарф», как ее впоследствии называли. Это помогло бы соединить вертикаль персонажей с протяженной горизонталью здания и добиться более органичного взаимодействия скульптуры и архитектуры [9] (илл. 6).

Именно эта находка стала поворотной и фактически решающей в поисках конструктивной идеи. Горизонтальная протяженность здания оказалась пластически и образно объединена со скульптурой. В результате и фигуры и само сооружение воспринимались не как отдельные элементы, а как единый ансамбль. Композиция предстала связанной общим ритмом и направлением движения (илл. 7).

Определив в главном композиционном замысле характер движения —выразительную пластику шарфа и жест рук Мухина приступила к более подробной разработке остальных частей монументальной статуи.



Рис. 6. Один из ранних эскизов Мухиной, представленных на конкурс



Рис. 7 Один из первоначальных эскизов. Ноги выходят за пределы подиума. Тут неувязка с движением и длинной ноги. Фигуры неодеты. На ногах нет обуви. В процессе работы появилась обувь на ногах обеих фигур. На рабочем была слеплена спецовка, а на фигуре колхозницы появился сарафан, закрывающий грудь

В самом первоначальном варианте по замыслу Иофана образы центральных фигур выглядели несколько иначе, чем в последующих разработках. Рабочий был изображен с обнаженным торсом, то есть без верхней части одежды, а на девушке лишь намечались легкие, едва обозначенные одежды, создававшие впечатление большей условности и свободы трактовки.

Однако ответственная комиссия предложила отказаться от такой выразительной образности и сделать внешний вид персонажей более сдержанным и однозначным.

Причем еще на более раннем этапе комиссия настаивала на том, чтобы «одеть пролетариев», то есть исключить чрезмерную открытость тела и приблизить образы к более принятому официальному представлению.

В результате уже в следующем эскизе появилась рабочая одежда — спецовка.

Рабочего одели в комбинезон, хотя при этом спина и грудь оставались открытыми, что сохраняло часть первоначальной пластической выразительности. Девушке предложили более конкретный вариант одежды — сарафан, который заменил прежние условные «легкие одежды» и сделал ее образ более конкретным, определенным и завершенным (илл. 8).



Рис. 8. Еще один рабочий эскиз. Фигуры на нем одеты. Но обуви на ногах еще нет. При этом стопы уже не выходят за края подиума. Складки на юбке уже четко сформированы по горизонтали. Шарф, если судить по фотографии, еще двойной. Впоследствии вторая часть будет убрана. Головы уже тщательно пролеплены

Скульптор лепит женщину в русском сарафане. Верхняя часть, открывая шею и плечи, плотно облегает торс и подчеркивает собранность фигуры. Широкая юбка, стянутая на талии, переходит в вихрь крупных, энергичных складок. Эти складки не падают статично вниз, а словно подхвачены движением — они летят по горизонтальным дугам вместе с развевающимся шарфом. Эти складки направленные горизонтально, взаимодействуют с развевающимся шарфом и словно «привязывают» скульптуру к пилону. Благодаря этому статуя все сильнее ощущается неотделимой от своего основания и конструктивно связанной с архитектурой.

В результате и фигуры, и архитектурный объем оказались не просто поставлены рядом, а связаны между собой в единый ансамбль, где каждый элемент поддерживал и усиливал другой.

Примерно в том же ритме Мухина лепит и волосы девушки. Они напоминают языки пламени костра, которые ветер уносит назад — по ходу движения. Если смотреть на женскую фигуру в профиль, становится особенно заметно, как стремительно и легко задано ее движение. Линия корпуса, наклон, направление деталей одежды и волос работают на ощущение порыва вперед. Общий силуэт фигуры при этом читается более динамично и цельно.

При этом в интерпретации объема и складок юбки особенно заметна подчеркнутая массивность и пластическая наполненность формы. Эти особенности наглядно демонстрировали связь творческого почерка автора с одной из ранее созданных и широко известных ее работ в станковой скульптуре. Скульптура «Крестьянка» 1927 года в этом отношении выступала как характерный пример. В ней отчетливо проявлялся собственный художественный стиль. Такой стиль сложился у Мухиной еще в ранний период и был закреплен ее первыми значимыми произведениями.

Авторский стиль отличался стремлением к обобщенной, монументальной форме, активной работе с объемом и выразительным ритмом крупных складок. Складки не просто передавали фактуру одежды, но и усиливали цельность образа. Подобные качества находили убедительное продолжение и в других ее замыслах, например, в проекте скульптуры «Пламя революции», где та же направленность проявлялась особенно ярко. Благодаря повышенной экспрессии и более напряженной динамике художественного решения образ обретал необходимую содержательную значимость.

Поиск окончательного решения завершился и изменениями в композиции развевающегося шарфа. Изначально шарф был двойным, однако затем одну из петель складок убрали, чтобы сделать силуэт более ясным, облегчить композицию и точнее подчеркнуть ее направленность.

«Исходя из необычной архитектурной формы павильона, Мухина решила большую часть пластических объемов пустить по воздуху, свободно летящими в пространстве. Она ввела в композицию узкий развевающийся шарф, который ассоциируется с полотнищами многолюдных праздничных шествий. Скульптор стремилась создать впечатление легкости и стремительности группы, искала такой выразительный силуэт, чтобы вокруг фигур было много воздуха, чтобы на большой высоте на фоне неба скульптура казалась ажурной и легкой», — пишет М.А. Бурганова в своей книге «Портрет и символ. Монументальная скульптура России в XX веке» [1, с. 5].

Сама Мухина восклицала: — «Воздух, воздух, воздух! Ажур на фоне неба! Только здесь спасение от тяжести. Просветы обманут глаз, создадут несколько точек опоры, придадут скульптуре видимую легкость» [3. с. 42].

Однако с драпировкой, задуманной в виде развевающегося знамени или длинного шарфа, все оказалось далеко не так просто, как предполагалось сначала. У этой детали нашлись серьезные противники, не все считали ее удачной или необходимой, и из-за нее возникали споры.

На одном из очередных просмотров эскиза присутствовал Молотов.

Ознакомившись с вариантом, он предложил убрать шарф как лишний элемент. Мухина возразила и объяснила свою позицию: «Это нужно для равновесия». При этом она имела в виду не физическое равновесие, а композиционное — важную «визуальную горизонталь», которую как раз усиливало и удлиняло присутствие этого «шарфа», помогая всей группе выглядеть устойчивее и цельнее.

Молотов, хорошо разбирался в строительных и технических вопросах. Он отнесся к аргументу серьезно и согласился: «Ну, если это технически нужно, тогда другой вопрос...». То есть он допускал сохранение детали, если она действительно оправдана конструктивно и необходима для решения технологической задачи [2, с. 156].

Но и после этого важного этапа до окончательного варианта было еще далеко. Мухиной пришлось пять раз перерабатывать эскизную скульптуру, и каждый раз главным обьектом трудностей становился именно «шарф». Его форма, положение и роль в общей композиции снова и снова вызывали сомнения и требовали правок.

Параллельно во время поиска менялись и другие элементы. В процессе уточнений развернулось острие серпа, а сам серп оказался поставлен под небольшим углом к молоту — соотношение этих предметов тоже подбиралось и выверялось. Не менее сложной задачей оказались складки одежды юноши и девушки. Их костюмы — рабочий комбинезон и сарафан — прорабатывались в разных вариантах. Пластика ткани, характер складок и общий силуэт неоднократно пересматривались. Форма драпировок и одежды менялась постепенно. В меняющейся форме шел непростой поиск наиболее убедительного решения.

В композиции возникает отчетливо ощущаемое движение, создаваемое развернутым «крылом». Этот пластический мотив отсылает к прообразу античной Нике и считывается не как случайная деталь, а как осмысленная цитата из классической традиции. Особенно ясно это проявляется

при взгляде сбоку или в повороте в три четверти. В этом ракурсе рука визуально соединяется с петлей шарфа. Сходство с крылом становится легко читаемым и наглядным. Возникает впечатление не просто поднятой руки, а именно «крылообразной» формы, работающей на общий образ стремительного полета и подъема.

Полотнище ткани, охватывающее бедра мужчины, в полете драпировки также превращается как бы в опору. Оно не выглядит пассивной драпировкой: напротив, оно активно включено в движение и как бы поддерживает в пространстве крупную, монументальную петлю шарфа.



Рис. 9. Рабочая модель скульптуры. Высота 157 см. Гипсовая модель, с которой делалось увеличение. Хранится в РОСИЗО

Ткань не просто покрывает фигуру, а активно участвует в построении движения. Она динамически поддерживает и подхватывает петлю шарфа, а также «руки-крылья» обеих фигур. Благодаря этому драпировки начинают работать как конструктивный элемент. Драпировки связывают части ансамбля в единое целое и усиливают впечатление направленного, разворачивающегося в пространстве жеста.

Именно такой разворот рук приводит к тому, что в силуэте скульптуры при фронтальном взгляде проступает форма, напоминающая пятиконечную звезду. Эта ассоциация не выглядит случайной, она дополнительно подчеркивает и усиливает общий замысел композиции, делая его более выразительным на уровне цельного контура. При этом одна фигура больше другой, однако это почти не ощущается зрителем, потому что разница в «весовых» и объемных соотношениях уравновешивается драпировками. Ткань перераспределяет визуальные акценты и сглаживает различия в масштабе.

В целом композиция воспринимается как динамичная. В ней задано несколько крупных, «больших» ходов — основных движений, которые организуют восприятие. Если проследить эти движения внутри ансамбля, становится видно, что вместе они складываются в определенную пространственную схему, снова отсылающую к образу пятиконечной звезды. Фигуры, драпировки и атрибуты при этом взаимно поддерживают друг друга: все выверено, уравновешено и сохраняет гармонию, несмотря на активное, напряженное движение.

Комиссия под руководством Вячеслава Молотова выбрала пластическое воплощение Веры Мухиной. Ее герои были эмоционально активны, физически красивы и открыто, уверенно смотрели в будущее.

11 ноября 1936 года вариант с внесенными изменениями утвердили (илл. 9).

Список литературы:

1. *Бурганова М.А.* Портрет и символ. Монументальная скульптура России в XX веке. — Москва, 2012.

2. *Воронов Н.В.* Рабочий и колхозница. — Москва: Московский рабочий, 1990. — 332 с.

3. *Воронова О.П.* Вера Игнатьевна Мухина. — Москва: Искусство, 1976. —189 с.

4. *Голомшток И.Н.* Тоталитарное искусство. — Москва: Галарт, 1994. —296 с.

5. *Гройс Б.* Gesamtkunstwerk Сталин. — Москва: Ад Маргинем Пресс, 2013. — 168 с.

6. *Кадина И.Г.* Оформление городских ансамблей и зон отдыха. Монументальная скульптура Учеб. Пособие. — Москва: МВХПУ, 1983.

7. *Конышева Е.* «Комплекс превосходства»:павильон СССР на Всемирной выставке в Париже и советская культурная дипломатия // Quaestio. — 2018. — Т. 6. — № 1. — С. 161–182. — URL: https:// doi.org/10.15826/qr.2018.1.289 (дата обращения 12.10.2025).

8. *Костина О.* Скульптура и время. Рабочий и колхозница. Скульптура В.И. Мухиной для павильона СССР на Международной выставке 1937 года в Париже. — Москва: Советский художник, 1987.

9. *Мухина В.И.* Как создавалась скульптура павильона // Павильон СССР на Всемирной выставке в Париже: Архитектура и скульптура. — Москва: Изд-во Всесоюз. акад. архитектуры, 1938. — С. 34–41.

10. Павильон СССР на международной выставке в Париже. Архитектура и скульптура. Авторы сборника: Д. Аркин, Б. М. Иофан, В. Мухина, П. Н. Львов, В. Николаев, П. Тарасенко. — Москва: Издание Акад. Архитектуры, 1938. — 56 с.

11. *Тоом Л., Бек А.*«Рабочий и колхозница»: Отрывок из устных воспоминаний В. И. Мухиной, записанных в 1939–1940 гг. // Искусство. — 1957. — № 8. — URL: http:// ratnikjournal.narod.ru/200706/25.htm (дата обращения: 05.07.2017).

М.А. БРОНОВ
Аспирант РГХПУ им. С.Г. Строганова
e-mail: mikhailbronov@gmail.com

M.A. BRONOV
Postgraduate student of the Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts
e-mail: mikhailbronov@gmail.com

DOI: 10.37485/1997-4663_2026_2_1_82_93

СИСТЕМНЫЕ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ ВИЗУАЛЬНОГО И ЗВУКОВОГО КОНТЕНТА В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЕ XX — НАЧАЛА XXI ВЕКА: ИСТОРИОГРАФИЯ ПРОБЛЕМЫ

SYSTEMIC INTERACTIONS OF VISUAL AND SONIC CONTENT IN THE ARTISTIC CULTURE OF THE XX AND EARLY XXI CENTURIES: HISTORIOGRAPHY OF THE PROBLEM

Статья посвящена историографии проблемы системных взаимодействий визуального и звукового контента в художественной культуре XX — начала XXI века. Рассматриваются основные направления изучения данной проблематики, связанные с теориями синтеза искусств и синестезии, монтажной эстетикой, исследованиями взаимодействия музыки и живописи, светомузыкального и цветозвукового синтеза, а также со звуковым контекстом визуального искусства. Особое внимание уделяется различию исследовательских позиций художников-практиков, теоретиков искусства, исследователей комплексного восприятия и искусствоведов, анализирующих специфику синтетических художественных форм. В статье показывается, что при значительной степени разработанности темы в современной науке сохраняется потребность в более целостной искусствоведческой модели анализа, позволяющей рассматривать визуально-звуковые взаимодействия на уровне композиционного монтажа, ритма, структуры и художественной формы. Отдельно подчеркивается актуальность данной проблематики для современного медиаискусства, выставочных и экспозиционных практик, в которых взаимодействие визуального и звукового выступает как важный принцип организации художественного целого.

The article examines the historiography of systemic interactions between visual and sonic content in the artistic culture of the twentieth and early twenty-first centuries. It considers the main scholarly approaches to this issue, including theories of the synthesis of the arts and synesthesia, montage aesthetics, studies of the relationship between music and painting, research on light-music and color-sound synthesis, and investigations of the sonic context of visual art. Special attention is paid to the distinction between different research positions, including artist-theorists, art practitioners, scholars of multisensory perception, and art historians concerned with the specificity of synthetic artistic forms. The article argues that, despite the substantial development of this field, there remains a need for a more coherent art-historical model of analysis capable of addressing visual-sonic interactions on the level of montage, rhythm, structure, and artistic form. The study also emphasizes the relevance of this problem for contemporary media art, exhibition-making, and display practices, where visual and sonic interaction functions as an important principle in the organization of the artistic whole.

Ключевые слова: системные взаимодействия, визуальный контент, звуковой контент, синтез искусств, синестезия, межмедиальные связи, монтаж, ритм, художественная форма, светомузыка, медиаискусство, экспозиционные практики.
Keywords: systemic interactions, visual content, sonic content, synthesis of the arts, synesthesia, intermedial relations, montage, rhythm, artistic form, light-music, media art, exhibition practices.

Введение

Проблема взаимодействия визуального и звукового контента занимает значимое место в художественной культуре XX — начала XXI века. Именно в искусстве данного периода зрительный и слуховой ряды все чаще выступают как элементы единой художественной структуры. Такая тенденция проявляется в кино, театре, сценографии, выставочных и

экспозиционных практиках, медиаискусстве, световых и аудиовизуальных проектах, а также в различных формах проектно-художественной деятельности. Вследствие этого исследовательский интерес закономерно смещается от анализа отдельных видов искусства к изучению механизмов их соотнесения, переходов и взаимной организации.

Под системными взаимодействиями визуального и звукового контента в настоящей статье понимается не простое сосуществование двух медиальных рядов, а такая форма их связи, при которой зрительные и звуковые элементы вступают в структурное, ритмическое, смысловое и образное соотнесение, образуя новое художественное качество [8; 9]. Основанием для такого понимания служит системный подход к синестезии и межчувственным связям, представленный в работах Б.М. Галеева, где взаимодействия между чувственными модальностями рассматриваются как часть целостной организации художественного восприятия и художественного мышления. Вместе с тем в данное понятие вводится дополнительный акцент, связанный с проектной логикой современного искусства и дизайна: системные взаимодействия понимаются как результат соединения и конвергенции разнокатегориальных явлений, принципов и средств, формирующих новую художественную форму и новый тип медиального объекта [7, с. 4–5].

Хронологические границы статьи обусловлены тем, что именно с начала XX века синтез искусств и системные взаимодействия визуальной и звуковой составляющих начинают осмысляться как художественный метод. Как отмечал Б.М. Галеев, художественная потребность в единении зримого и слышимого в музыкальном искусстве окончательно назревает на рубеже XIX–XX веков, что было связано с изменением мироощущения эпохи, с взаимовлиянием музыкального и изобразительного искусства, а также с техническим прогрессом [20, с. 226].

Историография данной проблемы складывается из нескольких крупных направлений: теорий синтеза искусств и синестезии, монтажной эстетики, исследований взаимодействия музыки и живописи, работ по светомузыке и цветозвуковому синтезу, исследований аудиовизуальной культуры, а также трудов, посвященных звуковому контексту визуального искусства. Особенно значимой представляется та линия, где предметом рассмотрения становятся не только искусства как автономные сферы, а связи между ними — устойчивые, подвижные, композиционно значимые и ритмически организованные.

При этом внутри историографии важно различать не только тематические направления, также исследовательские позиции. К первой группе относятся художники-теоретики и практики, осмыслявшие взаимодействие искусств изнутри собственного художественного опыта; к ним принадлежат В. Кандинский, Л. Мохой-Надь [17], авторы Баухауза [18], С.М. Эйзенштейн [19]. Ко второй группе относятся исследователи, рассматривавшие проблему со стороны комплексного восприятия, синестезии и межчувственных связей; здесь особенно значимы работы Б.М. Галеева и круга Института «Прометей» [10; 12]. К третьей группе относятся искусствоведы и теоретики художественного процесса, для которых принципиален анализ специфики самого произведения, его структуры, сценографии, исторической динамики художественных практик и межмедиальной организации формы; к этой группе могут быть отнесены В.И. Березкин [3], М.А. Карачевская [14], О.Ю. Воронина [6], Э.Б. Абдуллаев [1] и другие авторы.

1. Теории синтеза искусств и синестезии

Одним из ключевых историографических оснований темы являются исследования, посвященные синтезу искусств и синестезии. В этом круге работ взаимодействие различных художественных языков рассматривается как проявление глубинной общности образного мышления и как форма межчувственных ассоциаций. В галеевской традиции синестезия понимается не как исключение или патологическое отклонение, а как социальный и культурный феномен, наиболее активно проявляющийся в языке и искусстве [12].

Особенно важным для настоящего исследования является понимание синестезии как формы невербального мышления. В такой перспективе речь идет не о буквальном «видении звуков» или «слышании цвета», а о сложной системе межчувственных сопоставлений, возникающих по признаку структурного, смыслового или эмоционального подобия. Это позволяет вывести проблему синестезии из узко психологического или физиологического поля и рассматривать ее как один из механизмов художественного мышления и художественной коммуникации [10].

Существенно и то, что в галеевских работах синестезия включается в более широкую систему представлений о развитии искусства. С одной стороны, она связана с исторически меняющимся «синестетическим фондом» культуры; с другой — с эволюцией самих выразительных

средств искусства. Отсюда вытекает важный для историографии вывод: синтез искусств не является случайным внешним соединением звука и изображения, а формируется как закономерный результат изменения художественной потребности и способов ее реализации [8].

Тем самым в рамках галеевской традиции синестезия становится важной не сама по себе, а как модель системного художественного взаимодействия. В этой перспективе особенно значим не частный феномен «цветного слуха», а более широкий вопрос о том, каким образом зрительное и слуховое соотносятся в структуре художественного мышления, в логике формирования образа и в исторической эволюции синтетических искусств [4; 12; 13].

2. Монтажная эстетика и проблема межмедиального взаимодействия

Вторым крупным историографическим блоком является теория монтажа, прежде всего разработанная С.М. Эйзенштейном. В его концепции монтаж понимается не как механическое соединение кадров, а как способ порождения нового образного качества. Сопоставление элементов, принадлежащих одной теме, рождает не простую сумму значений, а новый образ, в котором наиболее полно воплощается содержание темы [22, с. 157–158].

Для настоящей статьи особенно важно, что монтаж у Эйзенштейна постепенно выходит за пределы чисто визуального ряда. В «Вертикальном монтаже» он прямо утверждает, что при создании единого обобщающего звукозрительного образа принципиальной разницы между чисто зрительным монтажом и монтажом, связывающим элементы разных областей, нет. Тем самым монтаж начинает пониматься как общий принцип координации разнородных выразительных средств [21, с. 236–237]. В таком понимании монтаж оказывается важным не только для кинотеории, также для анализа синтетических художественных форм, где взаимодействуют изображение, звук, пластика, пространственная организация и временная структура [21, с. 236–237].

Именно здесь возникает ключевой для темы переход к вертикальному монтажу. Эйзенштейн описывает его через аналогию с оркестровой партитурой: как в музыке важна не только горизонталь развития каждой отдельной партии, так и вертикаль — их одновременная взаимосвязь в каждый момент времени. По аналогии с этим звукозрительное произведение может рассматриваться как особая партитура, в которой

зрительные кадры, пластические акценты, игровые и звуковые компоненты образуют сложное полифоническое единство [21].

Таким образом, монтажная эстетика оказывается важной для историографии не только как часть истории кинотеории, а как один из наиболее продуктивных путей к описанию межмедиального художественного взаимодействия. Через нее историография делает шаг от общего утверждения о «синтезе искусств» к более строгому разговору о том, как именно строится художественная форма.

3. Исследования взаимодействия музыки и живописи

Существенное место в историографии занимает линия исследований, посвящённых взаимодействию музыки и живописи. Здесь особенно важна статья М.А. Карачевской, посвященная научным текстам М.Ф. Гнесина. Исследователь показывает, что Гнесин предложил собственную концепцию синтеза музыки и живописи через взаимодействие их «предельных» свойств: музыка способна обладать изобразительностью и пространственностью, а живопись — временными и конструктивными параметрами [14].

Особую ценность имеет то, что в интерпретации Карачевской проблема взаимодействия музыки и живописи переводится на структурный уровень. Речь идёт не о поверхностных аналогиях и не о внешних сближениях, а о движении двух искусств навстречу друг другу через преодоление собственных границ. Именно поэтому линия «музыка — живопись» оказывается в историографии не частным сюжетом, а одной из ключевых моделей межмедиального анализа.

Важен и другой вывод: исследование «Римский-Корсаков и живопись» рассматривается как один из первых отечественных научных трудов, специально анализирующих взаимодействие музыки и изобразительного искусства на уровне мельчайших элементов — «краска — звук», приемов музыкальной «звукописи» и музыкальной драматургии. Тем самым историография получает ранний пример того, как межвидовые связи могут описываться не только общими эстетическими формулами, а через конкретные элементы художественного языка [14].

4. Светомузыка и цветозвуковой синтез как самостоятельная исследовательская линия

Отдельный историографический блок образуют исследования светомузыки и цветозвукового синтеза. Этот корпус важен тем, что он сосредо-

точен уже не только на общих вопросах синестезии, а на попытках осмыслить и практически реализовать взаимодействие звука и цвета как особую художественную систему. Здесь важны работы Б.М. Галеева, И.Л. Ванечкиной и других исследователей, полемизировавших с натуралистическими и механистическими моделями цветозвуковых соответствий [11; 20].

В этой традиции принципиально значима критика простых аналогий типа «семь звуков октавы — семь цветов спектра». Подобные схемы, как подчеркивалось в исследованиях прометеевского круга, оказываются бессодержательными даже на физическом уровне и тем более недостаточными в художественном отношении. Тем самым историография светомузыки постепенно смещается от поисков элементарных соответствий к анализу художественной образности, структуры и выразительного эффекта [12].

Современное состояние этой линии хорошо демонстрирует диссертация Э.Б. Абдуллаева, посвящённая влиянию поисков в области синтеза цвета и звука на современное проектно-художественное творчество. Особенно важно, что автор прямо констатирует отсутствие единого исследовательского «вектора» и общей теоретической базы, позволяющей систематизировать достижения различных подходов к данной проблеме. Для настоящей статьи этот вывод принципиален: он подтверждает, что даже в смежных современных исследованиях поле остаётся внутренне разрозненным [1].

5. Звуковой контекст визуального искусства

Отдельный историографический блок связан с исследованиями, в которых визуальное искусство анализируется через его соотнесенность со звуковым культурным полем эпохи. Здесь особенно показательна статья О.Ю. Ворониной о творчестве художников ОСТа в контексте звуковых экспериментов 1920-х годов. Уже в аннотации предмет исследования определяется как латентные связи искусства Общества станковистов со звуковыми экспериментами 1920-х годов, а цель статьи — как попытка приблизиться к более полному представлению о сложной природе живописи ОСТа за счет привлечения данных о культурном поле, в котором действовало объединение [6].

Историографическая новизна такого подхода состоит в том, что звук здесь рассматривается не только как элемент готового синтетического произведения, а как аналитический ключ к интерпретации визуального материала. Воронина показывает, что обращение остовцев к

«чужеродной» сфере звука было связано с попыткой «расширения» живописи при сохранении ее станковой формы. В ее интерпретации значимыми оказываются мотивы «организованного шума», «оглушительной тишины», комплексного зрительно-слухового восприятия мира [6].

Тем самым историография получает важный поворот: межмедиальные связи могут исследоваться не только через анализ аудиовизуального объекта в узком смысле, а через реконструкцию культурной среды, где зрительное и слуховое образуют общий экспериментальный горизонт.

6. Проектная область: соединение, конвергенция, дизайн

Дополнительную перспективу для настоящего исследования открывает проектный подход, в рамках которого взаимодействие визуального и звукового может рассматриваться как форма соединения разнокатегориальных явлений. В этом контексте продуктивными являются категории «соединения» и «конвергенции», предложенные Н.В. Вороновым. Соединение в его трактовке мыслится как процесс качественного или количественного сопряжения различных элементов, принципов и факторов, тогда как конвергенция понимается как совмещение и взаимопроникновение разнокатегориальных явлений, способное порождать новые качества и новые объекты [7, с. 4–5].

Такая постановка вопроса особенно важна для анализа современного искусства и дизайна, поскольку переводит обсуждение из плоскости межчувственных ассоциаций в плоскость проектной организации художественной формы. Взаимодействие визуального и звукового в синтетических художественных практиках может рассматриваться как частный, при этом особенно показательный случай подобной конвергенции, где соединяются разные медиумы, разные принципы организации материала и разные режимы восприятия [1; 7, с. 4–5].

7. Недостаточно разработанные вопросы в историографии

Обобщение рассмотренного материала показывает, что проблема взаимодействия визуального и звукового в художественной культуре XX — начала XXI века разработана достаточно широко, но неравномерно. Наиболее полно исследованы философско-эстетические основания синтеза искусств, синестезия, отдельные вопросы монтажа, взаимодействие музыки и живописи, история светомузыкальных поисков и некоторые аспекты современного аудиовизуального искусства.

Вместе с тем сохраняются существенные лакуны. Во-первых, до сих пор недостаточно разработан именно искусствоведческий анализ визуально-звукового взаимодействия на уровне художественной формы. Во-вторых, далеко не всегда синхронно анализируются монтаж, ритм, структура и эмоционально-смысловая координация медиумов. В-третьих, остается недостаточно проясненным вопрос о переносе музыкальной терминологии в сферу описания визуальных и синтетических произведений. В-четвертых, лишь частично разработан проектный аспект проблемы, связанный с соединением и конвергенцией разнокатегориальных явлений, принципов и медиумов в современной художественной и дизайнерской практике [1; 7]. Именно этот круг проблем и образует наиболее перспективную область дальнейшего исследования [1].

Выводы

Таким образом, историография проблемы демонстрирует значительное накопление материала в смежных областях — от теории синестезии до практики светомузыкального синтеза и от монтажной эстетики до реконструкции звукового контекста визуального искусства. Однако собранные исследования пока не образуют в полной мере единой искусствоведческой модели анализа системных взаимодействий визуального и звукового контента.

Это позволяет утверждать, что дальнейшее изучение темы должно быть связано не столько с расширением перечня исторических примеров, сколько с выработкой более точного аналитического аппарата. В центре такого подхода могут находиться категории композиционного монтажа, ритма, структуры и художественной формы, через которые становится возможным исследование межмедиальных связей как принципа организации произведения.

Перспективность рассматриваемой темы подтверждается современной выставочной практикой, где визуальный образ все чаще строится в сопряжении со специально созданной звуковой средой, музыкальными темами или междисциплинарными музыкально-выставочными форматами. В этом отношении показательны выставочный проект «Золото сарматских вождей», включавший тифлооперу Петра Айду «Сарматский бестиарий» (1), выставка «Русское невероятное», для которой Николай Комягин создал четыре музыкальные темы, организующие восприятие экспозиционного пространства (2), а также выставка «Татлин. Конструкция

мира», включенная в междисциплинарный проект musicAeterna «Музыкальное измерение» (3). Эти примеры показывают, что системные взаимодействия визуального и звукового сегодня особенно значимы в музейно-выставочной сфере, медиаискусстве и экспозиционном дизайне.

Актуальность темы в современной художественной культуре особенно очевидна в тех видах искусства и сферах дизайна, где произведение изначально строится как межмедиальная система. К ним относятся кино, театр, сценография, выставочные и экспозиционные практики, музейные проекты со специально созданной музыкальной партитурой или авторской звуковой средой, медиаинсталляция, видео-мэппинг, моушн-дизайн, цифровые художественные среды, публичные мультимедийные пространства [1; 15].

В перспективе дальнейшего исследования особый интерес представляют выставочные проекты, в которых звук входит в структуру произведения не как сопровождение, а как композиционный, ритмический и смысловой компонент. Именно такие формы наиболее ярко демонстрируют, что системные образно-художественные взаимодействия визуального и звукового играют сегодня формообразующую роль [1].

Примечания:

1. Тифлоопера «Сарматский бестиарий» является частью выставочного проекта «Золото сарматских вождей»; работа композитора Петра Айду переосмысляет технику тифлокомментирования, а описания экспонатов реализованы в музыкальной форме [23].

2. Выставка «Русское невероятное», для которой Николай Комягин создал музыкальную среду и специально написал четыре главные темы [24].

3. Выставка «Татлин. Конструкция мира» была включена в проект musicAeterna «Музыкальное измерение», посвященный встрече визуального искусства и музыкального опыта; в рамках проекта были подготовлены специальные материалы и концертная программа вокруг экспозиции [25].

Список литературы:

1. *Абдуллаев Э.Б.* Влияние поисков в области синтеза цвета и звука на современное проектно-художественное творчество: дис. … канд. искусствоведения: 5.10.3. — Москва, 2024. 228 с.

2. *Александров Н.Н.* Ласло Мохоль-Надь: монография: в 3 т. — Т. 1. — Москва : Издательство Академии тринитаризма, 2017. 205 с.

3. *Березкин В.И.* Искусство сценографии мирового театра. Т. 4: Театр художника. Истоки и начала. 3-е изд., испр. — Москва: ЛИБРОКОМ, 2012. 229 с.

4. *Ванечкина И.Л., Галеев Б.М.* «Цветной слух» музыкантов: мифы и реальность [Электронный ресурс] // Институт «Прометей». — Казань. — URL: http://synesthesia.prometheus.kai.ru/zvsluh_r.htm (дата обращения: 04.04.2026).

5. *Ванечкина И.Л., Галеев Б.М.* О системности источников при изучении «цветного слуха» музыкантов (на примере творчества Б. Асафьева) [Электронный ресурс] // Институт «Прометей». — Казань. — URL: http://synesthesia.prometheus.kai.ru/zvet-mys_r.htm (дата обращения: 04.04.2026).

6. *Воронина О.Ю.* Новые горизонты зрительного и слухового восприятия: творчество художников ОСТа в контексте звуковых экспериментов 1920-х годов // Художественная культура. — 2022. — № 1. — С. 134–163.

7. *Воронов Н.В.* Тезисы о дизайне. — Вологда: ГрантЪ, 2002. — 24 с.

8. *Галеев Б.М.* Комплексное изучение проблемы синестезии в искусстве [Электронный ресурс] // Институт «Прометей». — Казань. — URL: http://synesthesia.prometheus.kai.ru/kompl-probl_r.htm (дата обращения: 04.04.2026).

9. *Галеев Б.М.* Проблема синэстезии в искусстве [Электронный ресурс] // Институт «Прометей». — Казань. URL: http://synesthesia.prometheus.kai.ru/probl-sin_r.htm (дата обращения: 04.04.2026).

10. *Галеев Б.М.* Синестезия — свойство невербального мышления [Электронный ресурс] // Институт «Прометей». — Казань. — URL: http://synesthesia.prometheus.kai.ru/sine_r.htm (дата обращения: 04.04.2026).

11. *Галеев Б.М.* Синестезия в искусстве: «драма идей» или торжество предрассудков [Электронный ресурс] // Институт «Прометей». — Казань. — URL: http://synesthesia.prometheus.kai.ru/sinest-isk_r.htm (дата обращения: 04.04.2026).

12. *Галеев Б.М.* Что такое синестезия: мифы и реальность [Электронный ресурс] // Институт «Прометей». — Казань. — URL: http://synesthesia.prometheus.kai.ru/mif_r.htm (дата обращения: 04.04.2026).

13. *Галеев Б.М.* Цветной слух: природа и функции в искусстве [Электронный ресурс] // Институт «Прометей». — Казань. — URL: http://synesthesia.prometheus.kai.ru/zwsl_r.htm (дата обращения: 04.04.2026).

14. *Карачевская М.А.* Музыка и живопись: проблемы взаимодействия искусств в научных текстах М. Ф. Гнесина // Культура и искусство. — 2017. — № 12. — С. 68–76.

15. *Марцинковская Т.Д.* Психология искусства в транзитивном мире: эстетика перемен // Национальный психологический журнал. — 2023. — Т. 18. — № 3 (51). — С. 16–24.

16. *Мохой-Надь Л.* Живопись или фотография / пер. А. Ф. Федорова // Советское фото. — 1929. — № 4. — С. 37–38.

17. *Moholy-Nagy L.* Malerei, Fotografie, Film. 2., veränd. Aufl. — München: Albert Langen Verlag, 1927. — 123 S.

18. *Schlemmer O., Moholy-Nagy L., Molnár F.* Die Bühne im Bauhaus. — München: Albert Langen Verlag, 1925. — 64 S.

19. *Хренов Н.А.* Синтез искусств как синтез культур: В. Кандинский и С. Эйзенштейн (начало) [Электронный ресурс] // Культура культуры. — 2018. — URL: https://cyberleninka.ru/article/n/sintez-iskusstv-kak-sintez-kultur-v-kandinskiy-i-s-eyzenshteyn-nachalo (дата обращения: 04.04.2026).

20. *Хрущёва Т.С.* Светомузыка как многофакторное средство воспитания: сущность, история вопроса, пространство применения // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. — 2016. — № 5 (73). — С. 223–230.

21. *Эйзенштейн С.М.* Вертикальный монтаж // Эйзенштейн С.М. Избранные произведения: в 6 т. — Т. 2. — Москва: Искусство, 1964. — С. 189–266.

22. *Эйзенштейн С.М.* Монтаж (1938) [Электронный ресурс]. — URL: http://az.lib.ru/e/ejzenshtejn_s_m/text_1940_montazh.shtml (дата обращения: 04.04.2026).

23. Тифлоопера «Сарматский бестиарий» // Государственный музей изобразительных искусств имени А.С. Пушкина [Электронный ресурс]. — URL: https://pushkinmuseum.art/media/podcasts/inclusive/tifloopera-sarmatskie-sokrovisha/index.php (дата обращения: 04.04.2026).

24. Центр «Зотов» представляет выставку «Русское невероятное» // Культура.РФ [Электронный ресурс]. 22.11.2024. — URL: https://www.culture.ru/news/258512/centr-zotov-predstavlyaet-vystavku-russkoe-neveroyatnoe (дата обращения: 04.04.2026).

25. Татлин — «Музыкальное измерение» // musicAeterna [Электронный ресурс]. — URL: https://izmerenie.musicaeterna.org/tatlin (дата обращения: 04.04.2026).

Н.В. ГАЛИМОВА
Кандидат культурологии, доцент кафедры культурологии Северо-Кавказского государственного института искусств
e-mail: hudshkolanal@mail.ru

Ф.Ю. КАНОКОВА
Доктор искусствоведения, профессор кафедры архитектуры и дизайна КБГУ им. Х.М. Бербекова
e-mail: f.kanokova@mail.ru

N.V. GALIMOVA
Candidate of Cultural Studies, Associate Professor of the Department of Cultural Studies of the North Caucasus State Institute of Arts
e-mail: hudshkolanal@mail.ru

F.Y. KANOKOVA
Doctor of Art History, Professor of the Department of Architecture and Design of KBSU named after. H.M. Berbekova
e-mail: f.kanokova@mail.ru

DOI: 10.37485/1997-4663_2026_2_1_94_104

КОММУНИКАТИВНЫЕ ФУНКЦИИ ИСКУССТВА В КОНТЕКСТЕ МЕЖНАЦИОНАЛЬНОГО ДИАЛОГА (НА ПРИМЕРЕ КАБАРДИНЦЕВ И БАЛКАРЦЕВ)

THE COMMUNICATIVE FUNCTIONS OF ART IN THE CONTEXT OF INTERETHNIC DIALOGUE (USING THE EXAMPLE OF KABARDIANS AND BALKARS)

Статья посвящена исследованию коммуникативных функций искусства в контексте межнационального диалога кабардинцев и балкарцев. Рассматриваются традиционные для двух соседствующих этносов виды искусства — от устного народного творчества и декоративно-прикладного искусства до музыки, танца и костюма — как уникальные каналы невербальной и символической коммуникации между двумя этносами, проживающими на общей территории. Анализируется историческая обусловленность общих культурных кодов, прослеживаются пути взаимовлияния и заимствований, а также выявляется роль искусства в формировании и трансляции этнической идентичности и поддержания межкультурного диалога. Особое внимание уделяется семиотике художественных форм, способствующих взаимопониманию и сохранению уникальных аспектов каждой культуры в условиях соседства.

The article is devoted to the study of the communicative functions of art in the context of the interethnic dialogue between the kabardians and the balkars. It examines the forms of art traditional for these two neighboring ethnic groups — from oral folk creativity and applied decorative arts to music, dance, and costume — as unique channels of nonverbal and symbolic communication between the two peoples living in the same territory. The historical basis of shared cultural codes is analyzed, the paths of mutual influence and borrowing are traced, and the role of art in shaping and transmitting ethnic identity and maintaining intercultural dialogue is revealed. Special attention is paid to the semiotics of artistic forms that facilitate mutual understanding and the preservation of the unique aspects of each culture in conditions of coexistence.

Ключевые слова: коммуникация, искусство, этнокультурный диалог, кабардинцы, балкарцы, культурное наследие, семиотика искусства, декоративно-прикладное искусство, костюм, орнамент.
Keywords: communication, art, ethnocultural dialogue, kabardians, balkars, cultural heritage, semiotics of art, decorative and applied arts, costume, ornament.

Введение. Северный Кавказ является одним из наиболее полиэтничных регионов Российской Федерации, где на протяжении многих веков сосуществуют и взаимодействуют различные народы. Кабардинцы и балкарцы — два соседствующих этноса Кабардино-Балкарии, которые, несмотря на языковые различия, всегда были связаны определенными территориальными и историческими переплетениями. Эти связи осуществлялись различными средствами, одними из которых выступали

разнообразные формы искусства, которые, преодолевая лингвистические и даже культурные границы, по своей сути, являлись универсальным языком способным передавать информацию, эмоции, ценности и мировоззренческие установки. Они выступали не только отражением, но и активным фактором формирования и трансляции этнокультурной идентичности, а также мощным инструментом межэтнического диалога и взаимопонимания.

Исследование искусства, которое служило и продолжает служить каналом общения между кабардинцами и балкарцами, позволяет глубже понять механизмы культурной адаптации, взаимовлияния и сохранения самобытности в условиях тесного соседства. Осмысление роли культуры в поддержании межэтнической стабильности, развития диалоговых практик и сохранения уникального культурного ландшафта Северного Кавказа говорит об актуальности таких исследований, а анализ коммуникативного потенциала искусства способствует выработке эффективных стратегий в области этнокультурного воспитания и формирования толерантности.

Цель, задачи и методологические подходы исследования. Целью настоящего исследования является выявление и анализ коммуникативных функций искусства в процессе межнационального диалога кабардинцев и балкарцев, определение ключевых механизмов взаимопонимания, трансляции ценностей и формирования общих культурных кодов.

Для достижения поставленной цели определены основные задачи, пути решения которых заключаются в проведении сравнительно-исторического анализа генезиса и развития традиционных видов искусств кабардинцев и балкарцев, позволяющего выявить общие истоки и точки соприкосновения, а также идентифицировать и систематизировать основные виды искусства кабардинцев и балкарцев, через которые осуществлялась и осуществляется сегодня межэтническая коммуникация.

В задачи исследования входит изучение семиотики художественных образов и орнаментальных мотивов, как средств символической коммуникации кабардинцев и балкарцев; анализ феномена взаимовлияния и заимствования в искусстве двух этносов для определения их роли в формировании гибридных форм и диалоговых пространств; оценка значения совместных культурных практик для непосредственного коммуникативного обмена посредством искусства; определение актуального состояния и перспективы использования искусства как инструмента межэтнического взаимодействия в современных условиях.

Комплексный искусствоведческий и культурологический подход к анализу коммуникативных аспектов межэтнического взаимодействия кабардинцев и балкарцев посредством искусства, позволяет выявить глубинные механизмы невербального диалога, специфику формирования общих символических полей и динамику культурного взаимообмена.

Обзор литературы. Исследования по этнографии, культуре и искусству кабардинцев и балкарцев нашли отражение в работах выдающихся ученых XX – XXI вв., таких как Е.Н. Студенецкая, В.К. Гарданов, Л.И. Лавров, Г.Х. Мамбетов, А.Я. Кузнецова, М.Ч. Кудаев, Б.Х. Мальбахов, А.И. Мусукаев, Ж.М. Аппаева, А.И. Рахаев, Б.Г. Ашхотов, и др., которые заложили фундаментальные основы для понимания специфики этих культур. Они подробно описали их материальную культуру, устное народное творчество, музыкальные и танцевальные традиции, костюм и декоративно-прикладное искусство.

Вопросы межэтнических отношений на Северном Кавказе освещены в трудах С.А. Арутюнова, Н.А. Шафиева, Б.Х. Бгажнокова, В.А. Шнирельмана, В.Х. Кажарова, которые анализировали исторические, социально-экономические и культурные аспекты взаимодействия различных народов региона. Теоретические основы коммуникации в искусстве разработаны в работах М.М. Бахтина, Ю.М. Лотмана, У. Эко, а также ряда современных авторов, которые рассматривают искусство как знаковую систему, способную передавать информацию и формировать культурные коды.

Несмотря на наличие обширной литературы по отдельным вопросам этнографии, культуры и искусства кабардинцев и балкарцев, а также общих работ по межэтническим отношениям, комплексное исследование касаемо коммуникативных аспектов общения между этими двумя этносами посредством искусства остается недостаточно разработанным. Существующие работы отражают либо общие черты кавказских культур, либо фокусируются на моноэтнических художественных традициях, не уделяя должного внимания функциям искусства как медиатора в межкультурном диалоге кабардинцев и балкарцев. Настоящее исследование призвано восполнить этот пробел, предложив систематизированный анализ данного феномена.

Результаты исследования и обсуждение. Основополагающими стандартами, выражающими набор самобытных культурных факторов развития любого этноса можно считать национальную специфику моральных и социально-этических принципов, регулирующих взаимоот-

ношения людей (почитание старших, гостеприимство, коммуникативное поведение и др.). Например, принципы учтивости и благожелательности универсальны для культуры многих народов мира, но понимание их у этих этносов различные. Отсюда набор специфичных стандартов и атрибутов общения, которые, по мнению Б.Х. Бгажнокова «манифестируют данное требование морали» [2, с. 180].

Изучение культуры общения и этикета кабардинцев и балкарцев позволило выявить целый ряд исторически сложившихся общепризнанных понятийных и моральных принципов, среди которых наиболее отчётливо можно выделить мужество, честь, разум, уважительность и человечность. Этикет кабардинцев и балкарцев, при общении и контактах с людьми предписывал быть бодрым и подтянутым, «несмотря ни на что оставаться спокойным, почтительным, даже кротким» [1, с. 66].

Кроме этого, характер и формы общения формировались так же под влиянием сословного, классового и культурно-профессионального деления общества. Например, кабардинские дворяне, славившиеся изысканностью в одежде и учтивостью в общении послужили образцом подражания для многих северокавказских народов, а дворянские нормы кабардинского этикета стали общепринятой традиционной формой общения для всех адыгов.

Этические нормы поведения и коммуникативного общения как целостная система имеют ряд подсистем — организационных форм взаимообхождения, являющихся обусловленным отображением социальной организации общества. В каждой из этих подсистем своя организация нравственных и правовых принципов общения, свой перечень стандартов и атрибутов коммуникации, демонстрирующих эти принципы.

Во всех подобных случаях, одни и те же нормы поведения, одни и те же нравственные принципы, в различных областях социальной жизни, могут быть представлены неодинаково. Значительно и ярко или напротив малозначительно, без каких-либо заметно выраженных форматов коммуникативного общения. К примеру, принцип почитания женщин в традиционной культуре кабардинцев и балкарцев в наибольшей степени употреблялся во взаимоотношениях за пределами семьи, в общественном быту. В семейном быту, по степени оказания ей знаков внимания, женщина была всегда младше, а в общественной среде почти всегда старше.

Стандартные социокультурные формы общения часто становятся воплощением культурно-исторических традиций, в целом воспроизводя-

щих специфические черты структурно-содержательных форм общения «как способа символизации различных социальных отношений» [4, с. 299–319].

Обращаясь к анализу этнокультурных смыслов коммуникативного общения Х.Г. Тхагапсоев отмечает, что «важную роль в культурогенезе народов Северного Кавказа сыграл… героический эпос Нарты», отображающий проблематику этических и эстетических ценностей народов во всевозможных формах проявления этих феноменов [9, с. 147]. Учитывая общепризнанное своеобразие этикета северокавказских народов, а также присущие им уникальные особенности коммуникативной этнографии, среди которых этические нормы общения, — диалог и взаимодействие с инокультурой, сопоставление практических смыслов с формами другой культуры, «не только неразрывно связаны с философией Нартского эпоса, но и являются ее социокультурным воплощением» [9, с. 143–173].

Несмотря на языковые различия в изложении, основные сюжеты, герои, этические нормы, отраженные в эпосе, являются общими. Эпос передается через сказителей — «джегуако» (каб.), «халкжерчи» (балк.), песни и литературные произведения. В одном из исследований фольклора кабардинцев и балкарцев нами было отмечено, что «поэты-импровизаторы были не только музыкантами, певцами, шутами-сатирами, но и превосходными танцорами» [3, с. 380].

Через Нартский эпос транслируются универсальные ценности. Его художественные образы и символика стали частью визуальной культуры, влияя на декоративно-прикладное искусство и даже современные формы искусства. Таким образом, Нартский эпос выступает как первичный, глубокий коммуникативный код, формирующий общие этические и эстетические представления.

Языком символов и общих мотивов в традиционной культуре кабардинцев и балкарцев всегда выступали декоративно-прикладное и орнаментальное искусство как наиболее яркие средства невербальной коммуникации. «Кабардинцы и балкарцы всегда почитали красоту, считая ее неотъемлемой частью любого предмета. Подручный материал — камень, дерево, металл, шерсть, кожа, лоза, камыш — не только в немалой степени определял утилитарные качества изделий, но и подсказывал характер образности. Плюс природная красота его, которую обязательно старался выявить мастер» — пишет Б.Х. Мальбахов, отмечая, что «так создавались своеобразные художественные традиции ДПИ кабардинцев и балкарцев, которым принадлежит заметное место в культуре народов Северного Кавказа» [7, с. 56].



Рис. 1. Изделия декоративно-прикладного искусства кабардинцев и балкарцев (кабардинцы: а. цедилка, нач. XX в.; б. чашка, кон. XIX в.; в. ковш, кон. XIX в.; г. кисет, перв. четв. XX в.; д. «пшине» (каб.) музыкальный инструмент, кон. XIX в.; балкарцы: е. цедилка, нач. XX в.; ж. чашка, кон. XIX в. – нач. XX в.; з. половник, нач. XX в.; и. мешочек, нач. XX в.; к. «къыл къобуз» (балк.) музыкальный инструмент, сер. XIX в.). Коллекция «Культура народов Кавказа и Крыма». Российский этнографический музей [10]

Анализ сохранившихся образцов декоративно-прикладного искусства кабардинцев и балкарцев из музейных и частных коллекций, позволил обнаружить как общие черты, так и самобытные особенности. В изделиях из твердых и мягких материалов обнаруживается поразительное сходство, как в форме, технологии изготовления, техниках декорирования, так и в орнаментальном оформлении (Рис. 1, а.-к.). К примеру, стилизованное изображение бараньих рогов и составленных из них комбинаций является символом плодородия и богатства. На рис. 1 изображены кисеты, бытовавшие как у кабардинцев (Рис. 1, г.), так и у балкарцев (Рис. 1, и.), в орнаментальном оформлении которых присутствует изображение бараньих рогов. Исследуя войлочные ковры карачаевцев и балкарцев, А.Я. Кузнецова отмечает, что «наибольшее значение в распространении мотива «бараньего рога» имело уважительное отношение мастериц к его благопожелательному смыслу» [6, с. 93]. Символом жизни выступает солнце, М.Ч. Кудаев выявляет различные вариации изображения солнца — «кюн» (балк.) у балкарцев. В своей монографии он приводит примеры орнаментальных мотивов «кюн таякъла» (балк.) — солнечные лучи, «кюн окъла» (балк.) — жгучие солнечные лучи, «кюн чыгъыу» (балк.) — восход солнца, «кюн батыу» (балк.) — заход солнца, «кюн тутулгъан» — затмение солнца [5, с. 36, 39]. Аналогичные изображения встречаются и в изделиях декоративно-прикладного искусства адыгов. Общая «орнаментальная грамматика» позволяет носителям обеих культур считывать зашифрованные послания в предметах быта, одежде, ритуальных принадлежностях, понимая их значение без слов.

Использование сходных материалов — войлока, кожи, дерева, металла, техник золотошвейного искусства, обработки серебра, изготовления войлока и др., также создаёт общее пространство для культурного обмена. Актом прямой коммуникации выступал и обмен готовыми изделиями, секретами мастерства.

Традиционный костюм кабардинцев и балкарцев, несмотря на определенные различия, демонстрирует схожие элементы и принципы формирования, что также позволяет ему выступать средством коммуникации (Рис. 2, а., б.). Как мужские, так и женские костюмы кабардинцев и балкарцев, имеют общие черты, выражающие единые эстетические представления о красоте, достоинстве и статусе. Использование золотого шитья, определенных цветовых сочетаний несет символическую информацию, понятную представителям обоих этносов, о праздничности, богатстве, ритуальном значении. Наличие элементов, характерных



Рис. 2. Традиционные женские костюмы балкарок и кабардинок (а. балкарский; б. кабардинский). Иллюстрация из монографии Е.Н. Студенецкой «Одежда народов Северного Кавказа. XVIII-XX вв.» [8, с. 161]

для обоих народов и их эволюция в современном стилизованном национальном костюме служит символом единства и взаимоуважения.

Универсальным языком эмоций и традиций у кабардинцев и балкарцев считается музыкально-танцевальная культура, которая является, пожалуй, наиболее непосредственным и эмоциональным каналом межэтнической коммуникации. Многие танцевальные фигуры, мелодические структуры и даже названия танцев имеют сходства или прямые заимствования. Парные танцы, общие для обоих этносов, демонстрируют схожие представления о грации, достоинстве и взаимодействии мужчины и женщины. Распространение сходных музыкальных инструментов способствовало легкому восприятию и освоению музыкальных произведений соседнего народа.

Участие в общих праздниках, свадьбах, выступлениях фольклорных коллективов способствовало непосредственному общению через музыку и танец, формируя коллективные эмоциональные переживания и чувство общности. Музыкальная импровизация в рамках общей традиции позволяла вести диалог на языке звуков.

Наиболее интенсивный коммуникативный обмен посредством искусства происходит в рамках совместных обрядов, праздников и торжеств. Свадьбы, встречи гостей, народные гуляния традиционно сопровождались музыкой, танцами, песнями, демонстрацией лучших образцов ДПИ и костюма. В таких ситуациях искусство перестает быть просто фоном, становясь активным участником общения, формируя эмоциональное единение, ритуальное взаимодействие и обмен культурными ценностями. Например, исполнение народных песен на родном языке, но с участием слушателей другого этноса, способствует не только знакомству с языком, но и эмоциональному переживанию общих тем.

Таким образом, результаты исследования демонстрируют, что искусство между кабардинцами и балкарцами функционирует не просто как пассивный канал передачи информации, а как активный участник в формировании и поддержании сложного, многоуровневого диалога. Оно выступает как «мета-язык», позволяющий общаться на уровне архетипов, эмоций и эстетических категорий, обходя языковые различия. Общие герои Нартского эпоса, понятная символика орнамента, эмоционально близкие мелодии и танцы создают чувство культурного родства. Через искусство транслируются общие представления о прошлом, героические идеалы, морально-этические нормы, которые формируют единую культурную память и способствуют взаимоуважению.

Исследование показывает, что коммуникация в искусстве не является односторонней. Происходит активный процесс взаимовлияния и заимствования, который приводит к обогащению обеих культур и созданию гибридных форм искусства, являющихся свидетельством продуктивного диалога. При этом каждая культура сохраняет свою уникальность.

Несмотря на заимствования, искусство также служит мощным инструментом сохранения этнической идентичности. Оно позволяет каждому народу транслировать свои уникальные черты, делая их понятными и ценными для соседа. Этот диалог различий и сходств укрепляет обе культуры.

В условиях урбанизации и глобализации, традиционные формы искусства продолжают играть важную роль в интеграции молодежи в этническую культуру и в поддержании межэтнических связей, особенно через фестивали, концерты и совместные культурные проекты.

Заключение. Резюмируя вышеизложенное, можно заключить, что коммуникативные аспекты общения кабардинцев и балкарцев посредством искусства являются сложным и многогранным феноменом, уходящим корнями в глубокую историю их соседства. Искусство выступает не только отражением, но и активным фактором формирования общего культурного пространства, способствуя взаимопониманию, трансляции этических и эстетических ценностей, сохранению идентичности и развитию межэтнического диалога.

Эпические сказания, декоративно-прикладное и орнаментальное искусство, универсальный язык музыки и танца, а также выразительная символика традиционного костюма – все эти формы искусства функционируют как мощные каналы невербальной и символической коммуникации. Они позволяют преодолевать языковые барьеры, формировать общую культурную память и способствуют динамичному процессу взаимовлияния и обогащения, при сохранении самобытности каждой культуры.

Список литературы:

1. *Бгажноков Б.Х.* Адыгская этика. — Нальчик: Издательский центр «Эль-Фа», 1999. — 96 с.

2. *Бгажноков Б.Х.* Очерки этнографии общения Адыгов. — Нальчик: Эльбрус, 1983. — 229 с.

3. *Галимова Н.В., Шаваева М.О., Канокова Ф.Ю.* Традиционный фольклор кабардинцев и балкарцев: аспекты этнокультурной идентичности // Деко-

ративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова. — 2025. — № 2. Часть 2. — С. 376–385.

4. *Гамперц Д.Д.* Об этнографическом аспекте языковых изменений // Новое в лингвистике. Вып. VII. Социолингвистика. — Москва, 1975. — С. 299–319.

5. *Кудаев М.Ч.* Карачаево-Балкарская этнохореография и символика. — Нальчик: Эльбрус, 2003. — 108 с.

6. *Кузнецова А.Я.* Народное искусство карачаевцев и балкарцев. — Нальчик: Эльбрус, 1982. — 176 с.

7. *Мальбахов Б.Х.* Черкесское (адыгское) декоративно-прикладное искусство. — Нальчик: ООО «Тетраграф», 2012. — 331 с.

8. *Студенецкая Е.Н.* Одежда народов Северного Кавказа. XVIII–XX вв. — Москва: Наука, 1989. — 288 с.

9. *Тхагапсоев Х.Г.* Нартский эпос как логос кавказского культурогенеза (экзистенциальная реконструкция) // Истоки региональных культур России: сб. науч. статей. — СПб., 2000. — С. 143–173.

Электронные ресурсы:

10. Российский этнографический музей. Коллекции онлайн. Экспонаты. Кабардинцы и балкарцы. — URL: https://collection.ethnomuseum.ru/entity/OBJECT (дата обращения: 20.12.2025).

А.В. СЕРОВА

Кандидат искусствоведения. Художник, руководитель художественных проектов, член МСХ, СХР, ТСХР
e-mail: artprospect@yandex.ru

A.V. SEROVA

Candidate of Art History. Artist, art project manager. Member of the Moscow Union of Artists, the Union of Artists of Russia, IFA Russia
e-mail: artprospect@yandex.ru

DOI: 10.37485/1997-4663_2026_2_1_105_121

ИГРОВОЕ НАЧАЛО КАК ФЕНОМЕН ТРАНСФОРМАЦИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА В ОТЕЧЕСТВЕННОМ ИСКУССТВЕ ПОСЛЕДНЕЙ ТРЕТИ XX ВЕКА

THE PLAYFUL PRINCIPLE AS A PHENOMENON OF TRANSFORMATION OF THE ARTISTIC IMAGE IN RUSSIAN ART OF THE LAST THIRD OF THE TWENTIETH CENTURY

На протяжении тысячелетий развития мировой культуры трансформации, заложенные в игровых процессах, связь с сакральностью и древними архетипами, определенная полифоничность отражались на развитии искусства. Игровой момент является заметным фактором в определении творческой общности, выявляя духовное основание и художественные убеждения, в конечном итоге способствуя формированию единой стилистики. Культурологические и философские аспекты этих взаимоотношений находили отражение в трудах Ю.М. Лотмана, Ф. Шиллера, Й. Хейзинги, М.М. Бахтина, О.М. Фрейденберг.

В статье рассматривается художественное начало творческой деятельности, которую можно определить как феномен игры. Данные процессы были характерны для формирования уникального стиля и духа периода последней трети XX века в России. Тогда своеобразие условий существования выявило определенную двойственность общества, отраженную во многих сферах жизни и особенно в искусстве. Игровое начало было активно выражено

в изобразительном искусстве, что определило творческие трансформации, способствовавшие становлению общего стиля. Это состояние отразилось в многочисленных художественных произведениях (А.Г. Пологовой, А.Н. Бурганова, Л.А. Сошинской, Л.И. Савельевой, Т.Г. Назаренко, В.А. Малолеткова, В.А. Цивина), определяемых как высшие достижения искусства данного периода.

Throughout the millennia of the development of world culture, the transformations inherent in the game processes, the connection with sacredness and ancient archetypes, and a certain degree of polyphony have all influenced the development of art. The game element is a significant factor in defining a creative community, revealing the spiritual foundation and artistic beliefs, and ultimately contributing to the formation of a unified style. The cultural and philosophical aspects of these relationships were reflected in the works of Y.M. Lotman, F. Schiller, J. Huizinga, M.M. Bakhtin, and O.M. Freidenberg. This article examines the artistic origins of creative activity, which can be defined as the phenomenon of play. These processes were characteristic of the formation of a unique style and spirit during the last third of the 20th century in Russia. Then the uniqueness of the conditions of existence revealed a certain duality of society, reflected in many spheres of life and especially in art. The playful element was actively expressed in the visual arts, which determined creative transformations that contributed to the development of a common style. This condition is reflected in numerous works of art (by A.G. Pologova, A.N. Burganov, L.A. Soshinskaya, L.I. Savelieva, T.G. Nazarenko, V.A. Maloletkov, and V.A. Tsivin), which are considered the highest achievements of art during this period.

Ключевые слова: игровое начало, трансформации в искусстве, сакральность, отечественное искусство, период конца 60-х – начала 90-х годов XX века, А.Г. Пологова, А.Н. Бурганов, Л.А. Сошинская, Л.И. Савельева, Т.Г. Назаренко, В.А. Малолетков, В.А. Цивин.
Keywords: playful beginning, transformations in art, sacredness, Russian art, the period of the late 60s – early 90s of the XX century, A.G. Pologova, A.N. Burganov, L.A. Soshinskaya, L.I. Savelyeva, T.G. Nazarenko, V.A. Maloletkov, V.A. Tsivin.

С момента зарождения мысли и культуры игра составляет неотъемлемую часть человеческого существования. Связанные с ней трансформации были в основном направлены на духовные и творческие поиски. Феномен игры, способствующий объединению людей в массовых действиях и коммуникациях, влияет на развитие художественной мысли некоторых эпох, что отражается в великих произведениях. Это воздействие в разной степени очевидно. В теории искусства мы находим немало убедительных примеров этих отражений, которые используются, в свою очередь, как исторические свидетельства. Рассуждая об этом, историк Карло Гинзбург приводит весьма удачную цитату Эрнста Гомбриха: «В основе всякой культуры и всякой коммуникации лежит игра ожиданий и наблюдений, перепады между удовлетворением и фрустрацией… Восприятие искусства не является исключением из этого правила. Так же как и культура, так же как и общепризнанный образ мыслей, стиль искусства задает определенный горизонт ожиданий, определенную установку сознания <mental set>, которая с определенной чувствительностью регистрирует любые изменения, любые отклонения от нормы» [4, с. 104]. Примером могут являться мистерии Элевсина и связанные с этим артефакты в вазописи. Показательны в этом отношении и великие мистерии Средневековья, когда через дуальность и наслоение обрядовых форм древних праздников на официальный сакральный культ наша история пополнилась великими художественными произведениями (1). В России это нашло отражение в трансформациях «Серебряного века», связанных с глубокими творческими и духовными поисками, направленными, прежде всего, на синтетическое восприятие искусства. Эти же принципы в другой интерпретации — во время мятежного периода революционного перелома — когда становление новой власти и новых сакральных символов способствовало активному пересмотру форм, направлений и духовности искусства в последней трети XX века. Любопытным моментом также является активный, инициированный государством всплеск массовых зрелищ в новой России конца 90-х годов XX века (1). Тем не менее, все эти трансформации были поиском очередной апробации форм, смыслов искусства и его существования в целом.

В этом исследовании автор рассматривает игровое начало, проявленное в последней трети XX века как основу взаимодействия, способствовавшего изменениям в творческой среде. Влияние игрового фактора на театрализованные постановки остается на поверхности, но, тем не менее, воздействие на изобразительное искусство не менее ощутимо.

Глубокие преобразования в духовной среде общества середины 60-х годов XX века способствовали возникновению оригинального художественного языка, который близок к стилевому единству. Его выражение имело двойственный характер, основанный на глубоких духовных поисках и большом творческом эксперименте. Жизнь социума была также сложной и распространялась почти на все сферы общественной жизни. Искусство как отражение жизни не только сохраняло, но и увеличивало эту особенность. Это касалось не только поверхностного разделения искусства на официальное и неофициальное направления. Официальное искусство имело крайне неоднозначную и сложную структуру, основанную на глубоком мыслительном взаимодействии. Примером служат произведения художников: А.Г. Пологовой, Д.Ю. Митлянского, А.Н. Бурганова, Т.Г. Назаренко, Л.А. Сошинской, В.А. Малолеткова, О.В. Булгаковой, Л.М. Баранова (2). В рассуждениях Ю.М. Лотмана по поводу соотношения игры и искусства как определенной сложной моделирующей системы есть такое объяснение этого феномена: «Игра — “как бы деятельность”, а искусство — “как бы жизнь” …<…>… Из этого следует, что соблюдение правил в игре является целью. Целью искусства является истина, выраженная на языке условных правил. Поэтому игра не может быть средством хранения информации и средством выработки новых знаний (она лишь путь к овладению уже добытыми навыками). Между тем именно это составляет сущность искусства. Игра есть один из путей превращения отвлеченной идеи в поведение, деятельность. Художественные модели представляют собой единственное в своем роде соединение научной и игровой модели, организуя интеллект и поведение одновременно» [10]. Все эти трансформации вели к поискам как казалось утраченной духовности, возрождению жизни и, с этим воскрешением роли культуры, синтезу искусств, следовавшему за этим развитию новых форм искусства и творческому взлету в новом качестве.

Такая особенность игры, как ее глубокая связь с сакральностью, является неоспоримой. Она может проявляться в открытых формах, а может быть скрыта за множеством обыденных сюжетов и ситуаций. Определения многих исследователей, изучавших игровое начало (Ю.М. Лотман, Ф. Шиллер, Й. Хейзинга, М.М. Бахтин, О.М. Фрейденберг) склоняются к тому, что сакральность и игра неотделимы в своей сути; часто самые простые детские игры или наши несущественные действия несут в себе древние архетипические основы (терм. К.Г. Юнга), так или иначе связанные с игрой. Культуролог Й. Хейзинга определяет священное действие и игру:

«Подобно тому как формально отсутствует какое бы то ни было различие между игрой и священнодействием, то есть сакральное действие протекает в тех же формах, что и игра, так и освященное место формально неотличимо от игрового пространства…<…>… Это временные миры внутри мира обычного, предназначенные для выполнения некоего замкнутого в себе действия» [17, с. 34–35]. При этом он делает поправку относительно сакральных действий, чаще всего направленных на созидание и возрождение жизни: «…участники священного действия надеются принести благо, в игре это происходит не всегда». В определении культуры Й. Хейзинга более чем однозначен: «Всё мистическое и магическое, всё героическое, всё мусическое, логическое и пластическое ищут форму и выражение в благородной игре. Культура берет начало не как игра и не из игры, но в рамках игры» [17, с. 116]. С ним солидарен М.М. Бахтин: «Игра не была просто бытовым явлением, а содержала миросозерцательное значение и являлась частью карнавальной культуры» [1, с. 260]. Игровой характер и двойственность жизни общества были выражены в существовании в одном контексте искусства официального и неофициального направлений. Если рассуждать о созидании, то этот вектор в искусстве был отчетливо заметен на начальной стадии советской эпохи, правда, через разрушение старого миропорядка. Тем не менее, это были те же сакральные игры предшествующих эпох. Конец советской эпохи предоставил более занятную форму этого разрушения через неофициальное искусство. Уместно привести любопытную цитату из переписки известного представителя неофициального искусства Виктора Агамова-Тупицина (покинувшего страну в 1975 г.) с А.В. Монастырским от 26 августа 1976 года: «Было бы недурно, если б в Москве наконец поняли, что Запад банален, и перестали чувствовать себя его подсознательной провинцией, начав делать кардинально новые вещи» [19, с. 69]. Конечно, эта цитата не выражает все творческие поиски представителей неофициального течения, но является интересным фактом, характеризующим один из векторов этого направления.

Официальное направление в искусстве представляло собой баланс, поскольку являлось более скрытым и многозначным в духовном, стилевом и творческом направлении, так как не выражало открыто революционный протест в прямой речи. Общий тон отечественного искусства, которое можно отнести к официальному, в силу отсутствия открытого протеста, скорее направлен на гуманистическое осмысление творчества. Интеллектуальность лежала в основе многих представлений и форм в ис-

кусстве. Отсюда — многочисленные реминисценции как принадлежность к великим мастерам прошлого, театральность, гротеск и скрытая, но выраженная сакральность в творчестве (2). Этот период сопряжен с появлением многих выдающихся личностей в монументальном, декоративном искусстве, графике, живописи и скульптуре (автору ближе взгляд Макса Фридлендера, Генриха Вельфлина, Эрнста Гомбриха, чем интересная и во многом оправданная надличностная теория Алоиза Ригля «о художественной воле»), которых даровало это странное, достаточно короткое время (2).

Конец 60-х начало 90-х годов XX века стал также временем большого эксперимента в искусстве, который подразумевал обусловленную внутреннюю свободу. Склонность к творческим поискам и импровизации, заложенная в игре, в определенной мере стимулировала большой художественный эксперимент и самоопределение, внутреннюю самодостаточность и свободу творческой личности в способах выражения. Подтверждение этому можно найти у Ф. Шиллера, который определял творчество в глубокой связи со свободой выражения и игрой: «Красота есть общий объект обоих побуждений, то есть объект побуждения к игре. Это название вполне оправдывается словоупотреблением, которое обозначает названием игры все то, что не есть ни объективно, ни субъективно случайно, но в то же время не заключает в себе ни внутреннего, ни внешнего принуждения» [18, с. 122]. Проблемным горизонтом в новых творческих поисках была попытка определить точку бесконечности в выражении искусства, иногда в самых бытовых сюжетах. Но мыслились они в совершенно иной плоскости, нежели официальный внешний уровень происходящего и предшествующий суровый и прямой диалог в художественном выражении. Это основные факторы, которые определяют данный удивительный период, включивший творческие поиски представителей официального и неофициального направлений искусства. Прежде всего, это заметно выразилось в декоративном искусстве: именно в нем произошло самое большое количество новаций — в переходе к скульптурно-пластическому методу в стекле и керамике, появлении станковых вещей, преодолении художником условностей материала, расплавлении межжанровых форм и границ, в творческих интерпретациях сюжетов (2). Этому способствовало определенное условие. Художники декоративного искусства находились под меньшим политическим давлением со стороны государства в предшествующие десятилетия: им позволялись условные новации в материале и большая свобода творческого выражения, также

это нашло проявление в различных формах объединений и групп официальных и неофициальных направлений, включавших именно различные поиски в пространстве игры.

Героика преодоления в воззрениях предшествующих поколений к концу 60-х годов XX века трансформировалась в игровом начале. Преобразовался и сакральный сюжет; двойственность в обществе и жизни преобладала, время стало определяться вечностью. Нужно отметить, что весь период от революции 1917 года до 90-х годов XX века можно определить как всеобщую мистерию, предпосылки к которой возникли еще намного раньше. Аналогии жизни общества последней трети XX века совпадают с достаточно утопичным укладом жизни в период игры великих мистерий Средневековья. Он характерен тем, что на один сакральный сюжет нанизываются всевозможные фарсы и трагедии современной жизни, которая, по определению М.М. Бахтина, «…становилась второй формой жизни народа, вступавшего одновременно в утопическое царство всеобщности, свободы, равенства и изобилия» [1, с.14].

Двойственность выражалась, с одной стороны, некой имитацией трагичности, которая ощущалась в обществе последней трети XX века. Возможно, эта трагичность определялась тем, что: «…в трагедии национальная культура достигает своего завершения» [2, с. 403]. Подобная ситуация была уравновешена второй линией, направленной на утверждение личности и свободы творчества, на стремление к авторскому самовыражению, на желание общения и дружбы. Основой определялось гуманистическое направление, соотносимое с позицией Высокого Возрождения, о чем высказался Л.М. Баткин: «Возрождение же менее всего было трагическим, но, исподволь подменяя религиозно-традиционалистические ценности суверенностью личности и культуры, подготовило историческую сцену для высокой трагедии» [3, с. 296]. В случае XX века ¬— до изменения уклада страны и форм существования культуры и искусства 90-х годов.

Игровое начало последней трети XX века, кроме авторского выражения в творческих произведениях, присутствовало в популярных в то время различных группах и арт-формированиях. В официальном русле убедительным примером является группа «Одна композиция». Более разнообразным на всевозможные трансформации и перформативные поиски было искусство неофициального направления, включавшее различные объединения, часто протестного характера («Гнездо», «Коллективные действия», «Движение»).

Значительное влияние на развитие искусства оказывали творческие группы, работавшие на художественных базах ЭТПК «Воронцово» в Москве, ЛКСФ во Львове и легендарного всесоюзного значения Дома творчества СХ СССР им. Т. Залькална в Дзинтари (Латвия), где происходило создание произведений к международным конкурсам в Фаэнце (Италия), Валлорисе (Франция), а также в Домах творчества в Хосте, Гурзуфе. Творческое единение способствовало рождению немалого количества высокохудожественных экспериментальных произведений, часто определявших совершенно новые подходы в декоративном искусстве.

В данной статье автор рассматривает разноплановые творческие поиски, в которых игровой момент в изобразительном искусстве выразился наиболее активно.

Сейчас, по прошествии времени, можно оценить, что глобальные изменения последней трети XX века произошли в декоративном искусстве. Синтез стилей, жанров и технологий, отход от утилитарности в сторону станковых поисков, преобладание творческой личности художника, преодолевшего диктат материала, являются новациями данного времени. Эти качества характеризуют декоративное искусство последней трети XX века как сосредоточие основных характерных моментов, определяющих творческое направление эпохи. Заметно выраженное игровое начало¬¬ данного периода является фактором, запускающим эти преобразования. Справедливо отметить ленинградскую группу «Одна композиция», творчество которой, казалось бы, пребывало в русле официального направления, но идейно и творчески проповедовало совершенно новое качество декоративного искусства, а материал — керамику, определяя его как: «…путь к первоосновам творческого начала в человеке» [7, с. 12]. Все участники этого объединения обладали высоким мастерством и авторскими концепциями. В основном, они были учениками легендарных профессоров ЛВХПУ им. В.И. Мухиной — В.С. Васильковского и В.Ф. Маркова. Это интересное объединение талантливых личностей характеризовал манифест Г.И. Капеляна, в котором говорилось, что керамика — это алгоритм искусства: «… открывающий художнику путь к созидательному таинству природы, к первоосновам творческого начала в человеке, предоставляющий художнику фундаментальные позиции в осуществлении своей творческой воли» [7, с. 12]. Участники этой группы именовали себя «Демиургами». Показательна выдержка из манифеста: «Он стал демиургом. Он подражал природе — не копируя ее законченные творения, но работая, как она, соединяя ее разобщенные силы в действенный союз» [7, с. 12]. В этой концепции было интересное утверждение, подтверждающее двойственность времени и мысли. Оно провозглашало не полный разрыв с вещностью, утверждая родовые утилитарные свойства керамики, но находя в этом сакральную основу самой жизни: «Керамика — не скульптура, хотя и способна ею казаться. В основе керамики — сосуд, то есть не изображение вещи, а сама вещь» и «дух исконной первичности» [7, с. 12]. Эта примечательная сноска в данном манифесте была связана с серьезными обсуждениями, происходившими в искусствоведческой среде. С середины 60-х годов XX века в фокусе критики разгорелась весьма серьезная дискуссия «О красоте и пользе», что было отражено в разных периодических изданиях. Самая острая полемика происходила на страницах журнала «Декоративное искусство СССР» (1968–1971) [8, с. 95]. Открыла данную тему резонансная статья искусствоведа К.А. Макарова («Наши критерии», 1967, № 11), который первым отметил происходящие новации в декоративном искусстве: отход от утилитарности, появление станковых качеств, синтетическое осмысление творческих задач, преодоление художником прикладных свойств материала в сторону большей образности. Эта полемика обозначила достаточно длительный период разделения мнений критиков. Позиции пользы и функциональности в то время отстаивали искусствоведы Ю.Я. Герчук («Буря в стакане без дна», 1969, № 2) и Н.В. Воронов («О красоте и пользе» (дискуссия), 1968, № 2); более сбалансированную позицию занимали К.М. Кантор («Споры и художественная критика», 1970, № 10) и В.П. Толстой («Советское декоративное искусство за 50 лет», 1968, № 12); решительно возражал художник Б.А. Смирнов («Кризис? Чего?», 1969, № 12), к нему была близка Н.С. Степанян («Уникум, серия, тираж», 1969, № 1). Но, возвращаясь к манифесту «Одной композиции», учитывая сложное время, предшествующие критические баталии и огромное желание выставить на суд зрителя свои произведения, сложно

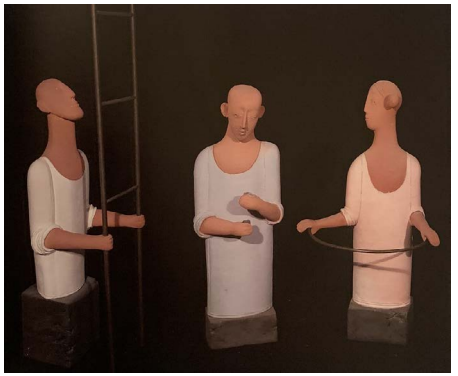


Рис. 1. Цивин В.А. Группа «Одна композиция». «Люди и предметы», 1980. Шамот, ангобы, глазури, металл, стекло. ГМЗ «Останкино и Кусково»

ожидать бескомпромиссности на бумаге. Возможно, она была более свойственна представителям неофициального искусства, когда чаще всего такая творческая активность была сопричастна желанию покинуть страну.



Рис. 2. Группа «Гнездо». Акция «Железный занавес», 1976. Участники группы: Геннадий Донской, Михаил Рошаль и Виктор Скерсис. Арт-объект «Железный занавес», 1976, листовое железо, масло, ГТГ. Источник: фото из общедоступных источников

Участники «ОК» формировали по одной выставке каждый год (1977–1986), которые устраивались в Голубой гостиной Ленинградского союза художников. Первая выставка состоялась 18 февраля 1977 года: «…немалое число людей приходили в этот невместительный зал, проталкиваясь между подиумами с “керамидами,” этой беспрецедентной “ненужности” и несообразности со здравым смыслом» [7, С.11]. Художники «Одной композиции» исповедовали скульптурно-пластический метод в керамике. Способ исполнения — более сложный путь создания объемных скульптур из глиняного пласта. Примером являются опыты А.Е. Задорина («Торс», 1973; «Отдых», 1986), М.А. Копылкова («Мария», 1979; «Садовница» 1975), В.А. Цивина («Стоящие», 1979; «Люди и предметы», 1980 (рис. 1); «Семья», 1983). Этим мастерам было присуще философское и символическое наполнение скульптур. Ярким примером стали композиции художников «Неоконченный разговор» (1979) В.Н. Гориславцева и «Дом» (1979) В.А. Цивина. Также сложную технологию лепки из пласта широко применяли московские художники Л.А. Сошинская и В.А Малолетков.

Игровое начало было достаточно явно выражено в арт-группах и объединениях неофициального искусства. Очень часто этим обращением являлось мусическое отражение, заключавшее в себе всевозможные перформативные концепции, ведь: «За изобразительным искусством, объединяемым с ремеслами, не признавали никаких муз» [17, с. 231]. Не статичность, а лишь игра момента, исключающая застывшие формы, постольку «воображение порождает представление». Мы видим немало объединений: «Гнездо», «Мухомор», «Коллективные действия», «Тотарт». Направление творческих изысканий этих объединений происходило в русле игрового начала. Реализация всевозможных акций и перформансов часто имела протестный подтекст, они были окутаны романтическим ореолом («Железный занавес», 1976 (рис. 2); «Забег в сторону Иерусалима», 1978; группа «Гнездо», участники: Геннадий Донской, Михаил Рошаль и Виктор Скерсис). Участники группы облекали в форму гротеска, по их убеждениям, трагические и



Рис. 3. Группа «Движение», «Пластические импровизации», фотодокументация акции, 1972. Собрание Александра Григорьева

нелогические стороны жизни в стране: «Тон Еврипида колеблется между глубокой серьезностью и игровой фривольностью. Подлинный поэт, говорит Платон устами Сократа, должен быть одновременно трагическим и комическим, вся человеческая жизнь должна рассматриваться одновременно как трагедия и комедия» [17, с. 206].

В нашем исследовании показательна и интересна группа «Движение», существовавшая до 1976 года, пока Л.В. Нусберг, идейный руководитель группы, не покинул страну. Яркие представители этой группы — В.Ф. Колейчук и Ф. Инфанте. Группа была характерна пластическими импровизациями синтетического свойства с участием человека. Творческую концепцию этой группы можно отнести к «искусству действия». К концу 1960-х годов они начали проводить свои эксперименты в направлении «театрально-кинетических игр». Началом этого направления послужила технологическая революция начала XX века. Расцвет кинетического искусства в европейской культуре приходится на 50-е годы XX века. В России опыты в этом направлении проводились представителями авангарда, конструктивистами А.М. Родченко и В.Ф. Степановой; также к ним относится известное произведение В.Е. Татлина — «Памятник III Интернационалу» («Башня Татлина», 1915–1925). Группа «Движение» также вдохновлялась изысканиями и философией «Серебряного века», средневековыми мистериальными действами, искусством менестрелей, труверов и акробатов. У этого объединения была своя программа («Манифест русских кинетов», 1966). «Группа занималась проектированием синтетических мистерий с использованием движения

света, газа, трехмерных элементов и кинопроекций (проекты в основном не были осуществлены)» [11]. Группа «Движение» с 1967 по 1973 год участвовала в создании сценографических экспериментов, декораций для фестивалей и киносъемок; как ни странно, получала заказы на оформление государственных выставок и мероприятий в пионерских лагерях [12]. «Узнаваемые геометрические структуры кинетистов оказываются вписаны в природный ландшафт, а само действо приобретает мистическое вакханальное звучание» (рис. 3) [19, с. 343].



Рис. 4. Малолетков В.А. Композиция «Крылья любви», 1995–1996. Керамика, роспись. ГМЗ «Останкино и Кусково»

Эксперименты и новации, которые отмечались в официальном и неофициальном искусстве, часто находились в едином поле поиска. Игры с пространством или формирование собственного «театра зрелищ» были характерны для авторских направлений некоторых художников последней трети XX века.

Игровое начало свойственно творчеству скульптора А.Н. Бурганова. Он устраивает перформативные представления — «театр большой скульптуры» — на открытии своих выставок (2), на площади перед своей мастерской [14, с. 125]. Показательны работы «Прогулка к озеру» (1974, гипс) и «Расстрел» (1986, гипс). Также в более камерном масштабе эти свойства характерны для творческих поисков Л.А. Сошинской.

В этом же направлении игровых трансформаций и формирования авторской театральности — произведения замечательного скульптора А.Г. Пологовой. Показательна работа, выполненная в дереве, «Мужской портрет. Как этот мир велик в лучах рабочей лампы» (1984, дерево, левкас, роспись; рис. 5). Интересна она тем, что игровой момент выражен в портрете. Он определяется не столько самой композицией сидящей в кресле фигуры, определенным гротеском и выраженной театральностью, сколько лаконизмом цветового решения и грубыми, несколько архаичными рублеными формами, как авторская аллюзия к примитиву и деревянной народной скульптуре.



Рис. 5. Пологова А.Г. «Мужской портрет. Как этот мир велик в лучах рабочей лампы», 1984. Дерево, левкас, роспись. Русский музей



Рис. 6. Назаренко Т.Г. «Новая работа», 1981. Холст, масло. ГТГ

Следует подробнее остановиться на выстраивании игровой архитектуры пространства в форме инсталляции, которая прозвучала в античной теме В.А. Малолеткова.

«Греческий цикл» автора обширен, самая значимая композиция — «Античный дождь» (ГМЗ «Останкино-Кусково», керамика, соли, глазури, 1995–1996, рис. 4). Произведение было выполнено на ЭТПК «Воронцово» после творческой поездки в Грецию. Там, в течение двух лет (1991–1993), В.А. Малолетков создавал монументальные произведения: роспись консерватории в г. Элевсис и рельеф «Афина-победительница» в Афинах (все 1992, Греция).

Валерий Малолетков очень новаторски и своеобразно решает тему архаики в пространственной монументальной композиции, погружая зрителя в авторский мир ощущения греческой мифологии. Это метафоричная инсталляция, выполненная автором в керамике, что объединяет ее со станковыми скульптурными пространственными опытами А.Н. Бурганова, Л.М. Баранова, а также экспериментами неофициального искусства. Она свободно размещается в пространстве и при экспонировании предполагает свободный обход. Состоит из двух доминирующих торсов — мужского и женского, а также парящих в пространстве одиннадцати амфор, напоминающих капли дождя, и двенадцатой, уравновешивающей композицию на плоскости. Отметим, что эксперименты с пространством и объемом являлись одним из проблемных горизонтов в активных поисках творческой общественности конца 60-х — начала 70-х годов XX века.

«Античный дождь» — это философское произведение гуманистического звучания, как, впрочем, и все творчество В.А. Малолеткова. Причиной его создания стали глубокие размышления автора над высокими достижениями древнегреческой культуры и науки, которыми наша цивилизация пользуется по сей день. Работа выполнена в два обжига в газовом горне при температуре 1150 градусов. Мастер использовал белую шамотную глину. Роспись производилась по шамоту после первого (утельного) обжига белой эмалью, солями кобальта, меди и окислом меди, которые дают множество цветотональных вариаций красивого изумрудно-зеленого цвета. Торсы монументальны, высота их составляет более метра; они снабжены крыльями — метафора возможностей человеческого разума.



Рис. 7. Савельева Л.И. «Автопортрет в пространстве», 1978, стекло, роспись. Собственность автора

Игровое начало, символизм и театральность ярко выражены в произведении Т.Г. Назаренко «Новая работа» (1981, холст, масло, ГТГ, рис. 6). Дуальность времени определяется достаточно обыденным названием работы. Автор изображает скульптурную мастерскую со множеством разобранных на составные элементы пластических форм. В этом пространстве мастерской одномоментно существуют реальные объекты — скульптуры — и мысленные формы другого, внутреннего творческого мира художника. В картине нужно обратить внимание на точное, сдержанное цветовое решение. На теплой подложке фона располагаются разной тональности бело-серые гипсовые формы. Центральным акцентом является стена мастерской в золотистых бликах, которая определяется как портал в другое пространство — пространство возможного бытия. Символическим моментом является гипсовая кисть руки, висящая в воздухе и указывающая на самого скульптора. Любопытная композиция: среди гипсового, достаточно рваного пространства образ скульптора располагается в боковой части холста. Его уравновешивает с противоположной стороны видимый абрис призрачной модели, которая являет собой иллюзорный мир существования художника.

Нужно также отметить творческую работу Л.И. Савельевой «Автопортрет в пространстве» (1978, рис. 7), построенную на принципе синтеза материалов (стекло и роспись), когда кажущаяся легкость исполнения скрывает безупречное владение художественно-технологическими свойствами стекла. Автор отказалась от утилитарного подхода к форме. Л.И. Савельевой мастерски удалось передать в прозрачных сферах стекла ощущение пространства. Искусствовед Л.Г. Крамаренко отмечает: «Ее объекты из прозрачного выдувного стекла — это художественные метафоры пространственных ощущений, при которых человек испытывает чувство полета и абсолютной свободы» [8, с. 141].

Возвращаясь к вопросу об игровом начале в творчестве художников поколения «семидесятых», еще раз подчеркиваем, что игровое начало определяло отечественное искусство, являясь ответом на двойственность в сознании и жизни. В основе этого явления содержится сакральный смысл, наполняющий все действия художественных поисков не краткосрочным откликом действительности, а скорее желанием включить свое существование в общий великий механизм круговорота вещей в природе. Новации, появившиеся в творчестве, определяли своим пластическим языком театральность, гротеск, метафору. Поиски новых форм отечественного искусства присутствовали во всех направлениях, включая так называемые официальный и неофициальный векторы развития. Все эти тенденции способствовали значительным переменам, определившим своеобразие этого краткого, необыкновенного, плодотворного периода в отечественном искусстве.

Примечания:

1. Автор основывается на собственных изысканиях в области средневекового мистериального театра, а также трансформаций «Серебряного века» (Н.Н. Евреинов, Вс.Э. Мейерхольд), массовых зрелищ периода революции и их краткого возрождения в 90-х годах XX века. Основные моменты изложены в автореферате и диссертации: Серова А.В. Композиционные решения и символика средневекового мистериального театра и их влияние на развитие отечественных современных театрализованных представлений // Автореферат дис. на соиск. учен. степ. кандидата искусствоведения, МГХПУ им. С.Г. Строганова. — Москва, 2001. — 23 с.

2. Художественный стиль и творческий подход А.Г. Пологовой, Д.Ю. Митлянского, А.Н. Бурганова, Л.А. Сошинской, Т.Г. Назаренко, а также основные направления в развитии отечественного искусства периода последней трети XX века рассматривались автором в статьях:

Серова А.В., Малолетков В.А. Синтез искусств в московской монументальной керамике последней трети XX века // Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова. — 2024. — № 2/1. — С. 333–354;

Серова А.В., Малолетков В.А. Традиции и поиск. Гуманистические тенденции развития искусства 1970–1990-х годов в контексте творчества ведущих мастеров Строгановской школы // Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова. — 2025. — № 3/1. — С. 372–387.

Серова А.В, Малолетков В.А. Мифотворчество и театральность в отечественном искусстве последней трети XX века // Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова. — 2026. — № 1/1. — С. 60–80.

Список литературы:

1. *Бахтин М.М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. — 2-е изд. — Москва: Худож. лит., 1990. — 543 с.

2. *Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества.¬ — Москва: Искусство, 1979. — 445 с.

3. *Баткин Л.М.* Итальянское Возрождение: проблемы и люди. — Москва: РГГУ, 1995. — 448 с.

4. *Гинзбург К.* Мифы-эмблемы-приметы: Морфология и история. Сборник статей. — Москва: Новое издательство, 2004. — 348с.

5. *Зедльмайр Х.* Утрата середины. — Москва: Прогресс-традиция; Издательский дом «Территория будущего», 2008. — 640 с.

6. *Казакова Л.В.* Технический прием как художественный феномен в декоративном искусстве. — Москва, 2017, — 132 с.

7. *Копылков М.А.* Одна композиция. — Санкт-Петербург: Новая Нива, 2010. — 320 с.

8. *Крамаренко Л.Г.* Художник. Материал. Форма. Отечественное декоративное искусство XX начало XXI века. — Москва: МГХПА им. С.Г. Строганова, 2009. — 220 с.

9. *Лотман Ю.М.* Декабрист в повседневной жизни [Электронный ресурс]. — URL:http://vivovoco.astronet.ru/VV/PAPERS/LOTMAN/DECLOT.HTM (дата обращения: 14.05.2026).

10. *Лотман Ю.М.* Тезисы к проблеме «Искусство в ряду моделирующих проблем» [Электронный ресурс]. — URL: https://philologos.narod.ru/lotman/thesis.htm (дата обращения: 14.02.2026).

11. *Можейко М.А.* Кинетическое искусство [Электронный ресурс]. — URL: https://diurer.narod.ru/POST/kin.htm (дата обращения: 14.05.2026).

12. *Обухова С.* Коллектив «Движение»: эхо авангарда. Противоречивая история кинетического искусства СССР [Электронный ресурс]. — URL: https://garagemca.org/ru/exhibition/i-the-other-trans-atlantic-kinetic-and-op-art-in-eastern-europe-and-latin-america-1950s-1970s-i/materials/sasha-obuhova-kollektiv-dvizhenie-eho-avangarda-protivorechivaya-istoriya-kineticheskogo-iskusstva-v-sssr (дата обращения: 14.05.2026).

13. *Орлов С.И.* Ракурсы. — Москва: Памятники исторической мысли, 2009. — 175 с.

14. *Орлов С.И.* Классическая основа современной скульптуры. Неоклассика и метафизика. Авторские версии вечных сюжетов // Диалог с классикой в контексте современного творчества. Коллективная монография по материалам Круглых столов 2022–2023. — Москва, 2024. — С. 121–140.

15. Фрейденберг О.М. Семантика первой вещи // Декоративное искусство СССР. — 1976. — № 2 (229). — С. 16–22.

16. *Фрейденберг О.М.* Семантика архитектуры вертепного театра // Декоративное искусство СССР. — 1978. — № 2 (229). — С. 44–47.

17. *Хёйзинга Й.* Homo ludens. Человек играющий. — Санкт-Петербург: Издательство Ивана Лимбаха, 2011. — 416 с.

18. *Шиллер Ф.* Письма об эстетическом воспитании человека. — Москва: РИПОЛ классик, 2018. — 242 с.

19. Это было навсегда 68/85 // Каталог выставки «Ненавсегда. 1968–1985». — Москва: Третьяковская галерея, 2020. — 488 с.

20. *Юнг К.Г.* Душа и миф: шесть архетипов. — Москва: ЗАО «Совершенство, Port-Royal», 1997. — 384 с.

Н.М. АКЧУРИНА-МУФТИЕВА
Профессор кафедры ИЗО и ДИ ГБОУВО РК КИПУ им. Февзи Якубова
e-mail: akchurina_05@mail.ru

N.M. AKCHURINA-MUFTIEVA
Professor at the Department of Fine Arts. Crimean Engineering and Pedagogical University named after Fevzi Yakubov
e-mail: akchurina_05@mail.ru

DOI: 10.37485/1997-4663_2026_2_1_122_132

КРЫМСКОЕ МОЗАИЧНОЕ ИСКУССТВО: ИСТОРИЧЕСКАЯ ПРЕЕМСТВЕННОСТЬ И СОВРЕМЕННЫЕ ЭКСПЕРИМЕНТЫ

CRIMEAN MOSAIC ART: HISTORICAL CONTINUITY AND MODERN EXPERIMENTATION

На материале сохранившихся памятников культовых и светских сооружений, малых архитектурных форм Симферополя, Ялты, Евпатории, Севастополя, Алушты, Сак, сел и поселков Крыма проанализированы художественные и социально-значимые особенности мозаичного искусства Крыма конца XX — начала XXI в. Показано, как данное искусство меняет свой вектор от монументальности и пропагандирующего назначения к художественной значимости мозаики как арт-объекта и камерности. Подчеркивается роль местных природных материалов и индивидуального авторского поиска в формировании новых художественных форм.

Based on preserved monuments of religious and secular architecture, as well as small architectural forms in Simferopol, Yalta, Evpatoria, Sevastopol, Alushta, Saky, and numerous villages and settlements of Crimea, the artistic and socially significant features of Crimean mosaic art of the late XX — early XXI centuries are analyzed. It is shown how this art shifts its vector from monumentality and propagandistic function toward the artistic value of mosaic as an art object and its chamber character. The role of local natural materials and individual artistic exploration in shaping new creative forms is emphasized.

Ключевые слова: Крым, монументальная мозаика, античная, византийская мозаичная традиция, культовые сооружения, общественные здания, малые архитектурные формы, арт-объекты XXI в., природные материалы, культурная память, идентичность региона.
Keywords: Crimea, monumental mosaic, ancient, Byzantine mosaic tradition, religious buildings, public buildings, small architectural forms, XXI century art objects, natural materials, cultural memory, regional identity.

В культуре каждого народа отражаются его мировоззрение, художественные практики и традиции, формируя целостную систему ценностей. Осмысление накопленного культурного наследия и обращение к нему позволяют глубже понять собственную идентичность и определить место в общем историческом контексте. В этом отношении изучение искусства Крыма в целом, а также мозаичного искусства в частности способствует раскрытию мировоззренческих ориентиров местного населения, выявлению их ценностных установок, а также определению творческого потенциала и перспектив развития современного художественного процесса.

Проблематика изучения мозаичных памятников различных исторических периодов, а также стилистики мозаики культовых сооружений и общественных зданий освещена в трудах Д.В. Айналова [1], Л.В. Бетина, А.В. Виннера, К. Данбэбина, О.В. Демуса [2], И.А. Завадской [3], В.Н. Лазарева [4], В.Д. Лихачёвой, В.А. Лебедевой [5], Ю.М. Лотмана, А.Ф. Лосева, И.Б. Орлова, В.П. Толстовой [6; 7], А.Л. Якобсона и других исследователей. Современное состояние научной разработки данной темы показывает, что основное внимание уделяется вопросам, связанным с мозаикой античности и Византийской империи, а также особенностям мозаичных изображений советского периода XX века в целом.

Исследования мозаик Северного Причерноморья и Крыма преимущественно посвящены античным напольным композициям Херсонеса. Мозаичное искусство конца XX — начала XXI в. представлено в единичных публикациях, сосредоточенных на творчестве отдельных мастеров. Анализ сохранившихся произведений осуществлялся преимущественно на основе фотофиксации памятников культовой и светской архитектуры, малых архитектурных форм Симферополя, Ялты, Евпатории, Севастополя, Алушты, Сак, а также многочисленных сельских поселений Крыма. До-

полнительно привлекались немногочисленные публикации, посвященные деятельности крымских художников-мозаичистов.

Мозаика во все эпохи воспринималась как особый «текст» — знаковая система, несущая идеологическую, эстетическую, и культурную информацию. Ее ценность проявляется через символические образы, раскрывающие духовное содержание времени. В православных храмах мозаика кодировала христианские догматы и литургические смыслы; в XVIII в. русская традиция возвеличивала дом Романовых; в советский период она отражала идеологию нового строя и служила пропаганде «светлого будущего». Современные мозаики XXI века демонстрируют новые художественные и философские начала, расширяя семантический диапазон искусства.

Анализируя стиль и произведения крымских мастеров XX–XXI вв., можно выделить три основных направления: мозаичное искусство культовых сооружений; мозаика советского периода, представленная в малых архитектурных формах и общественных зданиях Крыма; произведения современных художников, ориентированных на станковую мозаику и декоративные формы.

Купола храмов Крыма — например, Свято-Троицкого собора в Симферополе, храма Воскресения Христова в Форосе, собора святого Николая в Евпатории и других, — создавались по образцу античных, но приобрели иное значение, став символом небесного свода. Важнейшим принципом архитектурного построения крымских храмов является центричность. Круг как символ бесконечности, вечности и гармонии космоса, вращающегося вокруг созидающего Бога, лежал в основе не только архитектуры, но и мозаичных композиций. Два фундаментальных принципа — постепенное восхождение к небу и центричность — строго соблюдались в конструкции и декоративном оформлении храмов Крыма.

Анализ храмовой мозаики Крыма показал практически полное отсутствие мозаичных композиций во внутреннем убранстве культовых сооружений. Небольшие по объему мозаики с ликами святых располагаются преимущественно на фасадах храмов либо в виде отдельно стоящих икон на территории церковных комплексов. Так, например, мозаичные изображения Александра Невского украшают фасады Ялтинского собора; несколько панно со святыми размещены на стенах Покровского собора в Севастополе; образы архангелов присутствуют в храме Святого Архистратига Михаила в Ореанде и Крестовоздвиженской церкви в Ливадии. Наиболее ярко храмовая мозаика представлена в Свято-Троицком женском

монастыре (г. Симферополь), где фасады оформлены крупными панно с изображениями сцен из жизни Христа, включая эпизоды Крещения и распятия. Внутренние мозаичные композиции встречаются крайне редко, примером может служить Храм Покрова Пресвятой Богородицы в Нижней Ореанде (рис. 1).



Рис. 1. Антонио Сальвиатти. Храма Покрова Пресвятой Богородицы в Нижней Ореанде. Изображения святых в интерьере

Иконография крымских мозаик в целом воспроизводит традиционную семиотику христианских образов, цветовой символики и сюжетов, сопоставимых с византийскими и древнерусскими памятниками XVIII в. Основополагающими принципами остаются постепенное восхождение к небу и центричность, аскетизм в трактовке сюжетов, а также выражение радости и божественной благодати в содержании композиций.

Мозаика советского периода Крыма представлена сохранившимися панно на фасадах и в интерьерах общественных и жилых зданий, автобусных остановок, а также самостоятельными композициями, украшающими парки, улицы и скверы городов.

Советская эпоха стала одним из наиболее масштабных явлений в развитии монументального искусства XX в. Формирование социалистического искусства определялось, прежде всего, государственной идеологией, а в качестве единого творческого метода был утвержден социалистический реализм. Вследствие этого художественные произведения становились «лицом» советской эпохи [8]. Однако данный метод складывался не только под влиянием властных установок, но и вобрал в себя значимые традиции отечественной культуры второй половины XIX — середины XX в., став своеобразным итогом ее развития и венцом художественной практики данного периода.

Основным заказчиком и потребителем монументального искусства в советский период выступало государство, рассматривавшее художественную культуру как инструмент пропаганды и агитации. Канон

социалистического искусства предписывал художнику выражать государственные идеи о величии страны, ее общественном устройстве и целях [9]. Это касалось не только тематического содержания, но и способов изображения, художественной формы и стилистики.



Рис. 2. Панно в поселке Новый Свет

В Крыму советского времени мозаичные панно украшали фасады и интерьеры общественных зданий — кинотеатров, выставочных залов, корпусов санаториев, магазинов. Создавались также отдельно стоящие композиции, размещенные на набережных, в скверах и парках. Абстрактные скульптурные мозаичные формы, выполненные в виде фонтанов и бассейнов, формировали уютные пространства на территории домов отдыха и санаториев. Наибольшее распространение получили мозаично оформленные автобусные остановки, ставшие характерной чертой визуальной среды региона. Советский период превратил Крым во «всенародную здравницу» — курорт, ежегодно принимающий миллионы граждан Союза. В этих условиях особое значение приобретало искусство, рассчитанное на повседневное восприятие: оно репрезентировало величие страны, ее народ и природные богатства, формируя патриотическое сознание. Мозаика, благодаря долговечности и монументальной выразительности, стала наиболее адекватным средством идеологической репрезентации.

Сюжетное разнообразие мозаик советского периода охватывало широкий спектр тем: освоение космоса, сельский труд, бытовые сцены, героизацию строителей коммунизма, идею единства народов, изображения крымской природы и национальных орнаментов, мотивы античной мифологии, архитектурные памятники Крыма и достопримечательности советского государства, а также абстрактные композиции. Тема космоса и гордости первым героем-космонавтом воплотилась в панно на фасаде симферопольского кинотеатра «Космос». Идея «светлого будущего» раскрыта в двух панно «Искусство» на здании выставочного зала в Ялте (Пушкинская аллея). Образ молодого поколения и дружбы народов мира получил выражение в монументальных работах «Всегда готов» и «Дружба», созданных Д.М. Мерпертом и Я.Н. Скрипковым во всесоюзном пионерском лагере «Артек».

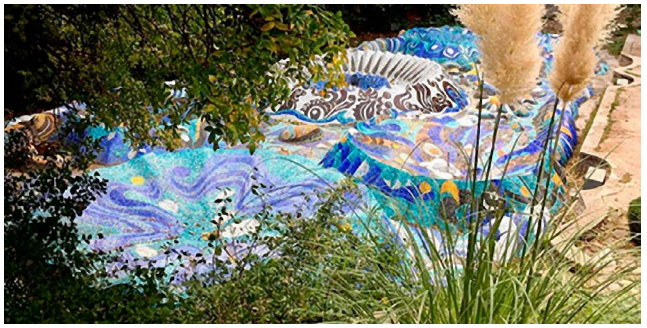


Рис. 3. Малые архитектурные формы в крымском санатории «Мисхор» (1984)

В качестве средства визуальной пропаганды курортных преимуществ активно использовалась тема Крыма как «всенародной здравницы». Так, одно из панно в Новом Свете репрезентовало культуру виноградарства и производство шампанских вин, известных во всем Советском Союзе (рис. 2). В Евпатории у входов и на территории детских санаториев были созданы мозаики в форме плоских и объемных стел с изображениями солнца, моря, пляжей, кораблей и других курортных символов. Сады и парки санаториев Южного берега Крыма украшали малые архитектурные формы — фонтаны и декоративные бассейны (рис. 3).

Монументальная мозаика являлась важнейшей составляющей организации городского пространства, обладая значительным эстетическим потенциалом. Крупные мозаичные плоскости интерьеров несли энергетический заряд художественного воздействия, формируя эмоциональное состояние зрителей. В Крыму большие площади стен курортных учреждений покрывались мозаикой, сохранившейся до настоящего времени. Так, отделка стен фойе главного корпуса грязелечебницы «Мойнаки» продолжает выполнять эстетическую функцию. Масштабное панно «Крым», выполненное из квадратной керамической плитки, украшает фойе Главпочтамта в Симферополе. Мозаичные композиции с изображениями черноморской флоры и фауны сохранились на остановке в селе Санаторное, а в селе Олива — мозаика с греческой тематикой, отличающаяся высоким уровнем художественной выразительности. Эти примеры демонстрируют разнообразие сюжетов и форм советской монументальной мозаики, органично включенной в архитектурную и культурную среду курортного Крыма.

Искусствоведческий анализ композиционных и стилистических особенностей мозаик советского периода выявляет трансформацию религиозных мотивов в идеологические, смещение акцента от индивидуального к коллективному и переоценку ценностных приоритетов. На первый план выходят семья как основная ячейка общества, эмансипация женщин, героизация советского человека — строителя «светлого будущего». Ведущей темой становится образ Крыма как многонациональной территориальной единицы государства и всесоюзного курорта. Отличительной чертой технической стороны мозаики данного периода является использование и комбинирование разнообразных материалов: смальты, колотой и цельной керамической плитки, природного крымского камня и гальки, стекла, ракушек и других элементов. Наряду с авторскими произведениями, внедряется практика оформления фасадов зданий мозаикой, выполненной в заводских условиях, что свидетельствует о массовом характере данного искусства. Наибольшее количество мозаичных произведений, украсивших полуостров, было создано в советский период. Они сохранились во многих уголках Крыма и продолжают привлекать внимание туристов и отдыхающих. Эти работы не только отражают целую ушедшую эпоху, но и служат напоминанием об истории, жизни крымчан, их идеалах и мировоззрении. Однако значительная часть мозаик, особенно автобусные остановки, разрушаются под воздействием времени или сносится при установке новых. Художественные панно в зданиях утрачиваются в результате капитальных ремонтов или полного сноса сооружений.

В последние годы в Крыму активизировалось общественное движение по защите мозаичного наследия. Зафиксированы случаи постановки советских мозаик на государственный учет как памятников культуры, в частности мозаика на территории евпаторийского пансионата «Чайка». На Южном берегу Крыма в санатории «Мисхор» сохраняется, созданный в 1984 г. мозаичный комплекс (рис. 3). Предпринимаются шаги по переносу отдельных мозаик на новые плоскости, а также по сохранению мозаичных остановок [10], что свидетельствует о стремлении общества интегрировать эти произведения в современное культурное пространство и сохранить их как знаковую систему коллективной памяти.

В постсоветский период в Крыму проявилась тенденция к созданию объёмных скульптурных мозаичных форм. Их можно сопоставить с опытом Антонио Гауди, активно использовавшего битую плитку для художественных объектов. Наследие архитектора рубежа XIX–XX вв.

оказало заметное влияние на современных дизайнеров и художников. Среди крымских мастеров особое место занимает Павел Грейсер, начавший творческую деятельность в советский период и продолжавший создавать монументальные композиции до последних лет. Его работы отличаются разнообразием по объему, цветовой палитре, пространственному расположению, а также компоновкой с рельефом, скульптурой и архитектурными сооружениями. В красочных мозаиках художник раскрывал обыденный мир как фантастический и мифический [11]. Грейсер одним из первых в Крыму стал создавать объемные мозаичные скульптурные формы, украсившие города и санатории полуострова (рис. 4). Фонтаны, бассейны, беседки и парковые скульптуры воплощены им в масштабных железобетонных конструкциях в виде растений и морских животных, украшенных причудливым мозаичным орнаментом. Его современные работы, с одной стороны, продолжают традицию классической мозаики, а с другой — представляют собой поиск новых художественных и философских форм.



Рис. 4. П. Грейсер. «Рыба-Кит». Алушта. 1978

В современный период классическая мозаика в Крыму практически утратила популярность. Однако наличие богатого спектра природных материалов полуострова стимулирует художников к поиску новых форм, заменяя традиционную смальту камнем, древесиной и другими элементами. Татьяна Умнова создает камерные мозаичные картины из морских камней, изображая исключительно цветы. Для достижения симметрии лепестков она годами подбирает материалы, не подвергая их обработке. Каждая композиция может включать до восьмисот камней — яшмы, гальки, трасса, кварца и других минералов. Собирая их на разных пляжах полуострова, художница придаёт своим работам символику разнообразия и единства Крыма [12].

Историю Крыма через природные материалы раскрывает художник Юрий Фёдоров. Его техника основана на распиле окаменелостей, найденных на полуострове: в срезах камня и древесины, открываются абстрактные композиции и пейзажные виды, воспринимаемые как само-

стоятельные произведения. В мастерского Фёдорова создаются мозаичные картины и предметы интерьера из полудрагоценных и поделочных камней — аметиста, агата, яшмы, коралла, сердолика, кварца и другие минералов. Эти материалы отражают геологическую специфику региона и становятся носителями сюжетов, связанных с крымскими пейзажами и достопримечательностями.

Художник-мозаичист Алиса Анатольевна Мельник использует натуральную морскую гальку в работах, посвященных крымской и севастопольской тематике. Камни различного цвета она собирает на пляжах полуострова. Технология мозаики из природного камня требует длительной шлифовки и кропотливой выкладки на фанерное основание. Произведения А.А. Мельник отличаются точностью передачи характеров и эмоций: злость — в работе «Злословие», мужество и сила — в иконе «Георгий-Победоносец, поражающий змея», любовь и верность — в композиции «Журавли» [13].

На примере мозаики Крымского полуострова можно проследить, насколько современное искусство отличается от классических форм благодаря экспериментам с материалами, фактурами и художественными приёмами. Анализ современных тенденций показывает, что роль мозаики изменилась: ее художественная значимость как арт-объекта возрастает, тогда как утилитарные и пропагандистские функции утрачивают актуальность. Мозаика перестала быть монументальной и приобрела камерный, декоративный характер. Искусство Крыма конца XX — начала XXI в. представлено преимущественно самостоятельными арт-объектами, мозаичными картинами и лишь в редких случаях — декором фасадов архитектурных сооружений.

Выводы. Анализ мозаичных произведений Крыма позволяет утверждать, что они отражают историю, культуру и эстетические представления жителей полуострова. В античную эпоху здесь сформировались основные принципы создания мозаичных композиций, выполнявших преимущественно утилитарные функции и достигших наивысшего расцвета в убранстве культовых сооружений. На рубеже XIX–XX вв. в мозаичном искусстве появляются новые материалы и техники, сопровождающиеся отказом от традиционной кладки и устоявшихся форм.

С возникновением советского государства мозаика утратила храмовую и элитарную принадлежность, переориентировавшись на «дворцы для народа». Она стала средством пропаганды и агитации, прославления величия страны, ее граждан, природных ресурсов, а также героизации советского человека как строителя «светлого будущего».

Мозаичное искусство Крыма конца XX — начала XXI в. изменило свой вектор: от монументальности и идеологической функции оно перешло к художественной значимости мозаики как арт-объекта, приобрело камерный и декоративный характер. Современные авторы активно экспериментируют с материалами — используют местный природный камень, полудрагоценные породы и минералы, поделочные камни и другие элементы. Переход от монументальных к станковым мозаичным произведениям связан, по-видимому, с отсутствием государственных заказов на масштабные проекты, что обусловило индивидуализацию и камерность современной мозаики.

Список литературы:

1. *Айналов Д.В.* Мозаики IV и V веков (Исследование в области иконографии и стиля древнехристианского искусства) / Д.В. Айналов. — Санкт-Петербург: Лань, 2014. — 182 с. — ISBN 978-5-507-37941-5. — Текст: электронный // Лань: электронно-библиотечная система. — URL: https://e.lanbook.com/book/46391 (дата обращения: 02.02.2026)

2. *Демус О.В.* Мозаики византийских храмов: Принципы монументального искусства Византии / О.В. Демус; перевод с английского Э.С. Смирновой; под ред. и сост. А.С. Преображенского. — Москва: Индрик, 2001. — 160 с.

3. *Завадская И.А.* Проблемы стратиграфии и хронологии архитектурного комплекса «базилика 1935 года» в Херсонесе / И.А. Завадская // Материалы по археологии, истории и этнографии Таврии. — 1996. — Выпуск V. — С. 94–105.

4. *Лазарев В.* Древнерусские мозаики и фрески / В. Лазарев. — Москва: Искусство, 1973. — 512 с.

5. *Лебедева В.А.* Советское монументальное искусство шестидесятых годов / В.А. Лебедева. — Москва: Искусство, 1973. — 234 с.

6. *Толстой В.П.* Монументальное искусство СССР / автор-составитель В.П. Толстой. — Москва: Советский художник, 1978. — 380 с.

7. *Толстой В.П.* У истоков советского монументального искусства, 1917–1923 / В.П. Толстой. — Москва: Стройиздат, 1983. — 240 с.

8. *Ванслов В.В.* О реализме социалистической эпохи / В.В. Ванслов. — Москва: Изобразительное искусство, 1982. — 103 с.

9. *Чегодаева М.А.* Соцреализм: мифы и реальность / М.А. Чегодаев. — Москва: Захаров, 2003. — 224 с.

10. В Крыму советскую мозаику сделают памятником культуры [Электронный ресурс]. — URL: https://crimea.ria.ru/20251217/v-krymu-sovetskuyu-mozaiku-sdelayut-pamyatnikom-kultury-1151722880.html (дата обращения: 20.01.2026).

11. *Золотухина Н.А.* Художественно-эмпирическое содержание произведений П.П. Грейсера в формировании крымского менталитета культуры / Н.А. Золотухина // Культура и искусство. — 2018. — С. 6–18.

12. Волшебство крымской природы, воплощённое в камне [Электронный ресурс]. — URL: https://nts-tv.com/news/volshebstvo-krymskoy-prirody-voploshchyennoe-v-kamne-2266/ (дата обращения: 10.02.2026).

13. Каменная мозаика Алисы Мельник [Электронный ресурс]. — URL: https://xn--b1aebw4ab.xn--p1ai/news/kamennaya-mozaika-alisy-melnik/ (дата обращения: 10.02.2026).

Е.С. КУЗНЕЦОВА-БОНДАРЕНКО
Ст. преподаватель кафедры ИЗО ГБОУВО РК «Крымский инженерно-педагогический университет имени Февзи Якубова»
e-mail: katrin-bond@list.ru

E.S. KUZNETSOVA-BONDARENKO
Senior Lecturer at the Department of Fine Arts. Crimean Engineering and Pedagogical University named after Fevzi Yakubov
e-mail: katrin-bond@list.ru

DOI: 10.37485/1997-4663_2026_2_1_133_146

САКРАЛЬНЫЕ КОДЫ ВИТРАЖНЫХ КОМПОЗИЦИЙ В КУЛЬТОВОЙ АРХИТЕКТУРЕ КРЫМА

SACRED CODES OF STICHE COMPOSITIONS IN THE CULT ARCHITECTURE OF CRIMEA

В статье проводятся комплексное исследование и интерпретация символики, представленной в витражных композициях культовых сооружений трех религий — христианства, ислама и иудаизма — в контексте архитектурного наследия Крыма. Анализ витражного искусства в культовой архитектуре полуострова позволил выявить визуальные образы, демонстрирующие устойчивые семиотические структуры, этноконфессиональные коды и художественные традиции соответствующих религий. Витражи, как важная часть архитектурного оформления, передают не только художественные особенности своего времени, но и отражают религиозные и культурные процессы, происходящие в разные исторические периоды крымского полуострова.

The article provides a comprehensive study and interpretation of the symbolism presented in the stained-glass compositions of religious buildings of three religions — Christianity, Islam, and Judaism — in the context of the architectural heritage of Crimea. The analysis of stained-glass art in the religious architecture of the peninsula revealed visual images that demonstrate stable semiotic structures,

ethno-religious codes, and artistic traditions of the respective religions. Stained glass windows, as an important part of architectural design, convey not only the artistic features of their time, but also reflect the religious and cultural processes that took place in different historical periods of the Crimean Peninsula.

Ключевые слова: витраж, композиция, символы, крымская архитектура, семиотический анализ.
Keywords: stained glass, composition, symbols, Crimean architecture, semiotic analysis.

Витражное искусство на протяжении длительного времени привлекает внимание исследователей и рассматривается в рамках комплексного искусствоведческого анализа. Однако, несмотря на наличие значительного массива сведений о развитии витражей в Российской Федерации, крымская витражная традиция до настоящего времени не получила полноценного изучения и систематизации, что создает заметный пробел в исследовании художественной культуры полуострова.

Как носители семиотических знаков, отражающих эпоху, религиозные представления и культурный контекст времени их создания, витражные композиции в культовой архитектуре Крыма требуют глубокого изучения, что становится актуальной задачей современного искусствоведения. Витражи выполняют важную функцию трансляции конфессиональных кодов через визуальные формы-символы. Особое внимание в исследовании уделено их интерпретации как медиаторов духовных смыслов, транслируемых через цвет, орнамент и композиционные решения. Таким образом, витражи рассматриваются не только как декоративный элемент, но и как значимый источник визуальной репрезентации религиозной идентичности, в котором были идентифицированы ключевые символы, характерные для витражного искусства культовых сооружений региона, отражающие конфессиональные коды и культурно-исторический контекст их создания. Эмпирическая база исследования опирается на витражи, расположенные в трех мусульманских мечетях, шести христианских храмах и двух объектах иудейской религиозной архитектуры.

Символику мусульманской традиции можно наблюдать в витражных композициях культовых сооружений, таких как мечеть Джума-Джами (Евпатория), мечеть Орта-Джами (Бахчисарай) и Большая соборная мечеть

(Симферополь). Их семиотический анализ позволил выявить репрезентативные символы характерные для исламской религиозной визуальности.

Христианские культурные коды прослеживаются в витражах храма Святого Илии (Евпатория), Казанского собора Божией Матери (Феодосия), Свято-Троицкого монастыря (Симферополь), костела Непорочного Зачатия (Ялта) и Свято-Николаевского собора (Евпатория). Их художественно-семиотическая интерпретация позволила реконструировать систему символов, отражающих духовные установки и культурные коды православной и католической традиции.

Иудейская символика проявляется в витражных окнах, украшающих караимские кенасы и синагогу Егий-Капай в Евпатории. Анализ композиций способствовал выявлению структурных элементов визуальной семиотики, определяющей ключевые компоненты религиозной и культурной идентичности иудаизма.

Многоэтничный и поликонфессиональный характер полуострова сформировал условия для визуальной репрезентации разнообразных духовных традиций — от античного политеизма до христианства, ислама и иудаизма, каждая из которых повлияла на семантику образов и цветовую символику витражных композиций [6].

Утрата дореволюционных витражей вследствие разрушений, демонтажа и замены ведет к потере значимых объектов культурной памяти. Это определяет необходимость их целенаправленного изучения, фотофиксации, классификации и введения в научный оборот как важного элемента сохранения духовного и художественного наследия региона.

На сегодняшний день отсутствуют комплексные научные исследования, обобщающие сведения о символике витражных композиций в культовой архитектуре Крыма. Имеющиеся публикации носят фрагментарный характер и представлены, в частности, в работах Е.Р. Котляр [4], К.С. Сейдематовой [2] и К.А. Мелешко [3], где рассматриваются отдельные аспекты витражного искусства в сакральных сооружениях крымского региона.

Возникновение витражных работ в архитектуре Крыма было тесно связано с историческими трансформациями, происходившими на полуострове. С XVI до середины XVIII века регион находился под властью Крымского ханства, где преобладали крымско-татарская культура и исламская архитектурная традиция. В этот период архитектурный облик полуострова изменился: активно возводились мечети, мавзолеи и другие культовые сооружения, особенно в таких городах, как Эски-Сарай, Старый Крым,

Судак и Бахчисарай. Во времена Крымского ханства витражное искусство не развивалось в той форме, в какой оно было представлено в средневековой европейской архитектуре. Однако использование цветного стекла в декоративных целях уже тогда находило применение в оформлении дворцов и жилых помещений крымско-татарской знати. Разноцветные стеклянные фрагменты вставлялись в орнаментированные деревянные или гипсовые рамы, создавая выразительные световые и цветовые акценты, придавая интерьерам художественную насыщенность.

Во второй половине XVIII века, после присоединения Крыма к Российской империи, началась новая стадия культурного и архитектурного развития региона. В 1784 году была образована Таврическая область, включавшая в себя территорию полуострова, что способствовало интеграции новых художественных форм, включая витраж, в архитектурную среду Крыма [13]. Но именно витражное искусство европейской художественной традиции Средневековья, появляется в Крыму сравнительно поздно — лишь в конце XIX века. Первоначально витраж используется преимущественно в православных храмах, что отражало общую тенденцию Российской империи к обращению к историческим стилям и декоративному богатству культовой архитектуры.

В предреволюционный период (начало XX века) витраж постепенно выходит за рамки исключительно церковного искусства и начинает активно внедряться в гражданскую архитектуру полуострова. Он становится элементом оформления общественных зданий, доходных домов, вилл и курортных сооружений, что связано с общим культурным подъемом и влиянием европейских художественных течений.

После революции 1917 года и последовавшей Гражданской войны использование витража практически прекращается. В период 1920–1950-х годов он исчезает из архитектурной практики, что обусловлено разрушением религиозных сооружений, идеологическим отрицанием религиозного искусства и ориентацией советской архитектуры на функционализм и аскетизм.

Возрождение витража начинается лишь в 1950-е годы, однако его применение ограничивается исключительно гражданскими объектами. В этот период витраж становится частью советского монументально-декоративного искусства и используется в оформлении домов культуры, санаториев, вокзалов и административных зданий, приобретая светский и идеологически нейтральный характер.

С распадом СССР и возрождением религиозной жизни в 1990-е годы витраж вновь возвращается в культовую архитектуру, причем его использование расширяется: помимо христианских храмов, витражи активно начинают появляться в мечетях и иудейских религиозных зданиях. Это связано как с восстановлением и строительством новых культовых сооружений, так и с развитием современных художественных мастерских и технологий в Крыму.

В данной статье проводится анализ символов, а исследование символики и семиотики как научных дисциплин имеет устойчивую традицию, охватывающую как западную, так и отечественную гуманитарную мысль. Зарубежные авторы, такие как Чарльз Пирс, Ролан Барт и Умберто, заложили основы современной семиотики, рассматривая символ как структурный элемент коммуникации и культуры [10]. В их трудах символ предстает не просто как замещающий элемент, но как носитель сложных смыслов, формирующих восприятие реальности. В русской философии и культурологии значительный вклад внесли Алексей Лосев [7], Павел Флоренский и Юрий Лотман, интерпретируя символ как онтологическую форму. Лосев подчеркивал неразрывность формы и содержания символа, тогда как Флоренский акцентировал его сакральную природу в религиозном искусстве [11]. Лотман развил представление о культуре как семиотической системе, где каждый элемент несет знаковую нагрузку [8]. Современные исследования продолжают эту линию, расширяя анализ символических структур в контексте междисциплинарных подходов — от лингвистики и философии до визуальных искусств и архитектуры.

Символ — это знак, который представляет, выражает или воплощает нечто большее, чем его буквальное значение. Он связывает материальное с идеальным, конкретное с абстрактным и часто используется для передачи духовных, культурных или философских смыслов. Семиотика, или семиология, представляет собой научную дисциплину, изучающую знаки и знаковые системы, а также механизмы их формирования, распространения и интерпретации. Она анализирует, каким образом различные знаки — такие как символы, визуальные образы, вербальные выражения и жесты — участвуют в процессах коммуникации и влияют на структуру восприятия и осмысления информации.

В книге «Проблема символа и реалистическое искусство» (1995) Лосев подробно анализирует символ как категорию, включая его отношения с художественным образом, метафорой и мифом. В работах о хри-

стианском символизме он подчеркивает, что символизм «разыгрывается в умно-духовной сфере», и цвет может быть оправдан только в акте преображения и спасения, то есть как часть сакрального действия [7, с.251]. Цвет в этом контексте рассматривается как часть структурно-семантической системы символа. В рамках исследования, опирающегося на философские положения Алексея Фёдоровича Лосева, изложенные в его труде «Проблемы символа и реалистичного искусства», были систематизированы и интерпретированы ключевые типы символов, обнаруженные в крымских витражных композициях культовых сооружений. Методологическая база, разработанная Лосевым, позволила провести семиотический анализ визуальных элементов в культовой архитектуре Крыма, и выделить наиболее часто встречающиеся символы:



Рис. 1. Четырехлистник,костел Непорочного Зачатия Пресвятой Богородицы (Ялта)



Рис. 2. Древо жизни в армянской церкви Святой Рипсиме (Ялта)

1. Религиозные символы, которые, в свою очередь, делятся на:

— иконические (крест, звезда Давида, полумесяц со звездой);

— геометрические (круг, ромб, треугольник и т. д.).

2. Символика цвета.

3. Природная символика.

Используя данную классификацию, проведем анализ символов в витражных композициях каждой религиозной группы. В крымской христианской архитектуре витражи начали активно внедряться в конце XIX — начале XX века, чему способствовала ориентация Российской империи на западноевропейскую художественную модель, в которой композиции витражей приобретали самостоятельную иконографическую структуру. В композициях витражного оформления преимущественно использовались изображения крестов, интерпретируемых как иконические знаки, а также элементы геометрического орнамента, каждая фигура которого обладает определенной символической нагрузкой [12]. Орнаментальные формы функционируют как визуальные репрезентанты сакральных смыслов, об-

условленных конфессиональными традициями, где структура, контур и внутренняя композиция знаков участвуют в формировании духовного пространства культового сооружения [6, с. 139].

Природная символика присутствует в таких храмах, как: костел Непорочного Зачатия Пресвятой Богородицы (четырехлистник) (рис. 1), армянская церковь Святой Рипсиме (древо жизни) (рис. 2).



Рис. 3. Изображения Иисуса Христа в Соборе Святого Николая Чудотворца (Севастополь)

Анализ витражных композиций, выполненных для православных храмов Крыма в период с конца XIX до начала XXI века, позволяет выделить устойчивые элементы, характерные для различных исторических этапов.

— В дореволюционный период преобладали геометризованные орнаментальные мотивы и изображения крестов, отражающие каноническую строгость и символическую насыщенность церковного искусства того времени (геометрическая символика). Эти композиционные решения прослеживаются в витражах Собора Святого Николая Чудотворца (круг) и греческого Храма Святого Илии в Евпатории (крест), костела Непорочного Зачатия Пресвятой Богородицы (ромб), а также в оконных проемах Кафедрального собора Казанской иконы Божией Матери в Феодосии. Указанные объекты демонстрируют стремление к синтезу декоративной выразительности и сакральной символики, характерной для православной архитектуры конца XIX века.

— Для современного этапа развития витражного искусства в православной архитектуре Крыма характерно разнообразие композиционных решений, отражающее стремление художников к более свободному и индивидуальному воплощению авторских замыслов. Наряду с сохранением традиционной геометризованной орнаментики и символики крестов, в витражных композициях все чаще появляются фигуративные образы — святые, сцены из Евангелия, а также изображение Иисуса Христа (рис. 3). Такое расширение иконической символики свидетельствует о стремлении к усилению духовно-смысловой нагрузки витражей и их роли в сакральном пространстве храма [5]. Примеры подобных работ представ-

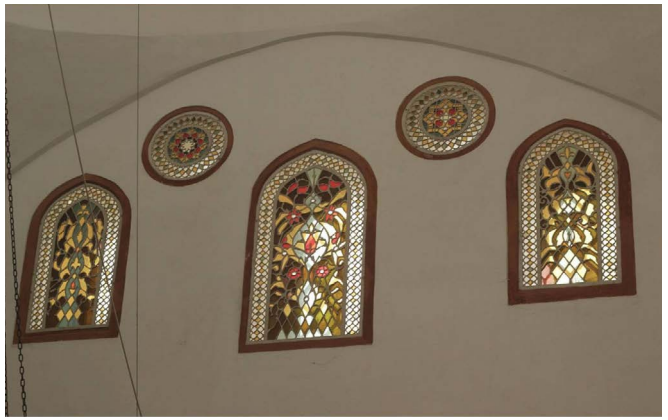


Рис. 4. Витражи в мечети Джума-Джами (Евпатория)



Рис. 5. Витражи в мечети Орта-Джами (Бахчисарай)

лены в витражах Свято-Троицкого собора в Симферополе (крест), армянская церковь Святой Рипсиме (крест) и в оконных проемах Собора Святого Николая Чудотворца в Севастополе (изображение Христа), где витражи органично интегрированы в архитектурную структуру и способствуют формированию целостного визуально-сакрального образа.

В исламской архитектуре цветное стекло использовалось еще во времена Крымского ханства, но полноценные сюжетные композиции с орнаментальными мотивами начали появляться лишь в конце XX века, когда начали восстанавливать и строить новые мечети, утраченные в советский период. Первым объектом мусульманской архитектуры Крыма, в котором были реализованы витражные композиции, стала мечеть Джума-Джами в Евпатории. Художественные решения витражей в ее оформлении соответствовали догматам таухида, исключая антропоморфизм существ и акцентируя внимание на геометрических и растительных мотивах.

Исламское искусство формируется на основе центральной теологической концепции — таухида (единобожия), которая определяет его философские установки и эстетические принципы. В соответствии с исламским учением, человеческое творчество не может превзойти совершенство сотворенного Аллахом мира, что обусловливает ограничение на изображение живых существ — людей и животных — в культовом искусстве. Это положение напрямую влияет на характер витражных композиций, размещаемых в мечетях, где преобладают цветочные и геометрические мотивы, несущие глубокий семиотический смысл и отражающие ключевые догматы мусульманской традиции. Геометрический орнамент в исламском искусстве включает сакральные формы — круг, квадрат, треугольник, шестиконечную звезду и другие знаковые элементы, интерпретируемые как визуальные метафоры бесконечности, порядка и божественного замысла. Орнаментальная система исламского искусства может быть сопоставлена с арабской музыкальной традицией, которая также характеризуется сложной структурой и повторяющимися мотивами, символизирующими «неопределённо продолжающуюся ткань Вселенной» [1, с. 70]. Такое сопоставление подчеркивает междисциплинарную природу исламской эстетики, в которой визуальные и аудиальные формы выражения объединены общей метафизической основой.

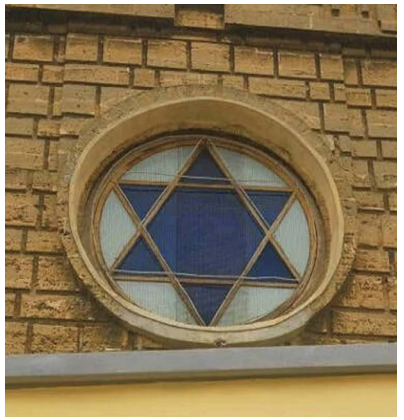


Рис.6. Звезда Давида, расположенная на фасаде Синагоги Егия-Капай (Евпатория)

К числу наиболее значимых объектов мусульманской архитектуры Крыма с витражными оконными вставками относятся мечеть Джума-Джами в Евпатории. Витражи в данной мечети включают в себя иконическую и природную символику (звезда «Маген Дауд» и райское дерево) (рис. 4). Символика в мечети Орта-Джами в Бахчисарае состоит их религиозной геометрической символики (круг, ромб, квадрат) (рис. 5). А также необходимо сказать о Большой соборной мечети, расположенной в городе Симферополе, которая включает в себя природную символику с изображениями тюльпанов.

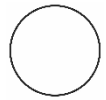
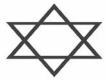
Витражное искусство не занимает центрального места в иудейской религиозной архитектуре и значительно уступает по распространенности аналогичным формам художественного оформления, характерным для христианских культовых сооружений. Тем не менее, витражи встречаются в ряде крымских синагог и еврейских общинных центров, где они выполняют эстетическую и символическую функцию. В композициях преобладают геометрические узоры, изображения рыб и птиц, а также традиционные символы иудаизма, такие как менора, звезда Давида (рис. 6) и скрижали Завета. Цветовая палитра, как правило, включает

красные, синие, зеленые и желтые оттенки, создающие яркий и выразительный визуальный акцент.

Витражное оформление в иудейской культовой архитектуре использовалось ограниченно, однако отдельные его образцы можно наблюдать в караимских кенасах и синагогах Евпатории и Чуфут-Кале. В данных объектах витражи включают элементы иконографической символики, такие как шестиконечная звезда Давида, а также композиции, основанные на геометрических узорах, несущих декоративную и сакральную нагрузку.

Изучив символику, встречающуюся в витражных композициях трех религиозных традиций, представленных в культовой архитектуре Крыма, была составлена таблица наиболее распространенных символов. В данной таблице приведена их систематизированная расшифровка в соответствии с религиозными догматами и каноническими представлениями каждой концессии. Проведенная классификация позволяет выявить как общие структурные элементы визуальной семиотики, так и специфические особенности, характерные для каждой религиозной традиции. Полученные данные создают основу для дальнейшего сравнительного исследования витражной символики и ее роли в формировании культурно-религиозной идентичности Крыма.

христианство	**ислам**	**иудаизм**
		
Треугольник в христианстве символизирует Святую Троицу (Бога Отца, Бога Сына (Иисуса Христа и Бога Святого Духа)	Треугольник в исламе символизирует плодоносящую силу земли, брак, обеспеченность, число три, гору.	В иудаизме треугольник символизирует баланс между Богом и Человеком.
		
Ромб олицетворяет символ плодородия, ассоциируясь с Матерью Землей.	Символизирует проявление устойчивости и целостности.	Является символом единства противоположностей, неба и земли, добра и зла.

		
Круг означает вечную жизнь, совершенство и единство	Единство Бога (Аллаха), его безграничность и милосердие.	Вечность, единство.
		
Крест является главным символом христианства, обозначает связь человека с Богом, напоминает о жертве Христа, а также является символом надежды на спасение.		Звезда Давида представляет собой два одинаковых равносторонних треугольника, наложенных друг на друга, которые обозначают единство еврейского народа и его связь с Богом, а также единство материального и духовного.
		
Четырехлистник в христианстве является символом удачи, укрепляет духовные силы, ассоциируясь с крестом.	Тюльпан — символ единства Бога, символ Аллаха (схож по силуэту в арабской каллиграфией, слово — Аллах)	

Анализируя символику, представленную в витражных композициях культовых сооружений, невозможно обойти вниманием феномен цветовой символики, поскольку в религиозном контексте цвет выступает носителем духовных смыслов. Символика цвета в культовой архитектуре — это не просто декоративный элемент, а глубоко осмысленная система, отражающая религиозные, философские и культурные представления. Павел Флоренский, известный русский философ и богослов, рассматривал цвет как мета-

физическую категорию, способную выражать духовные смыслы. В его труде «Иконостас» цвет выступает не как физическое явление, а как форма Божественного света, проявляющегося в материальном мире. Он утверждал, что каждый цвет в культовом пространстве несет сакральную нагрузку: золото символизирует нетварность, синий — небесную бесконечность, красный — жертвенную любовь. Цвет, по Флоренскому, участвует в преображении пространства, делая его причастным к вечности. В архитектуре и иконописи он видел цвет как средство духовной ориентации человека, направляющее его взор от земного к горнему. Таким образом, символика цвета у Флоренского — это не эстетика, а богословие, воплощённое в форме [11].

В монографии «Священное и мирское» Мирча Элиаде осуществляет систематическое разграничение между сакральным и профанным способами восприятия действительности, рассматривая их как фундаментальные категории религиозного сознания. Согласно его концепции, религиозный субъект интерпретирует окружающий мир сквозь призму символов, мифологических структур и ритуальных практик, которые репрезентируют трансцендентную реальность. Пространственные, временные и материальные параметры бытия обретают сакральный статус при их соотнесении с мифологическим первоистоком. Элиаде подчеркивает, что даже в условиях секуляризации сохраняются архаические формы религиозного мышления, проявляющиеся в символических моделях поведения и восприятия. Цвет как элемент символической системы также может выполнять сакральную функцию, например, белый ассоциируется с очищением, а красный — с жертвенностью. Предложенная Элиаде методология стала теоретическим основанием для развития сравнительного религиоведения и интерпретации универсальных символических кодов в различных культурных традициях [14].

Говоря о символике цвета в витражных композициях трех религиозных традиций крымской архитектуры, следует отметить, что цветовые решения обладают выраженной конфессиональной спецификой и выступают важным носителем сакральных смыслов. В христианских витражных мотивах преобладают глубокие синие, пурпурные, красные и золотистые оттенки, символизирующие божественную благодать, жертвенность, царственность и духовное просветление. В мусульманских композициях доминируют зеленый, бирюзовый и золотой цвета, традиционно ассоциируемые с райской гармонией, чистотой, жизненной силой и божественным светом. В иудаизме ключевую роль играют синий цвет и его вариации — от лазурного до темно-синего, которые отражают идею небесного откровения, священного закона и связи между земным и божественным мирами [9].

Таким образом, витражное искусство в культовой архитектуре Крыма выступает как медиатор сакральных смыслов, визуализируя конфессиональную идентичность и формируя межкультурную преемственность региона. Витражи становятся не только элементом декора, но и визуальным языком, способным транслировать духовные коды разных конфессий. Они способствуют формированию общего сакрального пространства, где визуальные образы служат точками соприкосновения культур. Это особенно важно для Крыма, где исторически сосуществуют христианство, ислам и иудаизм. В условиях религиозного и этноконфессионального многообразия витражи служат своеобразным языком межрелигиозного диалога, в котором цвет, форма и композиция превращаются в знаки духовной памяти. Исследование витражей позволяет глубже понять, как архитектура становится пространством смыслов, объединяющим прошлое и настоящее, традицию и современность, индивидуальное и коллективное.

Список литературы:

1. *Бородовская Л.З.* Традиционная символика в исламском искусстве // Вестник Казанского государственного университета культуры и искусств. — 2009. — № 1. — С. 68–71.

2. *Котляр Е.Р.*, *Сеитмамбетова К.С.* Витражи в мечети Джума-Джами // Таврический научный обозреватель. — 2017. — № 2 (19). — С. 56–72.

3. *Котляр Е.Р., Мелешко К.А.* Особенности развития витражной техники Тиффани // Крымские диалоги: культура, искусство, образование. — Симферополь, 2019. — № 5 (13). — С. 74–76.

4. *Котляр Е.Р., Кузнецова-Бондаренко Е.С.* Роль витража в сакральном визуальном семиозисе культовых сооружений Крыма // Философия и культура. — 2022. — № 10. — С. 12–24.

5. *Кузнецова-Бондаренко Е.С.* Анализ витражей Александры Бондаренко, выполненных для храма Святителя Николая в городе Севастополе // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова. — 2015. — № 2. — С. 178–186.

6. Культурное наследие Северного Кавказа как ресурс межнационального согласия: программа и тезисы докладов XI Международного научного форума, Кабардинка, Геленджик, 11–14 сентября 2025 года. —

Краснодар: Российский научно-исследовательский институт культурного и природного наследия имени Д.С. Лихачёва, Южный филиал, 2025. — 266 с.

7. *Лосев А.Ф.* Проблема символа и реалистическое искусство. — 2-е изд., исп. — Москва: Искусство, 1995. — 320 с.

8. *Лотман Ю.М.* Семиосфера. Культура и взрыв. Внутри мыс-лящих миров. — Санкт-Петербург: Искусство, 2000. — 704 с.

9. *Похлебкин В.В.* Словарь международной символики и эмблематики. — 3-е изд. — Москва: Международные отношения, 2001. — 558 с.: ил.

10. Теория знаков Ч. Пирса и Ч. Морриса // Справочник от автора: [образовательный портал]. — URL: https://spravochnick.ru/logika/teoriya_znakov_ch_pirsa_i_ch_morrisa/ (дата обращения: 11.12.2025).

11. *Флоренский П.А.* Иконостас. — Москва: Академический проект, 2000. — 192 с.

12. *Шатохина Н.Н.* Религиозный и художественный символ в системе культуры // Ценности и смыслы. — 2018. — № 1 (53). — С. 34–44. — URL: http://tsennosti.instet.ru (дата обращения: 14.10.2025).

13. *Швец А.Б.* Полиэтничность Крыма как фактор выстраивания регионом баланса // Геополитика и экогеодинамика регионов. — 2019. — № 4. — С. 29–46.

14. *Элиаде М.* Священное и мирское; перевод с английского Н. Яковлева. — Москва: Академический проект, 2002. — 256 с.

Н.А. ЛЕВДАНСКАЯ

Кандидат искусствоведения, заместитель директора Приморской государственной картинной галереи, Владивосток, Заслуженный работник культуры России
e-mail: ina293@mail.ru

N.A. LEVDANSKAYA

Candidate of Art History, Deputy Director of the Primorsky State Art Gallery, Vladivostok, Honored Worker of Culture of Russia
e-mail: ina293@mail.ru

DOI: 10.37485/1997-4663_2026_2_1_147_159

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО ПРИМОРЬЯ КОНЦА XX ВЕКА В ЗЕРКАЛЕ ЗАРУБЕЖНОЙ КРИТИКИ

FINE ARTS OF PRIMORYE IN THE LATE 20TH CENTURY IN THE MIRROR OF FOREIGN CRITICISM

До 1992 года о международных выставочных проектах в столице Приморского края Владивостоке говорить не приходится — это был закрытый город-порт, попасть в который гражданам Советского Союза можно было лишь по специальному приглашению, а иностранцам въезд был вовсе запрещён.

Тем не менее, в конце XX века в крае наблюдался творческий подъём, развивались разнообразные неомодернистские стилистические тенденции, благодаря которым изобразительное искусство края оказалось готовым выйти на международный уровень, занять достойное место на художественной сцене Азиатско-Тихоокеанского региона, и это наряду с другими факторами позволило ему пережить кризисную ситуацию первой половины 2000-х и продолжить свое развитие в новых экономических и геополитических условиях.

Такова гипотеза автора статьи. В отношении 1990-х научное обоснование данного тезиса можно найти только в личных воспоминаниях, архиве автора статьи и материалах иностранных специалистов, оставивших свои впечатления и суждения о твор-

честве приморских художников в каталогах нескольких выставок 1990-х. Именно на материалах зарубежных арт-критиков последнего десятилетия XX века основана эта статья.
Поскольку не представляется возможности воспроизвести в статье произведения, показанные на выставках «14 из Владивостока» 1992-1994 гг. и «Цветы мира», 1998, 1999 годов, автор использует изображения работ художников, о которых идет речь, примерно того же времени из собрания Приморской государственной картинной галереи. Расположены иллюстрации в порядке упоминания в статье имён их авторов. Поскольку оба каталога не имеют русскоязычного варианта, в статье используются переводы. В случае с «14 из Владивостока» — это опубликованный перевод, ссылка на него дана в разделе «Литература». Перевод вступительных статей куратора Хан-Суп Шина для каталогов первых двух выставок Международной творческой женской ассоциации «Цветы мира» сделан специально для данного исследования, по просьбе автора статьи.

Before 1992 international exhibition projects in the capital city of the Primorsky Krai were not a subject of matter – Vladivostok was a closed port city, and Soviet citizens needed a special invitation to visit it, while foreigners were prohibited to enter this city at all. Nevertheless, in the end of the XX century there was a creative upsurge, various neomodern stylistic tendencies were progressing, and due to this process fine art of the region was ready to reach the international level and to take place on the global art scene of the Asia-Pacific region. These circumstances along with the others helped it to overcome the crisis in the first half of 2000s and to continue its development in the new economical and geopolitical conditions.
This is the researcher's hypothesis outlined in this article. Regarding the 1990s one can find a scientific justification of this thesis only in the personal mentions, archives of the author and materials of the foreign specialists, who left their own impressions and opinions about local artists' works in several catalogues of exhibitions, held in the 1990s. This article is based particularly on the materials of the foreign art critics.
Whereas the author does not have an opportunity to reproduce the images, shown at the exhibitions «14 from Vladivostok» (1992–1994) and «Flowers of the World» (1998, 1999) she uses the images of artworks, created in the same period by the considered artists from the collection of the Primorye State Art Gallery. The order of the illustrations in the article matches the order of the artists' names mentioned. Since both catalogues were not translated into the Russian language, translations are used in this article. In case of «14 from Vladivostok» there is a translation, that was published previously (the author has located a link in the chapter «References»). The translation of the introductory essays by curator Han-Sup Shin for the catalogs of the first two exhibitions of the International Creative Women's Association «Flowers of the World» has been done specifically for this study, at the request of the author of the article.

Ключевые слова: Приморское искусство 1990-х, молодежные объединения, «14 из Владивостока», Вашингтонский государственный университет (Пуллманн, США), Крис Уатс (Chris Watts), Росс Котс (Ross Coetes) и Дебора Хэйнс (Deborah Haynes); Международная творческая женская ассоциация «Цветы мира», Хан Суп Шин (Hang-Soup Shin).
Keywords: Art of the Primorsky Krai in the 1990s, youth associations, «14 from Vladivostok», Washington State University (Pullman, USA), Chris Watts, Ross Coetes, Deborah Haynes, International Creative Women's Association «Flowers of the World», Hang-Soup Shin.

Если российское изобразительное искусство 1930–2010-х годов стало предметом фундаментальных исследований как отечественных, так и зарубежных исследователей, арт-критиков, то процессы, происходящие в регионах, в частности, в Приморской крае, привлекали к себе точечное внимание со стороны российских искусствоведов, и связано оно было в основном с зональными, всероссийскими и всесоюзными выставками.

Важная попытка осмыслить бесконечное разнообразие индивидуальных манер художников, тяготеющих к самым разным стилистическим тенденциям (неопримитивизму, постимпрессионизму, сюрреализму, символизму и т.п.) сделана в третьем томе масштабного синтетического исследования В.С. Манина «Русская живопись XX века», посвящённом искусству второй половины XX века. В поле зрения искусствоведа попали и художники провинции: владимирцы, алтаец

(В.Г. Калинин), якут (А.Н. Осипов), приморцы (В.С. Рачев, Н.Е. Большаков, А.А. Усенко). Помимо цели воссоздать целостную картину российского изобразительного искусства, книга содержит идею о том, что обширная территория России породила не только «национальные», но и «региональные миры», ранее не известные в искусстве» [1, с. 305]. И, следовательно, эти региональные миры тоже требуют изучения, а также включения в общую картину отечественного изобразительного искусства.

Автору статьи довелось наблюдать и даже принимать активное участие в художественной жизни Приморья в период, когда только что был открыт закрытый город Владивосток, когда вышли из «подполья» художники Владивостокского андеграунда, громко заявили о себе молодые участники творческих объединений. Местное искусствоведение находилось на стадии становления, пытаясь осмыслить происходящие процессы [2]. Так случилось, что художники Приморья в тот момент обратили на себя внимание не столько столичных, сколько зарубежных искусствоведов. Главным образом это проявилось в двух крупных и протяженных во времени выставочных проектах: «14 из Владивостока» и «Цветы мира».

«14 из Владивостока»

В годы перестройки Государственный университет штата Вашингтон (Пуллманн, США) и Дальневосточный государственный университет (ДВГУ) во Владивостоке организовали программы сотрудничества. Сначала в них участвовали со стороны Вашингтонского университета ученые-лингвисты и экономисты. А в сентябре 1991 года во Владивосток прибыли преподаватели факультета искусств университета Крис Уатс (Chris Watts), Росс Коутс (Ross Coetes) и Дебора Хэйнс (Deborah Haynes). В их задачу входило представить коллегам из ДВГУ и местному культурному сообществу творчество художников штата Вашингтон, лично познакомиться с художниками, а также, если это возможно, организовать выставку их произведений в США.

Приморские художники-неомодернисты настолько заинтересовали гостей, что в результате возник серьёзный финансируемый американской стороной проект, включивший, кроме групповой выставки «14 из Владивостока» (1992–1993), ещё творческие поездки приморских художников в Пуллманн, в программу которых входили: мастерская, все необходимые материалы для работы, персональная выставка в музее университета, проведение мастер-классов для студентов факультета искусств. В течение 1992–1994 годов в Вашингтонском государственном университете побывали несколько художников (В.И. Серов, И.Ф. Зинатулин, М.В. Снытко, А.В. Камалов, Р.В. Тушкин и др.), автор этих строк также получила грант, побывала в Пуллманне, Спокэне и Сиэттле, знакомилась с деятельностью художественных музеев и возможностями сотрудничества.

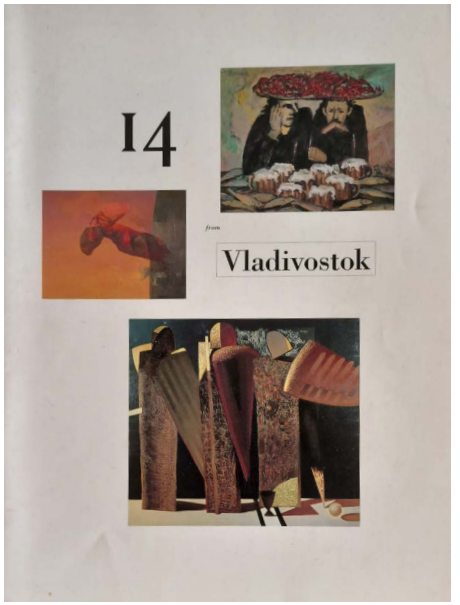


Рис. 1. Обложка каталога «14 from Vladivostok», 1994

Выставка «14 из Владивостока» в 1992-1993 годах состоялась в нескольких городах: Пуллманн (музей Государственного университета штата Вашингтон), Сиэттл (Сиэттлский Тихоокеанский университет), Порт-Анжелес (Центр искусств), Портлэнд (Северная галерея Портлэндского общественного колледжа). Был издан каталог на английском языке (рис. 1). Благодаря книге О.Г. Дилакторской «В потоке времени и памяти. Живопись, графика А. Камалова» [3] приветствие Криса Уотса, вступительная статья Росса Котса и эссе Деборы Хэйнс были переведены на русский язык (перевод И.В. Нагиба) и оказались доступны русскоязычной аудитории.

Росс Котс писал во введении к каталогу, что работы приморских художников вызвали у него некоторое замешательство, поскольку в них не просматривалось единого стиля — каждый работал по-своему. Для американцев это стало проблемой, они не могли понять, почему «идея стиля» владивостокцев так отличается от европейско-американского её понимания: здесь даже студенты-первокурсники художественного училища могли высказываться относительно открытия собственного стиля [3]. В конце концов, гости нашли объяснение данному феномену: приморцы обрели свободу после стольких лет давления со стороны идеологии правящей партии и политики Союза художников, и свобода их опьянила.

Гости не понимали, почему русские художники не объясняют, на основании какого теоретического посыла были выбраны стилистическое решение, колорит, характер мазка, цветового пятна и т.д. в каждом конкрет-

ном случае. Объяснение, что выбор шел «из глубины души», американских искусствоведов не устраивало.

Критерии, применяемые при анализе творчества наших художников американскими коллегами, значительно отличаются от методов российских искусствоведов. В статье проявляется непонимание многих аспектов творчества владивостокских авторов. На наш взгляд, сказалась разница менталитетов гостей и хозяев, и проявилась она в нескольких направлениях. Об этом свидетельствует хотя бы такое суждение Роса Коутса: «Виктор Федоров и Рюрик Тушкин работают в одном стиле, который каждый из них развивал годами вполне независимо друг от друга» [3, с. 548]. С точки зрения формальной, в широком смысле этого термина, Тушкин и Федоров действительно работали в одном стилистическом направлении — неомодернизме. Российскому исследователю такого общего определения недостаточно, ему интересно разобраться, какие стилистические тенденции неомодернизма (постимпрессионизм, неопримитивизм, сюрреализм, символизм и пр.) находят отражение в творчестве каждого художника, на каждом этапе его творческой биографии.



Рис. 2. Федоров В.А. Икар. Оргалит. масло. 54х69. Ж-1045



Рис. 3. Тушкин Р.В. Зимний вечер. 1980. Оргалит, масло. Ж-1128

Для нас произведения двух вышеназванных мастеров, оригинальные и самобытные, чрезвычайно разнятся между собой. Виктора Федорова волнует визуальное воплощение метафизических основ природы (рис. 2). Тушкин погружен в проблемы социума и отдельной личности, однако это погружение окрашено не вселенской тоской по недосягаемому идеалу, а иронической фантазией и юмором (рис. 3). Отсюда и разность стилистических манер у этих мастеров. Виктора Фёдорова можно назвать пантеистическим постимпрессионистом, а Рюрика Тушкина — ироническим сюрреалистом. Ими двигали, их волновали совершенно разные вещи: Федоров постигал метафизические категории Вечности и Пространства, Берега и Океана, а Тушкин черпал вдохновение в личных проблемах, в эмоциональных переживаниях по поводу окружающего социума. Американские искусствоведы, на наш взгляд, не обращают должного внимания на мировоззрение, картину мира каждого из авторов.

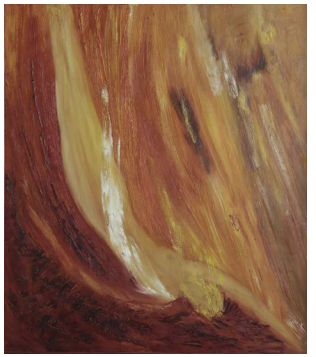


Рис. 4. Снытко М.В. Полет. 1989. Холст, масло. 159х139. Ж–1224



Рис. 5. Серов В.И. Красная луна. 1989. Холст, масло. 89х98. Ж-1707

И все же, несмотря на разницу в понимании некоторых аспектов творчества приморских художников, Росс Котс в своей статье воздал должное силе духа приморских творцов: «Тот факт, что, несмотря на постоянное осознание реальной физической опасности, Федоров и Тушкин продолжали создавать искусство, продолжали творить так, как хотели они, а не государство, является триумфом человеческого духа» [3, с. 548].

Интересно, что в числе участников выставки единственная женщина, Маргарита Снытко (рис. 4), появилась по настоянию американцев: посещая мастерские, они удивлялись, почему их не знакомят с творчеством женщин-художников (у Уотса и Котса жёны — художники). У владивостокцев, как пишет Росс Котс, «отношение напоминало пятидесятые годы — женщины варят кофе и стоят в очередях за едой, а искусство делают мужчины» [3, с. 548].

Дебора Хэйнс в своем эссе характеризует произведения владивостокцев как «сильные и вызывающие», не поддающиеся определениям стилей и направлений, присущих искусству бывшего СССР. Американский искусствовед отмечает особенности условий, в которых приходится работать нашим художникам: оторванность от центра страны, отсутствие внимания со стороны столичных исследователей.



Рис. 6. Зинатулин И.Ф. Бильярд. 1987. Картон, гуашь, темпера. 45 х 54. Г-900



Рис. 7. Дробноход С.В. Голубая обитель. Холст, масло. 100х130. Ж–1286

В представленных на выставке работах Д. Хэйнс находит черты сходства с такими известными стилями и направлениями мирового искусства, как абстракционизм (у Виктора Серова (рис. 5) и Ильяса Зинатулина (рис. 6), экспрессионизм (у Рюрика Тушкина), сюрреализм (у Сергея Дробноходa (рис. 7), Сергея Симакова (Рис. 8. Интересно, что, находя в картинах Виктора Серова сходство с биоморфными абстракциями американцев Дж. О'Кифф и А. Доува, Дебора Хэйнс считает, что в духовном плане В.И. Серов продолжает линию русских передвижников Ильи Левитана и Михаила Нестерова, ставивших своей целью создание символа «Матушки Святой Руси» [3, с. 551]. «Юмор и скорбь» человеческой судьбы видит автор очерка в экспрессивных творениях Рюрика Тушкина [3, с. 552]. В принципе, со многими оценками американской коллеги можно согласиться, но не со всеми.

Уникальные по форме и композиции работы Виктора Федорова, которым не нашлось прямых аналогов в мировом искусстве, Дебора Хэйнс восприняла как «безглавые женские торсы», лишенные «сексуальности и гендерной репрезентативности». Главной характеристикой «Импровизаций» Александра Пыркова (9), с точки зрения Д. Хэйнс, является музыкальность: «они лиричны, тональны, расплывчаты» [3, с. 552].

Через рассмотренные выше статьи сотрудников Вашингтонского университета красной линией проходит стремление ввести творчество наших художников в определенные устоявшиеся в американском искусствоведении рамки, а имеющие место быть особенности, не подпадающие под существующие в привычные для них дефиниции, отмечаются как странные, неопределенные, и это мешает Деборе Хэйнс определить суть

приморского искусства, его место в общемировом процессе. Российским же исследователям, наоборот, наличие в творчестве приморских художников таких особенностей представляется ценным качеством регионального искусства в рассматриваемый период, доказательством его оригинальности.



Рис. 8. Симаков С.В. Город у моря. 1993. Оргалит, гуашь, темпера. 70х100. Ж–1745

Крис Уотс (Chris Watts) в своем приветствии, предваряющем каталог выставки «14 из Владивостока», написал: «Все представленные в показе художники имеют особую личную историю и видение, которыми и делятся со зрителем. Есть надежда, что эта выставка стимулирует интерес к искусству российского Дальнего Востока и послужит катализатором развития отношений в данной области <...>. Общественность студенческого городка и сотрудники факультета совместными усилиями создали значимые отношения между художниками штата Вашингтон и Владивостока. Ограничить подобный обмен в будущем может только воображение» [3, с. 546]. Приморские художники, искусствоведы, сотрудники музеев, галерей были солидарны с коллегами из США. Однако после выборов в США 1994 года политика в области культуры резко изменилась, и нашим совместным планам не суждено было сбыться.

«Цветы мира»

Как упоминалось выше, американских коллег удивило отсутствие среди художников женщин. Это было ценное наблюдение, и оно имело свои последствия. Автор данной статьи, бывшая в то время директором Приморской галереи, заинтересовалась вопросом, на самом ли деле в крае нет женщин-художников, выявила, что они есть, и выступила куратором первой выставки произведений приморских женщин-художников «Белый вальс» — как ответ на запрос американских коллег. Выставка получила широкий общественный резонанс, организаторы и участницы строили планы на будущие выставки в США и других странах Азиатско-Тихоокеанского региона. Значение выставки «Белый вальс» в том, что она стала первым шагом на пути разрушения стереотипа снисходительного отношения к жен-

щине- художнику в среде творческой интеллигенции региона. Надежда вывести приморских художниц на международную арену все-таки сбылась — несколько лет спустя.

В 1997 году по инициативе Ольги Кимовны Никитчик (Уссурийск) и ее единомышленниц Людмилы Тимофеевны Убираевой, Анны Сергеевны Щеголевой, Лидии Александровны Козьминой (Владивосток) была создана Международная женская творческая ассоциация «Цветы мира». В неё вошли также женщины-художники из Китайской Народной Республики, Республики Корея, Японии и Австралии. Цель ассоциации — международный культурный обмен в области изобразительного искусства, объединение творческих личностей, знакомство зрителей с искусством и культурой стран Азиатско-Тихоокеанского региона, сотрудничество творческих людей независимо от национальной, расовой принадлежности. Организаторы не ставили перед собой никаких феминистских целей, в то же время, не ждали снисходительного отношения к проекту на том основании, что он женский. В приветствии к каталогу первой выставки автор данной статьи писала: «Именно творчество женщин наполнено созидательной, жизнеутверждающей энергией, излучает красоту, гармонию, святую веру в будущее, которой всем нам, мужчинам и женщинам, так не хватает сейчас. И авторы выставки, помня свое исконное предназначение, словно детей, дарят нам свои произведения — «Цветы мира» [4, p. 2]. Выставка выполнила свои задачи: познакомила авторов друг с другом и со зрителями, поставила проблемы, дала пищу для размышлений. Вторая выставка состоялась в Республике Корея (1999, Сеул, галерея Донг-Дак), третья — в Австралии (2001, Балларат и Мельбурн), четвёртая — в Японии (2003, Токио, Музей современного искусства Сетагайя). Куратором проекта стал арт-критик Хан-Суп Шин (Hang-Soup Shin), Сеул, Республика Корея.



Рис. 9. Пырков А.А. 1991 (4). 1991. Холст, масло. 69,5x90. Ж-1352

Вступительную статью Хан-Суп Шина к каталогу первой выставки международного объединения «Цветы мира» можно считать манифестом искусства и культуры XXI века: «Многие ученые сегодня предсказывают, что XXI век станет веком культуры. Это означает, что культура будет выделяться как новое средство конкуренции в грядущем столетии, в отличие от XX века, когда судьба страны или нации зависела от ее вооруженных сил и экономической мощи. Они ожидают, что процветание страны будет в значительной степени зависеть от ее культурной деятельности. На самом деле, такой признак уже заметен со второй половины XX века» [4, p. 4].

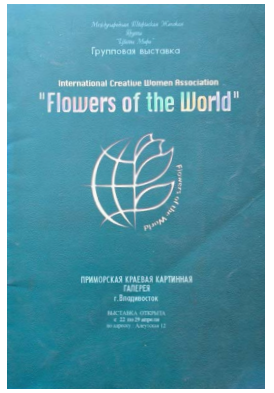


Рис. 10. Обложка каталога International Creative Women Association “Flowers of the World”

Господин Шин высоко оценил оригинальный проект женщин-художников, живущих по разным сторонам Тихого океана: «Выставка важна для художников сама по себе, но благодаря ей у участников может появиться возможность получить многое из того, чего они никогда раньше не ожидали. Знакомясь с новой культурой, художники, прежде всего, могут расширить свой взгляд на мир. Их знакомство с новой культурой может послужить источником энергии или вдохновения, которые необходимы для их творчества» [5, p. 4]. Обращаясь к первой выставке 1998 года в Приморской картинной галерее, господин Шин коснулся и особенностей русских художников, русского менталитета: «...первая выставка, прошедшая в прошлом году в России, стала хорошим стимулом для ее участников-художников, которые узнали о совершенно новом образе жизни. Это потому, что они сами остро почувствовали, насколько значимо искусство в жизни россиян. Помимо выставки, российские участники подготовили различные программы для художников из других стран, чтобы гости могли оценить глубину понимания и привязанность к жизни и искусству русского народа. Для некоторых зарубежных художников может стать культурным шоком увидеть, как гостеприимные русские от всего сердца приветствуют своих гостей. Возможно, для художников этого поколения действительно ценный опыт прикоснуться к такой чистой и теплой человечности, которая редко встречается в современном обществе, где правит индивидуализм» [5, p. 4].

Вернисажи выставок во всех странах, принимавших выставки, проходили на высоком государственном уровне (участвовали городские администрации, послы стран-участниц, в Австралии — даже представитель королевы Великобритании), с участием известных деятелей культуры и ис-



Рис. 11. Никитчик О.К. Воспоминание о море. 1986, Холст, масло. 109х116. Ж-1711



Рис. 12. Убираева Л.Т. Осенний натюрморт. 1997. Бумага, пастель. 50х60. Г-1589

кусства принимающей стороны. В программу входили не только выставки, встречи со зрителями, но и знакомство с местными художниками, совместные пленэры, мастер-классы, благотворительная деятельность.

Основные участницы российской группы в объединении: Ольга Никитчик (Рис. 11), Людмила Убираева (рис. 12), Анна Щеголева (Рис. 13)и Лидия Козьмина (Рис. 14). Пожалуй, только о Л.Т. Убираевой можно однозначно сказать, что она придерживается реалистического направления. В произведениях О.К. Никитчик, А.С. Щеголева и Л.А. Козьмина разных периодов можно найти тенденции примитивизма, неоклассики, символизма.

Проект оказался на редкость жизнестойким. Достаточно сказать, что и в середине 2020-х «Цветы мира», хотя и в несколько изменённом виде, и с другими кураторами, продолжают жить.

Выводы

1990-е для художественной жизни Приморья отнюдь не «лихие». Это время обретения внутренней свободы, рождения творческих объединений и групп, выхода на международную арену после того, как «открыли закрытый порт Владивосток». Местное искусствоведение находилось в стадии становления, внимание столичных критиков было направлено в основном на мастеров соцреализма. В этой ситуации чрезвычайно важной стала заинтересованность, проявленная к приморскому изобразительному искусству со стороны зарубежных искусствоведов. Эта заинтересованность, отраженная в организации выставок наших художников в



Рис. 13. Щёголева А.С. Небесное тело. 2009. Холст, масло. 90,2х74,2. Ж-2805



Рис. 14. Козьмина Л.А. Пастушки у моря. 1993. Оргалит, масло. 16х21,3. НВ-792

странах Азиатско-Тихоокеанского региона, издании каталогов, сопровождаемых статьями профессиональных арт-критиков, стала стимулом для новых поисков, внушила уверенность в своих силах и праве на творчество.

Таким образом подтверждается тезис автора статьи о том, что пришедшие в конце XX века на смену соцреализму разнообразные неомодернистские стилистические тенденции привели к творческому подъёму изобразительного искусства территории, благодаря этому оно оказалось готовым выйти на международный уровень, занять достойное место на художественной сцене Азиатско-Тихоокеанского региона.

Список литературы:

1. *Манин В.С.* Русская живопись XX века. В 3 тт. — Т. III. — Санкт-Петербург: Аврора, 2007. — 551 с.

2. *Левданская Н.А.* Основные тенденции в изобразительном искусстве Приморья на рубеже XX – XXI веков. К истории вопроса. // Омский научный вестник. Серия «Общество. История. Современность» — 2013 г.– Омск: ОГТУ, 2013, № 5 (122). — 280 с. — С. 229–232

3. *Дилакторская О.Г.* В потоке времени и памяти. — Санкт-Петербург: Дмитрий Буланин, 2006. — 720 с.

4. Flowers of the World. International creative women association. Catalog / Critic article of Hang-Soup Shin (Перевод Е.Р. Лавровой). — Vladivostok, 1998. — 17 p.

5. The 2nd exhibition of international Creative Women Associations / Critic article of Hang-Soup Shin (Перевод Е.Р. Лавровой). — Сеул, Korea, 1999. — 49 p.

Т.В. БЕЛЬЧЕНКО
Аспирант кафедры всеобщей истории искусств исторического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова
e-mail: tvbelchenko@gmail.com

T.V. BELCHENKO
PhD student of the Lomonosov Moscow State University. Art History Department
e-mail: tvbelchenko@gmail.com

DOI: 10.37485/1997-4663_2026_2_1_160_175

ГРАЖДАНСКАЯ ИДЕЯ ИЛИ ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ПРЕДПОЧТЕНИЯ? ПРИНЦИП КОПИЙНОСТИ В ТАВОЛЕТТАХ БИККЕРНЫ КАК ОДИН ИЗ ГЛАВНЫХ АСПЕКТОВ СИЕНСКОГО ИСКУССТВА XIV–XV ВЕКОВ: IL BUON GOVERNO

A CIVIC IDEA OR AESTHETIC PREFERENCES? THE COPYING IN TAVOLETTE DI BICCHERNA AS ONE OF THE MOST IMPORTANT ASPECTS OF SIENESE 14th–15th CENTURIES ART. IL BUON GOVERNO

В статье рассматривается феномен копийности и иконографических вариаций в сиенских таволеттах Биккерны (tavolette di Biccherna) — расписных обложках учетных книг городского казначейства, которые в XIV–XV веках превратились в доступные широкой публике живописные панели и служили для трансляции актуальных дидактических идей. В фокусе исследования — вариации фрески Амброджо Лоренцетти «Аллегория Доброго правления» (1337–1339, Палаццо Пубблико, Сиена) часто встречающиеся в таволеттах. На примере нескольких таволетт (1344, 1364, 1385, 1474 г.) рассматриваются две стратегии обращения к авторитетному образцу: «точная» копия, действующая как визуальное подтверждение незыблемости гражданских ценностей, и иконографические вариации, в рамках которых заимствуются и «пересобираются» с определенной дидактической целью лишь отдельные узнаваемые элементы оригинала. Анализируя обозначенный

круг памятников, можно сделать вывод: тот факт, что, независимо от смены политических режимов, фреска Амброджо сохраняла свой авторитет в качестве копируемого и интерпретируемого образца, указывает на значимость определенных визуальных образов-формул для укрепления устойчивого самосознания сиенцев. В свою очередь таволетты Биккерны, благодаря своей специфической типологии (доступность широкой публике, серийность, лаконичность визуального языка), играли роль связующего звена между сложной дидактической программой монументальной живописи и повседневным сознанием граждан, способствуя закреплению «визуальной идентичности» Сиены.

This article examines the phenomenon of copying and iconographic variation in the Sienese tavolette di Biccherna — the painted covers of the city treasury's account books, which during the fourteenth and fifteenth centuries evolved into pictorial panels accessible to a broad audience and acted as a means of conveying timely didactic messages. The study focuses on the variations of Ambrogio Lorenzetti's fresco Allegory of Good Government (1337–1339, Palazzo Pubblico, Siena), a recurring motif in the tavolette. Drawing on several examples (1344, 1364, 1385, 1474), the article identifies two distinct strategies of engagement with this authoritative model: the exact copy, which functions as a visual affirmation of the enduring nature of civic values, and iconographic variation, in which only selected, recognizable elements of the original are borrowed and recombined for specific didactic purposes. The analysis suggests that the persistent authority of Lorenzetti's fresco as a model to be copied and reinterpreted — regardless of shifting political regimes — points to the significance of certain visual formulas in reinforcing a cohesive Sienese civic identity. The tavolette di Biccherna, owing to their specific typology (broad accessibility, repetitive character, conciseness of visual language), served as a crucial link between the complex didactic programs of monumental painting and the everyday consciousness of citizens, thereby contributing to the consolidation of Siena's "visual identity."

Ключевые слова: tavolette di Biccherna, Амброджо Лоренцетти, Аллегория Доброго правления, тиражирование образа, легити-

мизация власти, визуальная формула, иконографические вариации, гражданская идентичность, concordia.

Keywords: tavolette di Biccherna, Ambrogio Lorenzetti, Allegory of Good Government, iconographic variation, replication of images, visual formula, political legitimation, civic identity, urban space, concordia.

Феномен копийности и сознательного повторения изобразительных схем принадлежит к числу ключевых особенностей сиенской художественной культуры XIV–XV веков. На протяжении почти трех столетий мастера, работавшие в Сиене, последовательно обращались к ограниченному кругу авторитетных образцов, воспроизводя не только их иконографию, но и характерные стилистические приемы. В современной историографии эта черта сиенского искусства, долгое время трактовавшаяся как проявление консерватизма или даже творческого упадка, получает иное осмысление: исследователи все чаще видят в ней осознанную стратегию, направленную на поддержание визуальной преемственности и закрепление в общественном сознании ключевых гражданских идеалов (1).

Анализируя росписи сиенских таволетт Биккерны — обложек учетных книг сиенского казначейства, мы можем обнаружить два часто встречающихся прототипа для копирования: это алтарный образ Благовещения Симоне Мартини (1333 г., Галерея Уффици, Флоренция) и фреска Амброджо Лоренцетти в Палаццо Пубблико (1337–1339 гг., Зал Девяти, Палаццо Публико, Сиена) (рис. 1, 3, 5, 10), посвященная доброму правлению коммуны и его плодам. Если таволетты, созданные по образцу «Благовещения», позволяют судить о принципиальной влиятельности индивидуального живописного стиля в контексте самосознания сиенских граждан и визуальной идентичности коммуны [2; 3], то росписи таволетт, включающие персонификацию Доброго Правления (Buon Governo), дают возможность проследить, как цепочка иконографических ссылок и вариаций служит для претворения определенной дидактической программы.

Таволетты Биккерны, по всей видимости, играли важную роль в популяризации и подкреплении гражданских идей коммуны и в формировании идентичности ее граждан: как известно, к XIV веку биккерны перестают выполнять функцию обложек и становятся самостоятельными картинами, демонстрировавшимися независимо от учетных книг, к которым они относились [10; 18; 48]. Вероятно, таблички можно было увидеть в помещениях ведомства, куда граждане приходили платить налоги,

вследствие чего они были более доступны для широкой публики, чем программные фрески Палаццо Пубблико и даже алтарные образы собора. Таким образом, повторенные в биккернах образы выстраивали некий «мостик», между повседневной жизнью отдельных людей и особыми сакрализованными моментами гражданской жизни коммуны. Кроме того, таволетты не требовали, да и не могли вместить развернутой, сложной живописной программы, поэтому значимые композиционные и иконографические элементы оригинала должны были переноситься в них «по существу» — в наглядной, сокращенной и весьма доходчивой форме.

На каких принципах строилось обращение мастеров Биккерны к стилистическим и иконографическим особенностям алтарного образа Симоне Мартини, мы рассмотрели в соответствующей статье [2]. Здесь же мы сосредоточимся на иконографических вариациях фрески Амброджо Лоренцетти «Аллегория Доброго правления».

Фреска Амброджо Лоренцетти «Аллегория Доброго правления» в Зале Девяти Палаццо Пубблико (1337–1339 гг.) (рис. 1, 3, 5, 10.) имела очень выраженную политическую направленность и была тесно связана с формированием имиджа правительства, совета Девяти. Она представляла собой философское и нравоучительное наставление властям, но также являлась «аргументом» в пользу того, что именно действующая власть является доброй и способна привести сиенскую коммуну к процветанию. Именно это, видимо, стало главным стимулом, для копирования фрески с большей или меньшей точностью в таво-



Рис. 1. Амброджо Лоренцетти. Аллегория Доброго правления. Фрагмент. 1337–1339 гг. Зал Девяти, Палаццо Публико, Сиена



Рис. 2. Неизвестный художник. Аллегория Доброго правления. Таволетта Биккерны. 1344 г. Городской Архив, Сиена



Рис. 3. Амброджо Лоренцетти. Аллегория Доброго правления. Фрагмент. 1337–1339 гг. Зал Девяти, Палаццо Публико, Сиена



Рис. 4. Неизвестный художник. Аллегория Доброго правления. Фрагмент. Таволетта Биккерны. 1344 г. Городской Архив, Сиена

леттах Биккерны, которые также имеют ярко выраженную политическую функцию.

Иконографии, философскому и политическому значению фрески Амброджо Лоренцетти посвящен огромный пласт литературы. Среди исследований, заложивших фундамент современного понимания этого памятника, необходимо в первую очередь назвать работы Квентина Скиннера, который в ряде эссе, собранных во втором томе его «Visions of Politics» [44], детально проанализировал связь фрески с ценностями итальянского города-коммуны и античной политической мыслью. Не менее важны труды Николая Рубинштейна, его интерпретация фрески Амброджо [38] остается классическим образцом иконологического анализа, раскрывающего сложную программу фрески в контексте политической философии своего времени (2), и Кьяры Фругони, акцентировавшей внимание на связи политических, религиозных и бытовых аспектов, отразившихся в иконографии фрески Лоренцетти [27; 28]. В отечественной историографии следует отметить, например, статью М.И. Дмитриевой «Фрески Лоренцетти и формирование общественного идеала в Сиене эпохи Возрождения», в которой акцент смещен на рецепцию фрески, ее связь с текстами сиенских хроник и роль в конструировании гражданского самосознания. Однако при всей фундаментальности и нюансированности этих исследований их фокус закономерно сосредоточен в первую



Рис. 5. Амброджо Лоренцетти. Аллегория Доброго правления, фреска. Фрагмент. 1337–1339 гг. Зал Девяти, Палаццо Публико, Сиена



Рис. 6. Неизвестный художник. Аллегория Доброго правления. Фрагмент. Таволетта Биккерны. 1344 г. Городской Архив, Сиена

очередь на самой фреске и ее сложном историко-философском контексте. Ответить на вопрос, как этот многосоставный философский образ «переводился» на язык, доступный более широкой аудитории, позволяет обращение к таволеттам Биккерны (3) — предметам, которые, благодаря своей специфической типологии (доступность широкой публике, серийность, лаконичность визуального языка), играли роль связующего звена между сложной монументальной пропагандой и повседневным сознанием рядовых граждан. Анализ того, как фреска Лоренцетти воспроизводилась и переосмыслялась в этих небольших табличках, позволяет не только проследить механизмы «тиражирования» ключевого образа, но и увидеть в таволеттах ту узловую точку, которая замыкает на себе идеальные представления о Добром Правлении и их повседневное бытование, формируя целостную систему визуальной репрезентации сиенской коммуны. Знакомясь с этими произведениями, как и в случае с таволеттами со сценой Благовещения по образцу Симоне Мартини, можно выявить две модели взаимоотношений с оригиналом: первая — «точная» копия, которую можно было бы назвать своего рода слепком с оригинала, вторая — включение различных «намеков» на оригинал, являющихся как бы комментарием к нему и цитирующих его лишь частично.

Примером первого из обозначенных случаев может служить биккерна «Аллегория Доброго Правления», которая была выполнена для казна-

чейства в 1344 году (Городской Архив, Сиена) (рис. 2, 4). Сходство между этим изображением и знаменитой фреской Амброджо Лоренцетти в Зале Девяти Палаццо Публико очевидно. Неизвестный художник (4) практически в точности воспроизводит главную фигуру фрески — персонификацию Доброго Правления (рис. 1).

Иконография фрески предстает в сокращенном виде: дощечка размером примерно 40 х 30 см, обладающая гораздо меньшей вместительностью, заведомо не могла включить все детали сложной и поучительной философской программы, развернутой Амброджо Лоренцетти на обширной стене Зала Девяти. Кроме того, заказчики, вероятно, не видели необходимости в полном воспроизведении фрески с ее множественными смыслами, ориентированными на образованного привилегированного зрителя. Для широкой публики требовалось максимально краткое и лаконичное напоминание. Перед зрителем остается только персонификация Сиенской республики и аллегория Доброго в ней правления. Как и во фреске, она предстает в образе седобородого старца, восседающего на троне, в руках его скипетр и золотой щит с изображением городской печати. В его одеждах присутствуют геральдические цвета сиенской коммуны, у его ног сиенская Волчица, над головой аббревиатура C.S.C.V. (лат. civitas Senarium civitas Virginis — «город Сиена, город Девы»). Автор опускает аллегории Добродетелей и все прочие детали, заменяя их лаконичным двухчастным черно-золотым фоном, который также может считываться как намек на геральдические цвета Сиены. Однако в остальном образ воспроизведен очень тщательно. Повторение некоторых деталей, в частности, городской печати с изображением Богоматери, поз волчицы и близнецов, очертания руки, трактовки лица — настолько точны, что для этого очевидно необходимо было глубокое, внимательное и последовательное изучение оригинала (рис. 3–6). Представляется, что здесь уместно говорить о копировании образца практически в прямом (современном) понимании этого слова. Изображение не «полемизирует» с оригиналом, вероятно его функция заключалась не в продвижении некой «дополнительной» программы посредством интерпретации исходного образца, а именно в напоминании, визуальном подтверждении.



Рис. 7. Липпо Ванни. Принесение даров. Таволетта Биккерны. 1364 г. Музей изящных искусств, Бостон



Рис. 8. Неизвестный художник. Аллегория правления Синьории Десяти. Таволетта Биккерны. 1385 г. Городской архив, Сиена



Рис. 9. Неизвестный художник. Аллегория правления Синьории Десяти. Фрагмент. Таволетта Биккерны. 1385 г. Городской архив, Сиена



Рис. 10. Амброджо Лоренцетти. Аллегория Доброго правления. Фреска. Фрагмент. 1337–1339 гг. Зал Девяти. Палаццо Публико, Сиена

Помимо таких достаточно точных копий, которые мы условно назовем «указаниями» на оригинал, таволетты Биккерны обнаруживают и совсем иной подход к взаимодействию с оригиналом, который также интересен для нас в контексте тиражирования живописного образа.

Поскольку власть в Сиене неоднократно сменялась, и каждое новое правительство считало, по-видимому, необходимым подчеркнуть свою законность, ссылаясь, хотя бы в форме таволетт Биккерны, на образ, созданный Амброджо, в распоряжении исследователей есть еще несколько вариаций на эту тему, выполненных мастерами Биккерны: «Принесение Даров» Липпо Ванни (1364 г. Музей изящных искусств, Бостон) (рис. 7), «Аллегория Правления Синьории Десяти» работы неизвестного художника (1385 г. Городской архив, Сиена) (рис. 8–9), «Доброе правление службы Габелла» работы Бенвенуто ди Джованни (1474 г. Городской архив, Сиена) (рис. 11–12). Эти образы заимствуют у первоисточника только некоторые элементы иконографии, искусная комбинация которых, с определенными добавлениями и «замалчиваниями», позволяла донести до граждан определенную идею, служила для обоснования легитимности существующей власти.

Так, таволетта Биккерны «Принесение даров» работы Липпо Ванни (рис. 7) относится к 1364 году, когда на смену Совету Девяти пришел Совет Двенадцати. Сам Липпо Ванни неоднократно избирался в Совет Двенадцати, поэтому вполне разумно предположить, что его биккерна отражает политическую программу нового правительства. Безусловно, художник обращается к фреске Лоренцетти. Она необходима ему, поскольку вызывает доверие, избавляет от сомнений в том, что это правление — доброе. Но в данном случае установить связь с прототипом позволяют только трон и регалии высшей власти. Вместо многочисленных аллегорий добродетелей в работе Липпо Ванни главную фигуру плотным кольцом обступает группа донаторов, которые протягивают к ней свои дары. Новый государственный строй опирался преимущественно на цеховых ремесленников и мелких торговцев, и каждый вступивший в цех приобретал возможность участвовать в управлении городом. Мы можем предположить, что эти персонажи, торжественные, с выпрямленными спинами и «крепко сбитые», вероятнее всего олицетворяли самих ремесленников, каждый из которых представляет свой собственный цех [48, p. 103].

Полуфигуры донаторов расположены таким образом, что в изображении можно заметить подобие торжественного шествия, сопровождаемого звуком золотых труб, украшенных черно-белыми флагами, традиционным символом прославления [48, p. 103]. Они славят Сиенскую коммуну, но уже другую — обновленную. Центральная фигура — юноша — вместо золотого щита с печатью города держит сферу. Она воспринимается как держава, и эта держава, окрашенная в геральдические цвета Коммуны, — символ власти над Сиеной. В том, что эта власть добрая, сомнений нет, поскольку аналогии с Добрым правлением Лоренцетти очевидны. Но перед нами уже не поучительная философская аллегория, а плод тонкой политической пропаганды, основанной на «перетасовке» элементов оригинального произведения. Подобным образом устроены и другие таволетты Биккерны, авторы которых обращались к фреске Амброждо Лореецетти.

Так, например, в биккерне «Аллегория правления Синьории Десяти» (рис. 8–9), которая была создана в год очередного государственного переворота (1385) (5), неизвестный художник частично использует находки Липпо Ванни и одновременно возвращается к иконографической схеме Амброджо Лоренцетти. Так, вслед за Ванни он повторяет мотив прославления в виде золотых труб, отказываясь от изображения Волчицы и латинской аббревиатуры. Однако суть этих «сокращений» иная. По-видимому, отказываясь от лишних атрибутов, художник акцентировал внимание на мотиве веревки (рис. 9), за которую держатся сгрудившиеся по сторонам от центральной фигуры граждане Сиены. Ритм рук держащих ее персонажей усиливает и заостряет каждый ее изгиб и это движение привлекает внимание зрителя. Мотив веревки присутствовал и во фреске Амброджо Лоренцетти (рис. 10). Во фреске Амброджо две веревки опоясывают двух ангелов Правосудия, после чего сплетаются в одну в руке Согласия (Concordia), и уже цельная веревка протянута от Согласия к персонификации Коммуны — олицетворению доброго правления в образе старца. За эту веревку держатся, как за путеводную нить, граждане Сиены, идущие подчеркнуто согласной процессией по двое.



Рис. 11. Бенвенуто ди Джованни. Доброе правление службы Габелла. Таволетта. 1474 г. Городской архив, Сиена

В сравнении с изображением процессии у Лоренцетти, в табличке процессия показана более эмблематично и демонстративно, но тем не менее решена деликатно и изящно — ритм рук фокусирует внимание зрителя на изгибах веревки, и визуализирует образ согласного собеседования граждан. Во фреске держась за веревку граждане Сиены идут к Доброму правлению, и, вводя ее изображение здесь, Липпо Ванни как будто обещает сиенцам, что новое правление принесет им все те блага — правосудие, мир и благоденствие, которые сулит фреска в Зале Девяти.

Здесь необходимо добавить, что само по себе изображение веревки также обозначает согласие граждан, которое единственно ведет к благополучию и миру, в противовес худшего из зол discordia — разобщенности граждан. Как отмечает, например, Скиннер, именно discordia воспринималась средневековыми авторами как главный враг процветания государства [44, p. 45]. К этой мысли отсылает мотив веревки во фреске Амброджо, и в этом же контексте столь выраженный композиционный акцент на ее изображении вносит оттенок поучительного призыва к мирному сосуществованию различных фракций, сословий и семей в биккерне (6). В этом смысле можно утверждать, что таволетты Биккерны служили не только для политической пропаганды, они также представляли собой моральный эталон,

но более краткий и понятный чем визуальный трактат Амброджо.

Мы можем позволить себе несколько спекулятивное предположение, будто при условии, что рассмотренные нами биккерны действительно могли быть увидены в конторе казначейства одновременно [48], они должны были восприниматься в комплексе, в диалоге. В таком случае первая биккерна с изображением персонификации Доброго Правления была как бы «отпечатком» освященного образца, а дальнейшие «иконографические вариации» становились более наглядными при сопоставлении с ней.



Рис. 12. Бенвенуто ди Джованни. Доброе правление службы Габелла. Таволетта. 1474 г. Городской архив, Сиена

Подводя итоги, еще раз подчеркнем, что рассмотренные в статье памятники дают нам примеры двух различных типов отношений с оригиналом. В одних случаях это может быть копия-диалог, когда автор повторяет только фрагменты подлинника, видоизменяя остальное, чтобы внести дополнительные коннотации в смысл оригинала (а иногда даже вступить в полемику с ним); в других случаях мы имеем дело с точной копией, которая использует оригинал как смысловую формулу, устойчивый элемент языка, и тиражирует его.

Однако примечателен сам факт, что каждое новое правительство — будь то Совет Девяти, Двенадцати, Синьория Десяти или иная политическая группировка (8) — считало необходимым подтвердить свою легитимность апелляцией именно к этому образу. Можно с уверенностью сделать вывод, что сама по себе визуальная формула, представлявшая персонификацию Доброго Правления в виде старца, восседающего на троне с щитом, украшенным изображением Богоматери, и с аббревиатурой CSCV, становилась тем визуальным якорем, который должен был удержать идентичность коммуны вопреки всем фракционным разногласиям. Иконография здесь выступала как «цементирующий» элемент — выражающий то незыблемое и общесиенское, что сохранялось, несмотря на смену партий у власти. Таволетты Биккерны, с их серийностью и доступностью широкой

публике, сыграли в закреплении этого фрагмента «визуальной идентичности» особую роль. Складываясь на протяжении десятилетий в последовательный ряд, они, по всей видимости, формировали цельную визуальную программу, отражавшую актуальные политические события, но при этом неизменно возвращавшую зрителя к «ключевым» идеалам коммуны. Идеал Доброго Правления, впервые с такой полнотой выраженный Лоренцетти, протягивался красной нитью через росписи таволетт, утверждая преемственность гражданских ценностей и формируя ту устойчивую визуальную идентичность, которая позволяла Сиене сохранять свою индивидуальность в эпоху постоянных политических перемен.

Примечания:

1. Подробнее об осознанном характере сиенского «консерватизма» см., например, публикации Дианы Норман [34; 35], Джудит Стейнхофф [46], а также вступительную статью Виктории Марковой к каталогу выставки «Сиена на заре ренессанса» [10] и диссертационное исследование Дарьи Колпашниковой [6, с. 6–12, с. 145–158]. О роли устойчивых стилистических формул в таволеттах Биккерны см. раннее опубликованные тексты автора данной статьи [2; 3].

2. Николай Рубинштейн заложил фундамент иконологического анализа фрески, интерпретируя ее программу в русле аристотелевской политической философии, транслированной через труды Фомы Аквинского и Эгидия Римского. Автор рассматривал фреску как визуальное воплощение схоластических концепций общего блага (ben comune) и справедливости.

3. Скиннер выступил с критикой интерпретации Рубинштейна, предложив иной источник иконографической программы. Он искал источники визуальной программы фрески Лоренцетти не в схоластической мысли, а в республиканской традиции, восходящей к Цицерону, Сенеке и их средневековым интерпретаторам — Брунетто Латини, Гийому Перро и Джованни да Витербо. Согласно Скиннеру, фреска выражает идеи гражданского гуманизма, коллективного самоуправления и согласия (concordia), что составляет альтернативу монархической традиции политической мысли.

4. Таволетты Биккерны только начинают входить в поле отечественных искусствоведческих исследований, пока что, можно назвать лишь несколько публикаций, включающих описание этих памятников [5; 10]. Более подробно об историографии таволетт Биккерны см. [2].

5. Некоторые исследователи атрибутируют этот памятник как работу самого Амброджо Лоренцетти [9].

6. В 1385 году на смену правительству совета пятнадцати (Quindici) пришло союзное правительство партий новески, додичи и пополари, сформировавшее совет Десяти (Dieci).

7. Франческо Боргезе также обращает внимание на игру слов corda (веревка) и concordia (согласие), восходящую к Квинтилиану, и указывает на ее визуальное воплощение во фреске Лоренцетти [17].

8. Хотя в формальном отношении названные Совет Девяти (1287–1355), Двенадцати (1355–1368), правительство Реформаторов (1368–1385) и Синьория Десяти (1385–1399) представляли собой формы организации коммунальной власти, их приход к власти и политические программы отражали соперничество определенных политических группировок или партий — таких как «новески» (noveschi), опиравшихся на торгово-банковскую элиту и доминировавших в период правления Девяти; «додичини» (dodicini), представлявших интересы средних слоев пополанов и цеховых ремесленников, которые пришли к власти после свержения Девяти; «реформаторов» (riformatori) и «пополанов» (popolari), боровшихся за расширение народного представительства. В историографии эти социальные структуры часто обозначаются именно как «партии» (группировки) [см., например: 46, p. 23–45 и 4, с. 150–175]. Соответственно рамках данной статьи, представляется уместным использовать обобщающее понятие «политическая группировка», чтобы подчеркнуть, что речь идет о борьбе конкретных социальных сил, каждая из которых стремилась легитимировать свое положение через апелляцию к авторитетному художественному образцу.

Список литературы:

1. *Бельтинг Х.* Образ и культ. История образа до эпохи искусства. — Москва: Прогресс-Традиция, 2002.

2. *Бельченко Т.В.* Гражданская идея или эстетические предпочтения? Принцип копийности в таволеттах Биккерны как один из главных аспектов сиенского искусства XIV–XV веков: образы Благовещения // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова. — 2024. — № 3. — Часть 1. — С. 183–196.

3. *Бельченко Т.В.* Манера как смысловая формула в сиенской живописи XV века. Некоторые примеры таволетт Биккерны // Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. Серия V: Вопросы истории и теории христианского искусства. — 2024. — Выпуск 55. — С. 44–61.

4. *Дмитриева М.И.* Сиенская коммуна в XII–XIV вв.: особенности развития итальянского города в эпоху Средневековья. — Санкт-Петербург, 2013.

5. *Золотова Е.Ю.* Иллюстрированные рукописные книги и документы Западной Европы IX–XVIII веков. Собрание Архива Санкт-Петербургского института истории РАН. Научный каталог. — Москва: Государственный институт искусствознания. — 2023. — № 84. — С. 167–168.

6. *Колпашникова Д.И.* Творчество Стефано ди Джованни, также известного как Сассетта, и сиенское изобразительное искусство первой половины XV века: диссертация … кандидата искусствоведения: 5.10.1 / Колпашникова Дарья Игоревна. — Москва, 2020. — 217 с.

7. *Кустодиева Т.К.* Сны готики и Ренессанса. Сиенская живопись XIV — первой половины XVI века: каталог выставки. — Санкт-Петербург: Государственный Эрмитаж, 2002.

8. *Пешке И.* Монументальная живопись эпохи Джотто в Италии. — Москва: Белый город, 2003.

9. *Романчук А.В.* Художественное воплощение категорий справедливости, власти и свободы в творчестве Амброджо Лоренцетти // Ленинградский юридический журнал. — 2007. — № 4. — URL: https://cyberleninka.ru/article/n/hudzhestvennoe-voploschenie-kategoriy-spravedlivosti-vlasti-i-svobody-v-tvorchestve-ambrodzho-lorentsetti (дата обращения: 20.04.2026)

10. *Россони Э., Маркова В., Кардинали Ч.* Сиена на заре Ренессанса: каталог выставки. — Москва: Арт Волхонка, 2021.

11. *Степанов А.В.* Искусство эпохи Возрождения. Италия. XIV–XV века. — СПб.: Азбука-классика, 2005.

12. *Alessi C.* La pittura in Italia. Il Quattrocento. — Milano, 1987.

13. Archivio di Stato di Siena. Archivio della Biccherna del Comune di Siena. Inventario. — Roma, 1953. — 234 p. — (Pubblicazioni degli Archivi di Stato; 12).

14. Art as Politics in Late Medieval and Renaissance Siena / ed. by T. B. Smith, J. B. Steinhoff. — UK: Routledge, 2016.

15. Art, Politics, and Civic Religion in Central Italy, 1261–1352: Essays by Postgraduate Students at the Courtauld Institute of Art / ed. by J. Cannon, B. Williamson. — Aldershot; Brookfield: Ashgate, 2000.

16. *Ascheri M.* Siena nel rinascimento: istituzioni e sistema politico. — Siena, 1985.

17. *Borghesi F.* For the Good of All. Notes on the Idea of Concordia during the late Middle Ages // Italian Poetry Review. — 2010. — Vol. 5. — P. 215–240.

18. *Borgia L., Carli E., Ceppari M. A., Morandi U., Zarrili C.* Le Biccherne. Tavole dipinte delle magistrature senesi (secoli XIII–XVIII). — Roma: Eurografica printing, 1984.

19. *Boucheron P.* «Tournez les yeux pour admirer, vous qui exercitez le pouvoir, celle qui est peinte ici». La fresque du Bon Gouvernement d'Ambrogio Lorenzetti / Patrick Boucheron // Annales. Histoire, Sciences Sociales. — 2005. — Vol. 60. — № 6. — P. 1137–1202.

20. *Burckhardt T.* Siena. City of the Virgin. — New York: World-Wisdom, 2008.

21. *Campbell C.J.* The City's New Clothes: Ambrogio Lorenzetti and the Poetics of Peace // The Art Bulletin. — 2001. — Vol. 83. — № 2. — P. 240–258.

22. *Carli E.* Pittura senese. — Milano: Officine Grafiche Ricordi, 1964.

23. *Carli E.* Pittori senesi del Quattrocento. — Firenze: Giunti-Nardini, 1985.

24. *Christiansen K., Kanter L.* Painting in Renaissance Siena 1420–1500. — Gebundenes Buch, 1989.

25. *Dini G.* Five Centuries of Sienese Painting (From Duccio to the Birth of the Baroque). — London: Thames & Hudson, 1998.

26. *Feldges-Henning U.* The Pictorial Programme of the Sala della Pace: A New Interpretation // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. — 1972. — Vol. 35. — P. 145–162.

27. *Frugoni C.* The Book of Wisdom and Lorenzetti's Fresco in the Palazzo Pubblico at Siena // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. —1980. — Vol. 43. — P. 239–241.

28. *Frugoni C.* A Distant City: Images of Urban Experience in the Medieval. — Princeton: Princeton University Press, 1991.

29. *Hyman T.* Sienese Painting. — New York: Thames & Hudson, 2003. — 224 p.

30. *Kempshall M.S.* The Common Good in Late Medieval Political Thought / M. S. Kempshall. — Oxford: Clarendon Press, 1999.

31. *Meis M.* Painting in Florence and Siena after the Black Death. — Princeton: Princeton University Press, 1979.

32. *Minio Paluello L.* Remigio Girolami's De Bono Communi: Florence at the Time of Dante's Banishment and the Philosopher's Answer to the Crisis // Italian Studies. — 1956. — Vol. 11. — P. 56–71.

33. *Morandi U.* Le Biccherne Senesi. — Monte dei Paschi di Siena, 1964. — 239 p.

34. *Norman D.* Siena and the Virgin: Art and Politics in a Late Medieval City State. — New Haven; London: Yale University Press, 1999.

35. *Norman D.* Painting in Late Medieval and Renaissance Siena (1260–1555). — New Haven; London: Yale University Press, 2003.

36. *Pope-Hennessy J.* Sienese Quattrocento Painting. — New York: Phaidon, 1947.

37. Renaissance Siena. Art in Context / ed. by A. Lawrence Jenkens. — Kirksville: Truman State University Press, 2005.

38. *Rubinstein N.* Political Ideas in Sienese Art. The Frescoes of Ambrogio Lorenzetti and Taddeo di Bartolo in the Palazzo Pubblico // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. — 1958. — Vol. 21. — № 3/4. — P. 179–207.

39. *Rubinstein N.* Studies in Italian History in the Middle Ages and the Renaissance. 1, Political Thought and the Language of Politics. Art and Politics. — Roma: Edizioni di Storia e letteratura, 2004.

40. *Rubinstein N.* Le allegorie di Ambrogio Lorenzetti nella Sala della Pace e il pensiero politico del suo tempo // Rubinstein N. Studies in Italian History in the Middle Ages and the Renaissance. 1, Political Thought and the Language of Politics. Art and Politics. — Roma: Edizioni di Storia e letteratura, 2004. — P. 347–364.

41. *Scalini M., Guiducci A.M.* Peinture de Sienne: ars narrandi dans l'Europe gothique. — Cinisello Balsamo, Milano: Silvana Editoriale, 2014.

42. *Schevill F.* Siena. The History of a Medieval Commune. — Siena: Betti editrice, 2016.

43. Siena, Florence and Padua. Art, Society, and Religion 1280–1400 / ed. by Diana Norman. — New Haven; London: Yale University Press, 1995. Vol. 1: Interpretative essays. Vol. 2: Case studies.

44. *Skinner Q.* Visions of Politics — Cambridge: Cambridge University Press, 2002. Vol. 2: Renaissance Virtues.

45. *Starn R.* Ambrogio Lorenzetti: The Palazzo Pubblico, Siena. — New York: George Braziller, 1994.

46. *Steinhoff J.B.* Sienese Painting after the Black Death: Artistic Pluralism, Politics, and the New Art Market. — New York: Cambridge University Press, 2014.

47. *Syson L., Angelini A., Jackson P.* Art for a City: Catalogue of the Exhibition. — London: National Gallery Company, 2007.

48. *Tomei A.* Le Biccherne di Siena. Arte e finanza all'alba dell'economia moderna: catalogo della mostra. — Roma: Eurografica printing, 2002.

Р. Р. ГАЙНУЛЛИНА
Аспирант, Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова.
e-mail: rgaynullina@gmail.com

R. R. GAYNULLINA
PhD student. M. V. Lomonosov Moscow State University
e-mail: rgaynullina@gmail.com

DOI: 10.37485/1997-4663_2026_2_1_176_195

«ИЗАБЕЛЛА РУИНИ В ОБРАЗЕ ВЕНЕРЫ» ЛАВИНИИ ФОНТАНА В КОНТЕКСТЕ СВАДЕБНОЙ ЖИВОПИСИ ИТАЛИИ XVI ВЕКА

«ISABELLA RUINI IN THE IMAGE OF VENUS» BY LAVINIA FONTANA IN THE CONTEXT OF WEDDING PAINTING IN ITALY OF THE 16TH CENTURY

«Портрет Изабеллы Руини в образе Венеры» (ок. 1592 г.) авторства Лавинии Фонтана традиционно рассматривался исследователями в ряду других женских портретов болонской художницы как образ, отличающийся необычностью своей иконографической программы. В настоящей статье он впервые анализируется в контексте свадебной живописи Италии XVI века — так называемых визуальных «эпиталам». На основе иконографического анализа, сопоставления с венецианскими и римскими брачными аллегориями, анализа деталей костюма и аксессуаров, а также с привлечением литературных источников обосновывается гипотеза о том, что портрет представляет собой портретное воплощение Изабеллы Руини в образе Венеры и вероятно типологически связан с жанром брачных аллегорий. Все это позволяет говорить о сложном взаимодействии жанров портрета и аллегории в контексте болонской культуры конца XVI века. Рассмотренный в более широком историко-художественном контексте, этот образ может служить косвенным подтверждением уже высказанных ранее гипотез о том, что изображения Венеры в ранних брачных аллегориях могли наделяться портретными чертами невесты.

The Portrait of Isabella Ruini as Venus (ca. 1592) by Lavinia Fontana has traditionally been discussed by scholars alongside the Bolognese artist's other female portraits, regarded as an unusual work due to its iconographic program. This article proposes, for the first time, to examine this work within the context of sixteenth-century Italian wedding painting — the so-called epithalamium. Based on iconographic analysis, comparison with Venetian and Roman marital allegories, as well as the examination of literary sources, costume details, and accessories, the study argues that the portrait represents a portrait-like embodiment of Isabella Ruini in the guise of Venus and is likely typologically connected to the genre of marital allegories. This allows us to speak of a complex interaction between the genres of portraiture and allegory within the context of Bolognese culture at the end of the sixteenth century. In the article, the portrait by Lavinia Fontana is examined within a broader historical and cultural context and is also compared with other marital allegories— Lorenzo Lotto's «Venus and Cupid», Raphael's «La Fornarina», and Giulio Romano's «Lady at Her Toilet». Placed within this series, the «Portrait of Isabella Ruini as Venus» functions as a missing puzzle piece and may serve as indirect confirmation of previously proposed hypotheses that depictions of Venus in early marital allegories could have been endowed with the portrait features of the bride.

Ключевые слова: протрет-аллегория, социальная история искусств, Лавиния Фонтана, Изабелла Руини, Тициан, Джулио Романо, Рафаэль, брачная аллегория. болонская школа живописи.
Keywords: portrait-allegory, social history of art, Lavinia Fontana, Isabella Ruini, Titian, Giulio Romano, Raphael, marital allegory, Bolognese school of painting.

В 1592 году болонская художница Лавиния Фонтана пишет один из наиболее интересных и сложных в типологическом отношении портретов, когда-либо ею созданных. Ныне он хранится в Музее изящных искусств в Руане (рис. 1) и представляет, как считается, Изабеллу Анджелели Руини (1), жену сенатора Джованни Анджелелли и одну из гранд-дам ренессансной Болоньи.

Ключевая особенность этого полотна заключается в необычном способе аллегоризации модели, что, на первый взгляд, делает его беспре-

цедентным для ренессансной портретной живописи. Художница изображает Изабеллу Руини обнаженной, с очевидными атрибутами Венеры — стрелой в руке и Купидоном рядом. В самом деле ренессансная живопись полна портретных изображений, представляющих модель в образе ее моральных exempla — святых и исторических персонажей (2). Однако образ Венеры, выбранной в качестве «ролевой модели» для героини этого портрета, если не уникален, то точно выделяется из общего изобразительного ряда. Итальянская живопись XV—XVI вв. не знает иного подобного портретного образа, в котором бы модель столь достоверно «вживалась» в образ Венеры. Тем не менее этот экстравагантный портретный образ, как будет продемонстрировано в настоящей статье, не должен рассматриваться обособленно, а требует глубокого иконографического анализа и помещения в историко-художественный и социальный контекст своей эпохи и региона.



Рис. 1. Лавиния Фонтана. Портрет Изабеллы Руини в образе Венеры. Ок. 1592 г. Холст, масло 75x60 см. Музей изящных искусств в Руане

«Gentil Donna Bolognese di Casa Ruini» и другие образы Изабеллы Руини

Традиционно отождествление портрета кисти Лавинии Фонтана из Музея изящных искусств в Руане (ок. 1592 г.) с известной болонской аристократкой строится на несомненном сходстве с «Портретом Изабеллы Руини» Лавинии Фонтана из Палаццо Питти (ок. 1593 г.) (рис. 2), который, в свою очередь, был идентифицирован по копии Кристофано дель Антиссимо, хранящейся в Палаццо Питти и имеющей подпись «Gentil Donna Bolognese di Casa Ruini» (ок. 1599 г.) [27, с. 98]. Оба портрета работы Лавинии Фонтана обладают очевидным сходством, причем не только физиогномическим, но и композиционным: совпадают поза, поворот головы, соотношение пространства фона и самой фигуры. Всё это, а также их близкие датировки, схожие украшения, как предположила Илария Бернокки, указывает на то, что портреты восходят к одному рисунку [4, с. 168]. Укрепили мнение исследователей о том, что на всех этих произведениях изображена Руини, сходство внешности модели и ее костюма на портрете из Палаццо Питти с плакеткой Медальера GB (рис. 2) из Городского музея Средневековья в Болонье, а также с более поздней гравюрой, снабженной подписью «Isabella Ruina», из Муниципальной библиотеки Архиджиннасио [33].



Рис. 2. Лавиния Фонтана. Портрет Изабеллы Руини. Ок. 1593 г. Холст, масло. 90x74 см. Галерея Палантина, Палаццо Питти, Флоренция

Несомненно, помимо внешнего сходства модели (3), аргументом в пользу отождествления всех вышеперечисленных образов с фигурой Изабеллы Руини становится и тот заметный след, который она оставила в болонской культуре XVI века. Изабелла происходила из богатой болонской семьи, чья история была изучена лишь относительно недавно [10; 33]. Ее отец Карло Руини (1530–1598) был видным учёным (4), членом городского сената и обладал значительным капиталом, а ее прадед Карло Руини Старший (1456–1530) был уважаемым юристом и профессором нескольких университетов [10]. Сама Изабелла прославилась своей невероятной красотой, о чём сохранилось множество свидетельств в болонской литературе XVI века. Так Эрколе Марескотти в своем трактате 1589 г. «О совершенстве женщины» (Dell'eccellenza della donna) пишет, что вся Болонья была буквально увлечена красотой Изабеллы Руини, пытаясь хотя бы увидеть ее (5); анонимный автор в «Стихах в похвалу различных болонских дам» (Poesie in lode di varie Dame bolognesi), сравнивает ее с Солнцем (6), а племянник папы Климента VIII, прибывший в Болонью в 1595 году, расценивал танец с Изабеллой как роскошный дипломатический подарок (7).

Здесь необходимо сделать краткое отступление и напомнить о том особом месте, которое Болонья заняла в литературе XVI века, в частности в так называемом querelle des femmes (8). Ярким примером жанра может служить уже упомянутый текст Эрколе Марескотти. В нем, подобно почтенному трактату Боккаччо «О великих женщинах» и другим современным сочинениям, в первой части автор рассматривает основные женские добродетели, приводя в пример прославленных женщин прошлого, а во второй он восхваляет около двадцати ныне живущих болонских гранд-дам, превознося ровно так же их красоту и добродетели [23]. Для нас, несомненно, существенным в этом тексте становится то, как Маресскотти, создавая сочинение о своих современницах, буквально ставит их в ряд с историческими персонажами, а также пишет о достоинствах женщин, об их особой добродетели, не уступающей мужской (9).

Кроме того, важной отправной точкой для понимания специфики болонского общества и культуры в целом должно стать особое политическое устройство этого региона. Болонья, будучи университетским и ремесленным центром (специализировавшимся на производстве шелка [31]), в XVI веке стала центром церковной реформы (10), а в политическом отношении обладала очень крепкими связями с Римом и Папской областью [35, с. 7–9; 27, с. 1–12]. Мужчинам из знатных семей часто приходилось наезжать в Рим, а женщины, в свою очередь, обретали более публичное положение в обществе, принимая на себя мужские роли и задачи в их отсутствие (11). Поэтому совершенно не удивительно, что литературная традиция в лице многочисленных лауд, как анонимных (12), так и, как в случае с Марескотти (13), совершенно не лишенных авторства, всячески восхваляла знатных женщин Болоньи, тем самым подчеркивая то особое положение, которое они занимали в обществе. Эти обстоятельства позволяли женщинам быть полноправными участницами художественной жизни – выступать заказчицами произведений искусства и диктовать способы своей репрезентации. Поэтому неудивительно, что именно в болонском контексте мы сталкиваемся со столь необычными по иконографии портретными изображениями (14).



Рис. 3. Медальер GB. Плакетка с портретом Изабеллы Руини. После 1593 г. Городской музей Средневековья в Болонье



Рис. 4. Гравюра с медальона с обозначением изображения Изабеллы Руини. Муниципальной библиотеки Архиджиннасио

Именно литературные свидетельства позволяют нам, пусть отчасти и косвенно, подтвердить, что на руанском портрете авторства Фонтана изображена Изабелла Руини. Так, Марескотти в пассаже, посвящённом героине портрета, буквально отождествляет её с Венерой. Он описывает, как Амур заплетал её волосы, и упоминает стрелы, скрытые в её глазах и способные воспламенить души и ранить сердце:

E l'aurea chioma vostra Amor compose';
'Ne gli occhi il foco, et le saette ascose
A infiammar l'Alme, e i cori a ferir pronte';
'Quanto avverrà di voi, ch'io scriva, o detti,
Forma non è, ma sol ombra, e disegno (15).

Уподобление Венере у Марескотти, несомненно, перекликается с сюжетом на рассматриваемом портрете и косвенно может служить дополнительным аргументом в пользу его идентификации как портрета Изабеллы Руини. Вместе с тем появление знатной дамы в образе Венеры на изображении, тяготеющем к портретному, как уже отмечалось ранее, представляется крайне необычной для итальянской портретной живописи XVI века и требует пристального иконографического анализа.

Образы Венеры и Купидона в свадебной живописи XVI века

В попытке приблизиться к пониманию смысла и назначения этого портретного образа необходимо вспомнить, в каком контексте живописные изображения Венеры и Купидона возникают в этот период. В первую очередь это, конечно же, свадебная живопись, преобразованная и развитая в XVI веке в форме, которую современная наука об искусстве называет эпиталамой [1; 3; 45] — то есть визуальной аналогией античного жанра песней о любви и браке (16). В античной эпиталаме почти всегда одна фабула: Купидон приходит к отдыхающей Венере, будит ее и просит выступить покровительницей брака, pronuba — подготовить торжество, приготовить брачное ложе [3, с. 231], наделить невесту своей красотой (17).



Рис. 5. Паоло Скьяво. Кассоне с Венерой и Купидоном. Ок. 1440-1445 г. Дерево, темпера. 50x170 см. Коллекция Луиджи Беллини, Флоренция



Рис. 6. Джорджоне. Спящая Венера. Ок. 1508–1510 гг. Холст, масло. 108,5х 175 см., Галерея старых мастеров, Дрезден



Рис. 7. Лоренцо Лотто. Венера и Купидон. Ок. 1530 года. Холст, масло. 92.4х111.4 см. Музей Метрополитен, Нью-Йорк

Композиции, вторящие описанной сюжетной линии, мы обнаруживаем на внутренних крышках сундуков-кассоне, например, на сундуке, изображающем Венеру и Купидона авторства Паоло Скьяво (ок. 1440–1445 г., из коллекции Луиджи Беллини, Флоренция) (рис. 5) и в особенности в венецианской свадебной живописи XVI века. К последней группе произведений относится и «Спящая Венера» Джорджоне (ок. 1508–1510 гг., Галерея старых мастеров, Дрезден) (рис. 6), у ног которой первоначально был изображен Купидон (18), и «Венера и Купидон» Лоренцо Лотто (ок. 1530 года, Музей Метрополитен, Нью-Йорк) (рис. 7), а также «Венера и Купидон» Пальмы Веккьо (ок. 1523–1524 гг., Кембридж, Музей Фицуильяма) (рис. 8), где Венера и Купидон держатся за стрелу, обнажая аспект борьбы, — это наиболее близкая аналогия к рассматриваемому в нашей статье портрету.



Рис. 8. Пальма Веккьо. Венера и Купидон. Ок. 1523 – 1524 гг. Холст, масло. 118.1х208.9 см. Музей Фицуильяма, Кембридж



Рис. 9. Вазари (по рисунку Микеланджело). Венера и Купидон. Ок. 1543 г. Холст, масло. 131х199.2 см. Королевская коллекция, Кенсингтонский дворец, Лондон

Иконография борющихся Венеры и Купидона вполне вероятно может иметь в своей основе и знаменитый рисунок Микеланджело, по которому было создано несколько живописных вариаций (рис. 9) (19). Один из таких вариантов был создан по заказу флорентийского банкира Бартоломео Беттини. Хотя программа всего оформления его спальни остается предметом дебатов (20), общение Купидона и Венеры рассматривается исследователями как сюжет, характерный для оформления брачных покоев (21) и в то же время, вероятно, иллюстрирующий идеи авторов-неоплатоников о любви (22). «Отзвуки» этой философской идеи раскрывает и сам Микеланджело в сонете, посвященном Томмазо Кавальери:



Рис. 10. Тициан. Венера Урбинская, 1538 г. Холст, масло. 119х165.5 см, Галерея Уффици, Флоренция

L'amor di quel ch'io parlo in alto spira:
donna è dissimil troppo, e mal conviensi
arder di quella al cor saggio e verile.
L'un tira al cielo, e l'altro in terra tira;
nell'alma l'un, l'altr'abita ne' sensi,
e l'arco tira a cose basse e vile (23).

Традиционной схемой для венецианских брачных аллегорий были вытянутый по горизонтали формат (24), изображение Венеры, возлежащей на лоне природы (как в случае с названными выше работами Джорджоне, Лоренцо Лотто и Пальмы Веккьо) или в интерьере, как в знаменитой «Венере Урбинской» Тициана (ок. 1538 г., Галерея Уффици, Флоренция) (рис. 10). Заметим, что в римском варианте эпиталам, как показали последние исследования, использовался вертикально ориентированный формат, изображающий Венеру в поясном срезе — речь о так называемой «Форнарине» Рафаэля (1518 — 1519 гг., Палаццо Барберини, Рим) (рис. 11) и «Даме за туалетом» Джулио Романо (ок. 1530 г. ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва) (рис. 12), которые, как убедительно было дока-

зано (25), также примыкают к жанру свадебных аллегорий. Именно римский вариант, приближенный по своей типологии к портретному изображению, кажется нам наиболее близким к «Портрету Изабеллы Руини в образе Венеры» Лавинии Фонтана.

Пространство каждой из упомянутых брачных аллегорий насыщено множеством деталей, имеющих символическое значение и часто демонстрирующих параллели с современным брачным торжеством. Так, например, в «Венере Урбинской» Тициана мы видим парные свадебные сундуки-кассоне на заднем плане, напоминающие о свадебных процессиях Ренессанса, миртовое дерево за колонной и собаку в ногах богини — знаки верности и брачной тематики полотна [15; 34]. В «Венере и Купидоне» Лоренцо Лотто богиня держит в руках миртовый венок, через который уринирует купидон, что напоминает иконографию putto pissatore и интерпретируется как аллюзия на плодородие [21, с. 66], указывая на эротический аспект брака; лепестки роз вокруг Венеры и курительница с дымящимися благовониями отсылает к свадебному обряду [3; 11]. В «Даме за туалетом» Джулио Романо сосуд и огонь являются атрибутами Венеры Небесной [50, с. 677], а фигуры служанок на заднем плане картины находят аналогию у Тициана. «Форнарина» Рафаэля при последней реставрации также обогатилась элементами брачной тематики — стали видны мирт на фоне, плод айвы, кольцо на пальце и браслет [22].

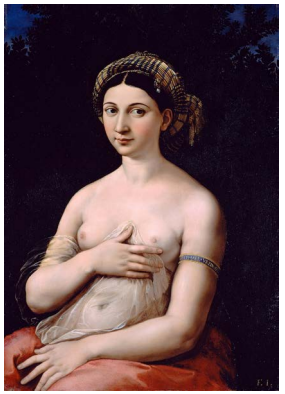


Рис. 11. Рафаэль Санти. Портрет молодой женщины (Форнарина). 1518—1519 гг. Дерево, масло. 85×60 см. Палаццо Барберини, Рим

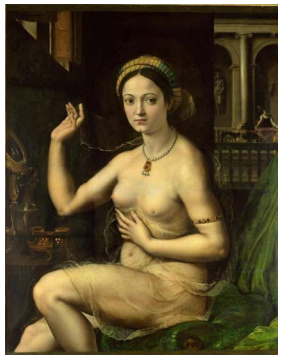


Рис. 12. Джулио Романо. Дама за туалетом. Ок. 1530 г. Холст, масло. 111×92 см. ГМИИ им. А.С. Пушкина, Москва

Украшения, элементы прически и одежды — это еще один компонент свадебных аллегорий, отсылающий к традициям брачных обрядов Ренессанса. Украшения и одежда были неотъемлемой частью помолвки и свадебного ритуала: как правило жених дарил невесте свадебный комплект (26), включавший

в себя цепочку, серьги, колье с подвеской, кольца, броши, свадебный пояс (27) и др. Ювелирные украшения являются неотъемлемыми атрибутами Венеры и на рассмотренных нами картинах. У Венеры Тициана это жемчужные серьги и браслет, у Венеры Лоренцо Лотто — также же жемчужные серьги (28), лента под грудью, напоминающая свадебный пояс, корона и вуаль, которые являлись частью наряда венецианской невесты, согласно гравюре из трактата «О нарядах древних и новых» (De gli habiti antichi, et moderni) Чезаре Вечеллио (29) (рис. 13), у «Форнарины» Рафаэля — браслет и брошь с жемчугом на тюрбане, у «Дамы за туалетом» Джулио Романо — жемчужное ожерелье с подвеской pendetta di moglianza, типичное для свадебного комплекта (30), и браслет.

Не только на основании сюжетной близости, но и на основании типологии ювелирных украшений в этот круг вписывается и «Портрет Изабеллы Руини в образе Венеры» Лавинии Фонтана. На модели мы видим все ту же нитку жемчуга на шее и на руке, браслет и те же жемчужные серьги. Особое место занимает пояс, который также похож на сохранившиеся образцы, например, пояс из музея Кливленда с плакетками (общая длина пояса 236 см) (рис. 14). Пояса могли быть как тканными с вышивкой, так и полностью металлическими [5, с. 241], как приведенный выше образец. Пояс мог носиться как на талии, так и через плечо, как это изображено на портрете Фонтана: подобный способ ношения пояса мы также обнаруживаем на гравюре, изображающей типичный наряд невесты, из трактата Чезаре Вечеллио (87v) [43].

Таким образом, сходство «Портрета Изабеллы Руини в образе Венеры» с рассмотренными выше брачными аллегориями в итальянской живописи XVI века подталкивает нас к гипотезе,



Рис. 13. Гравюра с изображением невесты из трактата Чезаре Вечеллио «De gli habiti antichi, et moderni» (87v). 1590 г. Музей Метрополитен, Нью-Йорк



Рис. 14. Свадебный пояс. Конец XIV века. Серебро, эмаль, чернение. Кливленд, Музей искусств Кливленда

что эта композиция может рассматриваться в качестве визуальной эпиталамы. Сюжетную параллель можно найти в эпиталаме Клавдиана, написанной по случаю бракосочетания Гонория и Марии, в которой рассказывается о райской земле, где обитают Венера и Купидон, в ней протекают две реки — с медом и ядом, куда Купидон окунает свои стрелы [41, с. 61] и одной из таких стрел ранил жениха.

Картины из Палаццо Питти и из руанского музея датируются 1593 и 1592 годами соотвественно [27, с. 99–102], а в 1585 году был заключен брак между Джованни Анджеллели и Изабеллой Руини, приданное которой составляло внушительные 8000 скуди [25, с. 452]. Хронологическое несовпадение не имеет большого значения, ведь, насколько нам известно, свадебные аллегории не обязательно заказывались в год свадьбы, напротив, часто они создавались по прошествии некоторого времени, как бы запечатлевая брачный союз в вечности (31).

Между портретом и аллегорией

Заметно отличает руанскую композицию Фонтана от брачных аллегорий XVI века выходящий на первый план портретный компонент образа, проявляющийся в композиционном устройстве, формате полотна и явном физиогномическом сходстве с другими изображениями Изабеллы Руини. Однако то, что кажется при первом взгляде противоречием, на наш взгляд, на самом деле выступает еще одним аргументом в пользу прочтения этого образа в контексте традиции свадебной живописи.

В античных и ренессансных эпиталамах, являвшихся литературным источником для брачных аллегорий в живописи, повторяется один и тот же троп — отождествление невесты и Венеры. Эта мысль, а также несомненная индивидуализация (32) не раз наталкивали исследователей на мысль, что Венеры с многочисленных аллегорий XVI века могли быть снабжены индивидуальными чертами невест.

Например, о вероятном сходстве между Венерой и гипотетической невестой, для которой мог создаваться этот образ, писал Кит Кристиансен (33), а целый ряд исследователей усматривали в образе одетой в свадебное платье фигуры с картины Тициана «Любовь Небесная и Земная» внешнюю общность с невестой, в честь которой картина была написана, — Лаурой Бараготто (34). Это предположение строится на сходстве ее костюма и дошедших до нас сведений о том, во что была облачена Лаура Бараготто (35). Как считают ученые, композиция Тициана буквально иллюстрирует эпиталамы: перед зрителем разворачивается подготовка к свадьбе, проводимая Венерой (обнаженной фигурой) и невестой (фигурой, одетой в платье, так напоминающее свадебное).



Рис. 15. Джулио Романо. Портрет Маргариты Палеолог. Ок. 1531 г. Дерево, масло. 115,5x90,5 см Виндзорский замок, Виндзор



Рис. 16. Рафаэль Санти. Донна Велата. Ок. 1516 г. Дерево, масло. 85×63,5см. Палаццо Питти, Флоренция

В этом контексте важным становится сопоставление с другими брачными аллегориями, типологически более близкими к портрету авторства Фонтана и происходящими из римского круга, — «Форнариной» Рафаэля и «Дамой за туалетом» Джулио Романо. Они так же вертикально ориентированы, представляют модель в три четверти и несомненно индивидуализированы. Тот факт, что в «Форнарине» на протяжении всей истории ее трактовок стремились увидеть возлюбленную Рафаэля, то есть реального персонажа (36), а в «Даме за туалетом» Джулио Романо — ту же Форнарин [50], это подтверждает. Кроме того, как было убедительно продемонстрировано исследователями ранее, упомянутые произведения, как правило, связываются с вполне конвенциональными живописными аналогами, с которыми они могли составлять пары. Так, Ольга Назарова доказала, что «Дама за туалетом» была заказана в тот же год, что и «Портрет Маргариты Палеолог» (ок. 1531 г., Виндзорский замок, Виндзор) (рис. 15) [50], а «Форнарина» традиционно связывалась с «Донной Велатой» Рафаэля (ок. 1516 г., Палаццо Питти, Флоренция) (рис. 16) [30].

Сходный размер (37), близость композиции, а также отдельные детали и украшения, например, жемчужная брошь у «Форнарины» и «Донны Велаты», жемчужные серьги, четки (которые, как мы точно знаем, были подарены в качестве свадебного подарка Маргарите Монферратской [50, С. 680; 38, С. 161]) и ожерелье у «Дамы за туалетом» и Маргариты Палеолог на портрете авторства Джулио Романо, жемчужные серьги и жемчужная нить, повторяющаяся на «Портрете в образе Венеры» и «Портрете Изабеллы Руини», связывают эти композиции в своеобразные пары или даже циклы. Ровно

так же, как предполагалось в случае с «Любовью Небесной и Земной» Тициана, они могут представлять невесту и Венеру, и, более того, наделять их сходными физиогномическими чертами.

Все предположения, выдвинутые исследователями ранее о том, что образы Венеры на брачных аллегориях XVI века могли наделяться чертами невесты, оставались лишь гипотезами ввиду отсутствия конкретных аргументов и недостаточности документальной базы (38). Однако попытка встроить в этот контекст более поздний пример — портреты Изабеллы Руини — может кардинально поменять наше представление об этом вопросе, выступив недостающим элементом «пазла» и вполне конкретным прецедентом этой практики. Выходящая на первый план несомненная портретность образа, созданного Лавинией Фонтана, ранее не позволяла рассматривать его в свадебном контексте, однако, как было доказано в настоящей статье, именно в эту типологию он гармонично и встраивается.

Примечания.

1. Подобная идентификация модели поддерживается большинством исследователей и строится на несомненном сходстве с другими портретами Изабеллы Руини [8, С. 43–44], [27, С. 99–102].

2. В целом об особенностях и задачах этой типологии портретов в статье [49].

3. Что безусловно не может выступать единственным аргументом ввиду особого понимания ренессансами людьми вопросов сходства. О проблеме сходства в ренессансной портретной живописи в трудах: [7; 48; 37].

4. Карло Руини — автор диссертации по анатомии «Carlo Ruini, Anatomia del Cavallo», которую Сальваторе Де Ренци в своей «Истории медицины Италии» III том, 1845 г. называет ее лучшей анатомической монографией своего времени. «Ma il Senatore bolognese Carlo Ruini diede la migliore monografia anatomica di quel tempo, e la sua anatomia del cavallo stampata nel 1598» [13, С. 137].

5. «tutto Bologna a gara si move per vederla, et io molte volte mi sono ritrovato con tanto innumerabil concorso, dove ci si vedevano grandi, mediocri et minimi, tutti d'un amore, d'una maraviglia, et d'una riverenza verso tanto spettacolo di sopra humana bellezza» — Marescotti E. Dell'eccellenza della donna. Fermo: Sertorio Monti, 1589. Цит. по. [4, 168].

6. Сонет № 41. Процитирован в статье Каролин Мерфи [25, С. 452].

7. Об этом имеется свидетельство Ghiselli A. F. Memorie Antiche, XVI, C. 920. Процитирован в статье Каролин Мерфи [25, С. 453].

8. Так называемый «спор о женщинах» — феномен в литературной традиции, проявивший себя в группе текстов, которые раскрывают полемику о месте женщин в мире и обществе, об их красотах, а также об отношениях полов [20].

9. «Dico dunque secondo questa regola, che ritrovandosi nella Donna la virtù heroica, tanto maggiormente vi si ritroverà il consiglio, cosa in se stessa meno eccellente assai, e di gran lunga inferiore alla virtù heroica. La quale, (favellando hora della virtù heroica, considerata da Filosofi) è il colmo, il fine, e la perfettione delle virtù morali; et è tale, che per questa sola forsi l'uomo s'assomiglia tanto a Dio, quanto comporta questa nostra mortal natura.' […] 'Imperciochе, qual huomo nel mondo tanto privo d'intelletto trovar si potrebbe, che negasse in una Caterina, (lascio gli essempi de' profani a bella posta) in una Lucia, in una Agata, in una Agnese; e che so io, in mille, e mill'altre si fatte Donne non essersi trovata la virtù Heroica?» — Цит. по. [4, С. 166].

10. Особую роль здесь играла деятельность Габриэле Паллеоти, в особенности его реформаторская деятельность в отношении женского образования. Подробнее: [35, С. 80].

11. Подробный анализу в монографии Мерфи, в частности во введении, которое называется «Art and Society in Sixteenth-century Bologna» [27. С. 1-11]. Так, например, Констанца Изолани, чей муж был послом во Флоренции, свободно распоряжалась семейными финансами [4. С. 159–168]

12. А еще, Cesare Croce, La Gloria delle donne, 1650 [12] и Alessandro Griffoni, Discorso della nobiltà delle Donne con un breve ragionamento sopra le bellezze d'alcune Honorandissime Gentildonne Bolognesi (XVI век. Рукопись хранится в государственном архиве Болоньи).

13. Например, Poesie in lode di varie Dame bolognesi (1580) или Ritratti delle bellezze et valore di alcune delle più nob Blognese (1567). Подробный обзор в стаьте К. Мерфи [25].

14. Об особом положении женщин, как в политической повестке региона, так и в культурной у Кэтрин Мерфи [26; 27, С. 1-11].

15. Marescotti E. Poesie in lode di varie Dame bolognesi, sonnet 41. (1589). Близость текста и портрета замечена Иларией Бернокки. Bernocchi [4, С. 169].

16. Эпиталамы возникли в Древней Греции, само название жанра восходит к греческому thalamos (спальня) и очевидно, что эпиталама является обрядовой свадебной песнью. Родоначальницей жанра эпиталам в античной литературе считается поэтесса Сафо, позже этот жанр встречается в произведениях Клавдиана, Катулла и Стация. [52, С. 235].

17. В трактате Франческо Барбаро 1416 года, эта роль Венеры, как сопровождающей невесту также повторяется [51, С. 66].

18. «Спящая Венера» Джорджоне была заказана Джироламо Марчелло скорее всего по случаю его свадьбы с Морозиной Пизани в октябре 1507 года. В 1525 году «Спящую Венеру» дома у Марчелло видел Маркантонио Микиэль, венецианский писатель и коллекционер, и описал ее как «спящую обнаженную Венера в пейзаже с Купидоном». Он же упоминает о том, что Купидон и пейзаж были закончены Тицианом. Купидон был записан в 1843 году и сейчас виден при технико-технологических исследованиях произведения [16, С. 73; 1; 3, С. 230].

19. В частности, Понтормо, Бронзино и Вазари. Более детальный разбор в сборнике эссе каталога [44].

20. Тем не менее никто не отрицает несомненную образную и генетическую связь образности со свадебной живописью кватроченто, а точнее со спальерами, представляющими тему триумфа Любви, например, такими, как «Венера и Марс» Боттичелли или Пьеро ди Козимо. Подробнее: [2, С. 14–19].

21. Вспомним каноническое для свадебной живописи XVI века произведение — «Любовь Небесную и Земную» (1514 г.) из Галереи Боргезе. Герб, изображений в центре фонтана связывается с именем Николло Аурелио, секретаря Совета Десяти. Согласно венецианскому писателю Санудо, Николло Аурелио женился на Лауре Багаротто 17 мая 1514 года, что совпадает с датировкой картины. Ранее считалось, что картина связана с концепцией Фичино о двух видах любви. Однако современные исследователи чаще обходят интерпретацию сюжета стороной, пытаясь сконцентрироваться в большей степени на социальных аспектах и функциях этого произведения, поскольку современное название по всей видимости восходит лишь к XIX веку и впервые встречается в путеводителе М. Вази: «L'Amore divino, e profano, opera insigne del Tiziano» [42]. Ранние интерпретаторы сюжета соотносили его с сюжетом из популярного в XVI веке романа Ф. Колонны «Гипнеротомахия Полифила». Так работу интерпретировали Л. Утрик [19], эту интерпретацию поддержали У. Фридлендер [14] и Р. Вишницер-Бернштейн [47]. Однако самой влиятельной стала инетпретация Э. Панофского, который определял двух девушек с картины как две ипостаси Венеры («Twin Venuses») и свяжзал композицию Тициана с идеями неоплатоников — Фичино и Пике делла Мирандола. [29, С. 148–160]. Позже две интерпретации были объедены Х. Титце [40, С. 14]. Из некоторых современных интерпретаций произведения Тициана приведем следующие исследования [17; 9; 5].

22. В частности — М. Фичино [28, С. 47–48].

23. «Одна [Любовь] тянется к небесам, а другая — к земле; одна пребывает в душе, другая — в чувствах, и натягивает свой лук на низменные и мерзкие вещи». — перевод автора — Р. Г. Цит. по: [44, С. 47].

24. В свою очередь восходящего к спальерам XV века.

25. «Форнарину» Рафаэля рассматривает в контексте свадебных аллегорий Джулиано Пизани и считает, что на ней представлена Небесная любовь [30]. Тема Любви Небной и Земной раскрывается и в «Даме за туалетом» Джулио Романо, которая как, убедительно было доказано Ольгой Назаровой, была заказана по случаю бракосочетания герцога Федерико II Гонзага и Маргариты Монферратской [50].

26. Подробное описание свадебного комплекта в статье: Савченкова А. А. В блеске добродетелей: «Купание Сусанны» Тинторетто и символика свадебного ювелирного комплекта // Актуальные проблемы теории и истории искусства, 14, 345–355.

27. Пояс одевался на невесту отцом и символизировал ее непорочность.

28. Жемчуг ассоциировался с невинностью и чистотой [32, С. 159].

29. Первым на сходство между головным убором с гравюры Вечеллио и головным убором Венеры на картине Лотто обнаружил Кейт Кристиансен [11].

30. Например, в «Портрете Марсилио Кассотти и его жены Фаустины» (1523 г. Музей Прадо, Мадрид) Лоренцо Лотто изображает как раз типичную нитку жемчуга с подвеской, похожую на ту, что мы видим на шее у «Дамы за туалетом» Джулио Романо (1520-е, ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва).

31. Примером может случить «Венера Урбинская» Тициана (1538 год), заказанная в ознаменование брака Герцога Урбинского Гвидобальдо делла Ровере по случаю бракосочетания. Гвидобальдо женили на 10-ти летней Джулии Варано, дочери герцога Камерино в 1534 году. Первым предположил Теодор Рефф [34, С. 356].

32. Темные волосы и вполне конкретные черты лица — не совсем типичные элементы иконографии Венеры. Такой облик мы видим в упомянутых выше произведениях Лоренцо Лотто, Джулио Романо, Рафаэля и др.

33. Кристиансен предполагает, что она могла обладать портретными чертами и иметь сходство с невестой. Но так как заказчик не известен, а значит и реальный прототип, эта гипотеза, так и осталось не подтвержденной [11].

34. Такая идентификация модели присутствует в трудах — Ч. Хоупа [18, С. 116–117] и Г. Уэтти [46, С. 177–178]. О портретном сходстве упоминается в статье Р. Гоффен [17].

35. Платье, сочетающее красный и белый, восходит к типичным свадебным нарядам того времени, также как и перчатки [36, С. 65]. Сама Лаура была по воспоминаниям (М. Санудо) с распущенными волосами с вплетенными цветами, что также соотносится с изображенным на картине Тициана [39].

36. Традиция поисков возлюбленной Рафаэля восходит к Вазари, но, как было замечено Дэвидом Брауном и Конардом Оберхьюбером, имя Форнари-

на было присвоено возлюбленной Рафаэля не ранее XVIII века [6]. Подробнее об истории упоминаний и интерпретаций в исследованиях: [24; 30].

37. Размеры «Портрета молодой женщины (Форнарина)» и «Донны Велаты» оба произведения Рафаэля — 85 × 60 см и 85 × 63,5 см соответственно. «Дамы за туалетом» и «Портрета Маргариты Палеолог» оба произведения Джулио Романо — 111×92 см и 115×92 см соответственно. В случае с «Портрета Изабеллы Руини в образе Венеры» и «Портрета Изабеллы Руини» оба авторства Лавинии Фонтаны — 90 x 74 см и 75 x 60 см соответственно, такой близости именно в отношении размеров не прослеживается, тем не менее композиционно и через атрибуты произведения остаются очень близки.

38. Мы не знаем часто даже имен заказчиков, как в случае с «Венерой и купидоном» Лотто и «Форнариной» Рафаэля и не знаем деталей внешности предполагаемых невест.

Список литературы

1. *Anderson J*. Giorgione, Titian and the Sleeping Venus // Tiziano e Venezia. — 1980. — CP. 337–342.

2. *Aste R*. Bartolomeo Bettini and his Florentine «Chamber» Decoration // Venere e amor: Michelangelo e la nuova bellezza ideale / Ed. by F. Falletti, J. K. Nelson. — Firenze: Giunti: Firenze Musei, 2002. — CP. 14–19.

3. *Bayer A*. From Cassone to Poesia: Paintings of Love and Marriage in the Italian Renaissance // Art and Love in Renaissance Italy / под ред. A. Bayer. — New York: The Metropolitan Museum of Art, 2008. — CP. 230–237.

4. *Bernocchi I*. Italian Heroic Portraits in the Sixteenth Century: PhD diss. — Cambridge: University of Cambridge, 2020. — 287 ср.

5. *Brown B.L*. Picturing the Perfect Marriage: The Equilibrium of Sense and Sensibility in Titian's "Sacred and Profane Love" // Art and Love in Renaissance Italy / под ред. A. Bayer. — New York: The Metropolitan Museum of Art, 2008. — CP. 239–249.

6. *Brown D.A., Oberhuber K.* Monna Vanna and the Fornarina: Leonardo and Raphael in Rome // Essays Presented to Myron P. Gilmore: в 2 т. / под ред. S. Bertelli, G. Ramakus. — Florence: La Nuova Italiana, 1978. — T. II. — CP. 25–86.

7. *Burke P*. The Presentation of the Self in the Renaissance Portrait // Burke P. The Historical Anthropology of Early Modern Italy: Essays on Perception and Communication. — Cambridge; New York: Cambridge University Press, 1987. — CP. 150–167.

8. *Cantaro M.T.* Lavinia Fontana bolognese: «pittora singolare» 1552–1614. — Milano: Jandi Sapi Editori, 1989. — 353 pc.

9. *Cantelupe B.E.* Titian's Sacred and Profane Love Re-examined // The Art Bulletin. — 1964. — Vol. 46, No. 2. — CP. 218–227.

10. *Cavina A*. Carlo Ruini. Una autorità del diritto comune tra Emilia e Bologna. — Milano: Guiffre Editore, 1998. — 202 ср.

11. *Christiansen K.* Lorenzo Lotto and the Tradition of Epithalamic Painting // Apollo. — 1986. — Vol. 124, No. 298. — CP. 166–173.

12. *Croce C.G*. La Gloria delle donne. — Bologna: L'erede del Cochi, 1650.

13. *De Renzi S*. Storia della medicina italiana. — Naples: Filiatre-Sebezio, 1845. — Vol. 3. — 752 pc.

14. *Friedlaender W*. «La tintura delle rose» the Sacred and Profane Love by Titian // Art Bulletin. — 1938. — Vol. 20. — CP. 320–324.

15. *Goffen R.* Renaissance Dreams // Renaissance Quarterly. — 1987. — Vol. 40, No. 4. — PC. 682–706.

16. *Goffen R.* Sex, Space and Social History in Titian's Venus of Urbino // Titian's Venus of Urbino / под ред. R. Goffen. — Cambridge: Cambridge University Press, 1997. — CP. 63–90.

17. *Goffen R*. Titian's Sacred and Profane Love: Individuality and Sexuality in a Renaissance Marriage Picture // Studies in the History of Art. — 1993. — Vol. 25. — CP. 121–144.

18. *Hope Ch*. Titian. — London: Jupiter Books, 1980. — 224 с.

19. *Hourticq L.* «Fontaine d'Amour» du Titien // Gazette des Beaux-Arts. — 1917. — T. 13. — C. 288–298.

20. *Kelly J*. Early Feminist Theory and the "Querelle des Femmes", 1400–1789 // Signs. — 1982. — Vol. 8, No. 1. — CP. 4–28.

21. *Krohn L.D.* Rites of Passage: Art Objects to Celebrate Betrothal, Marriage and Family // Art and Love in Renaissance Italy / под ред. A. Bayer. — New York: The Metropolitan Museum of Art, 2008. – CP. 60–67.

22. La Fornarina di Raffaello / под ред. L. Mochi Onori. — Milano: Skira, 2002. — 168 ср.

23. *Marescotti E.* Dell'eccellenza della donna. — Fermo: Sertorio Monti, 1589. — 233 ср.

24. *Mochi Onori L.* La Fornarina: Biography of a Painting // Raphael: Grace and Beauty / под ред. P. Nitti, M. Restellini, C. Strinati. — Milan; New York: Skira, 2001. — Ср. 69–79.

25. *Murphy C.P.* 'In Praise of the Ladies of Bologna': The Image and Identity of the Sixteenth-Century Bolognese Female Patriciate // Renaissance Studies. — 1999. — Vol. 13, No. 4. — CP. 440–454.

26. *Murphy C.P.* Lavinia Fontana and “Le Dame della Città”: Understanding Female Artistic Patronage in Late Sixteenth-Century Bologna // Renaissance Studies. — 1996. — Vol. 10, No. 2. — CP. 190–208.

27. *Murphy C.P.* Lavinia Fontana: A Painter and Her Patrons in Sixteenth-Century Bologna. — New Haven; London: Yale University Press, 2003. — 236 cp.

28. *Nelson J.K.* The Florentine «Venus and Cupid»: A Heroic Female Nude and the Power of Love // Venere e amore: Michelangelo e la nuova bellezza ideale. / Ed. by F. Falletti, J. K. Nelson. — Firenze: Giunti: Firenze Musei, 2002. — CP. 27–64.

29. *Panofsky E.* Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance. — New York: Harper & Row, 1939. —– 262 pc.

30. *Pisani G.* Le Veneri di Raffaello (Tra Anacreonte e il Magnifico, il Sodoma e Tiziano) // Studi di Storia dell’Arte. — 2015. — No. 26. — C. 97–122.

31. *Poni C.* Per la storia del distretto industriale serico di Bologna (secoli XVI–XIX) // Quaderni storici. — 1990. — Vol. 25, No. 73 (1). — PC. 93–167.

32. *Raber K.* Chains of Pearls: Gender, Property, Identity // Ornamentalism: The Art of Renaissance Accessories. — Michigan: University of Michigan Press, 2011. — CP. 159–181.

33. *Ravaioli E.* Il «primato» di Isabella. Una placchetta per una gentildonna Ruini // Arte a Bologna. — 1994. — Vol. 3. — CP. 144–148.

34. *Reff Th.* The Meaning of Titian’s Venus of Urbino // Pantheon. — 1963. — No. 21. — CP. 359–363.

35. *Rocco P.* The Devout Hand: Women, Virtue, and Visual Culture in Early Modern Italy. — Montreal; Kingston: McGill-Queen’s University Press, 2015. — 288 pc.

36. *Rogers M.* The Decorum of Women’s Beauty: Trissino, Firenzuola, Luigini and the Representation of Women in Sixteenth-Century Painting // Renaissance Studies. — 1988. — Vol. 2, No. 1. — CP. 47–88.

37. *Simons P.* Portraiture, Portrayal, and Idealization: Ambiguous Individualism in Representations of Renaissance Women // Language and Images of Renaissance Italy / под ред. A. Brown. — Oxford: Clarendon Press, 1995. — CP. 263–311.

38. Splendours of the Gonzaga / под ред. D. Chambers, J. Martineau. — London: Victoria and Albert Museum, 1981. — 247 pc.

39. *Stelle B.D.* Water and Fire: Titian’s “Sacred and Profane Love” and Ancient Marriage Customs // Source: Notes in the History of Art. — 1996. — Vol. 15, No. 4. — CP. 22–29.

40. *Tietze H.* Titian: The Paintings and Drawings. — London: Phaidon, 1950. — 414 cp.

41. *Tufte V.* The Poetry of Marriage: The Epithalamium in Europe and Its Development in England. — Los Angeles: Tinnon-Brown, 1970. — 340 cp.

42. *Vasi M.* Itinerario di Roma e delle sue vicinanze. — Rome, 1830.

43. *Vecellio C.* De gli habiti antichi, et moderni di diverse parti del mondo. — Venezia: Damiano Zenaro, 1590. — 495 cp.

44. Venere e amore: Michelangelo e la nuova bellezza ideale / Ed. by под ред. F. Falletti, J. K. Nelson. — Firenze: Giunti: Firenze Musei, 2002. — 265 cp.

45. *Wheeler A.L.* Tradition in the Epithalamium // American Journal of Philology. — 1930. — Vol. 51, No. 3. — CP. 1–26.

46. *Wethey H.* The Paintings of Titian: The Mythological and Historical Paintings. — London: Phaidon Press, 1969. — Vol. 3. — 480 c.

47. *Wischnitze-Bernstein R.* A New Interpretation of Titian’s ‘Sacred and Profane Love’ // Gazette des Beaux-Arts. — 1943. — T. 23. — CP. 89–98.

48. *Woods-Marsden J.* “Ritratto al Naturale”: Questions of Realism and Idealism in Early Renaissance Portraits // Art Journal. — 1987. — Vol. 46, No. 3. — CP. 209–216.

49. *Гайнуллина Р.Р.* Портрет-аллегория в итальянской живописи XVI века: генезис, смыслы и функции // Журнал ВШЭ по искусству и дизайну. — 2024. — Т. 7, № 1. — С. 38–71.

50. *Назарова О.А.* «Дама за туалетом» Джулио Романо в свете социальной истории искусства // Актуальные проблемы теории и истории искусства. — 2019. — Вып. 9. — С. 674–685.

51. *Назарова О.А.* Любовь и страсть в искусстве Возрождения. — Москва: Слово, 2023. — 231 с.

52. Поздняя латинская поэзия: пер. с латин. / сост. и вступ. М. Гаспарова; худож. Е. Трофимова. — Москва: Художественная литература, 1982. — 719 с.

53. *Савченкова А.А.* В блеске добродетелей: «Купание Сусанны» Тинторетто и символика свадебного ювелирного комплекта // Актуальные проблемы теории и истории искусства. — 2024. — Вып. 14. — С. 345–355.

О.В БУБЛИКОВА
Кандидат филологических наук, ассоциированный профессор МУИТ, Алматы, Казахстан
e-mail: Oksana_bublikova@mail.ru

O.V. BUBLIKOVA
Candidate of Sciences (Philology), Associate Professor, International University of Information Technologies (IUIT), Almaty, Kazakhstan
e-mail: Oksana_bublikova@mail.ru

DOI: 10.37485/1997-4663_2026_2_1_196_205

К.С. ПЕТРОВ-ВОДКИН В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ РЕФЛЕКСИИ С.И. КАЛМЫКОВА: ПО МАТЕРИАЛАМ АРХИВНЫХ ЗАПИСЕЙ

K.S. PETROV-VODKIN IN THE ARTISTIC REFLECTION OF S.I. KALMYKOV: BASED ON ARCHIVAL NOTES

Статья посвящена анализу архивных записей С.И. Калмыкова (1891–1967), в которых фигура К.С. Петрова-Водкина (1878–1939) занимает устойчивое место в авторской рефлексии. На материале документов 1916–1927, 1933 и 1963 годов рассматривается, как обращение С.И. Калмыкова на протяжении нескольких десятилетий к творчеству бывшего наставника (школа Е.Н. Званцевой, 1910–1914) становится способом артикуляции собственных эстетических принципов. Особое внимание уделено мотиву «красного коня» как точке соприкосновения двух художественных систем, выявляемой через сопоставление картины К.С. Петрова-Водкина «Купание красного коня» (1912) и произведения С.И. Калмыкова «Красные кони» (1911), впервые вводимой в научный оборот. Сделан вывод о значительном эвристическом потенциале архивных материалов для изучения внутренней логики художественного мышления автора.

The article is devoted to the analysis of S.I. Kalmykov's (1891–1967) archival notes. The figure of K S. Petrov-Vodkin (1878–1939) occupies a stable place in the author's reflection. Based on documents dated 1916–1927, 1933, and 1963, the study examines how S.I. Kalmykov's repeated engagement over several decades with the work of his former mentor (E. N. Zvantseva School, 1910–1914) which became a means of articulating his own aesthetic principles. Attention is paid to the motif of the "red horse" as a point of intersection between two artistic systems, revealed through a comparison of K. S. Petrov-Vodkin's painting Bathing of a Red Horse (1912) and S. I. Kalmykov's work Red Horses (1911), introduced into scholarly circulation for the first time. The article concludes that archival materials possess significant heuristic potential for the study of the internal logic of an artist's creative thinking.

Ключевые слова: С. И. Калмыков, К. С. Петров-Водкин, архивные материалы, художественная рефлексия, мотив красного коня, эстетические принципы, творческое мышление, художественная система.
Keywords: S.I. Kalmykov, K.S. Petrov-Vodkin, archival materials, artistic reflection, red horse motif, aesthetic principles, creative thinking, ar-tistic system.

Изучение историко-документальных материалов приобретает особую остроту в современный период идеологических и культурных преобразований, дающих новый импульс развитию общественных наук. На сегодняшний день рассекречены многие архивы, можно наблюдать широкую волну публикаций дневников, мемуаров, эпистолярного наследия, а неиссякаемый читательский интерес к ним — все это знаки времени, проявляющиеся в исследовательской тенденции, которая получила название «необиографизм».

Показателен в этом отношении корпус писем Винсента Ван Гога, давно ставший ценным биографическим и искусствоведческим источником, позволяющим прояснить эстетические позиции художника. В издании 2022 года тексты переведены непосредственно с нидерландского языка, что дало возможность читателю познакомиться с документами без «фильтра промежуточного перевода и редактуры» [1; 2], сформированного в свое время супругой Тео Ван Гога Йоханной Ван Гог-Бонгер, избирательно публиковавшей письма или их фрагменты на английском языке. Важно отметить, что в представленной антологии письма воспроизво-

дятся полностью, с сохранением композиции оригинального текста, что значительно повышает их значимость для исследователей. Не менее показателен пример личного архива первой жены Пабло Пикассо, О.С. Хохловой, обращение к которому в 20-х годах XXI века серьезно расширило представление ученых как о биографии художника, так и о социокультурном контексте творчества мастера [3].

В личных фондах Центрального государственного архива Республики Казахстан хранится значительный корпус документов, включающий письма, дневниковые записи, мемуары и др., адресованные родным и близким, современникам и потомкам. Как мы уже говорили, архивные данные нередко позволяют скорректировать не только устоявшиеся биографические представления о мастерах, выводя на поверхность факты и смыслы, не вошедшие в официальные нарративы, но и их художественные взгляды. Анализ Л.Я. Гинзбург возможностей документальных жанров, рассматриваемых от писем и дневников к биографиям и мемуарам, а в дальнейшем к роману, привел к выводу о наличии объединяющего их принципа — «эстетического элемента» [4, с.13].

Особого внимания, на наш взгляд, заслуживает архивное наследие С.И. Калмыкова, отличающееся масштабностью и жанровым разнообразием, которое может быть интересно как искусствоведам, так и филологам. Примечательно, что С.И. Калмыков, находящийся в постоянном художественном поиске, размышляя о своем творчестве, не только говорит об этом, но и дает готовые ответы, рекомендации будущим поколениям. Содержащиеся в дневниках художника теоретические аспекты художественного мастерства, позволяют сделать предположение о сложившейся системе, хотя внутренний монолог, продолжавшийся на протяжении нескольких десятилетий с бывшим наставником К.С. Петровым-Водкиным, свидетельствует об обратном. Обращает на себя внимание то, что архивные тексты С.И. Калмыкова обнаруживают разную интонационную природу: если в рассуждениях о теоретических вопросах искусства слышится серьезная авторская точка зрения, то в высказываниях, связанных с фигурой К.С. Петрова-Водкина, отчетливо ощущается полемический тон.

Важно отметить, что многочисленные тома рукописных материалов С.И Калмыкова [5] включают дневниковые записи, фрагментарные заметки, размышления об архитектуре, литературе, искусстве, а также романы, пьесы, эскизы, наброски и др. Особое место занимают документальные материалы на фантастические и потусторонние сюжеты, рукописные сочи-

нения с изложением придуманной им линейно-точечной теории в изобразительном искусстве, записи в дневниках о встречах и беседах с людьми, которые давно умерли (примером может послужить продолжающийся разговор с К.С. Петровым-Водкиным в 1963 году). Примечательно, что тексты С.И. Калмыкова нередко развиваются по ассоциативному принципу, допускающему существенные отступления от исходной темы, что представляет определенную трудность для исследователя. Подобная особенность требует более расширенного подхода к анализу материалов, поскольку значимые авторские суждения могут обнаруживаться в единицах хранения, формально не связанных с изучаемой проблематикой [5].

Несмотря на заметно повышенное внимание к личности и творческому наследию С.И. Калмыкова в XXI веке, научных исследований, посвященных художнику, по-прежнему остается не так много. Одной из первых исследователей, последовательно обращавшейся к личности и творческому наследию С.И. Калмыкова в позднесоветский и послесоветский периоды, была В.С. Бучинская [6]. Значительный вклад в систематизацию архивных материалов внес И.В. Смекалов, опубликовавший двухтомное издание «Сергей Калмыков» и защитивший докторскую диссертацию, посвященную региональным центрам русского авангарда, в которой отведено место и фигуре С.И. Калмыкова [7]. Его исследования заложили источниковедческую и институциональную основу изучения оренбургского периода художника, позволили рассмотреть его деятельность в контексте Государственных свободных художественных мастерских и региональной авангардной среды.

Особый интерес представляет ранее не публиковавшаяся серия архивных записей 1916–1927, 1933 и 1963 годов, из которых видно, что С.И. Калмыков с завидным постоянством отстаивает свою точку зрения через осмысление творчества своего учителя К.С. Петрова-Водкина. Творческое становление К.С. Калмыкова происходило в контексте культуры начала XX века — времени интенсивных эстетических поисков и стилевого многообразия. С 1910 по 1914 годы он обучался в частной школе Е.Н. Званцевой, которая считалась одним из наиболее прогрессивных центров искусства своего времени [8]. Основанная в Москве в 1899 году, с 1906 школа продолжила работу в Петербурге, оказавшись тесно связанной с символистским культурным кругом; показательным представляется уже сам факт ее размещения в башне В.И. Иванова, где проходили знаменитые «Ивановские среды». В разные годы здесь преподавали Л.С.

Бакст, М.В. Добужинский, К.С. Петров-Водкин.

Архивные материалы выбранного периода показывают, что обращение С.И. Калмыкова к фигуре К.С. Петрова-Водкина не сводилось лишь к воспоминаниям об ученических годах. В записях, оставленных в разные периоды, постепенно формируется устойчивая авторская позиция, в которой критическое осмысление эстетических установок наставника становится способом художественного самоопределения самого С.И. Калмыкова, например, наиболее раннее зафиксированное свидетельство, относящееся к периоду с 1916 по 1927 годы.



Рис. 1. Петров-Водкин К.С. Купание красного коня. 1912. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Файл:Bathing_of_a_Red_Horse_(Petrov-Vodkin).jpg (дата обращения: 05.05.2026)

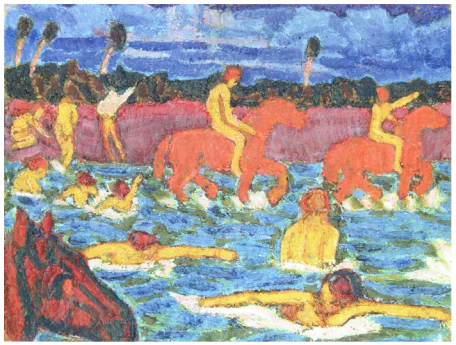


Рис. 2. С.И. Калмыков. Красные кони. Калмыков Сергей. Альбом. Алматы: Өнер, 2005. 280 с.

Для нашей статьи особый интерес представляет анализ архивных документов, в которых через сопоставление собственной работы из серии «Купание при закате солнца» (1911) и картины К.С. Петрова-Водкина «Купание красного коня» (1912) впервые отчетливо выявляется различие художественных задач. По словам С.И. Калмыкова, это была часть «яркой серии», начатой в ноябре или декабре 1911 года в Петербурге и завершенной на Рождество в Оренбурге; сам автор характеризовал работу как «очень хорошую вещь» [9, л. 33–34].

С.И. Калмыков упоминает цикл произведений, центральным мотивом которого становится образ красных коней. Известная на сегодняшний день картина из этой серии, включенная в каталог работ, хранящихся в музее, носит название «Красные кони» (1911); остальные части

серии в рамках настоящего исследования не рассматриваются. При этом в архивной записи Калмыков специально оговаривает период создания своей работы, отмечая, что картина «Купание красного коня» Петрова-Водкина была выполнена «полтора или даже два года назад спустя моего купания» [9, л. 33]. Данное уточнение свидетельствует о стремлении автора зафиксировать хронологическое первенство своей работы.

Для более точного понимания различий установок двух авторов представляется необходимым сопоставить картины С.И. Калмыкова «Красные кони» (рис. 2) и К.С. Петрова-Водкина «Купание красного коня» (рис. 1).

Композиция С.И. Калмыкова строится как многофигурная сцена с несколькими красными конями, всадниками и купающимися мальчиками. Множественность фигур формирует динамическую организацию пространства, а сама сцена сохраняет повествовательный характер. В картине К.С. Петрова-Водкина композиция предельно монументализирована: центральное положение занимает один конь, фигура всадника изолирована, а второстепенные персонажи сведены к минимуму.

Принципиально различается трактовка пространства. У С.И. Калмыкова оно выстраивается декоративно и подчеркнуто плоско: фигуры распределены по горизонтали, силуэты коней упрощены, водная поверхность передана условно. В 1927 году он описывает созданные им работы как «упрощенные» [10, л. 33–34], особо подчеркивая принципиальный отказ от передачи объемной формы: «Формы в них в смысле объема я не передавал» [10, л. 33-34]. У К.С. Петрова-Водкина пространство организовано иначе: благодаря особой системе перспективы и значительному увеличению фигуры коня, образ животного приобретает почти космический характер.

Особую ценность для интерпретации этого сопоставления имеют записи самого С.И. Калмыкова (1916–1927), в которых художник не только вспоминает свою раннюю композицию, но и противопоставляет ее системе своего учителя: «Красные кони расплылись в пространстве. Топорный, плоскостный силуэт…» [9, л. 33–34]. Примечательно, что Ю.А. Русаков подчеркивает «плакатно-плоский» характер изображения коня у К.С. Петрова-Водкина, построенного на крупном пятне «огненно-красного цвета» [11, с. 66], тогда как С.И. Калмыков упрекает его в «идиотической объемности жалкого коня» [9, л. 33–34].

Сам факт этой оценки уже отмечался в более ранних публикациях, в частности, у В.С. Бучинской в статье «Сергей Калмыков (1891–1967)», одна-

ко без дальнейшего сопоставления с позднейшими дневниковыми записями художника [6]. Материал выступает преимущественно как биографическое свидетельство, тогда как в настоящем исследовании он рассматривается как часть художественной рефлексии С.И. Калмыкова и его внутренней полемики с К.С. Петровым-Водкиным, свидетельствующей о принципиальной дистанции между эстетическими установками двух художников.

Различия проявляются и в цветовом решении. В композиции С.И. Калмыкова красный цвет функционирует, прежде всего, как элемент декоративной живописной системы: фигуры коней образуют яркие цветовые пятна, подчиненные общему колористическому ритму картины. У К.С. Петрова-Водкина красный цвет становится главным носителем образного напряжения и приобретает символическое значение. Именно эта цветовая доминанта впоследствии обусловила последующее прочтение картины в контексте революционной символики.

Значительное влияние на формирование русского искусства начала XX века оказал символизм, само понятие которого, по замечанию А.Ф. Лосева, относится к числу «самых туманных, сбивчивых и противоречивых» [12, с. 4]. В этой связи непосредственный интерес представляет позиция Д.В. Сарабьянова, который, анализируя специфику русского живописного символизма, подчеркивал необходимость различать искусство, использующее символ, и символ как «свою систему, свой метод художественного претворения мира: «Русские живописцы, <…> сознательно отделяли себя от аллегории; “Красный конь” Петрова-Водкина не может быть объяснен до конца словами, поскольку его образ рассчитан на интуитивное восприятие» [13].

Примечательно, что в интерпретации И.В. Смекалова ранний этап творчества С.И. Калмыкова характеризуется как стилистически сложный и неоднородный, как «смесь фовистских, примитивистских, экспрессионистических тенденций и увлечение архаикой. Наиболее ценимая самим автором “яркая” (цветная) серия условных плоскостных композиций, в том числе “Красные кони” <…>, — образец раннего примитивизма» [7, с. 139]. При этом исследователь считает, что Калмыков был способен «одновременно работать в нескольких разных по направленности стилях и не старался маскировать дистанции между ними» [7, с. 140].

Содержащиеся в дневниках записи 1927 года только фиксируют расхождения понимания художественных задач, тогда как в материалах 1933 года эксплицируют их уже в более оформленную позицию С.И. Калмыкова, в которой критическое осмысление фигуры К.С. Петрова-Водкина приобретает концептуальный характер. В это период художник выходит за пределы оценки отдельных творческих приемов и выстраивает собственную эстетическую позицию через противопоставление фигуре К.С. Петрова-Водкина в более широких культурных координатах: «…Два заглавия двух книг, двух человек. Они разные, поскольку мы авторы этих книг, тоже разные. Петров-Водкин и Калмыков. У одного в фамилии фигурирует водочка, у другого калмыки… Один отзывается степями и востоком, другой русскими привычками городского фабричного и деревенского укладчика…» [14, л. 3].

Подобная самохарактеристика не выглядит случайной. В других архивных материалах художник прямо пишет о собственном формировании под воздействием «двух перекрещивающихся влияний — Европы и Азии» [9, л. 36], что позволяет воспринимать данное противопоставление не как риторический жест, а как значимый элемент авторской самоидентификации. Важно и то, что в записях этого периода С.И. Калмыков открыто обозначает собственные эстетические ориентиры: «Из художников того времени сильнее других повлияли — Гойя и Бердслей <…> И я декадент» [15, л. 134]. Или: «Первые впечатления самые сильные — вот почему у меня страсть к гротеску <…> Мой теперешний фантастический роман — это развитие темы “Пьяного корабля”. Только путешествует теперь не пьяный корабль, а Бедный Рыцарь Видимых Форм <…> Таковы начала искусств» (1933) [15, л. 131]. Эти свидетельства позволяют точнее реконструировать характер его эстетических установок, связанных с гротеском, декоративной услов-ностью и свободой воображения, принципиально отличавших его по-зицию от художественной системы К.С. Петрова-Водкина.

Наиболее отчетливо рефлексия С.И. Калмыкова проявляется в поздних записях 1963 года, где обращение к фигуре К.С. Петрова-Водкина становится способом ретроспективного осмысления уже сложившегося творческого кредо. На страницах дневников этого периода можно увидеть, что оценка дивергентного мышления строится у С.И. Калмыкова не только через категорию формы, но и через представление о широте восприятия, свободе ассоциативного мышления и способности выходить за пределы узкопрофессионального взгляда на искусство. Он сожалеет, что К.С. Петров-Водкин при всей «природной, «пушкинской» подвижности» «недостаточно разбрасывался» [16, л. 80], называя это его «ошибкой». В другом месте дневниковых записей К.С. Петров-Водкин предстает как

«скрупулезный, скучный, с почти неподвижным топтанием на месте» [16, л. 77–80]. Показательно, что неприятие подобной творческой скованности связано у С.И. Калмыкова не только с оценкой конкретного художника, но и с более широким пониманием искусства как пространства внутренней свободы: «Скука — вот главная причина Смерти!»; «Все виды искусства хороши — кроме скучного!» [16, л. 101].

Подобные оценки важны, прежде всего, не как характеристика личности бывшего наставника, а как архивное свидетельство эстетических критериев самого С.И. Калмыкова. Именно в этом ключе следует воспринимать и его резкое замечание о том, что в 1912 году К.С. Петров-Водкин «прожужжал всем уши словом «форма»»: «А я его совсем выкинул из своего употребления <…> Я понимаю слово — “объем”, “цвет”, “линия”, “туманность”! Но слово — “форма” – не пони-маю!» [16, л. 65–66].

Это высказывание выявляет характерное для С.И. Калмыкова неприятие жестко фиксированных художественных категорий и его тяготение к свободе воображения, фантазийной образности и условности пластического решения — качествам, которые, в частности, В.С. Бучинская определяет как «фантастический экспрессионизм», когда «брызги фантазии художника растеклись каплями светоносного цвета, превращающимися в созвездия и туманности и переходящие в новое качество в сгустки лирического высказывания художника» [6, с. 133]. Показательно, что сам С.И. Калмыков формулирует расхождение с художественной системой К.С. Петрова-Водкина предельно ясно: «мы были разных взглядов на задачи искусства» [16, л. 74].

Таким образом, в архивных записях шаг за шагом выстраиваются творческие принципы С.И. Калмыкова, в которых фигура К.С. Петрова-Водкина и мотив «красного коня» становятся не объектом внешнего сопоставления, а своего рода оптической призмой, через которую отчетливее проявляются эстетические концепции С.И. Калмыкова. Без преувеличения можно сказать, что ценность архивных документов определяется не только возможностью уточнения биографических сведений, но и их значительным эвристическим потенциалом, открывающим новые исследовательские возможности для искусствоведческого анализа.

Список литературы:

1. *Ван Гог В.* Птица в клетке. Письма 1872–1883 годов / пер. с нидерл. Н.В. Возненко, И. А. Бассиной. — Москва: КоЛибри, 2022. — 544 с.

2. *Ван Гог В.* Мечтавший о солнце. Письма 1883–1890 годов / пер. с нидерл. И.А. Бассиной, И. Михайловой; пер. с фр. В. Петрова. — Москва: КоЛибри, 2022. — 608 с.

3. Материалы архива Ольги Руис-Пикассо (Ольги Хохловой) // Фонд Альмины и Бернара Руис-Пикассо. — URL: https://www.museopicassomalaga.org/en/exposiciones/olga-picasso-eng (дата обращения: 01.04.2026).

4. *Гинзбург Л.Я.* О психологической прозе. — 2-е изд. — Ленинград: Художественная литература, 1976. — 448 с.

5. *Абильбаева О.К.* Биография С.И. Калмыкова // Центральный государственный архив Республики Казахстан (ЦГАРК). Ф. 1758. Оп. 1. Калмыков Сергей Иванович (1891–1967 гг.) — художник. Крайние даты документальных материалов: 1892–1969 гг. — Алматы, 1993. Л. 1–4.

6. *Бучинская В.С.* Сергей Калмыков (1891–1967) // Панорама искусств. — Москва: Советский художник, 1990. – Выпуск 13. — С. 143–148.

7. *Смекалов И.В.* Региональные центры становления и развития русского художественного авангарда (1918–1920-е годы): диссертация на соискание ученой степени доктора искусст-воведения. — Москва, 2017. — 390 с.

8. Художественная школа Е.Н. Званцевой // Энциклопедия русского авангарда. [Электронный ресурс]. — URL: https://rusavangard.ru/online/history/shkola-e-n-zvantsevoy/ (дата обращения: 04.05.2026)

9. ЦГАРК. Ф. 1758. Оп. 1. Д. 88. Необычайные абзацы. Рукопись. 1916–1927 гг. Продолжение. Записи биографического характера. Рассуждения о линейно-научной теории.

10. ЦГАРК. Ф. 1758. Оп. 1. Д. 95. Необычайные абзацы. Книга III. Июнь — август 1927 г. Воспоминания о петербургском периоде и последующих после него годах (до 1916 г.). — 108 л.

11. *Русаков Ю.А.* Кузьма Петров-Водкин. — Ленинград: Аврора, 1986. — 300 с.

12. *Лосев А.Ф.* Проблема символа и реалистическое искусство. — Москва: Искусство, 1976. — С. 367.

13. *Сарабьянов Д.В.* К вопросу о символизме в русской живописи // Независимая академия эстетики и свободных искусств. — URL: https://www.independent-academy.net/science/library/sarabjanov/3_3.html (дата обращения: 23.05.2026).

14. ЦГАРК. Ф. 1758. Оп. 1. Д. 115. Дневник тем. № 2. 1933 г. — 90 л.

15. ЦГАРК. Ф. 1758. Оп. 1. Д. 114. Дневник тем. № 1. Март — апрель 1933 г. Записи биографического характера. Наброски рисунков. — 136 л.

16. ЦГАРК. Ф. 1758. Оп. 1. Д. 273. Как я отчитал нашего милейшего Кузьму Сергеевича Петрова-Водкина. Дневниковая запись. 27 ноября 1963 г. — 151 л.

Е.А. ВОСТРИКОВА

Кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник Отдела восточного искусства Научно-исследовательского института теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств
e-mail: dolihotella@hotmail.com

E.A. VOSTRIKOVA

Ph.D. (History of Art), Senior Research Fellow of Oriental Art Department, Research Institute of Theory and History of Fine Arts, The Russian Academy of Arts
e-mail: dolihotella@hotmail.com

DOI: 10.37485/1997-4663_2026_2_1_206_220

ТВОРЧЕСКАЯ БИОГРАФИЯ ЛИ СОКХО: ХУДОЖНИК РАЗДЕЛЕННОЙ СТРАНЫ. ЖИВОПИСНОЕ НАСЛЕДИЕ СЕВЕРОКОРЕЙСКОГО ПЕРИОДА (ЧАСТЬ 2)

THE CREATIVE BIOGRAPHY OF YI SŎKHO: AN ARTIST OF A DIVIDED COUNTRY. THE PAINTERLY LEGACY OF THE NORTH KOREAN PERIOD (PART 2)

Живописец и каллиграф Ли Сокхо (1904–1971), обладая немалым визуальным, теоретическим и практическим опытом, в 1950–1960 гг. оказал большое влияние на формирование национального художественного стиля КНДР и развитие направления чосонхва. В статье показано, что, используя подходы классической корейской тушевой живописи, мастер понимал свою творческую задачу в расширении ее выразительных возможностей, следуя идейным установкам партии, старался преодолевать стремление традиции к монохромности.

Более 200 поздних картин Ли Сокхо стали материальной базой исследования, на основании которой выявлены центральные жанры, темы и мотивы живописи художника в КНДР. Проведенный анализ позволил сделать вывод, что в контексте истории современного искусства всего Корейского полуострова Ли Сокхо предстает новатором, который способствовал эволюции и трансформации направления традиционной живописи.

The artist and calligrapher Yi Sŏkho (1904–1971), drawing on extensive visual, theoretical, and practical experience, exerted a significant influence on the formation of the national artistic style of the DPRK and Chosŏnhwa painting in the 1950s and 1960s. The article shows that utilizing the techniques of classical Korean ink painting, the master understood his creative mission as expanding its expressive possibilities. Following the ideological guidelines of the Party, he sought to overcome the tradition's tendency toward monochromaticism.

More than 200 of Yi Sŏkho's later paintings served as the material basis for the study, allowing for the identification of the central genres, themes, and motifs of his work in the DPRK. The analysis leads to the conclusion that, in the context of the history of modern art of the entire Korean Peninsula, Yi Sŏkho emerges as an innovator who contributed to the evolution and transformation of the traditional painting.

Ключевые слова: Ли Сокхо, разделение Кореи, КНДР, чосонхва, «цветы и птицы», пейзаж.
Keywords: Yi Sŏkho, Division of Korea, DPRK, Chosŏnhwa, «Flowers and Birds», Landscape.

Данная статья является продолжением исследования, посвященного выдающемуся корейскому художнику и каллиграфу XX столетия Ли Сокхо (리석호, псевдоним Ильгван (일관), 1904–1971), и изучает особенности живописного наследия мастера, созданного им в поздний период творчества после перехода в 1950 г. в КНДР.

Освоение каллиграфии и принципов живописи интеллектуалов мунинхва (문인화, кит. 文人畵 вэньжэньхуа) (1) еще в молодости во второй половине 1920-х — первой половине 1930-х гг. сформировало у Ли Сокхо высокопрофессиональную технику работы кистью, водой и тушью, выступив основой его стилевой платформы и на всю жизнь заложив прочный фундамент индивидуальной творческой манеры. Выбрав для себя социализм и перебравшись в КНДР, Ли Сокхо в новых политических условиях, когда искусство стало действенным инструментом пропаганды, служащим идеям коллективизма, прославлению социалистической жизни,

укреплению политической власти партии, остался верным традиционной тушевой живописи, но ставил перед собой задачу расширить ее художественно-выразительные возможности.

Анализируя произведения Ли Сокхо, следует отметить свойственное его изобразительному искусству тонкое отражение ощущений природного мира, тогда как эстетика авторской каллиграфии (2) демонстрирует самобытный стиль мастера. Художник часто работал в «бескостной» технике мольгольпоп (몰골법, кит. 沒骨法 могуфа, техника изображения объекта без прорисовки внешнего контура с помощью широкого мазка и пятна), которая в его случае была близка к популярной в японской модернистской живописи манере моротай (朦朧體, кор. 몽롱체 монончхэ, «туманная живопись», «туманный стиль»), что не удивительно, так как многие корейские мастера колониального периода, с которыми в молодости работал Ли Сокхо, учились в Японии.

Вместе с тем в рамках пропагандистской риторики КНДР утверждалось, что местная художественная школа чосонхва (조선화) (3) ведет свою историю от настенной живописи государства Когурё (37 до н.э. — 668 н.э.), которая отличалась яркой насыщенной цветовой палитрой и детальностью, что стало приоритетным и для современных мастеров. На этапе создания собственного изобразительного искусства правительство Северной Кореи ставило перед художниками задачу адаптировать традиционные техники к современной реалистической живописи, что считалось важным элементом развития национальной художественной эстетики в духе соцреализма и действующей идеологии чучхе (주체, «Человек — хозяин себя и всего окружающего мира»).

Стиль Ли Сокхо существенно отличался от актуальной в КНДР реалистической живописи с присущей ей конкретностью. В его произведениях редко можно встретить скрупулезную проработку изображений, что не исключало тонкости их детализации. Экспрессивная техника Ли Сокхо сочеталась с обобщенностью рисунка, даже создавая самые простые формы, он обладал редкой способностью точно передавать дух изображаемого предмета. Творческие эксперименты мастера всегда основательно продумывались. Ли Джэхён, автор «Справочника деятелей искусства Кореи», утверждает, что Ли Сокхо имел привычку часами и днями размышлять над одним-единственным мазком или пятном [4, с. 250]. В его картинах трудно найти случайную линию или точку, лишенную творческого замысла. Этот интеллектуальный процесс прекрасно иллюстрирует суть



Рис. 1. Ли Сокхо. Гора Пэктусан, 1959 г. Бумага, тушь, водяные краски, 88,5×303,5 см. Источник: Художественная галерея Кореи, Пхеньян

традиционной живописи, в которой ошибки недопустимы. Произведения Ли Сокхо становились результатом длительного созерцательного опыта и глубокой умственной работы, анализа собственных эмоциональных переживаний.

Сохраняя верность традиции, Ли Сокхо стремился усовершенствовать и модернизировать классические подходы. В прошлом, будучи учеником Ким Ынхо (김은호, 1892–1979) (4), он изучал основы цветной контурной живописи, что позволило художнику легче подстроить свою индивидуальную манеру к новым требованиям. В 1960-е гг. в разгар идеологических дебатов об идентичности традиционной живописи, он порой писал детализированные картины семильхва (세밀화, кит. 細密畫 симихуа), сосредоточиваясь на более тщательном изображении предметов и ярком цвете, не свойственным его обычной практике. Показательно, что именно Ли Сокхо в КНДР считают одним из основателей направления современной живописи чосонхва.

Эволюцию того или иного сюжета в творчестве мастера проследить нелегко из-за отсутствия подробной информации о его ранних работах. Однако первое, что становится очевидным для исследователя, знакомого с корейским классическим искусством, — это расширение тематики и ключевых мотивов в живописи Ли Сокхо 1950–1960-х гг.

В «Альбоме живописи Ли Сокхо, мастера чосонхва» [7] собраны реалистические пейзажи, созданные пятном и широким мазком, и более структурированные изображения корейской природы. Художник часто писал горы Кымгансан (расположены на юго-востоке КНДР), еще с XVIII в. ставшие важнейшей темой пейзажей корейских живописцев, но в дополнение к этому он начал изображать гору Пэктусан (расположена

на границе КНР и КНДР), которая является священной в Северной Корее (5), таким образом, Ли Сокхо одним из первых поднял тему, вошедшую позднее в постоянный репертуар изобразительного искусства КНДР.

Шедевром пейзажной живописи считается написанный Ли Сокхо горизонтальный свиток «Гора Пэктусан» (백두산), датируемый 1959 г. (рис. 1). Картина характеризуется простотой композиции, экономичностью в использовании изобразительных средств, минимумом деталей и удивительно точной передачей световоздушной среды; художник обыграл белизну бумажного листа для создания пространственного эффекта. Виртуозное владение кистью позволяло Ли Сокхо создать тончайшие нюансы размывов туши и неяркого цвета. Границы изображенных объектов нечеткие, очертание кратера потухшего вулкана практически сливается с заснеженными далями. Контраст им составляют более четко исполненные сосны первого плана, что уравновешивает пейзажную композицию. Стремясь раскрыть величие окружающего мира и поэтическое богатство корейской природы, Ли Сокхо смог придать изображению горы Пэктусан возвышенную одухотворенность и превратить ее в символ родины. Именно такой туманный, суровый, холодный Пэктусан позже будет постоянно появляться в северокорейской живописи, неся мощное идеологическое послание.



Рис. 2. Ли Сокхо. Водопад Курён, 1965 г. Бумага, тушь, водяные краски, 291×81 см. Источник: Художественная галерея Кореи, Пхеньян

Упомянутый выше Кымгансан был одной из любимых тем художника еще в период жизни в Сеуле, а после переезда в КНДР Ли Сокхо начал изображать горы с еще большим энтузиазмом. Выдающимся произведением мастера признан вертикальный свиток «Водопад Курён» (구룡폭포, или «Водопад девяти драконов» в горах Кымгансан) (рис. 2), созданный в 1965 г. Исключительное качество данной работы ставит Ли Сокхо в один ряд с самыми выдающимися мастерами

современной дальневосточной живописи традиционного направления.

Южнокорейский исследователь Мун Бомган указывает на примечательную особенность свитка: над самой высокой точкой водопада художник написал некую светло-голубую форму, как бы нависающую над срывающимся вниз потоком воды,



Рис. 3. Ли Сокхо. Ветер над водой, 1964 г. Бумага, тушь, водяные краски, ?×? см. Источник: Художественная галерея Кореи, Пхеньян

которую можно трактовать как фрагмент неба или облако мелких брызг. В этом фрагменте специалисту видится стремление Ли Сокхо к абстракции [2, с. 67]. Необычно здесь то, что абстрактные элементы возникают в различных произведениях Ли Сокхо, хотя единственным художественным методом, признанным в КНДР, был и остается соцреализм, а все многообразие тенденций и стилей, характерных для современной живописи, упразднено как враждебное корейскому народу, партии и художественному прогрессу [1, с. 216].

Наглядным примером экспрессионизма на грани абстракции в творчестве Ли Сокхо можно считать картину 1964 г. «Ветер над водой» (물바람) (рис. 3): в ней две стихии сливаются воедино, образуя отвлеченные формы, исчезающие в бесконечном водовороте. Вряд ли в данное произведение мастер вкладывал идеологический подтекст — только ветер и вода, рожденные игрой кисти и туши на бумаге. Сложно сказать, как часто Ли Сокхо создавал такие работы, но картина «Ветер над водой» стала знаковой в направлении традиционной живописи 1960-х гг. всего Корейского полуострова. Северокорейским искусствоведам подобные элементы в произведениях Ли Сокхо, вероятно, не кажутся



Рис. 4. Ли Сокхо. Вершина Пиробон осенью, 1966 г. Бумага, тушь, водяные краски, 25×16 см. Источник: Художественная галерея Кореи, Пхеньян

стремлением к абстракции, в них видится проявление внутренней свободы художника. Внезапная встреча с непредвиденным освобождает произведение от застылости и предсказуемости, даруя зрителю тревожное, но вместе с тем свежее переживание.

Высокую оценку получил в КНДР и пейзаж 1966 г. «Вершина Пиробон осенью» (가을의 비로봉) (рис. 4), где Ли Сокхо запечатлел острые пики гор Кымгансан. Картина отличается более насыщенным колоритом, чем многие другие пейзажи автора. Ли Сокхо написал на первом плане осенний лес в технике легкого окрашивания тамчхэхва (담채화, кит. 淡彩畵 даньцайхуа), пятнами формируя красно-желтую листву деревьев и зеленую хвою сосен. Поверхность далеких гор и скал он моделировал в технике чунбоп (준법, кит. 皴法 цуньфа), используемой в традиционной живописи для изображения складок и очертаний камней или коры деревьев. Выразительность линий демонстрирует каллиграфическую выучку мастера. Разные техники исполнения первого и второго планов создают целостную композицию, подчеркивающую мягкость деревьев и монументальность гор, благодаря чему вся сцена приобретает свежесть и спонтанность.

Как художник, постоянно работавший в жанре «цветы и птицы», Ли Сокхо обращался к изображению цветущей дикой сливы, бамбука, хризантемы, сосен, винограда, лотоса, пиона, плодов (капуста, редька, кукуруза, огурцы, баклажаны, персики и др.), но у него появляются и мотивы, которые ранее были мало распространены или совсем не встречались в традиционной живописи Кореи: магнолия, роза, азалия, ирис, чеснок, лук, картофель, яблоки, груши, лимоны, каштаны, другие растения Корейского полуострова. К классическим изображениям воробьев, соколов, трясогузок, зимородков, куриц и цыплят добавились совы. В «Альбоме живописи Ли Сокхо, мастера чосонхва» представлено множество лаконичных работ малого формата, которые соседствуют с детально проработанными большими композициями в виде цветущих растений, птиц и насекомых. Все произведения выполнены на высоком профессиональном уровне и отражают широту тематического и стилевого диапазона художника.

Как сообщают северокорейские исследователи, в творческих блокнотах Ли Сокхо содержится множество записей, демонстрирующих, с каким трепетом мастер подходил к созданию даже небольшого рисунка с образами живой природы, поскольку они становились отражением его мыслей, идей и устремлений. Самые разнообразные деревья, цветы,



Рис. 5. Ли Сокхо. Сосна, 1958 г. Бумага, тушь, 137×69 см. Источник: Художественная галерея Кореи, Пхеньян



Рис. 6. Ли Сокхо. Сосна, 1965 г. Бумага, тушь, водяные краски, 86×60 см. Источник: Художественная галерея Кореи, Пхеньян

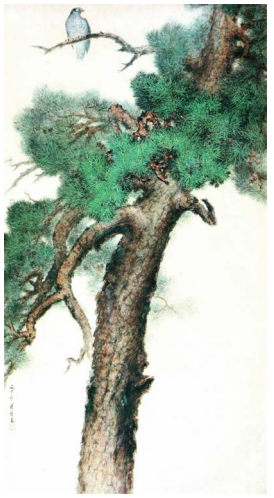


Рис. 7. Ли Сокхо. Сосна, 1966 г. Бумага, тушь, водяные краски, 253×131 см. Источник: Художественная галерея Кореи, Пхеньян

плоды являлись центральной темой творчества Ли Сокхо, однако нам хотелось особо выделить некоторые мотивы.

Так, художник постоянно писал произведения с соснами, традиционным символом стойкости пред лицом невзгод, развивая живописные потенции этой темы по-разному. Вертикальный свиток «Сосна» (소나무) 1958 г. (рис. 5) отличается неожиданной резкостью исполнения и кажущейся непроработанностью изображения. Дерево передано только тушью — спонтанным, широким, грубым мазком. Ли Сокхо варьировал количество воды в кисти и добивался широкого спектра оттенков туши, формирующих глубину пространства в картине. Колофон выполнен в простой каллиграфической манере, в нем мастер процитировал известное стихотворение ученого-конфуцианца, поэта рубежа XVI–XVII в. Юн Сондо (윤선도, 1587–1611), воспевающего силу сосны:

В жару распускаются цветы, в холода опадает листва,
Сосна, неужели ты не знаешь о снегах и морозах?
Теперь я понял, как глубоко в землю ушли твои прямые крепкие корни (перевод автора) [цит. по: 7, с. 46].

Еще одну картину Ли Сокхо под названием «Сосна» (소나무) 1965 г. (рис. 6) отличает новаторская интерпретация образа, тяготеющего к условной абстрактности формы. Живописец смело экспериментировал с тушью и разными оттенками зеленого, создав динамичное изображение ветвей, склонившихся, но не ломающихся под порывами ветра. Естественность и раскованность движений кисти, подчеркнутая экспрессия, баланс разнонаправленной динамики всех пластических элементов рисунка приводят к тому, что каноническая созерцательность здесь уступает место свежести и естественности.



Рис. 8. Ли Сокхо. Красная слива, 1966 г. Бумага, тушь, водяные краски, 42×56 см. Источник: Художественная галерея Кореи, Пхеньян

Самая известная в КНДР работа на этот сюжет — живописный свиток «Сосна» (소나무) написан Ли Сокхо в 1966 г. (рис. 7). Ким Ир Сен, посетив тогда же в Пхеньяне IX национальную художественную выставку (제9차 국가미술전람회), высоко оценил произведение, отметив, что оно выполнено мастерски. Не удивительно, что картина была признана шедевром, получила награду, экспонировалась на различных международных выставках [7, с. 5].

В ярких насыщенных цветах художник реалистично изобразил могучее дерево. Ли Сокхо использовал здесь более тщательную и детальную технику, не свойственную большинству его произведений, скрупулезно проработав кору ствола и острые, сочные хвоинки. На сухой ветви сидит хищная птица, которая призвана подчеркнуть героический дух всей сцены. Размышляя над картиной «Сосна», Ли Сокхо оставил в своем творческом блокноте следующие поэтические строки:

Как твердая воля, сосна зелена круглый год,
Даже в лютый мороз и под пронзительным ветром — неизменно свежа.
О, сосна!
В тебе ли заключен истинный дух корейской Революции?
Ты ли стремишься исполнить «высокий замысел», потому вечна?
Твою отвагу, твою стойкость, твой дух
Я обязательно оживлю и передам кистью!
И сам буду жить, подобно тебе (перевод автора) [цит. по: 4, с. 252]!



Рис. 9. Ли Сокхо. Магнолия, 1957 г. Бумага, тушь, водяные краски, 75×174 см. Источник: Художественная галерея Кореи, Пхеньян

Продолжая традицию живописи художников-интеллектуалов, Ли Сокхо написал множество выдающихся картин с изображением цветения сливы. Альбомный лист «Красная слива» (홍매) 1966 г. (рис. 8) стоит в длинном ряду схожих произведений, в которых мастер использовал каллиграфический стиль «летящей белой кисти» пибэкчхе (비백체, кит. 飛白體 фэйбайти). Сухой кистью с малым количеством туши или цвета он формировал старые, корявые стволы сливы, оставляя белые незакрашенные пустоты внутри проведенного штриха, стремясь придать бóльшую динамичность ветвям, делая их как будто подвижными, оживляя изображение энергией каллиграфической пластики. Спонтанные мазки Ли Сокхо отражают характер дикой сливы — аллегории стойкости в преодолении любых препятствий.

К тематическим новациям, коснувшимся природных мотивов, можно отнести написанные Ли Сокхо магнолии, довольно редко встречающиеся в традиционном искусстве Кореи, а в живописи КНДР — образовавшие отдельное популярное направление. Стихотворение художника, посвященное изображению этого роскошного цветка, несет идеологический посыл, но вместе с тем отражает любовь к природе, стремление воплотить свои переживания в искусстве:

Прекрасный цветок, словно белый нефрит,
Чистый, без малейшего изъяна,
Этот древесный цветок, подобный орхидее, — магнолия.
Цветок, который назвал сам Дорогой Вождь (6),
Цветок, чье имя возвеличивает его.
Он дает моей руке силу держать кисть.
Магнолия, ты цветок Кореи (перевод автора) [цит. по: 7, с. 7]!

Ли Сокхо создал много отличающихся высоким вкусом произведений с магнолиями, где он использовал разработанные им самим ико-



Рис. 10. Ли Сокхо. Магнолия и воробей, 1961 г. Бумага, тушь, водяные краски, 28×100 см. Источник: Художественная галерея Кореи, Пхеньян

нографические схемы, несущие оригинальное, органичное воплощение этого растения. Примером может стать картина «Магнолия» (목란) 1957 г. (рис. 9). Композиция, которую художник выстроил на основе баланса написанных элементов и обширных участков свободного фона, развивается по диагонали – ветвь с крупными бутонами и цветами берет свое начало в верхнем левом углу, направляясь вниз. Бутоны и распустившиеся цветы мастер формировал гротескным тушевым контуром. Примечательно, что он не заполнял их белилами, а учитывал свойства белой бумаги, позволяющей добиться эффекта внутреннего свечения изображаемых форм. Только сердцевины цветов с пестиками и тычинками подчеркнуты красной краской.

Часто в своих работах Ли Сокхо визуально растягивал по всей поверхности основы элементы композиции, очерченные минимальным количеством контуров, чтобы достичь предельной лаконичности и изящности образа. В свитке «Магнолия и воробей» (목란과 참새) 1961 г. (рис. 10) индивидуальный подход художника состоит в использовании узкого горизонтального формата. Мастер начал движение с правого верхнего угла свитка, проведя на плоскости энергичную широкую линию, стремящуюся влево. Ветвь магнолии, будто надломленная и сросшаяся, слегка меняет свое направление, этот прием изменения траектории линии придает изображению дополнительную динамику. Воробей с раскрытыми крылышками, стремительно летящий к цветку, подчеркивает движение в картине. В фигурку воробья, листья и цветок магнолии мастер добавил легкий цвет. Созданная несколькими движениями кисти птичка едва уловима, однако именно она уравновешивает свободную правую и более нагруженную левую части свитка.

Ли Сокхо любил отрабатывать и отшлифовывать свое мастерство, поэтому повторял один и тот же живописный сюжет. В поздний период творчества он постоянно писал розы, которые не так часто можно увидеть в корейской классической живописи. Северокорейская художественная критика трактует этот мотив как патриотический, утверждая, что автор, глядя на природные краски цветка, вспоминал о крови, пролитой борцами с японским империализмом, и связывал цветок с собственными жизненными устремлениями. В качестве подтверждения приводится цитата художника: «Страсть [розы] станет моей, будем жить страстью, жить творчеством!» (перевод автора) [цит. по: 4, с. 252].



Рис. 11. Ли Сокхо. Роза, 1965 г. Бумага, тушь, водяные краски, 15×17 см. Источник: Художественная галерея Кореи, Пхеньян

Мастер осознавал сложность использования глубоких красных оттенков в традиционной живописи. Когда на тонкой бумаге они применяются изолированно, то могут казаться излишне вычурными. Ли Сокхо хорошо чувствовал баланс туши, темных оттенков зеленого и насыщенного алого тона. Чаще всего бутоны окружены почти черной массой листьев, что позволяет лучше уравновесить и согласовать колористический строй картин. Пример — небольшой рисунок «Роза» (장미) 1965 г. (рис. 11), в котором художник, одушевляя предмет, делал акцент на значимых, выразительных чертах, сознательно опуская второстепенные.

Азалия — введенный Ли Сокхо мотив, не характерный ранее для корейской традиции, представлен в альбомном листе «Азалия и сосна» (진달래와 솔) 1965 г. (рис. 12). Взаимодействие воды, туши и цвета создает гармонию на основе контраста расплывчатых и четко очерченных форм. Мягкой, почти прозрачной розово-сиреневой пеной Ли Сокхо изображал нежные цветы азалии, которые ранней весной покрывают сопки Кореи. Слегка расплывающимся пятном художник сформировал многочисленные воздушные лепестки, кистевой графикой создал почти незаметные тычинки и угловатые тонкие веточки, точно передавая природу растения. Такая азалия будет повторяться в живописи и декоративно-прикладном искусстве КНДР и, подобно цветку магнолии, станет одной из ведущих тем жанра «цветы и птицы», символом родной корейской земли.

Подводя итоги, отметим, что пятидесятилетняя профессиональная деятельность Ли Сокхо охватила колониальный период, освобождение Кореи, становление социалистического искусства в КНДР. Творческая индивидуальность Ли Сокхо зародилась в глубоких философских размышлениях и искренней страсти к искусству. Его смелые и самобытные произведения, особенно пейзажи, изображения цветов и птиц, отличаются точностью форм и градаций цвета, искусным воспроизведением текстур, посредством чего достигается острота в передаче сути каждого изображаемого предмета, формируется поэтическая наполненность его живописи.



Рис. 12. Ли Сокхо. Азалия и сосна, 1965 г. Бумага, тушь, водяные краски, 67×68 см. Источник: Художественная галерея Кореи, Пхеньян

Наследуя методы интеллектуалов в использовании туши и цвета, Ли Сокхо оживил традиционную корейскую живопись и открыл мастерам Северной Кореи новые самобытные подходы к композиционным построениям и экспрессивности рисунка. Лаконичная и вместе с тем полная движения композиция, смелые приемы упрощения подчеркивают элегантность манеры художника. Ли Сокхо разработал индивидуальный стиль живописного выражения, адаптировав его к социальным и эстетическим требованиям времени. Многие темы и мотивы его творчества впоследствии были восприняты как ключевые, а сам мастер сейчас почитается основателем национальной живописи чосонхва, воплощающей идеалы северокорейского общества. Закономерно, что картины Ли Сокхо стали эталоном для целых поколений художников КНДР.

Работая в реалистической манере, Ли Сокхо решал поставленную перед северокорейскими мастерами задачу следовать идеологическим запросам государства. Но в его творчестве также присутствуют элементы, которые можно охарактеризовать словом пхагёк (파격) — «нарушение правил», «разрыв с установленной формулой/подходом». В контексте истории современного искусства всего Корейского полуострова он предстает настоящим новатором, одним из самых выдающихся художников XX в., который способствовал эволюции и трансформации традиционной живописи.

Примечания:

1. Некоторые художественные термины в статье дублируются на корейском языке и иероглифами, так как китайское чтение, вероятно, лучше знакомо читателю.

2. Многие картины Ли Сокхо содержат колофоны, выполненные в энергичном свободном стиле. По заказу официальных властей мастер создавал каллиграфические заголовки для обложек книжных изданий, вывесок культурных учреждений, мемориальных стел. Среди известных работ — оформление заголовка журнала «Корейское искусство» (조선미술), основанного в 1957 г. Каллиграфию Ли Сокхо также можно увидеть на почитаемом в КНДР Мемориале в честь победы в бою за Почхонбо (보천보전투 승리기념탑), сооруженном в Хесане в 1967 г.

3. Термином чосонхва (дословно «корейская живопись») в КНДР определяют направление живописи, развивающее национальную корейскую традицию, которая в широком понимании является продолжением общей дальневосточной классической традиции Китая, Кореи и Японии, обозначающейся термином тонъянхва (동양화, дословно «восточная живопись»), способствующей формированию единого художественного пространства всего региона, не зависящего от государственных границ.

4. Ким Ынхо — известный корейский живописец, работавший в традиционной технике чхэсэкхва (채색화, кит. 彩色畫 цайсэхуа, полихромная контурная живопись). В конце 1920 — начале 1930-х гг. являлся наставником Ли Сокхо.

5. Пропаганда КНДР утверждает, что в окрестностях горы Пэктусан Ким Ир Сен и его партизаны противостояли японским империалистам, там же, согласно официальной северокорейской историографии, на свет в 1942 г. появился Ким Чен Ир, хотя реальным местом его рождения является село Вятское Хабаровского края.

6. В Корее магнолию называли моннёнхва (목련화), дословно «цветок древесного лотоса», однако Ким Ир Сен предложил именовать растение моннан (목란) — «древесная орхидея». Именно об этом факте Ли Сокхо упоминает в своем стихотворении.

Список литературы:

1. *Вострикова Е.А.* Государственная политика КНДР в области живописи: воспитание патриотического сознания народных масс // Восток (Oriens). — 2024. — № 6. — С. 213–224. — DOI: 10.31696/S086919080032300-7.

2. *Munh B.G.* North Korean Art. The Enigmatic World of Chosonhwa. — Seoul: Seoul Selection, 2019. — 232 p.

3. 김한영. 분단의 벽에 갇힌 어느 예술가의 초상. 안성근대인물열전 [Ким Ханён. Портрет художника, пережившего разделение страны. Галерея выдающихся личностей современного Ансона (перевод автора)] // 안성신문. 24.05.2006. — URL: https://www.assm.co.kr/1379 (дата обращения: 18.10.2025).

4. 리재현. 조선력대미술가편람 [Ли Джэхён. Справочник деятелей искусства Кореи (перевод автора)]. 평양: 문학예술종합출판사, 1999. 823 쪽.

5. 박계리. 傳統觀의 변화와 북한의 朝鮮畵 정책 [Пак Кери. Изменения в восприятии традиции и политика Северной Кореи в области живописи чосонхва (перевод автора)] // 문화정책논총. 서울: 한국문화정책개발원. 2001. 제13집. 183–210 쪽.

6. 박광선. 북한화가 열전. 조선화 거장 리석호 [Пак Квансон. Серия, посвященная северокорейским художникам. Великий мастер живописи чосонхва Ли Соккхо (перевод автора)] // 프라임경제. 27.12.2007. — URL: https://www.newsprime.co.kr/ezview/article_main.html?no=43081 (дата обращения: 21.10.2025).

7. 조선회화가 리석호의 화첩 [Альбом живописи Ли Сокхо, мастера чосонхва (перевод автора)]. 평양: 예술교육출판사, 1992. 116 쪽.

8. 황정수. 북한이 떠받든 월북 화가, 그 특별한 이유. 남과 북에서 모두 일가를 이룬 서화가 일관 이석 [Хван Джонсу. Почему в Северной Корее превозносят художника-перебежчика? Ильгван Ли Сокхо – художник и каллиграф, признанный на Юге и на Севере (перевод автора)] // OhmyNews. 19.07.2004. — URL: https://www.ohmynews.com/NWS_Web/Series/series_premium_pg.aspx?CNTN_CD=A0002551016 (дата обращения: 01.09.2025).

Т.С. БОЧАРОВ

Старший преподаватель кафедры искусства графики РГХПУ им. С.Г. Строганова
e-mail: 6449569@gmail.com

T.S. BOCHAROV

Senior lecturer of the department «Art of graphics» of the Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts
e-mail: 6449569@gmail.com

DOI: 10.37485/1997-4663_2026_2_1_221_233

КАВКАЗСКИЕ ОФОРТЫ И. НИВИНСКОГО: НОВОЕ СЛОВО В ПЕЧАТНОЙ ГРАФИКЕ 1920-х ГОДОВ

CAUCASIAN ETCHINGS BY I. NIVINSKY: A NEW WORD IN PRINTED GRAPHICS OF THE 1920s

Настоящая статья представляет собой исследование одного из ключевых циклов в творчестве выдающегося художника Игнатия Игнатьевича Нивинского (1881–1933) — серии офортов «Кавказские каприччио», созданной в 1923–1926 годах. Работа посвящена анализу уникального явления в отечественной печатной графике 1920-х годов, которое синтезировало новаторские технические эксперименты с глубоким философско-романтическим осмыслением кавказской темы.

В центре внимания автора — художественные и концептуальные особенности цикла, рассмотренные через призму творческого метода Нивинского. Подробно исследуется его виртуозное владение техниками офорта и акватинты, использование «белого штриха» и цвета, а также принципы «монтажной» композиции, разрушающие традиционное единство перспективы. Автор доказывает, что «Кавказские каприччио» стали не просто серией пейзажных зарисовок, а сложной графической поэмой, в которой архитектура и природа Кавказа предстают как вечный, вневременной идеал.

This article offers a comprehensive study of one of the key cycles in the work of the outstanding artist Ignatii Ignat'evich Nivinsky (1881–1933) — the series of etchings titled «Caucasian Capriccios», created between 1923 and 1926. The research focuses on a unique phenomenon in Russian printmaking of the 1920s, which synthesized innovative technical experiments with a profound philosophical and romantic interpretation of the Caucasian theme.
The author centers the analysis on the artistic and conceptual features of the cycle, examined through the lens of Nivinsky's creative method. It delves into his masterful use of etching and aquatint techniques, the employment of the «white line» and color underpinnings, as well as the principles of «montage» composition that disrupt traditional perspectival unity. The work argues that "Caucasian Capriccios' is not merely a series of landscape sketches but a complex graphic poem in which the architecture and nature of the Caucasus are presented as an eternal, timeless ideal.

Ключевые слова: печатная графика 1920-х годов, акватинта, офорт, Игнатий Нивинский, сюита «Кавказские каприччио», белый штрих, цветной офорт, монтажная композиция, художественный образ Кавказа, русское искусство XX века.
Keywords: Ignatii Nivinsky, Caucasian etchings, "Caucasian Capriccios", 1920s printmaking, etching, aquatint, white line, color etching, montage composition, artistic image of the Caucasus, XX century Russian art.

Художник Игнатий Игнатьевич Нивинский (1881–1933) был одной из ярких фигур художественной жизни России первой половины XX века. При этом его нельзя назвать в полной мере художником-графиком: спектр работ мастера крайне широк — от эскизов декораций к театральным спектаклям (причем ведущих театров) до оригинальных послереволюционных плакатов. Одной из любимых техник художника был офорт, к возрождению которого в нашей стране он имел самое прямое отношение, занимаясь им в 1910–1920-х гг. и основав в Москве первую «Экспериментальную офортную студию».

До конца не удовлетворенный полученными в Строгановском училище знаниями, он постоянно экспериментировал с новыми техниками, сам искал себе преподавателей, способных развить его оригинальный талант. И сам уделял большое внимание саморазвитию, творческому поиску, оригинальным решениям. Совсем не случайно его студия называлась именно так — Нивинский был ярким и активным экспериментатором, новатором в искусстве.

Отдельное место в творчестве художника отведено офорту, в котором он достиг значительных результатов и стал одним из первых и ведущих профессионалов-офортистов. В его больших монументальных листах офорт приобретал во многом плакатные черты: все было броско и лаконично, а композиция строилась на контрастных сопоставлениях. Особенного внимания заслуживают опыты с цветным офортом. В своих работах в этой области художник применяет разную глубину травления материала, заливки больших плоскостей цветом, контур. Листы Нивинского соединяют разные по масштабу куски пейзажа и совершенно разные временные эпизоды той или иной эпохи. При этом цвет позволяет все это четко разграничить и в то же время объединить в единую композицию.

Одни из самых ярких и оригинальных работ Нивинского вошли в прекрасную кавказскую серию, названную «Кавказские каприччио», где он решает новые проблемы цветной гравюры и ищет оптимальные сочетания предметов. Здесь художник активно варьировал природные ландшафты, людские фигуры и цветные подкладки, работая свободно, наслаждаясь творческими экспериментами и получавшимися «коллажными» офортами. Все вместе придает работам серии необычайную декоративность, выразительность и фактуру.

В 1920-е годы Нивинский любил создавать не просто отдельные работы, а циклы, часто называемые сюитами. Они создавались по итогам путешествий и творческих поездок. Так была создана и кавказская серия офортов: Нивинский почти каждый год приезжал на Кавказ, не только отдыхая, но и плодотворно работая в городах Северного и Южного Кавказа. Серия, начатая им в 1923 г., была окончена в 1926 г., но и позднее художник продолжал приезжать сюда и создавать отдельные работы.

Впервые приехав на Кавказ в 1923 году, Нивинский затем отдыхал здесь ежегодно на протяжении десяти лет. Ессентуки, Железноводск, Кисловодск, Боржоми, Ереван сменяли друг друга. Художник старался удовлетворить свою жажду знаний и активно знакомился с природой, бытом, архитектурой этого региона. Многое из того, что он встречал здесь, удивляло его необычностью, своеобразием и заставляло активизировать творческую фантазию.

Цикл «Кавказские каприччио» пришелся на середину 1920-х, когда Нивинский становится вполне самостоятельным жизненно и творчески, со

своими взглядами на графическое искусство и пути саморазвития. В работах этого периода художник окончательно обретает полную власть над офортной доской. Глубокий штрих он может заполнить краской либо оставить чистым, прибегая к методу «белого штриха». Использование дополнительных подкладных досок позволяет ему наносить на высокую часть доски полутона или плотный цвет, что в такой комбинации еще ярче акцентирует белый штрих. Этот прием не перегружает восприятия зрителя, а цветные пятна с нанесенными на них изображениями, не разрушая листа, дают возможность оказаться не только в настоящем, но и в прошлом и даже будущем.

Сам И. Нивинский в письмах П. Эттингеру писал о том вдохновении, которое на него оказывал Кавказ и различные его города, самобытные и не похожие друг на друга: «И только теперь, оканчивая свои странствования, перед великолепным финалом, перед Военно-Грузинской дорогой, я шлю Вам эти строки. Отдохнул ли я, вошел ли во вкус Кавказа или склонность моя к урбанизму (выражаясь по-современному) сказывается, но только самое сильное, что я почувствовал, без всяких но, это Тифлис. Об этом городе надо говорить особо. Это почти так же хорошо, как Рим. И расположение — частью на плато, частью на горах, и счастливая линия большой горной реки Куры, и цвет города — цвет пыльной терракоты, и древности его, и разнообразие колоритного населения из армян, грузин, персов и др. — все, все замечательно, и все представлено в большом масштабе, по-настоящему» [9, с. 203].

Многие офорты цикла «Кавказские каприччио» были показаны на персональной выставке И. Нивинского в Москве в 1925 г. В сохранившемся каталоге данные работы обозначены под № 90–96. Каталог исполнен в Академ-типографии Вхутемаса и представляет итоги прошедшей в Государственном музее изящных искусств (ныне ГМИИ им А.С. Пушкина) выставки, включая довольно обширные статьи искусствоведов П. Эттингера и Н. Романова. Уделено внимание и кавказскому циклу.

Графическая сюита Игнатия Нивинского «Кавказские каприччио» — это одна из вершин его творчества в области офорта, блестящий пример синтеза его архитектурного мышления, виртуозной техники и романтического восприятия горного края. Цикл создавался Нивинским на протяжении нескольких лет во время его поездок на Кавказские Минеральные Воды, в Грузию и Армению. Это не просто серия зарисовок с натуры, а сложносочиненная графическая поэма, где реальные архитектурные памятники Кавказа становятся материалом для создания возвышенных, почти театральных образов.

В название своего цикла Нивинский ввел слово «каприччио» (от итал. «capriccio» — каприз, фантазия), в искусстве обозначающее произведение, в котором фантазия и творческая свобода, новизна мысли художника преобладают над точным следованием реальности. Это свободная «игра воображения». Нивинский именно так и подходит к теме: он не документирует, а интерпретирует, досочиняет идеализированные ландшафты, наполненные величием и тайной.

Ключевой концепцией цикла становится симбиоз архитектуры и природы. Древние храмы, монастыри, сторожевые башни и мосты Нивинский изображает не просто стоящими на земле, а сращенными со скалами, вырастающими из горных массивов, как их органичное и вечное продолжение. Архитектура предстает здесь не творением рук человеческих, а явлением самой природы, божественным откровением, застывшим в камне.

Эти образы символизируют связь между мирами, между прошлым и настоящим, человеческим смелым замыслом и безразличной мощью природы. Нивинский мастерски передает глубину ущелий и хрупкость архитектурных сооружений в этом грандиозном масштабе. Сквозь призму архитектуры Нивинский передает и общий романтический миф о Кавказе — суровом, благородном, экзотическом крае. В его офортах нет бытовых сцен; они за редким исключением безлюдны и сосредоточены на вечном и непреходящем. Это созерцание величия, а не рассказ о жизни.

Цикл выполнен в технике офорта с акватинтой, которая как нельзя лучше подходила для воплощения замысла художника. Акватинта — техника, позволяющая добиваться сложных тональных градаций и бархатистых, глубоких теней, стала главным инструментом Нивинского в передаче самой фактуры камня, горного воздуха, игры света и тени на скалах и стенах храмов. С ее помощью он создает невероятно насыщенную, почти осязаемую атмосферу.

Искусствовед, критик П. Эттингер, хорошо знавший И. Нивинского, в каталоге выставки офортов Нивинского отмечал: «Эти последние офорты, технически столь совершенные и по своей красочной концепции для многих еще спорные, показывают, что в настоящий момент рано пока подводить окончательный художественный итог гравюрному творчеству Нивинского. Бесспорный настоящий мастер своего искусства, полностью владеющий всеми его тайнами и приемами, он не довольствуется достигнутыми результатами и успехом, ставит себе все новые проблемы, пытается еще расширять и обогащать область металлической гравюры. В этом

безудержном стремлении вперед, в страстном искании все новых технически-фактурных возможностей одно из главных обаяний выдающегося таланта Игнатия Игнатьевича, уже так пышно развернувшегося в офорте и не перестающего обещать дальнейших побед и достижений» [5, с. 12].

Безусловно, этот цикл Нивинского стал открытием в области печатной графики. Кавказские офорты, с их явными монтажными соединениями мотивов разных пространств и цветными вставками, которые выделяли определенные фрагменты, акцентировали внимание на деталях, были во многом новым словом в офортном искусстве, раздвигая классические рамки техники гравюры.

Работы кавказского цикла отличает определенная временная отстраненность, философичность, соединение в одном листе разных эпох. Листы серии отличают новые технические приемы и «монтажная» композиция. Нивинский блестяще использует все доступные возможности гравюрной техники, располагая образы в разнообразных направлениях на одном листе бумаги, которым можно любоваться в любых ракурсах, отдаляя или приближая к себе, рассматривая конкретные черты, подробности. Самобытность и оторванность разных элементов в композиции офортов кавказской серии становится неограниченной, приводя к разрушению единой точки зрения на изображение и цельности картины.

Столь же подчеркнуто и резко обособлены части общего замысла в прекрасной акватинте «Станица около Кисловодска», где «наряду с залитой солнцем окрестностью Кисловодска и дальним склоном гор, покрытым мрачной тенью неба, точно предвещающего близость грозы, видны в резкой обособленности те отдельные образы, на которых дольше останавливал свое внимание художник, когда глаза его бродили по равнине. Любуясь ими, он невольно забывал о их связи с окружающим, он уже не видел грозовой тучи и освещенной солнцем долины, когда смотрел на музыканта, отдыхающего у дороги или танцующего под напев бандуры. Ему казалось, что существует лишь тележка, запряженная буйволами, и он совсем не замечал, в каком именно месте целого пейзажа они движутся. Все это были отрывочные впечатления, терявшие связь со всем окружающим, раз они только попадали в фокус его зрения. И художник так именно и изобразил их на резко обособленных полях, связанных в общей раме композиции лишь внешне, но не в органически реальном сочетании» [5, с. 16].

Гравюра для Нивинского включает не только образное впечатление, но и повествование о своих переживаниях, их важности и взаимосвязи с рядом дополнительных образов, объединенных общей темой и вызвавших интерес художника.

В работах серии можно увидеть и почувствовать графическую цельность, законченность всех перемежающихся, контрастных цветовых пятен ярко-белого, темно-коричневого, наряду с извивами горных потоков, светлыми изломами фигур и др. Все эти элементы образуют одно графическое целое, единую композицию из коричневых и белых пятен, смягченных желтым тоном. Так из видимой разрозненности художник создает законченное произведение, наполненное органичностью. В этих листах Нивинский активно применяет формат оттиска без краски, что дает ему возможность с помощью контраста оживлять гамму черных тонов офорта и чувствовать отношение разных планов композиции друг к другу.

На листе «Синие камни» фигура всадника затмевает собой равнину — место его жизни и постоянных кочевий. Художник пропускает отношения внешней перспективы через призму личного восприятия, однако вся композиция не перестает отображать величавый облик Кавказа.

Офортные листы серии решены с разной степенью графической динамичности и, например, как отмечает в своей монографии биограф художника В.Н. Докучаева, в листе «Кисловодск» «нет стремительности, отличающей “Синие камни”. Он решен в другом ключе, но в нем так же как бы расширяются границы времени, когда художник сопоставляет распространенные изображения» [3, с. 149].

В листе «Синие камни» И.И. Нивинский, выстраивая в целом сбалансированную композицию, вводит в нее динамический элемент — фигуру всадника, несущегося по наклонной плоскости. Этот композиционный прием позволяет художнику визуализировать перепады горного рельефа и придать эстампу напряженный динамизм.

Колористическое решение офорта построено на сдержанном контрасте: локальный цвет применен исключительно к небу, в то время как основное пространство листа решено в серой гамме, оживленной мягкими черными штрихами. На этом фоне акцентированы глухой чернотой такие детали, как бурка всадника и медленно движущаяся в глубине повозка, чья замедленность оттеняет стремительность центрального персонажа.

Доминирующий серый цвет отличается сложными тональными градациями, сближающими технику офорта с манерой кистевого рисунка тушью. Данный эффект достигнут благодаря применению метода акватинты — напылении на металлическую пластину гранул канифоли с

последующим нагреванием, в результате чего между участками расплавленной смолы образуются микроскопические просветы металла. Многоступенчатое травление этих участков позволяет мастеру варьировать интенсивность и глубину тона, работая не линией, а пятном.

Таким образом, комбинируя различные техники офорта, художник создает выразительную панораму кавказских гор, увенчанную характерным образом всадника-горца. Пространственная глубина композиции мастерски обозначена легкими штрихами, намечающими перспективу уходящей в ущелье дороги и архитектурных построек.

В листе «Синие камни. Кисловодск» художника увлекла идея нового понимания и выражения категорий времени и пространства в искусстве офорта. Для ее успешного осуществления Нивинский использовал все средства: цвет, линию, белый штрих, динамично-ритмическую композицию, «Земля показана здесь с каких-то поистине космических высот. Она предстает перед нашим взором, как некая гигантская вогнутая чаша, испещренная бесчисленными складками горных цепей и ущелий, мозаичными пятнами долин, пересечениями дорог. Все привычные пространственные построения в этом листе нарушены. Предметы то странно приближены к переднему плану, то неожиданно удалены. Где-то глубоко внизу, в долине пасется лошадь, идет по дороге путник, едет арба — медленно и неторопливо течет обычная повседневная жизнь. А на переднем плане внезапно вырисовывается графически четкий угловатый силуэт стремительно несущегося всадника и резко выделяются очертания сакли. Движение всадника так динамично, что кажется, он застыл в полете и неподвижно парит в воздухе, как орел. Бездонное, синее, холодное небо и сияющие рядом с ним просторы бело-коричневой земли, на фоне которой крохотная человеческая фигурка кажется ничтожной песчинкой, — всё это навевает мысли о бескрайности земли» [7, с. 161–162].

В офорте «Ессентуки» достоверный пейзаж сочетается с выпуклыми белыми линиями лестничных ступеней на первом плане и домом, который причудливо рассекает розовый квадрат; справа к нему примыкает условный темный фон. Таким образом, перед зрителем вновь предстает совокупность впечатлений, мысленно соединенных, но композиционно разграниченных резкими переходами и различием в трактовке (то реалистической, то абстрактной). При этом иллюзорная перспектива дома вступает в странное противоречие с розовой геометрической плоскостью, эту иллюзию отрицающей. Н. Романов отмечает, что «планы углубляются, но одновременно и спутываются, и зритель чувствует себя перенесенным в область

измерений, совершенно чуждых реальности. Это скорее эксперимент, чем стремление, осознанное ясно художником. Но к этому странному введению в изображение реальной природы очерченных геометрически цветных тонов Нивинский приходит истинно графическим путем» [5, с. 18–19].

В офорте «Сочи», с его четко очерченной синей полосой, в мягком свечении которой находятся мать с ребенком, молодая женщина помещена в огненно-красный прямоугольник: этот прием навевает впечатление о раскрашенных лубках, когда разные цветовые пятна из-за небрежной печати заходили за контуры или вовсе разрезали образ пополам, как будто Нивинский решил превратить этот традиционный недостаток прежней русской печати в новое графическое достижение. Цвет здесь используется как художественный прием, вносящий оживление и заставляющий сильнее вибрировать черные тона офорта, а планы — отступать в глубину.

В листе «Вид на Кисловодск» и ряде других Нивинский ставит задачу в дополнение к основному цвету найти один или два дополнительных, характеризующих сюжет. Также, по примеру Пиранези, нередко добавлявшего в офортные листы различные надписи, он вводит в некоторые листы кавказского цикла схожие элементы, связывая сюжет со шрифтами и цифрами. Нивинский был во многом новатором, однако не изобретал ничего принципиально нового, он просто использовал все скрытые и богатые возможности офортного искусства: по-разному трактовал сюжет, в одном изображении играл различными пространствами на листе, использовал все разнообразие цвета и фактуры офортного листа.

Листы кавказского цикла «не похожи ни на что ранее сделанное в офорте. Они причудливы, недаром художник назвал их «каприччио». В них сочетаются противоположности — этнографичность и стилизация, точность и захватывающий порыв, эпичность и мгновенность, смелость и изысканность, ювелирная графичность и геометризация. И все это цельно, сгармонированно, основано на каких-то открытых художником закономерностях. Изобретательность, с которой художник сочетает в одном листе столь разнохарактерные элементы, делает каждый лист уникальным по своеобразию изобразительных решений» [7, с. 161]. Неожиданность пространственных соотношений, свойственных горным ландшафтам Кавказа, всегда поражала воображение Нивинского, вызывала у художника ощущение вневременности и нереальности происходящего.

В некоторых листах цикла Нивинский решал проблему выражения времени и пространства, используя так называемый «раздельный» цвет.

На эту идею его, очевидно, натолкнул опыт работы в театре, где освещение имеет огромное эмоциональное значение. «Произвольно изолируя те или иные части одноцветной композиции при помощи геометрически правильных цветных плоскостей в листах “Балкон” и “Сочи”, художник тем самым добивался разных пространственных соотношений в одной композиции. В монохронном офорте “Балкон” пышная южная природа кажется удивительно одухотворенной, живущей какой-то своей, неведомой человеку жизнью. Но вот Нивинский как будто золотистым лучом прожектора осветил человека, отдыхающего на балконе, и картина сразу изменилась, приобрела иной смысл и настроение. Человек одновременно и присутствует в данном листе и в данное время и как бы переносится в какую-то другую среду» [7, с. 162].

Нивинский использует этот световой эффект плашки, наложенной на черно-белый офорт, будто подражая лучу театральной лампы или прожектора. «Цвет у Нивинского — это не характеристика цвета предмета, он вносит новую ноту и в композицию, усложняет пространство и придает новые временные соотношения в гравюре. В офорте “Балкон” из цикла “Кавказские каприччио” узкая желтая полоса наложена вертикально на фигуру мужчины, сидящего в кресле на балконе. Это дало возможность чуть приблизить фигуру, связать ее с плоскостью и “изолировать” от остального пространства и пейзажа; это дало радостное, спокойное настроение. В офорте “Сочи” художник вводит одновременно две плашки — красную и зеленую. Художник, не связывая цвет с предметом, дает определенный цветовой аккорд» [1, с. 19].

В листах «Станица около Кисловодска» и «Вид на Кисловодск» художник создает сложную синтетическую композицию. Он «сочетает здесь пространственные планы, помещает рядом с изображением спокойных и величественных горных пейзажей фрагментарно выделенные с помощью света, цвета, штриха и размера изображения людей: музыкантов, погонщика волов, женщин в парадных национальных одеждах» [7, с. 162]. Подобное расширение временных и пространственных горизонтов позволяет автору наделить свои работы глубоким эмоциональным звучанием. В них мастерски запечатлены и великолепие кавказской природы, и самобытная палитра национальных традиций и местного уклада жизни.

В листах кавказской серии художник приходит к симфоническому соединению в одном листе всех технических средств чистого офорта, акватинты, цветной печати и белого штриха. Несмотря на то, что «Кавказская сюита» производит впечатление гораздо большей скромности и даже бедности, чем некоторые предыдущие работы, здесь художник занят трудным, но достойным экспериментом в области совершенно новых композиционно-пространственных и вместе с тем колористических решений. Взамен обычного трехмерного с единой точкой зрения пространства прежних офортов, он приходит к выражению «четвертого измерения» в графике, вызываемой как постоянной сменой планов, так и введением «белого штриха» для планов, находящихся в поле неясного зрения. «Эти необычайно смелые работы лишь подтверждают общее впечатление всего творчества Нивинского, а именно — огромный вкус, которым одарен художник, и взятый в «дерзостных» листах особый язык, превращающий их из художественно-головоломных в полные настроения преображения действительности» [8, с. 10].

Офортный лист «Балкон» (64,5 х 47, ГМИИ им. А.С. Пушкина), датируемый 1926 годом, стал последним в серии. По нему можно судить о том, что в целом цикл растянулся на три года (1923–1926).

Цикл «Кавказские каприччио» стоит особняком в искусстве 1920-х годов. В то время, когда авангард провозглашал разрыв с традицией и устремлялся в будущее, Нивинский создает работу, глубоко укорененную в неоклассической и романтической традиции. Он смотрит не вперед, а вглубь веков, ища идеал в гармонии природы и древнего искусства.

Можно утверждать, что цикл стал:

— апогеем технического мастерства Нивинского-офортиста;

— философским высказыванием о вечности искусства и связи культур;

— мощным образным обобщением, создавшим один из самых узнаваемых и поэтичных художественных образов Кавказа в графике XX века.

«Кавказские каприччио» — это не этнографический отчет, а лирическое и монументальное размышление на тему времени, памяти и красоты, воплощенное в необычной графической форме с оригинальным композиционным решением в каждом из листов. В настоящее время офорты цикла хранятся в ведущих художественных музеях нашей страны — Государственной Третьяковской галерее, ГМИИ им. А.С. Пушкина и других.

Список офортов цикла «Кавказские каприччио»:

1923

«Ессентуки» (акватинта, белый штрих, цветная прокладка, 38 х 55,5, ГМИИ им. А.С. Пушкина)

«Сочи» (офорт с цветными прокладками, 42,5 х 55,5, ГМИИ им. А.С. Пушкина)

1924

«Кисловодск»/«Станица около Кисловодска» (акватинта с цветной прокладкой, 39 х 56,5, ГМИИ им. А.С. Пушкина)

«Синие камни. Кисловодск» (акватинта и белый штрих, цветной штрих, 40,5 х 47,5, ГТГ)

1925

«Вид на Кисловодск» (цветной офорт, акватинта, белый штрих и цветная прокладка, 58,5 х 40, ГМИИ им. А.С. Пушкина)

«Улица Железноводска» (офорт, белый штрих, цветная прокладка, 35,0 х 25,5)

1926

«Балкон» (бумага, офорт, 64,5 х 47, ГМИИ им. А.С. Пушкина)

Список литературы:

1. *Безменова К.* Офорты Нивинского // Творчество. — 1970. — № 1. — С. 19.

2. *Васильев, Ю.А.* Некоторые аспекты истории и развития офорта в художественных вузах Санкт-Петербурга // Проблемы современного педагогического образования. — 2019. — № 62–1. — С. 77–78. — URL: https://cyberleninka.ru/article/n/nekotorye-aspekty-istorii-i-razvitiya-oforta-v-hudozhestvennyh-vuzah-sankt-peterburga (дата обращения: 29.10.2025).

3. *Докучаева В.Н.* Игнатий Игнатьевич Нивинский. — Москва: Советский художник, [1969]. — 259 с.: ил.

4. *Ковалев Ф.В.* Золотое сечение в живописи: Учебное пособие. — Киев: Высшая школа, 1989. — 140 с.

5. Офорты Игн. Нивинского: каталог выставки: с пояснительным текстом и воспроизведениями / Государственный музей изящных искусств. Кабинет гравюр. — Москва: [б. и.], 1925. — 31 с.: [2] л. ил.

6. *Сидоров А.А.* Графика первого 10-летия, 1917–1927: Рисунок. Эстамп. Книга. — Москва: Искусство, 1967. — 13, [2] с.: 68 отд. л. ил. в папке.

7. Старейшие советские художники о Средней Азии и Кавказе: Альбом: По материалам выставки в Гос. музее искусства народов Востока / автор вступительной статьи и статей о творчестве художников М.Б. Мясина. — Москва: Советский художник, 1973. — 285 с.

8. *Фабрикант М.* Выставка офортов И.И. Нивинского // Искусство трудящимся 1925. — № 52 (24 ноября). — С. 9–10.

9. *Эттингер П.Д.* Статьи. Из переписки. Воспоминания современников. — Москва: Советский художник, 1989. — 365 с.

Н.Р. КИРЕЕВА

Кандидат философских наук, доцент, профессор кафедры истории искусства и гуманитарных наук РГХПУ им. С.Г. Строганова
e-mail: nelja.kireeva@gmail.com

Л.В. АРХИПКИНА

Магистрант РГХПУ им. С.Г. Строганова по направлению «Экспертно-аналитическая и организационно-управленческая деятельность»
e-mail: arhipkina@bk.ru

N.R. KIREEVA

Candidate of Philosophy, Associate Professor, Professor of the Department of Art History and Humanities of the Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts
e-mail: nelja.kireeva@gmail.com

L.V. ARKHIPKINA

Master's student of the Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts
e-mail: arhipkina@bk.ru

DOI: 10.37485/1997-4663_2026_2_1_233_240

ИСКУССТВО БЕССОЗНАТЕЛЬНОГО: ОСОБЕННОСТИ СЮРРЕАЛИСТИЧЕСКОГО ПЕРИОДА В ТВОРЧЕСТВЕ ПАВЛА ЧЕЛИЩЕВА

THE ART OF THE UNCONSCIOUS: FEATURES OF THE SURREALIST PERIOD IN THE WORK OF PAVEL CHELISHCHEV

В статье рассматривается сюрреалистический этап в творчестве русского художника Павла Федоровича Челищева и его вклад в развитие направления, нацеленного на визуализацию бессознательного. Художественный метод мастера представляется как синтез русской символической традиции и европейского сюрреализма с опорой на психоаналитические концепции З. Фрейда и К. Юнга.

The article examines the surrealist stage in the work of the Russian artist Pavel Fedorovich Chelishchev and his contribution to the development of the direction aimed at the visualization of the unconscious. The master's artistic method is presented as a synthesis of the Russian symbolic tradition and European surrealism, based on the psychoanalytic concepts of S. Freud and C. Jung

Ключевые слова: сюрреализм, бессознательное, синтез, архетипы, «двойное изображение».
Keywords: surrealism, unconscious, synthesis, archetypes, “double image”.

В эпоху интенсивных художественных экспериментов первой половины XX века сюрреализм занял особое место, провозгласив целью раскрытие тайн бессознательного. Творчество Павла Федоровича Челищева представляет уникальный ракурс в рамках этого направления. Его художественный метод выходит за пределы канонического сюрреализма, формируя индивидуальный синтез русской символической традиции и европейского авангарда. Изучение его наследия позволяет глубже понять, как искусство способно визуализировать неосознаваемые пласты психики, превращая бессознательное в эстетический феномен.

Теоретический фундамент сюрреализму воздвиг Андре Бретон, автор манифестов 1924 и 1929 годов, провозгласивший смелую идею, согласно которой творчество должно вырваться из тисков рациональности, погрузиться в бездонные глубины бессознательного и отыскать «сверхреальность», такой мир, где явь и сон сплетаются в причудливый узор. Сюрреалисты видели в сновидениях модель альтернативной реальности, где время и пространство теряют очертания, рвутся причинно-следственные связи, а объекты меняют свойства и масштабы. Чтобы воплотить эту логику, они прибегали к деконструкции реальности, разрушению привычных форм ради рождения нового смысла.

Этот подход опирался на психоаналитические идеи Зигмунда Фрейда и Карла Юнга о символической природе сновидений. Сюрреалисты не просто изображали сны, но и моделировали их логику в искусстве, превращая холст в портал в иной мир. Благодаря Фрейду и Юнгу, зритель начал осознавать, что его сны, страхи и желания — легитимная часть реальности. Парадокс стал сердцем сюрреализма, заставляя зрителя сомневаться в очевидном.

В вихре исторических потрясений, обрушившихся на Россию после 1917 года, тысячи художников оказались вырваны из родной почвы и разбросаны по свету. Их путь часто лежал в Европу, где рождалось новое искусство — сюрреализм. Так, на пересечении двух миров: угасающего русского авангарда и нарождающегося европейского сюрреализма, возник удивительный феномен «русский сюрреализм». Европа, в том числе Париж 1920–1930-х годов, стала местом встречи двух художественных галактик.

Русские эмигранты, сохранив верность своим истокам, вступили в диалог с Андре Бретоном, Полем Элюаром, Максом Эрнстом. Они не растворились в чужом потоке, а привнесли в сюрреализм неповторимые черты: иконописные приемы, символистскую игру с историческими стилями и русский авангард. Синтез рождался незаметно, как прорастание семян в чужую почву. Меланхолия и ностальгия, пронизывающие работы, контрастировали с агрессивной эпатажностью французских сюрреалистов. Это была тоска по утраченному раю, выраженная языком снов. «Русский сюрреализм» стал не копией европейского направления, а его глубоким переосмыслением. Русские мастера создали язык, где иррациональное соединилось с сакральным, а случайность — с орнаментальной упорядоченностью. Это направление доказало, что сюрреализм может быть не только бунтарским, но и медитативным. Так, в диалоге двух культур родилось искусство, где сон и явь, память и забвение, Восток и Запад слились в единый неповторимый образ.

Искусство Павла Федоровича Челищева (1898–1957), русского художника-эмигранта, превратилось в мост, соединивший дерзновенный русский авангард с таинственным европейским сюрреализмом. Это было не просто механическое слияние, а подлинный живой диалог традиций, в котором каждая линия, каждый штрих несли в себе отзвуки двух непохожих миров.

В судьбе Павла Челищева искусство стало путем сквозь эпохи — от дерзкого модернизма к мистическому сюрреализму. Его стиль родился на стыке миров, где сакральность иконы переплелась с духом русского авангарда и поисками европейских новаторов. Он не примкнул ни к одному течению, взяв от сюрреализма техники: автоматизм и парадокс, но отвергнув эпатаж. Его «двойное изображение» стало откровением. Русская традиция подарила ему веру в скрытый смысл вещей, любовь к детали и сакральность образа. Европейский авангард дал инструменты — оптические иллюзии, демонстрацию пространства, чтобы воплотить эти искания. Его

искусство — не бунт, а молитва, не провокация, а откровение. В нем реальность не отрицается, а преображается, а каждая линия ведет в глубины сознания.



Рис. 1. П. Челищев. Феномены. 1938. Холст, масло. 202x271 см. Новая Третьяковка на Крымском валу, зал № 20 (Москва)

У Павла Челищева совершенно уникальный подход к визуализации бессознательного, что, прежде всего, находит подтверждение в двойном изображении как методе познания. На его полотнах сосуществуют несколько смыслов, спрятанных друг в друге. Это не трюк, а приглашение к диалогу с собственным подсознанием, способствующим активации ассоциаций, позволяющий зрителю стать соавтором произведения. Уникальность проявляется и во внутренней мистической перспективе. Челищев отвергает линейную перспективу ради многомерного взгляда, пространство у него видится одновременно снаружи и изнутри, снизу и сверху. Это не «сон наяву» Дали, а иконописная условность, где каждая деталь несет символический заряд. Мир предстает не как объект наблюдения, а как живое существо, раскрывающее свои тайны лишь тому, кто готов слушать. Нельзя не отметить и орнаментальную декорацию тела. В образах Челищева слышится эхо русской иконописи, контуры напоминают иконные силуэты, но лишенные канонической статичности. В свою очередь, цветовая сдержанность придает его работам особую атмосферу, словно свет пробивается сквозь толщу времени. Важно и то, что Челищев избегает нарратива. У Челищева нет явного рассказа, его картины суть поля смыслов, где зритель сам находит связи. Это сближает его с юнгианским пониманием архетипов: образы не объясняются, а проявляются, как тени из глубин коллективного бессознательного.

Ярчайшим воплощением двойного изображения является «Феномены» (1936–1938) — полотно-лабиринт, где около 80 фигур, включая автопортрет художника и образы современников, вплетены в причудливую ткань архитектурного и природного ландшафта. Это гимн двойному изображению, где человеческие тела и архитектурные формы сливаются в единый организм, словно природа и культура наконец нашли общий

язык, заставляя зрителя пересматривать картину снова и снова, пробуждая в памяти скрытые ассоциации. Зритель погружается в состояние, близкое к сновидению, где грани между субъектом и объектом размываются, а реальность становится текучей и многозначной.

Картина «Игра в прятки» (1940–1942) — танец метаморфоз, где лица и тела растворяются в абстрактных линиях, но не исчезают, а продолжают мерцать, как воспоминания, пробившиеся сквозь туман забвения.



Рис. 2. П. Челищев. Игра в прятки. 1942. Холст, масло. 199,3x215,3. Нью-Йоркский музей современного искусства (МоМА). Нью-Йорк

В работе «Нефть и песок» (1928) двойной образ обретает лирическую, почти интимную интонацию. Две фигуры сливаются в единое целое, их контуры переплетаются, образуя изысканный орнаментальный узор. Лица частично скрыты от взгляда, но глаза остаются открытыми, словно окна в глубины подсознания. Цветовая гамма: теплые охра, сепии, приглушенные розовые, усиливает ощущение интимности и тайны. Здесь любовь предстает как метаморфоза, где два сознания становятся одним, но сохраняют индивидуальность.

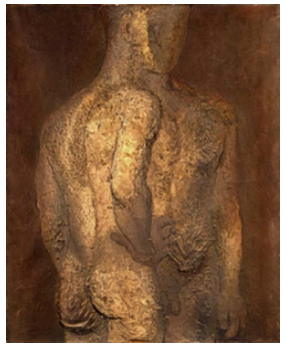


Рис. 3. П. Челищев. Oil & Sand (Нефть и песок). 1928. Холст, масло, кофе, песок. Частная коллекция, собрание Ричарда Натанзона. Лондон

Челищев в своих работах переосмысливает фрейдистскую концепцию телесности, превращая тело в язык бессознательного. Этого он достигает, деформируя человеческую фигуру, создавая причудливую анатомию сновидений. Части тела увеличиваются или уменьшаются вне анатомической логики, уступая место тайным влечениям души. Руки или ноги разрастаются до невероятных размеров, словно стремясь охватить весь мир, а головы уменьшаются до миниатюрных размеров. Кожа уподобляется коре древнего дерева, мышцы напоминают корни, а вены растекаются реками по поверхности плоти. Тело распадается на фрагменты, отдельные органы существуют автономно, становясь символами невысказанных желаний, молчаливыми знаками глубинных стремлений. В этой вселенной плоти эротика не кричит, а

шепчет, она скрыта в намеках, в игре ассоциаций. Телесная близость передается не через откровенные объятия, а через слияние контуров, тела растворяются друг в друге, превращаясь в единый организм, где уже невозможно различить, где кончается один и начинается другой.

Женские фигуры растворяются в природных формах, что можно интерпретировать как отождествление женского тела с землей.

Так через деформацию, фрагментацию и причудливые превращения Челищев создает особый телесный код не анатомически точный, а психологически пронзительный. Его тела — не объекты созерцания, а порталы в глубины бессознательного, где душа говорит с миром на языке сновидений, желаний и архаических образов.



Рис. 4. П. Челищев. Сидящий человек.1927. Холст, масло. Художественная галерея Форд и Чарльза Генри Форда. Нью-Йорк



Рис. 5. П. Челищев. Фата Моргана. 1940. Холст, масло. 54,5х66 см. Собрание Руд Даниэля Катца. Лондон

В полотнах Павла Челищева реальность теряет привычные очертания, уступая место таинственному миру сновидений. Предметы в этом мире словно освободились от оков гравитации, они парят в невесомости, не нуждаясь в опоре. Особую магию создает игра со светом и цветом. Свет в картинах Челищева не имеет источника, он возникает изнутри объектов, создавая эффект свечения. Тени ведут себя непокорно, порой они ярче освещенных участков, будто обладают собственной волей. Сдержанная цветовая палитра усиливает ощущение подземности пространства. Яркие пятна используются точечно, как сигналы бессознательного.

Челищев создает мир сновидений, где законы обыденной реальности теряют силу, а зритель погружается в бездонные глубины бессознательного, где каждый может увидеть отражение собственных потаенных мыслей и образов.

В визуальном языке художника архетипы обретают плоть и кровь. Тени проявляются в темных силуэтах, скрытых лицах, фигурах, укутанных в плащи. В «Феноменах» тень множится в двойниках и зеркальных отражениях, напоминая о том, что в каждом из нас живет невидимый спутник, темная сторона души, которую мы боимся признать. Анима и Анимус сплетаются в причудливые формы: женские растворяются в мужских, и наоборот. Это стремление души к целостности через примирение конфликтующих начал. Самость, центральный архетип, часто воплощается в автопортретах художника. В картине «Нефть и песок» самость раскрывается через единение двух начал, не как слияние до потери индивидуальности, а как гармоничный диалог двух миров. Через игру архетипов и мифологических отсылок Челищев создает особый тип повествования без слов, без сюжета, но с глубоким внутренним ритмом.

В полотнах Павла Челищева бьется пульс личной истории. Его живопись — это дневник подсознания, где каждая линия, каждый цвет хранят отголоски пережитого, где образы рождаются из глубин душевного опыта. В его мире воспоминания о детстве превращаются в фантасмагорические пейзажи, где реальность растворяется в тумане сновидений. Лица близких возникают как призраки, которые тонут в пространстве, словно пытаясь уйти в иное измерение.

Пространство его картин напоминает пограничные зоны: пороги, двери, мосты — все то, что символизирует незавершенный переход, вечное пребывание между мирами. Цвета его палитры несут в себе тоску по утраченному без ностальгической идеализации; это трезвое осознание разрыва, где земля и небо становятся символами недостижимого равновесия. Особенно пронзительно эта тема звучит в работах 1941–1946 годов, созданных в Лондоне. Образы можно прочесть как метафору эмигрантского существования. Это мир постоянного поиска точки опоры, где каждый шаг — попытка обрести почву под ногами в пространстве, которое остается непостижимым и холодным.

Через причудливую игру образов Челищев выстраивает целостную систему репрезентации бессознательного. Техника двойного изображения пробуждает в зрителе скрытые ассоциации, заставляя его всматриваться, переосмысливать, находить новые смыслы. Телесность и метаморфозы раскрывают фрейдистские символы, превращая плоть в язык души. Пространство сновидения разрушает рациональные границы, позволяя реальности течь, меняться, перетекать из одного состояния в другое. Архетипы и мифологические мотивы связывают личное с универсальным, напоминая, что каждый из нас несет в себе отголоски древних сюжетов. А автобиографические элементы превращают живопись в ис-

поведь: тихую, но пронзительную, где каждое полотно становится страницей внутреннего дневника. В его работах мы видим синтез иконописной плоскостности с сюрреалистической деконструкцией тела, барочную театральность с фрейдистской символикой. В отличие от гиперреализма Дали, Челищев создавал мир условный, близкий к орнаменту, где каждая линия — символ, а не иллюзия.

В живописи Павла Челищева бессознательное не просто декларируется, оно визуализируется через систему приемов, превращающих полотно в поле диалога между сознанием зрителя и скрытыми слоями психики. Его искусство — это путь внутрь, где реальность раскрывается как многослойный узор, а зритель становится соучастником таинства. В этом тихая революция художника: показать, что сюрреализм может быть не только бунтом, но и молитвой, не только вызовом, но и откровением, в котором раскрываются глубины бессознательного. Каждый зритель, всматриваясь в полотна становится путешественником по лабиринтам сознания, где реальность и сон, прошлое и будущее, русское и европейское сливаются в единую, завораживающую симфонию форм и смыслов. Павел Челищев переосмыслил сюрреализм через призму русской эстетики. Он показал, что сюрреалистическая образность может быть не эпатажной, а созерцательной, сделав инструментами такого восприятия картин технику двойного изображения и соединение иконописной символики с модернистскими экспериментами.

Список литературы:

1. *Коваленко Г.Ф.* Павел Челищев: монография / Г.Ф. Коваленко. — Москва: Искусство – XXI век, 2021. — 380 с.: ил.

2. Павел Челищев: каталог выставки, 10 апреля — 17 июля 2011 г., Галерея «Наши художники» / [сост. каталога А. Кузнецов]. — Санкт Петербург, 2011.

3. *Фрейд З.* Толкование сновидений / З. Фрейд; [перевод с немецкого] — Москва: Эксмо, 2019. — (Серия: Интеллектуальный бестселлер).

4. *Юнг К.Г.* Работы по аналитической психологии / К.Г. Юнг. — Санкт-Петербург: Азбука, 2010. — 416 с. — Сознание, бессознательное и индивидуация.

5. *Якимович А.К.* Сюрреализм / А.К. Якимович // Вестник культурологии. — 2008. — № 1. — С. 76–87.

А.И. АРХИПОВА

Действительный член РАХ. Заслуженный художник РФ, доцент кафедры искусства графики РГХПУ им. С.Г. Строганова
e-mail: arkhipova.a@gmail.com

A.I. ARKHIPOVA

Academician of the Russian Academy of Arts, Honored Artist of the Russian Federation, Associate Professor of the Department of Graphic Art of the Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts
e-mail: arkhipova.a@gmail.com

DOI: 10.37485/1997-4663_2026_2_1_241_247

ТЕАТР ИЛЛЮСТРИРОВАННОЙ КНИГИ: РЕЖИССУРА И СЦЕНОГРАФИЯ

THE THEATER OF THE ILLUSTRATED BOOK: DIRECTING AND SET DESIGN

В статье анализируется связь между творческими задачами художника-иллюстратора и театрального режиссера. Общность задач построения единого визуального ряда повествования в иллюстрированной книге и постановке спектакля требует режиссерских навыков. Подобный анализ особенно важен для работы со студентами, обучающимися искусству книжной иллюстрации.

The article analyzes the relationship between the creative tasks of an illustrator and a theater director. The commonality of the tasks of constructing a single visual series of narration in an illustrated book and staging a play requires directing skills.
This kind of analysis is especially important for working with students studying the art of book illustration.

Ключевые слова: художник-иллюстратор, театральный режиссер, визуальный язык, закон зрительского восприятия, литературный текст, визуальные образы, мизансцена.

Keywords: illustrator, theater director, visual language, law of audience perception, literary text, visual images, mise-en-scène.

Профессии художника-иллюстратора и театрального режиссера могут, на первый взгляд, показаться абсолютно разными — первый создает статичные изображения, второй — формирует образ динамического сценического действия.

Однако при внимательном анализе точек соприкосновения оказывается очень много. Работа иллюстратора с литературным произведением и художника-постановщика пьесой похожи. Оба работают с визуализацией сценария, создают серии новых образов на основе заданных литературой.

Иллюстратор рассказывает историю с помощью композиций, цвета, линий, история имеет развитие во времени, несмотря на статичность каждой иллюстрации в отдельности. Каждая иллюстрация — мизансцена в ритмической цепи повествования. Режиссер также создает нарратив через реальные мизансцены, свет, движения актеров, декорации, звук.

Иллюстратор организует пространство листа, определяет доминанты, ритмы, паузы между элементами. Он направляет взгляд зрителя при помощи линий, тональных контрастов, пластики. Режиссер создает пространство сцены — выстраивает мизансцены, работает с передним и задним планом, кулисами, проектирует расположение актеров и декораций. И тот, и другой должны учитывать законы зрительского восприятия — что глаз увидит первым, куда направится внимание.

От обоих требуется глубокое прочтение и анализ исходного материала, будь то литературный текст или пьеса, сценарий или либретто. Оба должны понять авторский стиль и интонации произведения, учитывать авторскую заданность образов, исследовать исторический и культурный контекст, определить целевую аудиторию. Оба становятся посредниками между автором текста и читателем/зрителем благодаря собственной интерпретации, при помощи собственного видения.

Создание книги и спектакля, несмотря на творческую индивидуальность художника и режиссера, требует командной работы. Иллюстратор работает с редактором, дизайнером книги. Он должен учитывать технические особенности — формат, характер печати, стилистические требования. Режиссер координирует работу художников-сценографов, костюмеров и пастижеров, осветителей, музыкантов. Его задача — объединение усилий разных специалистов для осуществления единого художественного замысла. В обоих случаях важно умение объяснить свое видение и быть открытым к обсуждению с другими участниками проекта.

Главная цель и иллюстратора, и режиссера — вызвать отклик у читателя/зрителя. Художник через экспрессию линий, цвет, ритм, фактуру может предать эмоциональное состояние — радость, тревогу, горе.

Режиссер использует свет, звук, темп действия, чтобы зритель реагировал так, как им было задумано. Оба оперируют универсальными визуальными кодами, понятными без слов.

Иллюстратор сначала делает эскизы, продумывает костюмы, мимику персонажей. Он одновременно и оператор, и художник по свету, и костюмер. Режиссер разрабатывает постановочный план, раскадровки сцен. Оба уделяют внимание деталям, которые формируют целостный образ.

Когда автор данной статьи работал над иллюстрациями к «Рождественской песни» Чарльза Диккенса, было необходимо не только организовать место действия персонажей романов писателя (по сути, строя декорации воображаемого спектакля), но и продумать характер жестов и поз героев (мизансцены), не говоря уже о соответствии костюмов именно тому периоду XIX века, когда была написана эта повесть. Задумывая персонажей иллюстраций к сказке Андерсена «Новое платье короля», было принято решение выбрать эпоху Людовика XIV, с ее характерным стилем одежды, париками и высокими каблуками. И хотя в тексте сказки и не было подробных описаний, по нашему мнению (как художника), именно эти костюмы лучше всего подходили к литературным образам писателя в этом сюжете. Для выбора визуального образа другой же сказки Андерсена, «Свинопас», был выбран более поздний XVIII век, с его любовью к фарфоровым цветам и искусственным птичкам, что оправдывало «постановку именно этого спектакля» на страницах книги.

И иллюстратор, и режиссер работают с символами и метафорами. аллегориями, которые становятся подтекстом в книге или спектакле, используют язык образов.

И художник-иллюстратор, и театральный режиссер — творцы визуальных миров, они переводят идеи в образы, управляют вниманием зрителя, работают на стыке искусства и коммуникации, сочетают индивидуальное авторское видение с требованиями контекста. Их методы различаются инструментами, но суть остается общей — они являются соавторами с писателями в создании новых форм.

Все эти точки соприкосновения помогают обучению студентов работе над книжными иллюстрациями. Для начала от них требуется очень внимательное ознакомление с литературным текстом как со сценарием. Глубокое понимание смысла, изучение описываемой эпохи, материальной культуры — архитектуры, костюмов, прикладного искусства того времени и места действия, которые описываются в произведении. При дальнейшей работе необходимо понять динамику развития действия. Как и при постановке пьесы, надо выбрать ключевые моменты, наиболее важные для изображения, чтобы разбить текст на отдельные сцены. От молодых художников требуется отражение в иллюстрациях ритма литературного текста, движения сюжета, отображение главных событий от начала к финалу. Очень серьезная задача — создание обложки. Она должна быть как бы афишей постановки, привлекать внимание, интерес, заставить человека взять книгу в руки и открыть ее. Как и в театральной афише, в обложке долен отражаться замысел автора, но без «спойлера» — не говорить о развязке сюжета. Очень важна композиция переплета во взаимосвязи с шрифтовым решением, шрифт несет, в данном случае, нагрузку — как часть визуального образа. Далее — форзац. Он в книге, как занавес в театре. Он — вход в книгу, приглашение к дальнейшим действиям. Форзац выполняет декоративную функцию, не включает в себя динамику действия, а, скорее, говорит о предвкушении того, «что сейчас начнется». Титульный лист, если пользоваться театральной терминологией и метафорами, — «программка спектакля», где указываются выходные данные, название, автор и художник, издательство, год издания.

После этого начинается самое главное — история, литературный текст — собственно, спектакль. Режиссер имеет дело с существующими актерами. Иллюстратор должен сам сочинить образы действующих лиц, ему предоставляется такая привилегия. Важно, чтобы эти «актеры» были похожи на себя во всех композициях, были узнаваемы. То же можно сказать и о месте действия. Существенной задачей является и сохранение выбранного масштаба изображений. Можно выбрать не один — скажем, дальний, план — как бы в глубине сцены и крупный план — на авансцене. В таком случае чередование планов создает динамичный ритм в книге, как и действие на сцене. Художник часто направляет внимание зрителя на существенные моменты при помощи контрастов масштаба — если нужно подчеркнуть, что персонаж маленького размера, то «декорации» должны изображать гораздо бОльшие пространства и предметы. И наоборот — если персонаж — великан, то все окружение должно быть маленьким.

Иллюстратору часто приходится иметь дело с разным освещением на изображаемых сценах. Если у режиссера для этого есть осветители, то для художника книги это дополнительная возможность самому изобразить разное время суток, солнце или луну, яркое горение костра или тихий свет настольной лампы. Использование разной освещенности очень разнообразит композиции, передает настроение, добавляет эмоциональную нагрузку. У режиссера есть музыка для усиления воздействия визуальных образов. У художника же есть музыка линий, пятен, цвета, тонального контраста для того, чтобы иллюстрации не просто сопровождали литературное повествование, но эмоционально окрашивали восприятие [7].

Если мы обратимся к истории искусства графики, то увидим, что некоторые художники книги успешно проявляли себя и в театре. Язык образов един для разных видов искусства. Например, Иван Билибин, помимо книжной графики, занимался театрально-декорационным искусством [5]. Он создавал эскизы декораций и костюмов к операм и спектаклям не только в московских и петербуржских театрах, но и в Париже, Брно и Буэнос-Айресе. Ближе к нашему времени Сергей Алимов, создатель знаменитых графических образов книг Н. Гоголя и М. Булгакова, работал еще и главным художником кукольного театра С. Образцова. Сергей Бархин был и главным художником Московского музыкального театра им. Станиславского и Немировича-Данченко, и сценографом Большого театра, и художником книги [1, 3].

Истории и развитию искусства книжной иллюстрации посвящаются научно-теоретические конференции, которые ежегодно проводятся в Российской академии художеств и в Библиотеке иностранной литературы им. Рудомино.

Отдельно надо сказать о циклах иллюстраций, созданных художниками к изданиям театральных пьес. Замечательные образы вошли в историю отечественной книжной графики: книга «Ромео и Джульетта» В. Шекспира во многом ассоциируется с рисунками Дементия Шмаринова, «Гамлет» — с иллюстрациями Бориса Дехтерева, «Пер Гюнт» Г. Ибсена — с работами Саввы Бродского, «Борис Годунов» А. Пушкина — с графикой Евгения Кибрика, «Горе от ума» А. Грибоедова — с изяществом линий Николая Кузьмина, герои пьесы «Укрощение строптивой» В. Шекспира запомнились благодаря интерпретации Юрия Гершковича [2]. Интересное издание было осуществлено Тюменским региональным общественным благотворительным фондом «Возрождение Тобольска» к 225-летию со дня рождения А.

Пушкина. Художник Василий Валериус создал яркую серию: «Сценографические вариации на тему трагедии А. С. Пушкина «Борис Годунов».

Стоит привести еще один пример. Михаилом Федоровым была разработана отдельная книжная серия, выпущенная издательством «Центр книги Рудомино», получившая название «Сценография в книге», в которой тексты из классической драматургии В. Шекспира, Н. Гоголя, А. Пушкина, А. Чехова словно бы оказывались помещенными в магическую коробочку театральной площадки.

Перед художником стояла сложная задача: не просто проиллюстрировать, трагедию Пушкина «Борис Годунов», что само по себе чрезвычайно трудно, а создать визуальный образ, объединяющий трагедию Пушкина и музыку оперы Мусоргского, передающий впечатление от возможной театральной постановки. И найти такое графическое решение, чтобы получилась современная книга. Художнику это прекрасно удалось, несмотря на скупые изобразительные средства. Все развороты одновременно минималистичны и монументальны. В них есть музыкальный ритм, динамика движения, театральность. Они и современны по изобразительному языку, и заставляют зрителя вспомнить древнерусское искусство и народный лубок. Переплет, вход в книгу выполняет функцию афиши — того, что должен увидеть зритель перед спектаклем, что должно заворожить его и заставить дочитать, досмотреть, дослушать до конца.

Искусство книги и тенденции развития книжной иллюстрации постоянно становятся темой научно-теоретических конференции, которые регулярно проводятся в Российской академии художеств и в библиотеке иностранной литературы им. Рудомино. И каждый раз находятся новые яркие примеры особого, «режиссерского», «сценографического» подхода к созданию неповторимого книжного организма в единстве его текстовой и изобразительной структуры.

Итак, иллюстрированная книга и спектакль — две разных формы, создание которых осуществляют творческие личности, используя про этом разные языки, но во многом проходя аналогичный путь [4].

Список литературы:

1. *Бархин С.* Театр Сергея Бархина. Каталог выставки. — Москва: Близнецы, 2017.

2. Век русского книжного искусства. Сост. А. Маркевич. — Москва: Вагриус, 2005.

3. *Диодоров Б.* Что такое иллюстрация? — Москва, РГ-Пресс, 2026.

4. *Крымов Д.* Курс. Разговоры со студентами. — Москва: Новое литературное обозрение, 2025.

5. *Лебедев Г.Е.* Русская книжная иллюстрация XIX века. — Москва: Искусство, 1952.

6. *Ратковски Н.* Профессия — иллюстратор. — Москва: Манн, Иванов и Фербер, 2014.

7. Татьяна и Сергей Бархины. 160 лет. Каталог выставки. — Москва: ГТЦМ им. А.А. Бахрушина, 2018.

8. Шедевры европейской иллюстрации. Сост. А. Севастьянов. — Москва: Терра, 1997.

9. *Эллис Э.* Взрослая книга о детской иллюстрации. — Москва: Манн, Иванов и Фербер, 2020.

И.В. ЖУКОВА
Директор Всероссийского историко-этнографического музея им. Д.С. Лихачева
e-mail: viemdirect@bk.ru

А.В. ПАХОМОВА
Кандидат культурологии, профессор, специалист по экспозиционно-выставочной деятельности Всероссийского историко-этнографического музея им. Д.С. Лихачева
e-mail: PAnna44@yandex.ru

I.V. ZHUKOVA
Director of the All-Russian Historical and Ethnographic Museum named after D.S. Likhachev
e-mail: viemdirect@bk.ru

A.V. PAKHOMOVA
Candidate of Cultural Studies, Professor, specialist in exposition and exhibition activities of the All-Russian Historical and Ethnographic Museum named after D.S. Likhachev
e-mail: PAnna44@yandex.ru

DOI: 10.37485/1997-4663_2026_2_1_248_258

К ЗАДАЧАМ И ВОЗМОЖНОСТЯМ СОВРЕМЕННОГО МУЗЕЯ: СОЦИОКУЛЬТУРНЫЙ И ЭКОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

THE TASKS AND OPPORTUNITIES OF A MODERN MUSEUM: SOCIO-CULTURAL AND ENVIRONMENTAL ASPECTS

В статье рассматриваются вопросы, связанные с экологической ответственностью, внедрением устойчивых практик экологического просвещения в деятельности современных музеев, а также социокультурное направление в их работе. На конкретных примерах проанализированы виды практической работы музеев в таких аспектах как, например, создание специальных акций (взаимодействий) с посетителями выставок, организация образовательных программ и других мероприятий, входящих в состав экологических проектов. Особое внимание уделено роли современных музеев в жизни общества и культуры России. Авторы статьи уделяют особое внимание важности музейной деятельности в контексте развития и сохранения культурных ценностей, влияющих на экологию поведения человека.

The article discusses issues related to environmental responsibility, the implementation of sustainable practices of environmental education in the activities of modern museums, as well as the socio-cultural aspect of their work. It analyzes specific examples of practical activities of museums in such aspects as, for example, the creation of special events and interactions with visitors to exhibitions, the organization of educational programs and other activities that are part of environmental projects. Special attention is given to the role of modern museums in the life of Russian society and culture. The authors of the article emphasize the importance of museum activities in the context of the development and preservation of cultural values that influence human behavior and ecology.

Ключевые слова: культурный туризм, экологические задачи музеев, экопросвещение, современная городская экологическая ситуация, тренд на экологичность, экоосознанность, экологическое будущее, экологический дизайн, музей, инновации, «музей участия», музейный дизайн, музейное волонтерство, Тверца, музейные практики, выставочный проект.
Keywords: cultural tourism, environmental objectives of museums, eco-education, modern urban environmental situation, trend towards eco-friendliness, eco-awareness, ecological future, ecological design, museum, innovations, “participation museum”, museum design, museum volunteering, Tvertsa, museum practices, exhibition project.

Современные реалии требуют новых подходов ко всем областям культуры. Это касается и работы музеев различной направленности, а также художественных галерей. Теперь уже недостаточно просто выставлять предметы для обозрения, предлагать экскурсии, а нужно реализовывать концептуальные проекты, транслировать посетителям определенные

идеи, использовать новые технологии, создавать тематическую линейку сувениров, которая должна соответствовать определенным качествам дизайн продуктов. Перестраивать десятилетиями устоявшийся порядок непросто. Это требует нового мышления, знаний в области современного музееведения, понимания модных трендов, интеллектуальных запросов и культурных потребностей новых поколений, поскольку сейчас большая часть посетителей выставок — это молодежь. Образованность, знание истории искусства и культуры у определенной части молодых людей стало модным, и это вселяет надежду на то, что наше общество имеет шанс на развитие и не деградирует до уровня реалити-шоу, stand-up (-ов) и прочих примитивных увеселений. Большой процент студентов и тех, кому около тридцати лет, практикуют культурный туризм, включающий обязательное посещение музеев с их культурными программами и т. п. Чтобы привлечь эту категорию посетителей, требуется идти в ногу со временем, для музеев это многозадачная и сложная работа.

В данной статье авторы предлагают рассмотреть одну из актуальных тем, а именно экологическую, решение которой в некоторых конкретных аспектах, вполне посильно для современных музейных проектов.

Вопросы экологии сейчас решают специалисты самых разных направлений. Ими занимаются не только защитники природы, но и дизайнеры, которые проектируют в области предметного дизайна вещи из материалов вторичной переработки, экологических материалов, используя растительные и целлюлозные волокна, водорастворимые материалы, например, для создания упаковок или одноразовой посуды, одежды и многого другого. В современной архитектуре в минувшие десятилетия инновационные технологии тоже нашли широкое применение, они направленны на улучшение состояния природы планеты: это и так называемые «зеленые дома», с озеленением фасадов и крыш, автомобили, работающие не на бензине, а электричестве, солнечной энергии или воде, в дизайне одежды и аксессуаров все больше встречаем деталей, а то и полностью изделия, выполненные из непривычных натуральных материалов с использованием новейших технологий, не применявшихся в производстве ранее. Это только часть направлений, список можно продолжать, и он получится довольно длинный.

Проблема экологии — важнейшая в XXI веке для дальнейшего существования человечества на планете, она обозначилась еще в прошлом столетии, только не являла собой катастрофу, а ведь на данный момент времени в разных частях Земли ситуация без преувеличения размеров трагедии именно такая.

За минувшее десятилетие музеями России и в других странах реализовано несколько крупных проектов, связанных с экологическими проблемами. Вспомним некоторые наиболее интересные. В 2021 году (20.11–8.12) в Центре Гиляровского филиале Музея Москвы прошел фестиваль «(Не) говорите про экологические проблемы». Частью проводимых мероприятий была образовательная программа, состоящая из цикла практикумов с художниками, онлайн-дискуссий с экспертами и представителями экологических инициатив, а также проведена мини-выставка постеров от ведущих российских иллюстраторов на тему экологии. Современные художники приняли участие в паблик-токах и мастер-классах. Особый интерес участников мероприятий вызвали художники и дизайнеры, работающие с так называемой эко-повесткой, такие как арт-дуэт «ЕлиКука», Павел Отдельнов, Ирина Петракова и Екатерина Калюжная. Хотим отметить, что в обсуждениях перспектив новых проектов участвовали представители современных бизнес-инициатив и эксперты в области эко-просвещения. Среди них была основательница проекта «Теперь так» Екатерина Колчанова — разработчик образовательных продуктов для детей и взрослых, а также другие специалисты. Заметим, что в 2021 году Музей Москвы стал партнером нескольких проектов и инициатив, посвященных экологии и экологичному образу жизни. Проводились различные акции и мероприятия: весной того же года в музее был установлен контейнер для сбора одежды нуждающимся фонда «Второе дыхание», а летом того же года был «День Жабобо», где главный акцент был сделан на этическое отношение к животным. Может показаться, что выставки и мероприятия проходят бессистемно, но это не так, на самом деле концепции связаны с экологией, тематически охватывают различные сферы культурной жизни и повседневной деятельности человека. Очень интересна, на взгляд авторов, выставка проекта о локальной идентичности районов «Москва без окраин» (17.11.2021), посвященная исследованию Капотни. Было представлено несколько сюжетов, которые непосредственно связаны с темой природы и экологии: устойчивый дизайн городских парков, культура городских огородов, экологическая ответственность современных городских производств. Цикл мероприятий о современной городской экологической ситуации и о том, как она проявляется в культурных проектах, бизнес-инициативах и повседневных практиках горожан, — был

интересен гостям выставки как специалистам, так и простым посетителям. В деловую программу выставки входили онлайн-дискуссии с широким тематическим диапазоном. Даже рестораторы принимали активное участие. В частности, эксперты обсуждали, как тренд на экологичность отражается в гастроиндустрии, за что присуждают «Зеленую звезду», для чего в ресторанах используют возвратную тару и многие другие вопросы.

Частью публичной программы к выставке «Москва без окраин. Капотня» стал специальный цикл дискуссий об экологии и практиках городской экоосознанности. Главной темой стало использование более экологичных технологий и реализация бережных способов взаимодействия с озелененными территориями и их обитателями в индустриальном районе. Музей Москвы пригласил авторов современных городских экопроектов, художников и экспертов обсудить, как сегодня в столице выстраиваются отношения горожан с природой, об их отношении к современным экотехнологиями и каких практик осознанного экоповедения не хватает жителям столицы. Перед каждой дискуссией в музее проводились тематические мастер-классы для желающих всех возрастных категорий.

Также в рамках темы статьи интересен масштабный выставочный проект «Грядущий мир: экология как новая политика. 2030–2100». Он объединял старые и новые произведения более 50 художников и дизайнеров прошлого и настоящего, из России и других стран, занимал все выставочное пространство ВЦ «Гараж». Замысел организаторов: представить по выставленным работам сценарии экологического будущего, ведь проект был посвящен тому, что будет или может быть, что находится в становлении и где экологическая ситуация — самый главный вопрос.

Название этого проекта обращает на себя внимание. В настоящее время междисциплинарный научный подход распространился на разные области не только гуманитарных наук, но и культуру, а именно изобразительное искусство и разные направления в дизайне взаимодействуют с различными сферами социальной жизни и экологией. Интервал времени 2030–2100 выбран не спонтанно, он отсылает просвещенного посетителя выставки к двум знаковым датам, одна из которых относится к области науки, вторая — к литературной — научной фантастике. Вспомним, что ранее были прогнозы об истощении мировых запасов нефти, в частности, знаменитый эколог Пол Эрлих заявлял об этом на базе научных исследований и даже обозначил дату — 2030 год, а известный писатель-фантаст Артур Кларк еще в 1960-е годы в своих произведениях писал, что в 2100

году человечество заселит другие планеты и даже, что люди станут бессмертными. Наверное, можно было привести и другие примеры научных исследований и литературных произведений, оказавшихся во многом пророческими, взять хотя бы рассказ «Будет ласковый дождь» Рэя Брэдбери, но, видимо, даты, обозначенные Эрлихом и Кларком, были скорее метафорическими и визуально интереснее вписывались в название выставочного проекта.

Теоретик и критик искусства Ти Джей Демос в статье «Искусство после природы» (2012) писал: «Подобно тому, как природа больше не воспринимается как изначальная, чистая, отдельная от человека сфера, так и автономия искусства перед лицом экологической катастрофы представляется все более сомнительной» [11]. Трудно не согласиться с этим утверждением, особенно в сложившейся ситуации, до которой люди довели планету. Теперь бороться с последствиями, пытаться изменить в людском сознании отношение к природе — задача для всех, понимающих проблему, в том числе — людей искусства и работников культуры.

На самом деле проблемы с экологией начали беспокоить просвещенные умы давно, помимо писателей-фантастов, многие произведения которых оказались пророческими, в экологическом направлении работали Ким Абелес, Тури Вронес, Джон Акомфра, Элин Мар Эйен Вистер, Бен Вудард, Гинтс Габранс, группа «Гнездо», Карел Дюжарден, Маурицио Каттелан, Хельге Йордхейм, Ле Корбюзье, Лоуренс Лек, Михаил Матюшин, Эдвард Майбридж, Сергей Кищенко, Александр Образумов, Дан Пержовски, Лия Пержовски, Патриша Пиччинини, Анастасия Потемкина, Саломон ван Рёйсдал, Саша Пофлепп и многие другие.

Главным слоганом выставки было «Музей — двигатель социальных и экологических инноваций». К новым задачами, осуществляемым современными музеями, теперь прибавились борьба с дискриминацией в обществе, с экспансией рекламных вывесок, с избытком мусора, дефицитом пресной воды и многое другое. И здесь уместно вспомнить масштабный проект 2003 года Water Smart Home австралийской организации Museums Victoria, которая курирует Мельбурнский музей и Музеи науки и иммиграции. Главной задачей было повысить сознательность жителей Мельбурна в потреблении пресной воды, в тот момент только на хозяйственные нужды ее расход составлял 60 %. Известно, что Австралия — самый засушливый материк, и тем не менее уровень потребления воды на душу населения там один из самых высоких.

Функции и задачи современных музеев постоянно расширяются, и направления, которые несколько лет назад казались неуместными, сейчас становятся нормой. Многие музеи мира максимально вовлечены в жизнь общества и даже становятся катализаторами устойчивого экологического и социального развития, например, Музей Куиноса, где уже несколько лет генерируется концепция «музей участия». В проектах принимают участие не только люди искусства и науки, но и специалисты, занимающиеся экологическими проблемами. Этот музей был инициатором создания площади Корона, с пешеходной зоной, здесь уже мы говорим о другом направлении работы музея — дизайне городской среды, причем место было выбрано довольно непривлекательное — замусоренная старая улица. После проведенных работ по благоустройству площадь Корона стала местом для проведения различных музейных мероприятий. Так, практически из свалки, благодаря музейному экологическому проекту, город получил новое пространство для культурных мероприятий и общения горожан.

В нашей стране многие музеи также реализуют различные выставочные проекты, связанные с экологией. Так, Тульский историко-архитектурный музей в 2016 году на полученный грант от Благотворительного фонда В. Потанина смог реализовать проект «Музейный дизайн: право на город». «Экспансия» неэстетичных рекламных вывесок, выносные штендеры портили эстетику городской среды в районе Ленинского проспекта Тулы. Музей добился распоряжения администрации города убрать этот визуальный мусор, благодаря чему улучшился внешний вид проспекта, а на средства, полученные от потомков владельцев дореволюционных домов, выполнена реставрация фасадов. Теперь наружная реклама выполняется согласно дизайн-коду, разработанному музеем. Данный пример показывает, как музейный проект привлек внимание горожан к проблеме архитектурного наследия. Совместно с французским ритейлом товаров для дома Leroy Merlin этот же музей провел «Двортрудмай» — акцию, во время которой жители Тулы делали простую экстерьерную мебель для улиц и парков.

Возможности работы музея гораздо шире общепринятого понимания. Еще одно направление деятельности современных музеев — волонтерство. В современных музейных практиках активно развивается сотрудничество с волонтерами. Многие волонтерские программы напрямую не связаны с деятельностью музеев, тем не менее достигнуты положительные результаты в ряде сфер: программирование сайтов, мобильные приложения, дизайн, видео и фотосъемка, монтаж и демонтаж

декораций, постановка спектаклей, создание кинофильмов — все это уже несколько лет есть в Государственном Эрмитаже.

С помощью волонтерских программ можно решать различные задачи, одной из них было приобщение к музейной деятельности бездомных людей в Лондоне. В 2011 году музей общественного транспорта (London Transport Museum) открыл «Дискуссионный центр» (Conversation Hab). Участие бездомных в волонтерских музейных программах помогло им вновь обрести уверенность, освоить определенные навыки и стать частью социума.

Другая форма взаимодействия музея с посетителями-жителями города — это создание выставок при их непосредственным участии, когда идея генерируется вместе с ними, а затем реализуется. Такой опыт практикуют в нашей стране несколько музеев. Например, в Свердловском областном краеведческом музее была реализована идея выставки «Искусство путешествий». Ее придумали работники музея совместно с жителями, а затем осуществили в виде виртуального музея.

Мы рассмотрели несколько актуальных концепций экологического характера в работе современных музеев России и других стран. Неслучайно более детальный анализ был проведен на проекте, посвященном дефициту пресной воды. Всероссийский историко-этнографический музей им. Д.С. Лихачева (далее в тексте ВИЭМ) в настоящее время тоже занимается разработкой экологического выставочного проекта «Живи Тверца!». Гибель древней реки заметна не только специалистам, занимающимся охраной природы, а даже сторонним наблюдателям. Тем не менее, пока ни одна служба защиты природы или другие организации, способные повлиять на ситуацию, не проявили себя должным образом. Актуальность темы не дает оставаться безучастными к этой экологической катастрофе специалистам ВИЭМ.

Основными научными подходами в создании концепции выставки-акции «Живи Тверца» можно назвать исторический и герменевтический, также в процессе создания выставочного проекта использовались другие подходы и различные методы, актуальные для работы над обозначенной темой и поставленными перед музейными работниками задачами, которые возможно решать только комплексно. В практике музея это первый опыт воплощения масштабного замысла с применением междисциплинарного подхода: экология, история, археология, краеведение, история костюма и мн. др. Такой синтез позволит ВИЭМ воплотить сложный замысел проекта. Одновременно необходимо решить комплекс задач так, чтобы выставочное пространство органично смотрелось.

Назовем основные задачи:

— Рассказать и показать богатую историю реки Тверца. Ее древность отражена в археологических находках, берестяных грамотах, письмах и дневниках путешественников государственных деятелей, ярких представителей науки и искусства, в прозе и поэзии. О Тверце упоминается во многих древних источниках, цитаты из которых тоже планируется включить в комплексное решение экспозиции, этот компонент покажет, какое сильное впечатление в разные периоды истории производила река на путешественников — представителей разных сословий, профессий и национальностей.

— Экспонирование определенных орудий труда и предметов быта из собрания музея, свидетельствует о развитом земледелии, кузнечном, гончарном и других ремеслах, которыми владели народы, населявшие берега Тверцы, об их самобытности.

— Показать, что костюмы/элементы праздничной и повседневной одежды тоже являются неотъемлемой частью представления о том, как выглядели люди, жившие на территории, по которой пролегало русло реки.

Предметная часть выставок всегда вызывает большой интерес у посетителей, потому что именно по сохранившимся вещам можно судить о быте предков, наблюдать уровень их эстетического понимания красоты повседневности: ткачество, вышивка, плетеная и глиняная посуда, кузнечное мастерство, резьба по дереву, увидеть символы-обереги, нанесенные на предметы.

Для наилучшего восприятия древностей и материалов, с ними связанных, задумана определенная атмосфера выставочного пространства. Специально разработанный декор залов музея органично сочетается с экспонатами и усиливает впечатления от них.

Также поставлена задача показать определенных обитателей реки — представителей фауны, некоторые виды флоры как навсегда исчезнувшие, так и до сих пор встречающиеся в регионе бассейна реки.

Главная задача, в рамках выставки, — раскрытие темы возникшей экологической катастрофы, причиной которой стало безжалостное отношение человека к природе, в данном случае, к реке Тверца, что привело к ее загрязнению, измельчанию, заболачиванию, нарушению ее самобытной экосистемы и ряду других катастрофических последствий, многие из которых необратимы. Об этом в отдельном зале музея будут свидетельствовать фотодокументы прошлого и настоящего, видео и специально сделанная для этого зала инсталляция.

Посетители выставки «Живи Тверца» смогут сравнить и проанализировать, в каком состоянии река была раньше и что происходит сейчас. Для большей вовлеченности гостей в программные мероприятия, вероятно, ВИЭМ предоставит возможность каждому посетителю принять участие в акции по спасению этой легендарной реки. Они смогут написать свое мнение/отзыв, отдать голос в пользу мер по спасению Тверцы, возможно, будут и другие предложения по программным мероприятиям для еще большего взаимодействия с гостями ВИЭМ. Вполне можно утверждать, что такая выставка будет представлять собой необычное и редкое явление в музейной деятельности и в культуре в целом. По замыслу автора идеи этого выставочного проекта А.В. Пахомовой, посредством визуального языка, понятного каждому человеку, посетители в процессе изучения выставки, шаг за шагом, приблизятся к кульминационной части — залу, посвященному экологической проблеме, которую необходимо решить в короткие сроки, иначе будет поздно, а сделать это возможно, объединив усилия специалистов, музейных работников, представителей власти, коренного населения и туристов — всех, кто неравнодушен.

Авторы статьи надеются, что, ВИЭМ удастся реализовать этот актуальный проект экологической направленности. В нем отражены многие важные принципы работы современных музеев, а именно — взаимодействие с посетителями, привлечение внимания общественности, городских и государственных администраций, природоохранных служб к экологической катастрофе, вопросы наследования культуры, социокультурные связи и многие другие актуальные аспекты. Таким образом, можно сделать обобщающий вывод, что новые времена требуют новых подходов к деятельности людей в разных сферах и музейная не исключение. Выходя за рамки традиционного создания выставки, комплексно решая ряд поставленных задач в данном проекте, устроителем удастся создать новую необычную выставку для историко-этнографического музея. Безусловно, к новизне проекта также можно отнести синтез разных научных подходов, собранные воедино визуальные приемы в подаче выставочного материала от традиционных (консервативных) до использования ИИ, а также актуальный в последние годы метод ассоциаций, актуальный как в предметном дизайне, так и в дизайне оформления выставочных пространств. Авторы статьи убеждены, что внедрение новых актуальных направлений в музейную деятельность, в частности, касающихся экологии и социокультурного аспекта, сейчас очень важны и своевременны. Наде-

емся, что проект «Живи Тверца!» осуществится и станет для ВИЭМ качественно новой вехой в его деятельности, а для общества — полезным и востребованным. Новые открытия в различных областях культуры и науки, проблемы и вопросы, возникающие в мире, — огромное поле деятельности в создании актуальных музейных проектов, которые, в свою очередь, влияют на мировосприятие, повышают культурный уровень многих людей как в России, так и в других странах.

Список литературы:

1. Делать выставки политически. Сборник текстов московской кураторской школы. Мизиано В. (ред.). — Москва. Фонд V-A-C, 2016. 426 с.

2. *Брукс Д.* Бобо в раю: откуда берется новая элита. — Москва: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2013.

3. *Зорилова Л.С.* Поиск духовных идеалов личности в науке, культуре и музыкальном искусстве. — Москва: Альма-Матер, 2008. — 253 с.

4. *Копытин А.*И. теория и практика арт-терапии. — Санкт-Петербург, Москва, Харьков, Минск, 2002. — 366 с.

5. *Махлина С.* Словарь по семиотике культуры. — Санкт-Петербург: Искусство-СПб, 2009. — 751 с.

6. *Мокшанцев Р.И.* Психология рекламы. — Москва-Новосибирск: Инфра-М, 2003. — 228 с.

7. *Одум Ю.* Экология. Том 1. — Москва, 1986. — 328 с.

8. *Рансьер Ж.* Злоключения универсальности. Бакштейн И (ред.). Десять докладов, написанных к Международной конференции по философии, политике и эстетической теории «Создавая мыслящие миры», проведенной в рамках 2-й Московской биеннале современного искусства. — Москва. Издательская программа «Интерроса», 2007. — 265 с.

9. *Коритнянская В.Г.* Музей в городской среде: взгляд с точки зрения экологии. — URL: https://cyberleninka.ru/article/n/muzey-v-gorodskoy-srede-vzglyad-s-tochki-zreniya-ekologii (дата обращения: 12.01.2026).

10. *Чуворкина О.А.* Социальные грани современного музея или арт-институция на службе у человека. — URL: https://cyberleninka.ru/article/n/sotsialnye-grani-sovremennogo-muzeya-ili-art-institutsiya-na-sluzhbe-u-cheloveka (дата обращения: 10.03.2026).

11. *Буренков А.* Не просто пейзаж. Какой видит природу искусство «климатического режима». — URL: https://golubitskoefoundation.ru/burenkov_landscape (дата обращения 12.03.2026).

А.В. ТРОЩИНСКИЙ

Аспирант РГХПУ им. С.Г. Строганова

e-mail: troshinski28@gmail.com

A.V. TROSCHINSKIY

Post-graduate student of the

Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts

e-mail: troshinski28@gmail.com

DOI: 10.37485/1997-4663_2026_2_1_259_272

О МАЛОИЗВЕСТНЫХ ЭСКИЗАХ ТЕАТРАЛЬНЫХ ЗАНАВЕСОВ УЧАЩИХСЯ ИМПЕРАТОРСКОГО СТРОГАНОВСКОГО УЧИЛИЩА НАЧАЛА XX В.

ABOUT LITTLE-KNOWN SKETCHES OF THEATER CURTAINS BY STUDENTS OF THE IMPERIAL STROGANOV SCHOOL OF THE EARLY XX CENTURY

Статья посвящена рассмотрению нескольких малоизвестных эскизов театральных занавесов, выполненных учащимися Императорского Строгановского училища в начале XX века для русской сцены. Главным направлением творчества молодых художников была приверженность русскому стилю, выраженная в интерпретации ими произведений национальной старины — древнерусских памятников архитектуры, иконописи и народного лубка. С периодом 1910-х годов связаны многие коренные перемены в технике сцены и усовершенствования декоративно-постановочной стороны театра, происходят изменения в стилистике сценографии, в театре идут процессы демократизации, что находит отражение в работах учащихся декоративно-театральной мастерской Строгановского училища.

The article is devoted to the consideration of several little-known sketches of theater curtains made by students of the Imperial Stroganov School in the early 20th century for the Russian stage. The main direction of the young artists' work was their commitment to

the Russian style, expressed in their interpretation of works of national antiquity — ancient Russian architectural monuments, icon painting and folk art. Since the 1910s, many fundamental changes in the technique of the stage and improvements in the decorative and staging side of the theater have been associated, changes in the style of set design are taking place, and democratization processes are underway in the theater, which is reflected in the works of students of the Stroganov School's decorative and theatrical workshop.

Ключевые слова: театрально-декорационное искусство, театральные эскизы, русская сценография, театральный занавес, декоративно-театральная мастерская Строгановского училища, русский лубок.

Keywords: theatrical and decorative art, Russian scenography, theatrical sketches, stage curtain, decorative and theatrical workshop of the Stroganov School, Russian lubok.

В собрании Музея декоративно-прикладного и промышленного искусства Российского государственного художественно-промышленного университета имени С.Г. Строганова хранится несколько малоизвестных эскизов театральных занавесов, выполненных учащимися Императорского Строгановского училища в начале XX века для русской сцены. Помимо поисков новых форм и тем, театральные эскизы строгановцев объединяет стремление выражаться образно, посредством аллегорий с их потаенным смыслом, что было свойственно эпохе символизма. Именно символизм порождает «ту мощную антиклассическую тенденцию в художественной культуре, которая оказала существенное влияние на становление искусства XX века» [3, с. 256]. Одновременно главным направлением творчества молодых художников была приверженность русскому стилю, выраженная, прежде всего, в интерпретации ими произведений национальной старины — древнерусских памятников архитектуры, иконописи и народного лубка.

Представленные работы выполнены как учебное задание декоративно-театральной мастерской, которая была открыта в стенах Императорского Строгановского училища в 1908–1909 учебном году. Ее организация тесно связана с реформами в области оформления театральных постановок, выдвижением художника на одно из главнейших мест как сорежиссера

и художественного постановщика пьесы, а также с огромным интересом к театру и русской музыкальной культуре, который испытывала прогрессивная художественная общественность и учащаяся молодежь в тот период. Ряд преподавателей Строгановского училища 1910-х годов, таких как Ф.Ф. Федоровский, В.Е. Егоров, Н.А. Андреев, К.А. Коровин, Ф.О. Шехтель, В.А. Симов, А.С. Янов, имели непосредственное отношение к ведущим московским театрам, являясь практикующими театральными сценографами.

Серьезный интерес к театральному искусству у строгановцев пробуждается раньше, еще во второй половине 1890-х годов, когда директором училища назначается Н.В. Глоба — выдающийся организатор и руководитель, остро чувствовавший дух времени и необходимость перемен в художественном образовании [1, с. 21–42]. Именно благодаря Н.В. Глобе в стенах Строгановки собирается весь цвет русского искусства. По его приглашению в 1898 году преподавать новую дисциплину «Стилизация цветов» приглашается М.А. Врубель — выдающийся живописец, график и театральный художник; приходит преподавать К.А. Коровин; в 1907 году действительным членом Совета Строгановского училища и одним из учредителей и участников Художественно-промышленного общества при его музее становится Савва Иванович Мамонтов (организатор Русской частной оперы в Москве).

Эскизы театральных занавесов, выполненные учащимися Строгановского училища в 1910-х годах, представляют собой декоративные вышитые или расписные полотна для подъемно-опускных конструкций. Это задание иллюстрирует пристальный интерес к оформлению сцены, связанный с усовершенствованием декоративно-постановочной стороны театра в то время.

Все графические работы строгановцев имеют композицию с акцентированным центром, то есть задуманные полотна занавесов не предназначены для антрактно-раздвижных конструкций, которые чаще использовались в драматических театрах (новатором в их художественном решении стал в 1898 г. Московский художественный театр, а самым ярким примером — занавес «Чайка» Ф.О. Шехтеля, 1902 г.). Скорее всего, данные работы были выполнены для оперных постановок, для которых были более характерными подъемно-опускные конструкции занавесов. Отчеты Строгановского училища свидетельствуют о том, что учебные задания декоративно-театральной мастерской того времени были связаны, преимущественно, с оформлением русских опер (макеты к ним демон-

стрировались на Всероссийской выставке в Киве в 1913 году). Это одноактная опера Н.А. Римского Корсакова «Кащей Бессмертный» (сад Черномора, сад Кащеевны), «Жизнь за Царя» М.И. Глинки (Ипатьевский монастырь), «Князь Игорь» А.П. Бородина (Развалины Путивля), «Снегурочка» Н.А. Римского-Корсакова (посад царя Берендея), «Сон на Волге» А.С. Аренского (Торговая площадь), «Хованщина» М.П. Мусоргского (Скит) [7, с. 263]. Судя по сохранившимся в собрании музея РГХПУ им. С.Г. Строганова другим эскизам, к учебным заданиям можно отнести разработку костюмов и сценографии к операм «Руслан и Людмила» М.И. Глинки [4, с. 74–75], «Садко», «Сказка о Царе Салтане» и «Золотой петушок» Н.А. Римского-Корсакова.



Рис. 1. А.В. Кельберер. Эскиз занавеса к опере М. Мусоргского «Хованщина». ИСУ, 1910-е гг. Бумага (на картоне), гуашь. 44,5 х 60. Музей РГХПУ им. С.Г. Строганова (КП 7665)

Русская культура, как уже отмечалось, переживала в тот период свой небывалый расцвет, а благодаря деятельности таких выдающихся организаторов, как С.П. Дягилев, отечественные музыкальные постановки выходят и добиваются признания на мировых театральных площадках — в 1908 году состоялось первое успешное представление оперы «Борис Годунов» в рамках Русских сезонов в Париже, в 1909 — первый балетный сезон, с его главным хореографическим номером — «Половецкими плясками» А.П. Бородина в декорациях Н.К. Рериха, ставшие прологом триумфа русского искусства за рубежом. Все это не могло не вдохновлять молодых художников.

Интересной особенностью оформления «одежды сцены» строгановцами становится их обращение к русскому лубку, иконописи и древнерусскому архитектурному декору. Это находит проявление в эскизе 1910-х годов учащегося Алексея Кельберера к опере М.П. Мусоргского «Хованщина» (44,5 х 60. КП 7665) и в ряде неаннотированных работ (1) (ил. 1). Композиционно занавес решен как рама, обрамляющая центральную часть полотна со всадником на фоне иконописного городка, с солнцем

и луной на небе. Орнаментальное обрамление, имеющее прямые отсылки к домонгольским владимиро-суздальским белокаменным памятникам архитектуры рубежа XII–XIII веков, с характерными резными плетениями и львами-стражами с пропущенными между задних лап и процветшими вверху хвостами, при всей своей красоте не соотносятся ни с местом действия, ни со стилистикой периода «Хованщины» — 1690-ми годами. Другой, неподписанный эскиз, почти точно повторяет композицию А. Кельберера (возможно, он его же авторства) и свидетельствует о следовании учащимися методу русского стиля 1870-х годов, когда позаимствованные у подлинных произведений орнаментальные элементы монтировались или прилаживались, зачастую бездумно, на новую форму, ничего общего не имевшую с первоисточником (50 х 53,5. КП 7667. Ил. 2).



Рис. 2. Эскиз декорации или занавеса. ИСУ, 1910-е гг. Бумага, гуашь, уголь. 50 х 53,5. Музей РГХПУ им. С.Г. Строганова (КП 7667) Публикуется впервые

Следует отметить, что владимиро-суздальские белокаменные памятники архитектуры являлись важными, эталонными произведениями для строгановцев (большое количество слепков скульптурных элементов, снятых в процессе экспедиций, экспонировалось в музее Строгановского училища еще с момента его открытия в 1868 году). Интерес к этим памятникам был обусловлен в немалой степени публикацией в 1849 году книги С.Г. Строганова «Дмитриевский собор во Владимире (на Клязьме). Строен от 1194 до 1197 года» [15]; слепки владимирских храмов были продемонстрированы Музеумом училища в 1867 году на Всемирной выставке в Париже, вызвав у зарубежных историков искусства большой интерес (после выставки они были переданы в дар Музею Клюни). Мотивы владимиро-суздальских белокаменных рельефов прочитываются и в художественном решении фасада Доходного дома церкви Троицы на Грязех на Чистопрудном бульваре в Москве, сооруженном в 1908–1909 годах и оформленном по проекту выпускника Строгановского училища



Рис. 3. В.П. Киселев. Эскиз занавеса. ИСУ, 1910 г. Бумага, акварель. 44 х 70. Музей РГХПУ им. С.Г. Строганова (КП 7666) Публикуется впервые

С.И. Вашкова. Этот дом еще называют «Дом со зверями», так как в его декоре своеобразно интерпретируются образы животных, птиц и растений, вдохновленных рельефами Дмитриевского собора.

Тем не менее, если отвлечься от темы задания (опера «Хованщина»), художественное решение эскиза занавеса довольно удачное — со смелыми отсылками к древнерусской иконописи, несколько мрачноватым, напряженным колоритом, с яркими ало-оранжевыми акцентами (попоны коня со всадником в центральной части и солнце слева вверху), с интересными ритмами и мотивами геральдических белокаменных львов. Все это больше бы подошло исторической канве оперы «Князь Игорь» А.П. Бородина.

Наиболее ранний из строгановских эскизов занавесов выполнен в 1910 году Виктором Киселевым, учащимся V класса ИСУ (44 х 70. КП 7666 (2)) (ил. 3). Полотно имеет выраженный полукруглый композиционный центр с изображением восседающего на троне царя (великого князя), окруженного коленопреклоненными фигурами бояр слева и справа. За троном — русское воинство на фоне стилизованных теремов. Колорит занавеса холодный, сдержанного серо-голубого цвета. По краям вверх тянутся растительные побеги, увенчивающиеся в верхних углах огромными сказочными солнцами-цветами, решенными также в серо-голубой гамме, но более темного оттенка. Центр занавеса — светлый, он обрисован красными контурными линиями, как и его нижняя нарядная кайма, которую отделяет от основного полотнища стилизованный бордюр бегущих завитков-волн. Нижняя часть — сказочно нарядная, отсылающая

нас к русскому рисованному лубку. На ней изображены бодающиеся козы (скоморошьи представления нередко сопровождались выступлениями медведя и козы), цветочная корзинка, птички в фигурных облачках-резервах, схожие с теми, что встречаются на русском рисованном лубке начала XIX века («Древо разума», «Календарь-месяцеслов»; ГИМ) [8, с. 102–107]. Такое обобщенное художественное решение занавеса, имеющее отсылки к народному изобразительному искусству, могло по своему замыслу и тематике сопровождать целый ряд русских опер, как со сказочным сюжетом («Сказка о царе Салтане», «Садко», «Золотой петушок»), так и с историческим, с центральной фигурой великого князя или царя-самодержца («Князь Игорь», «Борис Годунов», «Жизнь за Царя» и др.).



Рис. 4. С.В. Виноградов. Эскиз занавеса. ИСУ, 1916 г. Бумага, акварель. 53 х 71. Музей РГХПУ им. С.Г. Строганова (КП 7663) Публикуется впервые

Композиционно работе Киселева близок эскиз Сергея Виноградова (тезки Сергея Арсеньевича Виноградова — преподавателя Императорского Строгановского училища), также ученика V класса, выполненный позже, в 1916 году (53 х 71. КП 7663. Ил. 4). Изобразительная часть занавеса также сосредоточена ближе к нижнему краю и в качестве каймы занимает примерно одну треть полотна. По своему сюжету его композиция напоминает предыдущий эскиз — с центральной фигурой царя (великого князя), восседающего на троне. Но общий замысел приобретает более игровой, «потешный» характер — самодержца на троне окружают уже не коленопреклоненные бояре и воинство, а скоморохи-шуты, дурачащиеся, трубящие в дудки и бьющие в бубны или трещотки. Кайму венчают личины солнц с заостренными вытянутыми лучами, вторящими своей формой трубам скоморохов («солнце» и «луна» не редки на рисунках строгановцев и вновь отсылают нас к народной картинке, самой выразительной в их числе является ксилография «Солнце и знаки зодиака» начала XVIII века из коллекции Д.А. Ровинского, копирующая рисунок росписи палаты деревянного дворца царя Алексея Михайловича в Коломенском) [6, с. 38; 10, с. 32]. Верхняя, большая часть полотнища,

сдержанного серого цвета, контрастирует с нижней, яркой желто-оранжевой, полосой сюжетной каймы. Завеса словно поднимается, приоткрывая зрителю разудалое, смеховое выступление скоморохов перед великим князем или царем. Все ее основное поле изукрашено травным узорочьем, с огромными фантастическими деревьями-цветами по краям, напоминающими своими «кронами» гигантские хризантемы. В то же время, художественное решение верха занавеса имеет много общего с мотивами русской набойки, в изучение и возрождение которой внес большой вклад еще один представитель Строгановской школы — Н.Н. Соболев, автор опубликованной в 1912 году книги «Набойка в России» [14], а также основатель и руководитель набивной мастерской ИСУ.





Рис. 5, 6. З.П. Зиссер. Эскизы декоративных панно (театральных декораций?). ИСУ, 1910-е гг. Бумага, акварель, белила. 44 х 35; 44 х 36. Музей РГХПУ им. С.Г. Строганова (КП 7656; КП 7657) Публикуются впервые

В эскизах панно или театральных декораций ученицы Зои Зиссер 1910-х годов заметно обращение автора к иконографии русской иконы и рисованного лубка, имевшего тесную связь с иконописью (44 х 36. КП 7656; 44 х 35. КП 7657. Ил. 5, 6). Стилизованное розовое строение «терема», стоящего на островке-горке среди стада пасущихся на цветущем лугу белых овец, или белокаменный архитектурный ансамбль за крепостной стеной, с рядом стилизованных елей на переднем плане, вполне могли быть декорациями к «Сказанию о невидимом граде Китеже и деве Февронии» или «Сказке о царе Салтане».

Рисунки строгановцев иллюстрируют обращение молодых художников к народной изобразительной традиции, лубку, который в тот период приобретает особую популярность не только благодаря своей оригинальности и художественным достоинствам, но и иносказательности, скрытым смыслам, которые некогда заключались в этих «летучих листках», и которые в тот период собирали многие художники. Известно, что на русский лубок опирался И.Я. Билибин при постановке «Золотого петушка» (1909) и в своей редакции сценографии оперы «Руслан и Людмила» (1913); А.Н. Бенуа, оформивший балет И.Ф. Стравинского «Петрушка» (1911); в работах М.Ф. Ларионова и Н.С. Гончаровой 1910-х годов, прежде всего, для театра, неизменно читается обращение к русской народной живописи, лубочной графике и иконописи (постановки «Полуночное солнце» (1915), «Кикимора» (1916) в декорациях М. Ларионова; «Золотой петушок» (1914) — Н. Гончаровой; «Русские сказки» (1917–1918) — М. Ларионова и Н. Гончаровой для Русских сезонов С.П. Дягилева).

Для московской сценографии стилеобразующей, важной вехой могла стать первая постановка оперы Н.А. Римского-Корсакова «Золотой петушок» в 1909 году в театре Солодовникова, оформленная И.Я. Билибиным. «Совсем по-иному, — пишет М.В. Давыдова, ¬— проявлялись изобразительные приемы в музыке “Золотого петушка” с его мощным симфонизмом аляповато-лубочных красок, с их балаганно-скоморошичьими интонациями в характеристике Додонова царства» [5, с. 15].

Обращение художников-сценографов к русскому традиционному, народному искусству было связано со взлетом пристального интереса к лубку и оживленным его коллекционированием в тот период. Известно, что «большими коллекциями лубка обладали Билибин, Богоявленский, Кульбинин, Ларионов, Морозов, Оршанский, Пошехонцев, Судейкин, Чехонин, Видов, Враский» [6, с. 15], а также Кандинский, и многие из перечисленных имели непосредственное отношение к театральному искусству. Отметим, что и сама музыка А.П. Бородина, Н.А. Римского-Корсакова, И.Ф. Стравинского и других русских композиторов в немалой степени была вдохновлена фольклором и народными песнопениями, непосредственно заимствовала и интерпретировала их.

Что касается лубочной графики, то первым научным изданием справедливо считается книга Д.А. Ровинского «Русские народные картинки», вышедшая в 1881, а затем переизданная в 1900 году, содержащая большое количество воспроизведений русского лубка, собранного автором [12]. Книга остается и в наши дни важным источником сведений об этой области народного творчества (и она имелась в библиотеке ИСУ). В 1900-х годах в публицистике, на страницах художественных журналов и газет все чаще начинают звучать голоса «с теоретическим оправданием архаического и народного искусства» [13, с. 72].

На практике оживлению интереса к лубку, вывеске и народному творчеству активно поспособствовала выставочная и публичная деятельность русских художников-авангардистов и, прежде всего, М.Ф. Ларионо-

ва, который в 1911 году, в канун открытия Всероссийского съезда художников, выступает с призывом сохранять и охранять русскую старину и ее памятники. Его поддерживает Н.С. Гончарова, требуя запретить вывоз за границу икон, лубков и других памятников национального творчества, так как «значение этих произведений бесконечно велико для будущности русского искусства» [13, с. 72]. «Большое и серьезное искусство не может не быть национальным, — пишет Гончарова, — лишая себя достояния прошлого, русское искусство подрезает себя под корень» [13, с. 72].

Именно Ларионов в феврале 1913 года организует первую выставку лубков, причем в стенах учебного заведения — в залах Московского училища живописи, ваяния и зодчества, находившегося неподалеку от школы Императорского Строгановского училища. Изданный каталог содержал 551 наименование выставленных образцов народных картинок, включая не только русские, но и восточные и западноевропейские лубки, а также подносы, медное литье и деревянную скульптуру, печатные пряники. Он сопровождался вступительной статьей Ларионова, в которой автор отмечал: «Все это лубок в широком смысле этого слова, все это великое искусство» [13, с. 72].

М.Ф. Ларионову вторит С.К. Маковский, который замечает, что русские художники еще до недавнего времени «…почти ничего не знали о том, что в преданиях загадочного прошлого, в очертаниях крестьянской утвари, в затейливых изображениях и орнаментах, которыми испещрены пожелтелые страницы старых церковных книг, — во всем своеобразном колорите народных обычаев, суеверий, скрыты неисчерпаемые богатства форм и красок, драгоценные россыпи живописных образов… (…) Пусть художник — археолог, но — до минуты творчества. Лишь бы с этой минуты он был поэтом! Тогда же все отступления от внешней правды, все самые неправдоподобные фантазии получат силу и убедительность…» [11, с. 143].

Следует подчеркнуть, что выставка, организованная М.Ф. Ларионовым, проходила в юбилейный год 300-летия Дома Романовых. Празднование сопровождалось как театральными постановками (именно тогда за оперой «Жизнь за Царя» М.И. Глинки закрепляется значение официального символа русской монархии), премьерами, выставками, в которых принимало активное участие Императорское Строгановское училище, и где национальный, русский стиль был главенствующим. Задания декоративно-театральной мастерской начала 1910-х годов были приурочены к юбилейным празднованиям, а макеты и эскизы демонстрировались на

Всероссийской торгово-промышленной выставке в Киеве, получив как уколы, так и одобрение критики. В то же время, именно в 1913 году в рамках Русских сезонов в Париже состоялась премьера балета И.Ф. Стравинского «Весна священная» в декорациях Н.К. Рериха — мощное действо, где музыка, танец и сценография слились в единый образ языческой Руси. Балет вызвал скандал и провалился, но он стал точкой отсчета новой эпохи в истории музыки, хореографии и театрального искусства в целом.



Рис. 7. В.П. Комардёнков. Титульная страница художественно-литературного сборника «Лель» (фрагмент). ИСУ, 1918 г. Музей РГХПУ им. С.Г. Строганова (КП 2903)

Без сомнения, смело можно утверждать, что учащиеся Строгановского училища «держали руку на пульсе» и были непосредственными участниками многих культурных событий, которые происходили как в Москве в тот период, так и за пределами старой столицы. Об этом свидетельствуют стилистические изменения, которые при внимательном рассмотрении, можно уловить в графических эскизах строгановцев. Если сравнивать эскизы Киселева (1910) и Виноградова (1916), то у последнего заметно усиливаются гротескные черты, в нем больше выражен дух ярмарочных, балаганных народных представлений, что было вызвано острой демократизацией культуры того времени, несомненным обращением автора к лубку и фольклору. К 1918 году образ трубадура-скомороха, шута становится еще более стилизованным на титульной странице художественно-литературного студенческого журнала строгановцев «Лель», оформленного Василием Комардёнковым [9, с. 241] (КП 2903. Ил. 7).

Приплясывающий и трубящий в дудку, одетый в странную высокую шапку (колпак, напоминающий плетеный туесок на голове шута Парамошки с московского лубка 1766 г.), «Лель» Комардёнкова имеет мало общего с персонажем «Снегурочки» Н.А. Римского-Корсакова, скорее, это лубочный народный «трибун». Подчеркивая природу народной смеховой традиции, юродства и скоморошничанья, высмеивавшего от лица простого народа пороки власть имущих и сильных мира сего, его образ созвучен революционному духу своего времени. Пользуясь симпатией в среде простого люда в разных странах, в том числе и на Руси, народные

скоморохи-шуты потешали своими дурацкими выходками зрителей на ярмарочных и деревенских праздниках. Сугубо русские персонажи, о которых повествуют отечественные лубочные картинки XVIII–XIX веков, — это Савоська и Парамошка, Ералаш, Фома с Ерёмой. При Петре I в народной гравюре на дереве придворным шутам авторы дают имена Гоноса и красноносого Фарноса, причем последний прижился в русском народном кукольном театре и стал известен под именем Петрушки [6, с. 160].

Образы скомороха-шута, а также Пьеро и Арлекина (перекочевавшие из комедии дель арте, эстетизировавшиеся и несколько обрусевшие к началу XX в.), становятся универсальным как для отечественного народного театра предреволюционного времени, так и символистского театра (одну из ключевых ролей здесь сыграл В.Э. Мейерхольд, исполнивший роль Пьеро в поставленной в 1906 году им же пьесе «Балаганчик» А.А. Блока в театре В.Ф. Комиссаржевской).

Можно сделать вывод, что «универсальность» трагикомических образов шутов, паяцев, как и скоморохов, с одной стороны, была органично связана с идеями зрелищности представления для народа, близка его смеховой и изобразительной культуре, а с другой — именно эти образы являлись ключевыми для эпохи символизма начала XX века с их противоречивостью и иносказательностью.

Строгановцы, находясь на гребне всеобщего увлечения театром, были активно вовлечены в новаторские творческие проекты. Они использовали смелые художественные приемы, утверждая национальную самобытность отечественного искусства. С периодом 1910-х годов связаны многие коренные перемены в технике сцены и усовершенствования декоративно-постановочной стороны театра, происходят изменения в стилистике сценографии, в театре идут процессы демократизации, проявляются авангардные веяния, что находит отражение в работах декоративно-театральной мастерской учащихся Строгановского училища.

Примечания:

1. Автор эскиза — Алексей Викторович Кельберер (1898–1963). С 1908 по 1917 год учился в ИСУ, в театрально-декоративной мастерской. С 1914 года подрабатывал помощником декоратора в Большом и Малом театрах Москвы; в 1926 окончил Высшие театральные мастерские. В 1918–1920 годах служил в Красной армии. В 1920 — художник и актер 1-го самодеятельного театра Красной Армии при Политуправлении МВО, в 1921–1930 и 1933–1938 — актер театра В.Э. Мейерхольда, в 1931–1933 — актер и режиссер Реалистического театра, в 1938–1940 — актер ЦДТ, в 1940–1941 — актер киностудии «Мосфильм», в 1941–1944 — актер и режиссер Московской филармонии. В 1945–1951 и с 1953 — актер Театра-студии киноактера. Занимался дубляжом и озвучиванием иностранных фильмов. Супруга — актриса Мария Федоровна Суханова. Сын — известный художник Борис Алексеевич Кельберер.

2. Автор эскиза — Виктор Петрович Киселев (1895–1984) стал впоследствии известным художником [2]. В 1912 году он окончил Императорское Строгановское училище, затем продолжил свое образование в Московском училище живописи, ваяния и зодчества (1913–1917). В 1920-х он убежденный конструктивист и представитель «производственного искусства», обращается к новой сценографии — в Театре Мейерхольда им были оформлены спектакли «Мистерия-буфф» (совместно с А.М. Лавинским и В.Л. Храковским, 1921) и «Ревизор» (1926). В 1926–1927 гг. заведовал монтировочной частью ГосТИМа. Был членом худсовета МХАТа Второго (1927–1928). Оформил спектакли: «Последняя жертва» А.Н. Островского в Театре им. М.Н. Ермоловой (1932), «Васса Железнова» М. Горького в ЦТКА (1936) и др. В 1928–1929 гг. состоял членом ОМХ, был председателем Московской ассоциации художников-декораторов (1929–1932). Позднее работал в Мастерской монументальной живописи Академии архитектуры СССР. Произведения Киселёва представлены в ГЦТМ им. А.А. Бахрушина.

Список литературы:

1. *Астраханцева Т.Л.* Н.В. Глоба — выдающийся деятель художественно-промышленного образования в России и в эмиграции. Возвращение на родину // Академик Императорской Академии художеств Н.В. Глоба и Строгановское училище / ответственный редактор Т.Л. Астраханцева. — Москва: Индрик, 2012. — С. 21–42.

2. Виктор Петрович Киселев. Живопись. Театрально-декорационное искусство. Каталог выставки / автор вступительной Д.В. Сарабьянов. — Москва: Советский художник, 1983.

3. *Гаврилин К.Н.* Проблема архаизма в скульптуре русского символизма // Символизм как художественное направление. Взгляд из XXI века. Сборник статей / ответственные редакторы: Н.А. Хренов, И.Е. Светлов. — Москва: ГИИ, 2013. — С. 256–267.

4. *Гаврилин К.Н., Трощинский А.В.* Сценография оперы М. Глинки «Руслан и Людмила»: от романтизма к символизму // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова. — Москва: РГХПУ им. С.Г. Строганова. — 2025. — № 3. — Часть 1. — С. 60–80.

5. *Давыдова М.В.* Художник в театре начала XX века. — Москва: Наука, 1999.

6. *Дюшартр П.-Л.* Русские народные картинки и гравированные книжицы. 1629–1885 / перевод с французского О.А. Павловой. — Москва: ЗАО Центрполиграф, 2006.

7. Императорское Строгановское училище на Всероссийской выставке в Киеве // Известия общества преподавателей графических искусств. — 1913. — № 7. — С. 252–263.

8. *Иткина Е.И.* Русский рисованный лубок конца XVIII — начала XX века. Из собрания Государственного Исторического музея. Москва. — Москва: Русская книга, 1992.

9. Искусство Серебряного века в собрании музея МГХПА им. С.Г. Строганова / М.М. Зиновеева, А.В. Трощинская. — Москва: Медиацентр «Русский Мир», 2021.

10. Лубок. Русские народные картинки XVII–XVIII вв. / автор-составитель Ю. Овсянников. — Москва: Советский художник, 1968.

11. *Маковский С.К.* Силуэты русских художников. — Москва: Республика, 1999.

12. *Ровинский Д.А.* Русские народные картинки. Собрал и описал Д.А. Ровинский. Том 1, 2. — Санкт-Петербург: Издание Р. Голике, 1900 г. (Первое издание — 1881 г.; присутствует в библиотеке ИСУ).

13. Русская живописная вывеска и художники авангарда // автор-составитель А.В. Повелихина, Е.Ф. Ковтун. — Ленинград: Аврора, 1989.

14. *Соболев Н.Н.* Набойка в России. – Москва: Типография т-ва И.Д. Сытина, 1912. — 107 с.

15. *Строганов С.Г.* Дмитриевский собор во Владимире (на Клязьме). Строен от 1194 до 1197 года / рис. Ф. Дмитриев. — Москва: Типография Александра Семена, 1849. — 23 л. (Издание не поступало в продажу; присутствует в библиотеке ИСУ).

Е.А. МАЛЬЦЕВА

Доктор культурологии, кандидат искусствоведения, доцент, профессор кафедры «История и философия» ФГБОУ ВО «Сибирский государственный университет путей сообщения», профессор кафедры народной художественной культуры и музыкального образования ФГБОУ ВО «Новосибирский государственный педагогический университет»
e-mail: eamaltseva@yandex.ru

E.A. MALTSEVA

Dr of Culturology, PhD in Art History, Associate Professor, Professor of Philosophy and Culturology Department, Siberian Transport University, Professor of Folk Art Culture and Music Education Department, Novosibirsk State Pedagogical University
e-mail: eamaltseva@yandex.ru

DOI: 10.37485/1997-4663_2026_2_1_273_290

ТЕМА ЖЕЛЕЗНОЙ ДОРОГИ В ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОМ ИСКУССТВЕ

THE THEME OF THE RAILROAD IN DECORATIVE AND APPLIED ARTS

Статья посвящена малоизученной теме отражения образа железной дороги в декоративно-прикладном искусстве. На материале музейных собраний рассматривается эволюция образа в предметах, окружавших человека в повседневной жизни на протяжении XIX–XXI веков. В статье вводятся в научный оборот ранее не публиковавшиеся образцы из музейных собраний России. Делается вывод о том, что образ железной дороги, пройдя эволюцию от технической новинки до носителя исторической памяти, занял прочное место в декоративно-прикладном искусстве, а связанные с ним предметы стали не только образцами творчества, но и документами эпохи, свидетельствующими о непреходящей актуальности этой темы в культуре.

This article explores the understudied topic of the railway's image in decorative and applied arts. Using museum collections, it examines the evolution of this image in objects that surrounded people in everyday life during the XIX–XXI centuries. The article introduces previously unpublished examples from Russian museum collections into scholarly circulation. It is concluded that the image of the railway, having evolved from a technical innovation to a bearer of historical memory, has taken a firm place in decorative and applied arts, and objects associated with it have become not only examples of creativity, but also documents of the era, testifying to the enduring relevance of this theme in culture.

Ключевые слова: железная дорога, декоративно-прикладное искусство, посуда, письменный прибор, шкатулка, игрушка, модель.
Keywords: railroad, arts and crafts, tableware, writing set, box, toy, model

Железная дорога является одним из наиболее крупных и передовых технологических мегапроектов, оказавших масштабное влияние на культуру. Она радикально трансформировала представления о пространстве и времени, повлияла на социальную структуру общества, стимулируя урбанизацию и рост мобильности населения, дала мощный импульс экономическому подъему и распространению культурных ценностей, а также стала источником вдохновения для мастеров искусств [3; 7].

Сфера декоративно-прикладного искусства в этом ряду занимает особое место. Здесь, на пересечении эстетики и практической пользы, железнодорожная тема обрела интересное и разнообразное звучание, воплотившись в предметах, которые не только выполняли утилитарную и декоративную функции, но и несли определенную символическую нагрузку. Сегодня эти артефакты, рассеянные по музейным и частным собраниям, требуют систематизации и анализа, позволяющих реконструировать целостную картину бытования железнодорожной темы в декоративно-прикладном искусстве на протяжении двухсотлетней истории. Актуальность настоящей работы продиктована необходимостью восполнить этот пробел и ввести в научный оборот значительный пласт художественной культуры, долгое время остававшийся на периферии исследовательского внимания.

Обращение к исследованию декоративно-прикладного искусства связано с некоторыми теоретическими и терминологическими трудностями. Определение данного вида искусства, его классификация до настоящего времени подвергаются осмыслению и уточнению [9]. Мы, опираясь на словарь терминов, разработанный НИИ теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств, будем рассматривать декоративно-прикладное искусство как «вид искусства, имеющий свой особый художественный смысл и свою декоративную образность и вместе непосредственно связанный с бытовыми нуждами людей» [1, с. 160]. Эта неразрывная связь с повседневными нуждами человека делает декоративно-прикладное искусство чутким индикатором тех изменений, которые происходят в обществе и его материальной культуре. К концу XIX века железная дорога из технической новинки превратилась в привычный элемент повседневности, прочно войдя в жизнь сначала городского, а затем и сельского населения. Закономерным следствием этого процесса стало появление многочисленных предметов, так или иначе связанных с железнодорожной темой — от посуды и детских игрушек до сувениров и элементов интерьера. Образ железной дороги, прежде всего паровоза, поезда, начал тиражироваться в самых разных материалах и формах, закрепляясь в сознании современников как узнаваемый символ нового времени.

Многообразие предметов, в которых нашла воплощение железнодорожная тема, требует обращения к определенной классификации. В искусствоведческой практике сложилось несколько подходов к группировке произведений декоративно-прикладного искусства. В. Г. Власов предлагает делить предметное поле изделий декоративно-прикладного искусства «по родам (функциональной структуре), видам (объемно-пространственной структуре), типам (технологии производства) и разновидностям (преимущественному способу формообразования)» [2, с. 710]. Выбор того или иного принципа классификации определяется характером исследуемого материала и теми задачами, которые ставит перед собой исследователь. В настоящей работе наиболее продуктивным представляется обращение к функциональному подходу, который позволит объединить разнородные объекты в единую картину, прослеживая не столько технологическую или стилистическую эволюцию, сколько то, как менялось само присутствие образа железной дороги в бытовой жизни человека.

Функциональная классификация позволяет упорядочить материал, но не объясняет, почему железнодорожная тема оказалась столь востре-

бованной в самых разных видах предметов. Очевидно, что изображение паровоза, поезда или вокзала на подстаканнике или шкатулке несло не только декоративную, но и смысловую нагрузку. Это заставляет обратиться к более общему теоретическому вопросу — о природе изобразительности в декоративно-прикладном искусстве.



Рис. 1. Тарелка фаянсовая. Конец XIX — начало XX в. URL: https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=68300379 (дата обращения: 15.03.2026)

Как справедливо отмечает М.С. Каган, изобразительность не является имманентным свойством декоративно-прикладного искусства, однако может присутствовать в произведениях. М.С. Каган объяснял это идеологической активностью прикладного искусства и необходимостью синтеза с изобразительным искусством для более полного и точного раскрытия духовного мира человека. Привлечение изобразительных средств, с его точки зрения, позволяет прикладным искусствам «дополнить выражаемое ими эмоциональное содержание определенным идеологическим содержанием, заключенным в изображении» [5, с. 141]. При этом происходит безоговорочное подчинение изобразительного искусства задачам прикладного: изображение не существует самостоятельно, но органично встраивается в форму утилитарного предмета, подчиняясь его функции, материалу и декоративному строю.

Эта теоретическая модель в полной мере раскрывается при обращении к произведениям, воплощающим железнодорожную тематику. Изображения, будучи подчиненными форме и функции предмета, становились носителями значимых для своего времени смыслов — идеи прогресса, технического развития, единства огромной страны, исторической памяти. При этом, встраиваясь в декоративный строй вещи, они неизбежно трансформировались, подчиняясь законам материала и техники. Как это происходило в разных группах изделий, проследим на конкретных примерах.

Наиболее многочисленную группу предметов, связанных с железнодорожной тематикой, составляет дорожная и столовая посуда — изделия,

непосредственно использовавшиеся в поездах и вокзальных буфетах и имевшие соответствующие изображения. Диапазон их бытования охватывает длительный период, что позволяет проследить эволюцию художественных решений и символических смыслов. Показательны в этом отношении два предмета, разделенных столетием, но объединенных общей темой.



Рис. 2. Тарелка фирменная. 2004 г. URL: https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=67207382 (дата обращения: 15.03.2026)

Фаянсовая тарелка из буфета Виндавского вокзала Москвы (конец XIX — начало XX века, рис. 1) представляет собой характерный образец раннего этапа освоения железнодорожной темы в посудном производстве. На ее поверхности, наряду с традиционным цветочным орнаментом, помещено небольшое, но тщательно прорисованное изображение паровоза, в которое изящно вписана надпись: «Буфет 1 класс». Технический объект здесь является второстепенным мотивом, его присутствие маркирует принадлежность предмета к железнодорожной сфере.

Иной подход демонстрирует фарфоровая тарелка фирменного поезда «Ямал» сообщения Новый Уренгой — Москва, созданная уже в постсоветский период (2004 г., рис. 2). Композиция здесь строится как сложный коллаж, объединяющий изображения значимых объектов двух городов, орнаментальные мотивы и изображение движущегося поезда, которое задает четкую горизонталь и устойчивость всей композиции. Железнодорожный объект из второстепенного элемента превращается в смысловой и композиционный центр, а само оформление приобретает черты фирменного стиля, призванного подчеркнуть идентичность конкретного маршрута.

Особую и обширную группу дорожной посуды составляют подстаканники — предметы, без которых невозможно представить чаепитие в российских поездах. Подстаканники известны в России с XVIII века, на железной дороге они появляются в конце XIX в. и используются до насто-



Рис. 3. Подстаканник СВПС МПС. URL: https://podstakanoff.net/catalog/podstakanniki-neizvestnykh-proizvoditeley-1292/svps-mps-2274/ (дата обращения: 15.03.2026)



Рис. 4. Подстаканник Южный Урал. URL: https://podstakanoff.net/catalog/podstakanniki-predpriyatiy-rsfsr-i-sovr-rossii-2061/khudozhestvennaya-masterskaya-narodnykh-promyslov-vik-volgograd-1591/chelyabinsk-yuzhnyy-ural-1814/ (дата обращения: 15.03.2026)

ящего времени. Подлинный расцвет художественного оформления подстаканников связан с массовым появлением в 1960–1970-х годах фирменных поездов, когда многие дороги начали экипировать свои флагманы особой посудой. География таких изделий охватывает всю страну. Наибольшее разнообразие дал Урал, здесь выпускались подстаканники для поездов «Урал», «Северный Урал», «Малахит», «Демидовский экспресс», «Екатеринбург». Свои варианты имели фирменные поезда «Байкал», «Баргузин», «Иртыш», «Кама», «Сахалин», московская «Россия» и др. Октябрьская железная дорога выработала единый стиль с изображением разведенных мостов и меткой поезда внизу — так оформлены «Красная стрела», «Лев Толстой», «Репин» «Северная Пальмира».

Художественные решения варьировались от строгих эмблем до сложных композиций с видами городов, изображениями самих поездов и железнодорожных вокзалов. Так, на одном из вариантов подстаканников, создававшихся для спальных вагонов прямого сообщения Министерства путей сообщения (предположительно, 1946–1957 гг., рис. 3) размещалось достаточно подробное изображение паровоза, данного в перспективе — движущимся на зрителя, и дополненное элементами пейзажа. Подстаканник фирменного поезда «Южный Урал» содержит изображение железнодорожного вокзала Челябинска (рис. 4). Сегодня эти подстаканники стали предметом коллекционирования и систематизации [6], материальными свидетельствами истории железных дорог и примером того, как утилитарный предмет обретал черты символа.

Помимо посуды, создававшейся для непосредственного использования на железной дороге, существовали и продолжают производиться предметы домашнего обихода с изображением железнодорожных объектов. Они рассчитаны на иную среду бытования — не на вокзал или поезд, а на интерьер дома, семейное чаепитие, повседневный или праздничный стол. Тем интереснее проследить, как железнодорожная тема осваивалась в этой, казалось бы, далекой от транспорта сфере. Возможность для такого сравнения дают два предмета, разделенных эпохами, но удивительно схожих по своему функциональному типу и композиционному решению.



Рис. 5. Молочник. 1890–1910-е гг. URL: https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=18315248 (дата обращения: 15.03.2026)



Рис. 6. О.Н. Каховский. Молочник. 1963 г. URL: https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=64583146 (дата обращения: 15.03.2026)

Речь идет о молочнике Товарищества производства фарфоровых, фаянсовых изделий и майоликовых изделий М.С. Кузнецова (1890–1910-е гг., рис. 5) и сливочнике из сервиза «Веселый поезд» О. Н. Каховского (1963 г., рис. 6). Оба предмета имеют традиционную для подобной утвари форму – устойчивый корпус, носик, ручку. И в том и в другом случае изображение железнодорожной тематики размещено на тулове, занимая центральное место в декоре. Однако художественные решения различны, что отражает не только смену стилистических эпох, но и изменение самого восприятия железной дороги в культуре.

На кузнецовском молочнике изображение паровоза с вагонами решено предельно графично и условно — мастер намечает общие очертания локомотива и состава, избегая детализации и практически не прибегая к реалистической проработке. Это скорее знак, эмблема желез-

ной дороги, нежели ее подробное воспроизведение. Монохромный лаконичный рисунок рассчитан на узнавание, но не на разглядывание. Сливочник Каховского предлагает принципиально иную образность — стилизованные композиции, яркие цвета (желтые вагоны с зелеными крышами, красные колеса, голубой дым из трубы), нарочитую декоративность, отсылающую к мультипликационной эстетике. Железная дорога здесь превращается в веселый, игровой образ, обращенный, вероятно, к детям или к семейной аудитории. В первом случае перед нами сдержанная, графическая эмблема, адресованная взрослому, «серьезному» потребителю, во втором — яркий, эмоционально заряженный образ, рассчитанный на мир детства, где поезд становится игрушкой и сказкой.

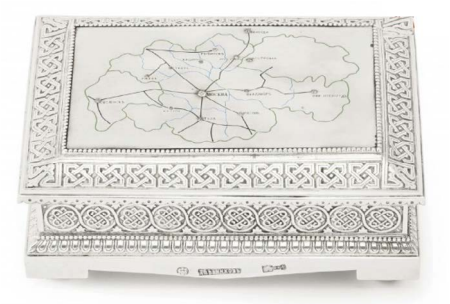


Рис. 7. Шкатулка. 1877 г. URL: https://ru.pinterest.com/pin/desk-accessories--343469909090690714/ (дата обращения: 15.03.2026)



Рис. 8. Г. Мельников. Шкатулка. 1951 г. URL: https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=39504639 (дата обращения: 15.03.2026)

Помимо посуды железнодорожная тема находила воплощение и в других предметах домашнего обихода, рассчитанных на иные функции и контексты бытования. Интересны в этом отношении шкатулки, в которых образ железной дороги решался в различных материалах и художественных техниках. Диапазон этих решений можно проследить на двух характерных примерах — серебряной шкатулке работы московского ювелирного дома И.П. Хлебникова (1877 г., рис. 7) и палехской миниатюре Г. Мельникова (1951 г., рис. 8).

В первом случае перед нами своего рода «драгоценная картография» — на крышке шкатулки гравировкой и эмалью воспроизведена схема железных дорог Центральной России, а каждый обозначенный город, включая Москву, Кострому, Тверь, Владимир, Нижний Новгород, Рязань, Тулу, Смоленск и др., отмечен бриллиантом. Железная дорога здесь предстает как сеть, как инфраструктурное целое, достойное быть запечатленным в драгоценном материале. Во втором — иная образность. Шкатулка Г. Мельникова «Встреча М. В. Фрунзе с рабочими на вокзале в Шуе 11 августа 1917 года» превращает железнодорожный вокзал в историческую сцену, а поезд — в свидетеля революционных событий, вписанных в условный, поэтический мир палехской лаковой миниатюры. Картографическая точность противостоит здесь повествовательной образности, ювелирная драгоценность — рукотворной теплоте миниатюры, но в обоих случаях железная дорога остается смысловым центром, организующим художественное решение предмета.



Рис. 9. Миниатюра «Поезд». Середина XIX в. URL: https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=8795468 (дата обращения: 15.03.2026)

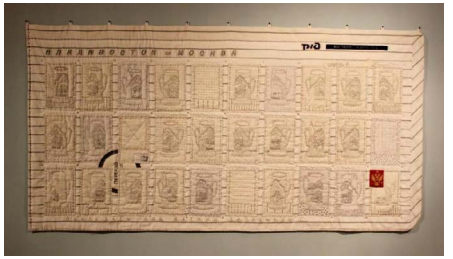


Рис. 10. О.В. Субботина, М.Г. Павлюкевич. Поезд 001. Панно. 2012 г. URL: https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=8651684 (дата обращения: 15.03.2026)

Еще одно направление воплощения железнодорожной темы в домашнем интерьере представляет текстиль — камерные миниатюры, полноразмерные настенные панно, современные арт-объекты, призванные оформить интерьер. Жаккардовая миниатюра «Поезд» середины XIX века (Англия, 5 х 16 см, рис. 9) изображает ранний паровоз с вагонами на фоне мирного сельского пейзажа. В маленьком изображении запечатлен характерный для своего времени интерес к технической новинке, органично вписанной в идиллическое окружение. Иной масштаб — в панно «Поезд 001» О. В. Субботиной и М.Г. Павлюкевича (2012 г., 115 х 223 см, рис. 10). Вся горизонтальная поверхность занята тремя рядами аппликаций с вышитыми подстаканниками, на каждом — пейзаж и название города на маршруте Москва-Владивосток. Подстаканники, ставшие символом железнодорожного путешествия, превращены здесь в своеобраз-

ные «окна», собирающиеся в ленту транссибирского маршрута. Кружевное панно «Поезд милосердия» (2025 г., 32 х 42 см, Вологда, группа мастеров, рис. 11) изображает знаменитый военно-санитарный поезд ВСП-312 времен Великой Отечественной войны. Выбор кружева — традиционного женского ремесла — для увековечения темы милосердия придает работе особую пронзительность — ажурная вязь становится метафорой хрупкости жизни и прочности памяти.



Рис. 11. М.Ч. Медкова, Е.А. Зубкова, В.М. Кубата, А.Ю. Косарева, Ю.В. Красавцева, А.Н. Колосова, И.Н. Романова, А.А. Смирнова, Н.Л. Соколова. Панно кружевное «Поезд милосердия». 2025 г. URL: https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=8651684 (дата обращения: 15.03.2026)

Особую группу предметов, связанных с железнодорожной тематикой, составляют настольные и письменные приборы — вещи, рассчитанные на рабочий кабинет, пространство интеллектуального труда. Здесь образ паровоза или поезда выступает уже не как изображение на поверхности, а как объемная модель, часто с тщательной проработкой деталей, выполняющая при этом утилитарную функцию. Серебряный чернильный прибор в виде модели паровоза (Россия, XIX в., рис. 12), кабинетные часы с барометром и термометром «Бочки на железнодорожном вагоне-платформе» (Англия, первая половина XX в., рис. 13), настольные часы «Паровоз» (Россия, Златоустовский оружейный завод, 2025 г., рис. 14) — в этих работах железнодорожные образы воплощают дух времени индустриального подъема, передавая энергию движения вперед и непрерывного развития.

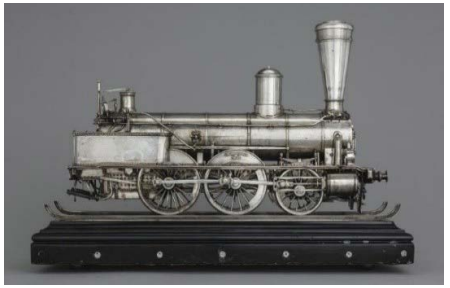


Рис. 12. Чернильный прибор — модель паровоза. Россия, XIX в. URL: https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=67185303 (дата обращения: 15.03.2026)

Помимо предметов, имевших непосредственное бытование в дороге или в интерьере, существует обширная группа изделий, которые правильнее было бы назвать памятными и сувенирными. Их главная функция — фиксация события или образа, сохранение памяти о значимом явлении, будь то техническая новинка, конкретный вокзал или исторический эпизод. Здесь железнодорожная тема выступает уже не как элемент декора, а как основное содержание предмета.





Рис. 13. Часы кабинетные с барометром и термометром «Бочки на железнодорожном вагоне-платформе». Англия. Первая половина XX в. URL: https://akcia-antique.ru/product/67940/?utm_medium=organic&utm_source=yandexsmartcamera (дата обращения: 15.03.2026)

Рис. 14. Настольные часы «Паровоз». Россия. 2025 г. URL: https://zlatoz.ru/catalog/suvenir_parovoz.html?srsltid=AfmBOoqZ20vHjUGrvJU8PDi6pDLFYCsj5eobMFk4zxxY9oWRzGtaEIda (дата обращения: 15.03.2026)

Одним из ранних примеров такого рода является памятная керамическая кружка 1829 года с изображением паровоза Novelty — участника Рейнхильских испытаний (рис. 15). Общественный интерес к первым локомотивам был быстро подхвачен производителями — компании начали выпускать памятные предметы, и рассматриваемая кружка — один из таких примеров. Изображение на кружке, как и на многочисленных гравюрах того времени, еще плоскостно и ус-



Рис. 15. Памятная кружка. 1829 (?) г. URL: https://www.railwaymuseum.org.uk/objects-and-stories/stephensons-rocket-rainhill-and-rise-locomotive (дата обращения: 15.03.2026)





Рис. 16. А.П. Боголюбов (автор росписи). Блюдо. Зима. Остановка поезда (Снежный занос). 1876 (?) г. URL: https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=15346861 (дата обращения: 15.03.2026)
Рис. 17. Т. Мухаметзянова, Р. Мухаметьяров. Блюдо с изображением Казанского железнодорожного вокзала. 1997 г. URL: https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=57449849 (дата обращения: 15.03.2026)

ловно, однако оно уже выполняет важную задачу — делает зримым событие, очевидцем или современником которого мог быть владелец.

Иную линию представляют декоративные блюда, приближающиеся по своему художественному решению к станковой картине. Таково фаянсовое блюдо «Зима. Остановка поезда (Снежный занос)», созданное в 1876 году художником А.П. Боголюбовым (рис. 16). Его монохромная роспись выдержана в традициях академической живописи, воспроизводя жанровую сцену с почти документальной точностью. Перед нами уже не условный знак железной дороги, а развернутое повествование, перенесенное на утилитарный предмет, при этом изображение сплошь покрывает поверхность блюда, полностью подчиняя ее себе.

К концу XX века в сувенирной посуде отчетливо проявляется ретроспективная тенденция. Изображение Казанского железнодорожного вокзала на декоративном блюде Т. Мухаметзяновой и Р. Мухаметьярова (1997 г., рис. 17) напоминает акварельный рисунок. Художники сознательно воспроизводят облик вокзала прошлого — с вагонами старой конструкции, отсылая зрителя к дореволюционной истории места. Та же ностальгическая интонация звучит в сувенирной тарелке с видом вокзала Владивостока (2002 г., рис. 18), где железнодорожная станция изображена в окружении транспортных средств начала XX века.





Рис. 18. Тарелка сувенирная с видом вокзала г. Владивосток. 2002 г. URL: https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=58247254 (дата обращения: 15.03.2026)

Рис. 19. Тарелка Метро «Киевская». Проводы поезда. Модель Т.Б. Немцовой. 2010 г. URL: https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=6480916 (дата обращения: 15.03.2026)

Особый случай представляет декоративная тарелка «Метро «Киевская». Проводы поезда», созданная в московской мастерской Клименкова в 2010 году (рис. 19). Ее изображение воспроизводит не реальный вид метрополитена, а знаменитые мозаики станции «Киевская». Железнодорожная тема предстает здесь уже дважды опосредованной — через монументальное искусство советской эпохи, которое, в свою очередь, переосмысляется в камерном формате декоративной тарелки. Этот пример демонстрирует, как образ железной дороги может становиться предметом сложной художественной рефлексии, отрываясь от своего первоначального источника.

Отдельно необходимо сказать о пасхальном яйце «Великий Сибирский железный путь», созданном фирмой К. Фаберже в 1900 г. (рис. 20). Яйцо посвящено важнейшему событию рубежа веков – строительству Транссибирской железнодорожной магистрали, соединившей европейскую и азиатскую части страны. На лицевой стороне яйца, выполненного из серебра и покрытого зеленой эмалью, помещено гравированное изображение карты Российского государства с маршрутом Транссиба и надписью «Великий сибирский железный путь к 1900 году». Однако главный сюрприз заключен внутри — это миниатюрная действующая модель транссибирского экспресса из золота и платины длиной 398 мм. Поезд состоит из паро-

воза с алмазными фарами и рубиновыми задними фонарями и пяти вагонов, на которых выгравированы надписи: «прямое сибирское сообщение», «для дам», «для курящих», «для некурящих», «церковь», а также указано количество мест. С помощью золотого ключика модель можно привести в движение. В этом произведении железнодорожная тема предстает в наиболее полном, синтетическом виде — карта пути, сам поезд и возможность его механического движения соединяются в драгоценном предмете, призванном увековечить великое строительство и стать памятным подарком, сочетающим ювелирное мастерство с инженерной мыслью.



Рис. 20. М. Перхин. Яйцо пасхальное «Великий Сибирский железный путь». 1900. URL: https://collectiononline.kreml.ru/entity/OBJECT/45482?query=%D0%BF%D0%B0%D1%81%D1%85%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D0%BD%D0%BE%D0%B5%20%D1%8F%D0%B9%D1%86%D0%BE&index=3 (дата обращения: 15.03.2026)

Пасхальное яйцо Фаберже представляет собой, по сути, уникальную ювелирную миниатюру, предназначенную для единичного, высочайшего заказчика. Однако стремление воспроизводить образ паровоза в уменьшенном виде не было исключительно достоянием императорского двора. Напротив, на протяжении более чем полутора веков железнодорожная тема существовала и в совершенно ином, демократичном измерении — в мире детских игрушек и коллекционных моделей, доступных самым разным слоям общества.

Детская игрушка занимает особое место в декоративно-прикладном искусстве, поскольку ее художественное решение напрямую подчинено игровой функции. Задача мастера — не просто создать красивый предмет, но и наделить его способностью побуждать к действию, разворачивать сюжет, вовлекать в игру. Главным же требованием, предъявляемым к художнику, по словам Ильиной, является требование создать художественный образ. По словам исследователя, «игрушка может быть и очень похожей на настоящую вещь, и очень условной по методу воплощения, но в любом случае она должна нести в себе определенную образную характеристику, понятную и близкую детской фантазии и восприятию» [4, с. 10]. Многие авторы успешно находили ту меру условности, при которой игрушечный

паровоз оставался узнаваемым, но при этом обретал собственные «лицо», характер, настроение. И поскольку он адресован ребенку, этот образ неизменно оказывался добрым, радостным, открытым для игры и фантазии.



Рис. 21. Поезд игрушечный. 1899–1908 гг. URL: https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=53799441 (дата обращения: 15.03.2026)



Рис. 22. Игрушка «Поезд». 1910-е гг. Фабрика металлических механических игрушек П.П. Талаева с сыновьями. URL: https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=27997568 (дата обращения: 15.03.2026)

Сравним три игрушки, представляющие разные художественные традиции и социальные контексты. Серебряный поезд рубежа XIX–XX веков, выполненный в технике филиграни и зерни (рис. 21) — изысканный предмет, возможно, не предназначавшийся для повседневной игры. Это элитарная, почти ювелирная версия железнодорожной темы. Фабричный жестяной поезд производства фабрики металлических механических игрушек П.П. Талаева (начало XX в., рис. 22) — напротив, массовый, доступный, рассчитанный на реальную игру. Несколько упрощенный образ должен был позволить ребенку включить фантазию, восполняя условность формы живым игровым действием. Деревянный паровозик с вагонами А. Соколовой и В. Табунова (2013 г., рис. 23) расписан в технике городецкой росписи – яркой, декоративной, отсылающей к народной традиции и являющей собой пример органичного синтеза железнодорожной темы с классическими приемами народного искусства.

Эти три предмета, столь различные по материалу, технике и социальному контексту, объединяет одно — все они представляют собой попытку воплотить образ движущегося поезда в доступной для ребенка форме. Однако за отдельными игрушками стоит более масштабное явление — игрушечная железная дорога как целостный игровой комплекс, имеющий свою историю и эволюцию. Производство игрушечных железных дорог началось в Европе в XIX веке, при этом миниатюрные движущиеся составы стали роскошной игрушкой не только для детей, но и для взрослых (рис. 24). В России

их выпуск наладили в 1930-е годы. Завод «Пресс» создавал технологичные игрушки, передававшие характерные черты локомотивов. После войны культовой стала электрическая дорога «Пионерская» — масштабный набор с тепловозом, вагонами, рельсами и вокзалом, малодоступный, однако, для большинства семей. Сегодня производство продолжается — компании выпускают как точные копии исторической и современной техники, так и узнаваемые модели из кинематографа (Хогвартс-экспресс, паровозики из Чаггингтона), что подтверждает неизменную актуальность железнодорожного образа для всех возрастов.

Наряду с паровозиками, предназначенными для игры, существует особая область — железнодорожный моделизм, то есть создание точных масштабных копий локомотивов и вагонов, где главным становится не игровая функция, а скрупулезное воспроизведение каждой детали реального прототипа (рис. 25). Это достаточно популярное хобби некоторыми современными исследователями рассматривается как самостоятельный вид прикладного искусства: «анализируя историю существования железнодорожного моделизма, мы можем с полным основанием утверждать,



Рис. 23. А. Соколова, В. Табунов. Игрушка «Паровозик с двумя вагонами». 2013 г. URL: https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=67683376 (дата обращения: 15.03.2026)



Рис. 24. Игрушечная железная дорога фирмы Marklin. Начало XX в. URL: https://polymus.ru/collection/detail/igrushka-zheleznaya-doroga (дата обращения: 15.03.2026)



Рис. 25. В.Г. Токарев. Модель паровоза серии «Л». 1980-е гг. URL: https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=67334862 (дата обращения: 15.03.2026)

что последний имеет все необходимые черты сложившейся самостоятельной ветви синтетического искусства», обладающей духовным наполнением, образностью, динамикой и способностью к художественному отражению жизни в ее непрерывном развитии [8, с. 27]. Согласимся, что железнодорожные модели, будь то единичные локомотивы или сложные транспортные системы, требуют от создателя подлинно художественного подхода — не только инженерной точности, но и способности к образному обобщению, чувства стиля и гармонии. Выполненные с высоким мастерством, они приобретают самостоятельную эстетическую ценность, превращаясь из технической копии в произведение, достойное созерцания и коллекционирования, что позволяет рассматривать железнодорожный моделизм в контексте декоративно-прикладного искусства.

Таким образом, присутствие образа железной дороги в бытовой жизни человека прошло несколько этапов. Начав с роли технической новинки, вызывавшей живой интерес и стремление запечатлеть ее в памятных предметах, образ железной дороги постепенно становился привычным элементом повседневности, маркирующим принадлежность к новому времени. Период активного развития железнодорожной сети и появления фирменных поездов превратил железнодорожный образ в носитель региональной идентичности и престижа, находящий отражение в повседневных предметах. На современном этапе образ все чаще приобретает ностальгическое звучание, а также продолжает жить в детской игрушке и коллекционном моделизме, сохраняя связь с традицией и открывая новые возможности для творчества.

Востребованность железнодорожной темы в декоративно-прикладном искусстве закономерна и имеет под собой ряд оснований. Сама природа этого вида искусства, неразрывно связанная с повседневной жизнью человека, сделала его чутким индикатором технических и социальных изменений. Изобразительное начало, органично вплетаясь в утилитарные предметы, наделяло их дополнительным смысловым измерением, позволяя транслировать значимые для общества идеи. Железная дорога оказалась универсальным образом, способным находить воплощение в самых разных материалах и техниках — от драгоценных изделий до предметов массового производства и народного творчества, а ее особая обращенность к миру детства и воображения обеспечила ей прочное место в игровой культуре, где условность и фантазия не менее важны, чем точность воспроизведения.

Рассмотренные в статье предметы уже вышли из повседневного обихода, став объектами коллекционирования и музейного хранения. Сегодня они воспринимаются не просто как образцы декоративно-прикладного творчества, но и как свидетельства истории, документы эпохи, позволяющие увидеть, как крупнейший инфраструктурный проект страны преломлялся в сознании современников, находя отражение в вещах, окружавших человека в повседневной жизни. Однако традиция создания подобных предметов не прерывается, современные мастера обращаются к железнодорожной теме, вновь и вновь осмысляя ее в новых материалах, техниках и художественных решениях, подтверждая тем самым ее непреходящую актуальность.

Список литературы:

1. Аполлон. Изобразительное и декоративное искусство. Архитектура: терминологический словарь / под общей редакцией А.М. Кантора. — Москва: Эллис Лак, 1997. — 736 с.

2. *Власов В.Г.* Декоративно-прикладное искусство // Большой энциклопедический словарь изобразительного искусства. В 8 томах. Том 2. — Санкт-Петербург: ЛИТА, 2001. — С. 706–712.

3. *Жулькова К.А.* «С белым букетом из дымных роз бежит паровоз, летит паровоз…»: Образец железных дорог в искусстве и литературе. Часть I. Искусство // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Серия 7: Литературоведение. — 2023. — № 4. — С. 62–76.

4. *Ильина Т.* Художественный образ в игрушке // Декоративное искусство СССР. — 1958. — № 10. — С. 8–11.

5. *Каган М.С.* О прикладном искусстве: Некоторые вопросы теории. — Ленинград: Художник РСФСР, 1961. — 160 с.

6. *Круглов С.И.* Подстаканники советские, российские, зарубежные. Каталог – определитель. — Москва: Хобби Пресс, 2012. — 456 с.

7. *Мальцева Е.А.* Железная дорога как часть культуры в контексте художественного осмысления // Вестник Сибирского государственного университета путей сообщения. — 2010. — № 24. — С. 122–129.

8. *Москалёв Л.М., Мясников А.Г., Рагозин Л.Н.* Искусство железнодорожного моделизма. В 3 томах. Том 1. — Москва: Железнодорожное Дело, 2011. — 256 с.

9. *Мусина Р.Р.* К вопросу о сущности и базовых понятиях декоративно-прикладного искусства // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова. — 2021. — № 1–1. — С. 45–53.

Н.Ю. КРАСНОСЕЛЬСКАЯ

Кандидат искусствоведения, профессор, кафедра «Реставрация художественного металла» РГХПУ им. С.Г. Строганова
e-mail: bars2024@yandex.ru

N.Y. KRASNOSELSKAYA

Candidate of art history, professor, department «Restoration of art metal» of the Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts
e-mail: bars2024@yandex.ru

DOI: 10.37485/1997-4663_2026_2_1_291_301

ОБЗОР КУЗНЕЧНЫХ ПРОМЫСЛОВ И ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КОВКИ НИЖЕГОРОДСКОЙ ГУБЕРНИИ ПО СОСТОЯНИЮ НА КОНЕЦ XIX — НАЧАЛО XX ВЕКА

OVERVIEW OF BLACKSMITHING AND ARTISTIC FORGING IN THE NIZHNY NOVGOROD PROVINCE AT THE END OF THE XIX AND THE BEGINNING OF THE XX CENTURY

В статье комплексно рассмотрено развитие кузнечных промыслов Нижегородской губернии. Основные вопросы о состоянии промыслов в конце XIX — начале XX в. включают: техническое оснащение мастерских, связь с крупными металлообрабатывающими производствами, занятость мастеров в промысле и доля художественной ковки. В статье систематизируются кузнечные промыслы по отдельным уездам в Нижегородской губернии.

The article comprehensively examines the development of blacksmithing in the Nizhny Novgorod province. The main issues regarding the state of blacksmithing in the late XIX and early XX centuries include the technical equipment of workshops, connections with large metalworking enterprises, the employment of blacksmiths in the industry, and the share of artistic forging. The article systematizes blacksmithing in individual districts of the Nizhny Novgorod province.

Ключевые слова: кузнечный промысел, завод, кузница, ковка, решетка, Нижегородская губерния.
Keywords: blacksmithing, factory, forge, forging, grate, Nizhny Novgorod province.

Конец XIX и начало XX вв. характеризуется активным развитием кустарных промыслов. Основными видами металообрабатывающих промыслов были: кузнечно-слесарное по обработки железа и стали, производство изделий из меди и чугунно-литейное производство. По данным обзора кустарной промышленности за 1913 г. в состав кузнечно-слесарного производства входили следующие промыслы: кузнечный, слесарный, кузнечно-слесарно-клепаный и кузнечно-слесарный. В целом территориальное распространение и очаги металообрабатывающих промыслов в Российской Империи были расположены в Новгородской, Нижегородской, Пермской, Тверской, Ярославской, Владимирской и Вятской губерниях.

Кузнечный промысел был старейшим и самым распространенным в крестьянской среде. Ряд обзорных публикаций Кустарного Отделения Нижегородского Губернского Земства основывались на данных крестьянской переписи отдельных уездов Нижегородской губернии и других. В 1916 и 1917 гг. перед революцией были проведены сельскохозяйственные переписи, последняя из которых содержала данные о промыслах.

Кузнецы обычно располагались вне сел, по дорогам и в оврагах. Кузнечно-слесарный промысел был ориентирован на изготовления предметов, где кроме кузнечных работ производилась обработка, полировка, отделка, а иногда и пайка отдельных частей изделия. Оснащение мастерских исключало двигатели и механические приспособления, а базировалось исключительно на самодельных устройствах с ручным приводом. Стоимость оснащения оборудованием такой мастерской была порядка 70 руб. Эти заведения работали на вольную продажу, а также заказчиков или на скупщиков.

Заведения мелко-промышленного характера, производившие металлические предметы, преимущественного для домашнего обихода, были по характеру производства и числу рабочих кустарными. Надзор на ними выполняла фабричная инспекция, однако все они не подлежали регистрации и в начале XX в. довольно сложно было определить число, занятых лиц в работе кустарных и мелко-промышленных заведений. К сожалению, исчерпывающих статистических данных по отдельным регионам не было собрано.

Некоторые кустарные промыслы, имевшие более длительную историю деятельности, интересны в направлении развития художественной ковки. Еще в старину крупные центры железоделательной промышленности имели большое значение для возникновения и поддержки металлообрабатывающих промыслов. Это подтверждает история кустарной промышленности с. Павлова в Нижегородской губернии, где еще в XVIII в. железоделательный завод графа Шереметьева оказал влияние на становление этого кузнечного центра. Крупные Балашевские заводы дали толчок к развитию металлообрабатывающего промысла. Ближе к концу XIX в. кузнечные промыслы, как правило, находились под патронажем местных фабрикантов. Известный исторический факт свидетельствует, что на Павловскую продукцию обратил внимание петербургский фабрикант стальных изделий Канапль. Он неоднократно посещал промысел в с. Павлово, ратуя за повышение художественного и технического качества кустарных изделий, обучал производству мастеров и делал им заказы. Расчет предпринимателя был на более дешевую рабочую силу местного промысла, по сравнению с петербургской.

При активном участии отдельных фабрик Нижегородской губернии возникали и другие промыслы. Изготовление самых разных сельскохозяйственных, бытовых и художественно-бытовых изделий выполнялись кузнецами в Нижегородском, Балахнинском, Горбатовском, Ардатовском, Арзамасском, Княгининском, Лукояновском и Лысковском уездах. Ардатовский уезд ставился искусством ковки. Здесь работали 145 кузнецов в селах Теплом, Смирнове, Выползове, Елизарьеве и деревнях Меякушах, Коробине [6, с. 76]. В Ардатовском все металлические промыслы возникли благодаря местным чугунно-плавильным заводам, и это было связано с историей развития здесь горнозаводского дела, добычей руды. В Ардатовском уезде со временем заводские специалисты, приписанные к заводам Шепелевых, Шиповых и Карамзина, стали проводниками обработки железа в этом крае.

Как сказано в обзоре кустарной промышленности за 1913 г.: «Таким образом металлообрабатывающие промыслы в значительной степени обязаны своим возникновением существованию в данной местности завода, фабрики или крупной мастерской. В степени развития не малую, конечно, роль играло малоземелье, плохое качество земли или неприспособленность населения к сельскому хозяйству» [5, с. 145].

Большое значение в изменении организации работы кустарей также имели фабрики, так как традиционно кузнечное изделие выпол-

нялось кустарем от начала до конца, то к концу XIX века он стал производить только отдельные операции, например, черновую заготовку изделий. Иногда, эта заготовка могла выполняться и на фабрике, например, штамповка замочных частей в с. Павлове, а отделка и сборка производилась кустарями, например, в с. Тумботине Нижегородской губернии, где занимались шлифовкой.

Машинное производство еще мало было задействовано на фабриках, и заводчики, фабриканты и скупщики часто раздавали работу мастерам по домам. Сложившаяся ситуация способствовала активному росту кустарничества, однако привела кустарей к зависимости от скупщиков и предпринимателей. Постепенно, простая механизация мастерских стала очевидным фактором обновления кустарного производства. Изготовление нехитрого кузнечного товара — гвоздей — в 1870-х гг. стало машинным, что в целом негативно отразилось на гвоздарном промысле. В Нижегородской губернии кузни-шиповки буквально за десятилетие с 1870 по 1880-е гг. сильно сократились. «То же явление замечается в Арзамасском уезде, где раньше промысел существовал во всех селениях Ивашкинской волости и давал хороший заработок» [5, с. 146].

Кузнечные промыслы Нижегородского края имели разную специализацию и размер производства. Крупный центр металлообработки был в Горбатовском уезде, где промыслом было занято 149 селений. Большой промышленный центр в с. Павлово отличался от других волостей развитой кустарной промышленностью. Кроме ножей, мастера здесь были заняты производством замков, которое было подробно описано в обзоре кустарной промышленности по этому краю за 1913 г.

Арзамасский кузнечный промысел

На развитие кустарных промыслов в этом крае сильно влияло устройство сбыта изделий на крупнейшей в Российской Империи Нижегородской ярмарке. Она сыграла большое значение в жизни Арзамаса, при ней город стал торговым и ремесленным центром. Продукция разных ремесленных мастерских Арзамаса поставлялась на знаменитую ярмарку. Много связей было налажено между Нижним Новгородом и Арзамасом. Нижегородские архитекторы вели здесь строительство еще с XVIII в., были и общие мастера декоративно-прикладного искусства.

Из документов по статистике известно, что к 1894 г. в Арзамасском уезде кустарными промыслами были заняты двенадцать тысяч

местных жителей. При Нижегородском губернском земстве началась поддержка кустарных мастеров из народа, что выразилось в организации музея с образцами ремесленной продукции. В Арзамасе посвилась школа учеников по обработке металла.

Большое значение для поддержки деятельности кустарных мастеров имело участие на всероссийских выставках ремесленных изделий, на которых они часто высоко оценивались.

Хочется особо отметить двух исследователей П.В. Еремеева и А.В. Карпова, проникновенно писавших о кустарных ремеслах Арзамасского края, включая кузнечный. П.В. Еремеев в своем труде назвал эти места «Нижегородским Уралом», так как Арзамасские территории входили в конце XVIII в. в Нижегородскую землю. В Петровские времена здесь была начата добыча железных руд. Позднее на этих землях около реки Сноведи были основаны Выксунский железоделательный и Сноведский прокатный заводы. «К чугунолитейному делу арзамасцы причастны лишь начально при рождении знаменитой Выксы. А вот с ковкой железа они связали себя надолго» [1, с. 79].

Искусная ковка арзамасских кузнецов была сродни ювелирной работе. Не только художественной ковки, ни и в целом работы у них было много. Многочисленные ярмарки, включая большую Нижегородскую, и съезжавшиеся на них подводы и экипажи требовали обслуживания кузнецами. Еще в конце XVIII в. появлялись новые кузнецы, и был организован кузнечный цех под эгидой Нижегородского наместничества. Первый кузнечный цех включил в себя мастеров: Н. Феоктистова, И. Простоквашина, И.В. Фомина, А. Федорова, М. Аратскова, О. Сибашева, Ф. Федорова, И. Воловова и В. и И. Фирфаровых. Старейший мастер Иван Васильевич Цыбашев возглавил этот цех. В Арзамасской ремесленной управе сохранились сведения о выдаче итогового документа, подтверждавшего профессиональные качества кузнеца, после испытаний. В цехе была организована система обучения ремеслу в течении трех лет, по истечении которых кузнец получил свидетельство о владении кузнечным ремеслом и мог работать мастером в кузнечном цехе. Данное свидетельство разрешало заниматься ковкой в городе и продавать здесь же свои работы.

По старинной традиции кузнечное ремесло, как правило, было фамильным. В кустарной среде Арзамасской провинции мастера передавали мастерство от отца к сыну десятилетиями, а вместе с ним связи с заказчиками и поставщиками металла. Известные кузнецы, работавшие

Арзамасе долгие годы поколениями, — Цыбашевы, Фирфаровы и другие — стали настоящими виртуозами своего мастерства.

Интересные сведения о роде Цыбашевых привел в своем исследовании П.В. Еремеев: «Поначалу Цыбашевы — владельцы чугунного завода» [1, с. 83]. Мастера Арзамаса были известны чугунным литьем предметов для домашнего быта, а также и архитектурно-декоративным чугунным литьем. Выполняли они козырьки-навесы для церквей, кресты, вазы, чугунные плиты, и другие элементы. Известно, что Цыбашевы выполнили для приходской Ильинской церкви чугунные половые плиты, а также целый чугунный пол, предназначенный для Ивано-Богословской церкви.

В XIX в. в чугунолитейном деле Арзамаса произошли серьезные изменения и Баташевы, хозяева Выксунских заводов, завладели чугунолитейными предприятиями Цыбашевых и Белянинов. В связи с этим известные арзамасские мастера продолжили работу в своих кузницах и дальше специализировались только на технике ковки. В своей кузне Цыбашевы имели новую по тем временам паровую машину. Эти мастера стали известны крупными кузнечными работами — большим железным куполом для Александро-Невского Новоярмарочного собора в Нижнем Новгороде, железными рамами Дивеевского собора [1]. Новоярмарочный собор имел передовые для того времени инженерно-технические идеи, заключающиеся в железных несущих конструкциях для глав и шатра. В ассортименте их изделий были: оконные решетки для церквей, ограды и решетки, жуковины и накладки для дверей, светцы, подсвечники и замки. Больше двухсот лет был занят кузнечным ремеслом род Фирфаровых, снискавших в Арзамасе славу лучших кузнецов.

В XIX в. изделия арзамасских кузнецов становятся более художественными. Их мастерство проявилось при строительстве Воскресенского собора в ряде декоративных кованых элементов: железных дверях и оконных решетках. В описании собора, составленном Н.М. Щегольковым, сказано: «В храм вели трое дверей, из которых западная была деревянная, а южная и серверная железные, все на половину со стеклами. Пол в алтаре и во всю середину храма был чугунный, а по сторонам деревянный. Внутренность храма достаточно освящалась окнами, из которых 11, находившиеся в стенах, имели железные решетки» [10, с. 26–27]. Известны некоторые имена кузнецов, которые П.В. Еремеев привел на странице своей книги: И.М. Молвин, И.И. Простоквашин, А.А. Еремеев. Особенно нарядной была, выполненная арзамасскими кузнецами, ограда собора, которая была установлена во второй половине XIX века.

К 1860-м годам кузнечное дело в Арзамасе было сильно развито, работало сто восемь кузнецов с подмастерьями. Кузницы стали оснащаться несколькими горнами, от двух до четырех, в них работали до десяти мастеров, а хозяин кузницы, как правило, был занят организацией производства и сбытом железных изделий.

Вторая половина XIX века внесла свои коррективы в кузнечное дело Арзамаса, который перестал быть крупным экономическим и ремесленным центром, в связи со строительством железной дороги и организации речных перевозок. В 1905 г. в городе работали только десять кузниц на московском тракте Фирфаровых, Белянинова, Цыбашевых, Феоктистовых и Гонорских.

В Арзамасском уезде, в северо-восточной его части, также занимались кузнечным делом, которое было передано кузнецам этого края мастерами из Нижегородского и Балахнинского уездов. Среди изделий, производившимися кузнецами, были преимущественно хозяйственные вещи. Кустарный кузнечный промысел здесь особенно укрепился в центрах — Елховке и Рахмановке. Были и мастера изобретатели в этом крае. Григорий Алексеевич Алексеев создал первую холодную кузню. «Это ящик и станок со всеми кузнечными приспособления и инструментами, который перевозился с места на место на лошади» [3, с. 322]. Таким образом, среди кузнецов Нижегородского края был распространен отхожий промысел.

В Арзамасе работали кузницы с наемными крестьянами, где числилось от 12 до 15 человек. В этой местности стали образовываться и артельные кузницы, например кооперация двух десятков кузнецов, давала возможность на совместно заработанные средства отстроить просторную кузнечную мастерскую. В этой коллективной мастерской в последствии каждый из кузнецов работал на себя, а его заработок был высоким и не зависел от соседних по кузнице мастеров.

Интересно А.В. Карпов описывал подобные артели кузнецов: «В шапкинском кузнечном промысле точно так же есть артельное начало, товарищества, которые Г. Исаев в своих работах называет подсобно-сырьевыми товариществами. В кузнице устраивается от 9 до 18 “мест”. Все обзаведение устраивается или артелью, 2–3 хозяевами-предпринимателями, которые и сами такие же обыкновенные кузнецы; эти хозяева потом отдают места в кузнице в аренду» [4, с. 145–146]. Аренда, или, как говорили в старину, «откуп» места на зиму, имела свои расценки, например, место для начинающего кузнеца стоило 1 руб., а место для опытно-

го мастера — 50 коп. Это расхождение в цене объяснялось неопытностью начинающих мастеров, требующих обучения и постоянного контроля со стороны старых мастеров.

Кузницы Нижегородской губернии при устойчивой специализации по изготовлению гвоздей выполняли также и художественную ковку. «…одна старо-тепелевская и одна клюихинская кузницы значительно расширили размеры производства, занявшись ковкой решеток для церковных оград» [2, с. 217]. Лучшим кузнецом был старо-тепелевский кузнец Михеев. Сохранились сведения, что его кованые решетки оформляют дворы многих церквей — вязовской, борисо-польской, терюшевской, работкинской, каменской, вадской и других. Навыки мастерства и технические приемы кузнечного ремесла перенял от него клюихинский кузнец Сурин. Рисунки для своих решеток и оград выполняли сами кузнецы, что подчеркивает исконно народный традиционный характер кузнечного ремесла в этой местности. «Михеев жаловался на трудности в составлении их: составить один, два рисунка — ничего, а более — трудно: нужно уменье» [2, с. 218]. Решетки выполнялись тогда из железа кузнеца п продавались по весу по 4 р. за 1 пуд. Железо для изготовления решеток использовалось от 1 р. 60 коп. до 2 р. за 1 пуд. Например, одно звено вязовской решетки весом в 200 пудов изготавливалось двумя рабочими полгода, расход железа составлял 225 пудов на 400 руб. Итоговая прибыль кузнецу за такую работу была до 200 р.

В сборниках кузнечных промыслов Нижегородской губернии приведено подробное описание состояния промыслов, с указанием их экономического, технического состояния и наименованием продукции. Кроме так распространенного гвоздильного и скобяного товара, здесь изготавливались кованые решетки, в художественном отношении заслуживающие внимания.

Княгининский кузнечный промысел

Один из известных кузнечных промыслов был расположен в Княгининском уезде Нижегородской губернии. Город Княгинин лежал в 110 верстах от Нижнего Новгорода. С юга, севера и запада город окружали слободы — Запрудная, Ново-Старинская и Завражная. Промыслом здесь занимались двадцать кузниц в количестве 60 кузнецов. Кузнечный промысел был связан с изготовлением серпов и хозяйственных изделий, а другие работы кузнецы выполняли в небольших количествах и по заказу в определенный

период с сентября по октябрь. В отношении производства художественной ковки интересна кузница г. Угланова. Мастера здесь специализировались преимущественно на изготовлении решеток для церквей, а именно для окон, дверей, оград, галерей, балконов, памятников и т. д. В кузнеце были заняты на работе четыре мастера, двое из которых были нанятыми (мастер и ученик). «Железа на год закупается около 800 пудов; из него и работаются решетки по 4–6 рублей за пуд, смотря по рисунку» [7, с. 197]. По причине того, что эти изделия нужны были не всегда, их выполняли исключительно по заказам, поступавшим как из нижегородской, так и из других губерний. Н.И. Руновский отмечал отличное качество кованых решеток, которое проявлялось в прочности, красоте рисунка и чистоте кузнечной работы. «Все, напр., продольные спицы он непременно делает цельные, для прикрепления каких-либо фигур и вообще для скрепления частей всегда употребляет связку, а не склепку; при этом в связке не заметно никаких закладок; она скорее представляется кольцом или гайкой» [7, с. 197].

Мастера тщательно прорабатывали и продумывали особенности конструкции разъемных решеток, или ворот. «Если решетка створчатая, то она делается на шалнерах и так плотно и ловко пригоняется, что даже трудно узнать ее раствор» [7, с. 197]. Исполнительское мастерство этих кузнецов было на высоте, также как и качество работы. Рисунков решеток в арсенале мастеров было мало, часто им приходилось рисовать их самим, Н.И. Руновский отмечал их искусность и красоту.

Балахнинский кузнечный промысел

Еще в старину Балахнинскпй уезд славился качеством кованого металла на Макарьевской ярмарке. Здесь была местная Кузнечная слобода с дворами кузнецов. Кузнецы здесь изготавливали разные кованые изделия, как мелкие, например жуковины для дверей амбаров, лавок и складов, так и более крупные оконные решетки, дымники. Особенно нужно отметить кованый металл, предназначавшийся для оформления балахнинских храмов: подвесы и кронштейны светильников и паникадил, светцы, подсвечники и элементы иконостасов. Балахнинский купец В.И. Галкин имел кузницу и торговал кузнечным товаром.

Лысковский кузнечный промысел

Кузнечный промысел в Лыскове был главным занятием местного населения и приносил основной доход. Еще в XVIII столетии сюда был приглашен на работу тульский мастер Малышев для обучения жите-

лей слесарному искусству. Разные кузнечно-слесарные работы были распространены в этой местности. Кузнецы братья Балдины из с. Белозериха Лысковского района выполняли также кованые архитектурные элементы для церквей. Здесь кузнецы не работали по заказу, ориентируясь на богатых кузнецов скупщиков и железные лавки. Известным кузнецом-скупщиком был здесь Евстафий Егорович Власов, имевший отлично оборудованную кузнецу в Лыскове и на Нижегородской ярмарке. В 1880-х гг. в Лыскове работали около шестидесяти кузнецов. «Все они находились в руках у местных торговцев И.И. Тараканова и Ф.И. Кудрявцева, у которых забирали сырой материал и которым представляли готовые изделия» [8, с. 118]. В статье Ю.Г. Самойлова упоминались красивые кованые ручки-вертушки, которые открывали дверь поворотом вокруг своей оси, оформляли жилой дом Тараканова в с. Зименки Семеновского района [9].

Кузнечно-слесарные промыслы были развиты и в Семеновском уезде.

Подытоживая аналитический обзор кустарных центров кузнечного ремесла в Нижегородской губернии в хронологической ретроспективе, важно отметить основную специализацию каждого: в Лысковкове ковали окованные железом шкатулки, разные замки, в Нижегородском и Княгининском уездах мастера выполняли церковные железные решетки и ограды, в Павлове производили ковку мелких изделий, ножей и т. д. Обращая внимание на кованый металл для церквей, важно заметить, что традиция эта была древней. Географический охват рассматриваемых кузнечных промыслов Нижегородской губернии достаточно обширный, как их продукция и специализация. Выпуская необходимые в быту хозяйственные кованые предметы, кузнецы выполняли и более сложные художественные работы для украшения кованым металлом жилищ и церквей. К концу XIX — началу XX в. более активно проявилась связь кузнецов-кустарей с заводскими производствами и крупными предпринимателями.

Примечания:

1. *Еремеев П.В.* За кузнечными воротами // «Арзамасские мастера». — Нижний Новгород: Волго-Вятское кн. издательство, 1992.

2. *Звездин И.И.* Кузнечное производство Нижегородского уезда Нижегородской губернии // «Нижегородский сборник». Том 7. — Нижний Новгород, 1887.

3. *Карпов А.В.* Кустарные промыслы Арзамасского уезда. — Арзамас: АГПИ, 2010.

4. *Карпов А.В.* Кустарные промыслы Нижегородской губернии. — Арзамас: АГПИ, 2012.

5. Кустарная промышленность России. Разные промыслы: очерки. / А. С. Пиралов, А. Н. Леонтович, К. Бенни и др. Т. 2. — Санкт-Петербург, 1913.

6. *Пестов М.П.* Описание Ардатовского уезда Нижегородской губернии. — Нижний Новгород, 1869.

7. *Руновский Н.И.* Кузнечный промысел Княгининского уезда Нижегородской губернии // «Нижегородский сборник». Том IX. — Нижний Новгород, 1887.

8. *Савельев М.А.* Металлические промыслы Нижегородской губернии. Выпуск I. — Нижний Новгород, 1916.

9. *Самойлов Ю.Г.* Изделия из кованого металла в архитектуре русского народного жилища (по материалам Горьковской области) // Статья. «Советская этнография». – 1975. – № 2.

10. *Щегольков Н.М.* Арзамасский Воскресенский собор. История его и описание в двух частях с видом собора. — Арзамас: типография Н. Доброхотова, 1909.

С.В. ДЬЯКОНОВ
Аспирант РГХПУ им. С.Г. Строганова
e-mail: cemdyak@gmail.com

S.V. DYAKONOV
Postgraduate student at the Stroganov Russian State University of Design and Applied Arts
e-mail: cemdyak@gmail.com

DOI: 10.37485/1997-4663_2026_2_1_302_313

АЛЮМИНИЙ В ЮВЕЛИРНЫХ УКРАШЕНИЯХ XIX ВЕКА: ТЕХНОЛОГИЧЕСКИЕ ПРИЕМЫ И ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ФОРМООБРАЗОВАНИЕ

ALUMINUM IN XIX CENTURY JEWELRY: TECHNOLOGICAL TECHNIQUES AND ARTISTIC FORM GENERATION

В статье анализируются ювелирные украшения из алюминия, созданные в XIX веке, выявляются их композиционно-конструктивные и художественно-пластические особенности, обусловленные технико-технологической спецификой работы с данным материалом. Для изучения применялись методы формально-стилевого анализа и технико-технологического исследования, благодаря которым были выявлены общие принципы формообразования и декорирования ювелирных изделий, отражающих художественные особенности стилистики историзма.

The purpose of this article is to analyze aluminum jewelry created in the XIX century and to identify its compositional, structural, and artistic features, conditioned by the technical and technological specifics of working with this material. Methods of formal-stylistic analysis and technical and technological research were used to study this material, revealing general principles of jewelry formation and decoration that reflect the artistic characteristics of historicist style.

Ключевые слова: ювелирное искусство, украшения из алюминия, ювелирные украшения XIX века, синтез материалов, Франция, стилистика историзма.
Keywords: Jewelry art, aluminum jewelry, XIX century jewelry, synthesis of materials, France, historicism style.

Алюминий, впервые полученный в чистом виде в середине XIX века, из-за сложности производства и высокой стоимости считался драгоценным металлом. На Всемирной Парижской выставке 1855 года мастера впервые представили ювелирные украшения из серебристо-белого металла. Из-за специальной обработки поверхность металла была настолько светлой, что многие принимали ее за серебро. Но, в отличие от серебра, алюминий не чернеет на воздухе, имеет более мягкий блеск. Благодаря особой матовости, даже тонкий орнамент на поверхности алюминия хорошо виден. Именно это свойство было высоко оценено ювелирами в середине XIX века [2, с. 191].

Интерес к проблеме использования алюминия в ювелирных украшениях возникает в конце XX века. Среди наиболее полных научных публикаций следует назвать статью Е. Дондик «Ювелирные украшения XIX века из алюминия», вышедшую в 2004 году в журнале «Антиквариат, предметы искусства и коллекционирования» [1]. Некоторые сведения о украшениях из алюминия есть в энциклопедии А. Дроздова «AL. Тринадцатый элемент. Энциклопедия» 2007 года издания [2]. В книге Николса Сарана «Алюминий в дизайне» (Nichols S.C. Aluminum by design. Aluminum by design. Pittsburgh, Penn: Carnegie Museum of Art) [4], изданной в 2000 году, где рассмотрены ювелирные украшения из алюминия разных периодов, представленные в хронологическом порядке. Однако проблема взаимосвязи технико-технологических возможностей алюминия с формообразованием ювелирных украшений, синтез алюминия с другими материалами еще не были объектом серьезного научного исследования.

После успешной выставки 1855 года в Париже алюминий становится технологической новацией французского ювелирного искусства, но постепенно мода на алюминий распространяется и в других европейских странах, куда его экспортировали из Франции. В первую очередь, дорогостоящий и еще малоизученный в своих свойствах металл применялся исключительно для предметов декоративно-прикладного искусства. Например, французский ювелир Онорэ Бурдонкль (по дизайну Шарля Рамбера) изгото-

вил игрушку в форме скипетра для наследного принца сына Наполеона III. Из алюминия отлита ручка в виде антикизированной женской фигуры, а также фигурки путти и профильные портретные вставки в центральном медальоне. Из золота выполнена круглая камера с короной и часть ручки с цепочкой, также в золоте закреплены квадратные изумруды и бриллианты, выложенные в форме звезды. Завершают декоративное убранство коралловые навершия и грушевидные подвески. В данном изделии включение алюминия как самого легкого металла, видимо, было обусловлено самим назначением предмета — игрушкой для ребенка, а в пышном декоре со всей очевидностью проявляются стилистические реминисценции ампира.



Рис. 1. Браслет. Франция. 1858 г. Алюминий, золото.1858 г. Музей искусств Карнеги. Источник: свободный доступ. URL: https://collection.carnegieart.org/objects/be82eed8-0a38-497d-828c-a4a3d22797cb (дата обращения: 6.11.2025)

В стилистике историзма XIX века ювелирные украшения тяготеют к объемным формам и пышному декору необарокко и орнаментике неорококо, поэтому в изделиях из алюминия мастера стараются дополнить монохромные матовые поверхности драгоценными металлами и полихромными вставками камней. Но такой синтез разных материалов требовал особых технологических приемов, обусловленных физическими свойствами алюминия, в частности, невозможностью использования пайки в соединении различных элементов украшения, поэтому основным приемом становится клёпка, однако головки заклёпок необходимо было либо скрывать, либо декоративно «обыгрывать», превращая их в элементы дизайна. Кроме того, в XIX веке формируется определенный набор технико-технологических приемов в декоративной отделке и формообразовании ювелирных украшений из алюминия: литье для скульптурной пластики и рельефов, гравировка для изящных орнаментальных композиций, различные приемы матировки для большей фактурной выразительности фона, дифовка для изготовления объемных элементов, но общим правилом для всех ювелирных изделий этого времени становится обязательное использования золота как в качестве значимых декоративных мотивов, так и в качестве технологически оправданных соединительных элементов отдельных алюминиевых деталей. Такой, в целом не слишком широкий набор технологических приемов, тем не менее, позволял мастерам создавать разнообразные по своим формам и декоративному убранству ювелирные украшения.



Рис. 2. Генри Виллемонт. Браслет из алюминия и металла с золотым покрытием. Около 1865 г. Коллекция Жана Плато. Институт по истории алюминия. URL: https://www.culturalu.org/fr/notice-piece.php?piece=3719 (дата обращения: 15.11.2025)

Одним из ярких примеров является трехсоставной браслет из коллекции музея искусств Карнеги, созданный неизвестным французским ювелиром в 1858 году (рис. 1) [7]. Внешняя поверхность алюминиевого корпуса полностью покрыта гравировкой, за счет чего выглядит матовой. И, напротив, золотые детали замка, обрамления из цветочных гирлянд, благодаря тонкому рельефному декору, создают выразительный контраст и сложную игру света и тени. На внутренней стороне браслета видны золотые заклепки, которыми детали прикреплены к алюминию.

Схожим принципом декора отличается браслет из коллекции музея Виктории и Альберта. Пластины алюминия с гравированным орнаментом обрамлены позолоченным металлом. Цветочный позолоченный декор вместе с подвесками закреплен с помощью заклепок. Сочетание материалов также повторяется в цепочке за счет чередования позолоченных и алюминиевых звеньев [6].

Принцип цветового контраста использовал Генри Виллемонт для создания браслета, где позолоченная бронза выступает фоном для растительного орнамента из алюминия (рис. 2) [2, с. 192]. Браслет состоит из шести овальных медальонов размером 19 х 15 мм, изготовленных из чеканного алюминиевого листа и позолоченного металла с накладными алюминиевыми чеканными стилизованными листьями. Такие же листья, но большего размера, помещены между медальонами, на соединениях из



Рис. 3. Виктор Шапрон. Браслет. Алюминий, металл с золотым покрытием, гранаты. Около 1865 г. Коллекция Жана Плато. Институт по истории алюминия. URL: https://www.culturalu.org/fr/notice-piece.php?piece=3679 (дата обращения:17.11.2025)

шести звеньев. К одному из них прикреплена круглая подвеска диаметром 21 мм — чашечка из позолоченного металла со вставкой гравированного алюминия. Все заклепки на браслете имеют сферические головки, которые декоративно обыграны как сердцевины листа-розетки [5].

Ювелир Фредерик Милиш также применял позолоченное серебро для создания контраста с алюминием [5]. Характерным приемом для него является сборка частей браслетов на заклепки с головками в виде звезд. В одном случае это двенадцать позолоченных серебряных звезд на один медальон, в другом — по одной.

Аналогичный синтез материалов алюминия и позолоченного серебра присутствует в украшениях парижского ювелира Виктора Шапрона. Ему свойственна легкая гравировка с изящным цветочным орнаментом и использование вставок граната (рис. 3). Позолоченное серебро служит для соединения отдельных элементов и закрепки драгоценных камней [1, с. 82].



Рис. 4. Браслет. Алюминий, металл с золотым покрытием. Около 1870 г. Франция. Музей Виктории и Альберта. URL: https://www.vandaimages.com/preview.asp?image=2006AN7885&itemw=4&itemf=0001&itemstep=1&itemx=20 (дата обращения: 15.11.2025)

В браслете, созданном около 1860 года с подписью DV (Deville), алюминий сочетается с позолоченным металлом, где контраст усилен матовой, почти белой поверхностью алюминия. Медальоны в браслете образует гармоничное единство с золотой основой с разительным орнаментом. Длина браслета — 7 дюймов (18 см), ширина — 1 и 1/8 дюйма (28 мм). Длина центральной подвески — 2 дюйма (5 см) [9].

Принцип закрепки алюминия в позолоченный метал виден и на браслете предположительно 1870 года из коллекции музея Виктории и Альберта (рис. 4) [6]. Гравированные геометрическим и цветочным орнаментом, алюминиевые элементы треугольных вставок и накладок в виде листьев соединены с позолоченным металлом на заклепки с круглыми, местами украшенными гравировкой, головками.

Место и роль золота в отдельных случаях может быть второстепенна и, как уже отмечалось, оно могло быть использовано в качестве соединяющего и укрепляющего металла для основных элементов из алюминия. Характерным примером является браслет Армана Дюфе (рис. 5). Крупные бусины из алюминия соединяются золотой це-



Рис. 5. Арман Дюфе. Браслет. Алюминий, золото. Чеканка. Ок. 1860 г. URL: http://transantique.ru/articles/view/id/362/Uvelirnie-ykrasheniya-XIX-veka-iz-aluminiya.html



Рис. 6. Брошь. Алюминий, металл с золотым покрытием. Около 1860 г. Victorian Aluminum. Jewelry. Collectors weekly. URL: https://www.collectorsweekly.com/stories/154228-victorian-aluminum-aluminium-jewelry (дата обращения: 15.11.2025)



Рис. 7. Серьги и брошь из алюминия. вероятно, Франция, около 1860 г. Коллекция Купера Хьюитта, Смитсоновский музей дизайна. URL: https://collection.cooperhewitt.org/objects/68743603/ (дата обращения: 15.11.2025)

почкой, композицию дополняет медальон, выполненный по такому же принципу — золото соединяет алюминиевые полусферы корпуса и центральные вставку. В качестве примера можно привести браслет, выставленный на аукционе David Duggleby Auctioneers & Valuers Англия и атрибутированный как созданный во второй половине XIX века. Его звенья-полукольца с медальонами из позолоченного металла соединены с накладками в виде листьев из гравированного алюминия с помощью заклепок [8]. В таком же стиле и техниках украшена брошь, состоящая из трех позолоченных полусфер с алюминиевым декором (рис. 6) [9].



Рис. 8. Брошь. Около 1870. Алюминий, золото. Bonhams. URL: https://www.bonhams.com/auction/10788/lot/101/a-mid-victorian-aluminium-and-gold-brooch/#lot-details (дата обращения: 17.11.2025)

Интересный пример сочетания золота, алюминия с использованием контраста пластически выразительных объемов и гравированного декора можно видеть на примере комплекта из броши, серег (рис. 7) [3, с. 110]. Поверхность алюминия — матовая, гравированный декор выделяется легким блеском на тонких штрихах перекрестной гравировки, чеканка присутствует в отдельных деталях. Основу композиции всего комплекта составляют объемные полукольца из алюминия. На серьгах и броши есть подвески с элементами стилизованных листьев. Сборка проведена на заклепки с круглыми головками. Блеск золота хорошо контрастирует с общим матовым мерцанием алюминиевых поверхностей.

Еще одна брошь из золота и алюминия, с подвесками и элементами в виде полуколец была выставлена на аукционе Bonhams (рис. 8). Одинаковые декоративные элементы: объемные полукольца, стилизация листьев в накладках, сетчатые узоры гравировки, а также внешний вид замков браслетов, дают право предположить, что у вышеописанных изделий: броши (рис. 8), комплекта из серег, броши и запонок (рис. 7), броши из трех полусфер (рис. 6), браслета была общая фирма изготовитель или один мастер.

Среди известных французских ювелиров, работавших с алюминием, можно назвать имя Онорэ-Северин Бурдонкля, получившего серебряные медали на Парижских выставка 1855 и 1867 годов. Его мастерская





Рис. 9. Онорэ-Северин Бурдонкль. Франция. Около 1860 г. Алюминий, золото, бронза. Коллекция Купера Хьюитта, Смитсоновский музей дизайна. URL: https://collection.cooperhewitt.org/objects/18698147/ (дата обращения: 24.11.2025)

Рис. 10. Серьги. Франция. Около 1860 г. Алюминий, золото, рубины. Antiques. A La Vieille Russie at the Treasure House Fair. URL: https://www.themagazineantiques.com/article/a-la-vieille-russie-at-the-treasure-house-fair/ (дата обращения: 17.11.2025)

выполняла заказы Наполеона III и известных парижан [4, с. 194]. В своих браслетах он сочетал алюминий с золотом и драгоценными камнями, а также объемной ювелирной скульптурой — мастерки выполненными и вдохновленными малой пластикой эпохи Возрождения фигурками ангелов (рис. 9), а также голубей, змей, ящериц. Похожее сочетание скульптурных образов путти из алюминия с позолоченной бронзой мы можем видеть в настольном украшении, изготовленном мастером Шарлем Кристофелем для Наполеона III. Скульптурная группа выполнена из алюминия, его матовая поверхность позволяет увидеть даже самые тонкие детали: кудри волос, складки ткани и гравировку на кувшине в руках одного из путти. Подставка сделана из сплава меди и серебра и обрамлена декоративным поясом из позолоченной бронзы [2, с. 192].

Интересным примером использования синтеза алюминия, золота и цветных камней в объемной форме ювелирных изделий могут быть серьги, представленные антикварным магазином A La Vieille Russie в 2024 году на ярмарке Treasure House Fair (рис. 10). Алюминиевые сферические подвески соединены между собой при помощи золотых элементов — расположенных на каждой сфере золотых накладок в виде цветов с





Рис. 11.Серьги. 1855–1865 гг. Алюминий, золото. Коллекция Жана Плато. Институт по истории алюминия. URL: https://www.culturalu.org/fr/notice-piece.php?piece=3716 (дата обращения: 15.11.2025)

Рис. 12. Брошь. 1860–1870 гг. Алюминий, позолоченный металл. Коллекция Жана Плато. Институт по истории алюминия. URL: https://www.culturalu.org/fr/notice-piece.php?piece=3721 (дата обращения: 15.11.2025)

закрепленными в них рубинами. Поверхность алюминия и золота покрыты одинаковой гравировкой. Серьги достаточно большого размера, но за счет использования в качестве основного металла алюминия они имеют относительно небольшой вес.

Иногда алюминиевые поверхности с особым эффектом матового свечения ювелиры использовали для имитации других материалов, например, матовый блеск алюминия позволил имитировать жемчужные вставки в серьгах из коллекции Жана Плато (рис. 11). Две алюминиевые бусины диаметром 5 мм расположены в верхней части серёг, вытянутые каплеобразные вставки диаметром 6 мм и длиной 15 мм закреплены в золотые конусные касты, которые, в свою очередь, соединены с основной частью звеньями, образуя подвески [5].

Синтез алюминия с другими металлами использовался ювелирами для создания цветочных серег в виде маргариток и брошей из коллекции Жана Плато (рис. 12) [5]. Эти работы объединяет схожий принцип использования алюминия и позолоченного металла: лепестки сделаны из листового алюминия с гравированной поверхностью, которые скрепляются позолоченной сердцевиной.





Рис. 13. Брошь. 1865–1875 гг. Алюминий, позолоченный металл, перламутр. Коллекция Жана Плато. Институт по истории алюминия. URL: https://www.culturalu.org/fr/notice-piece.php?piece=3678 (дата обращения: 15.11.2025)

Рис. 14. Брошь. 1868–1875 гг. Алюминий, позолоченный металл, зеленые камни. Коллекция Жана Плато. Институт по истории алюминия. URL: https://www.culturalu.org/fr/notice-piece.php?piece=3703 (дата обращения: 15.11.2025)

Разнообразные варианты форм и декора можно рассмотреть на примере брошей из алюминия. Например, брошь из коллекции Жана Плато изготовлена из листа алюминия толщиной около 0,4 мм, вырезанного, отформованного и украшенного чеканкой с цветочным мотивом. Этот элемент крепится к переплетенным чеканным кругам из позолоченного серебра, украшенных сверху листом, двумя заклепками из позолоченного серебра с головками в форме пятиконечных звезд. Две подвески, каждая из которых представляет собой чеканную алюминиевую сферу диаметром 7 мм, удерживаются вверху четырехлепестковым креплением, которое соединяется с трехзвенной цепочкой из алюминия, позолоченного серебра и алюминия.

Как уже отмечалось, в ювелирных алюминиевых украшениях XIX века мы не встретим изделий без элементов, выполненных из других металлов, поэтому редким исключением является алюминиевая брошь в виде бабочки. Следует отметить, что этот мотив был чрезвычайно популярен в ювелирных украшениях второй половины столетия, но обычно для таких изделий мастера использовали золото и драгоценные камни. В алюминиевой броши в виде бабочки, предположительно сделанной Пьером Этьеном Лонгпре [5], декор строится только на фактурных эффектах

и монохромной гамме алюминия, но в конструкции для прикрепления крыльев к основе с помощью заклёпок все же использовано серебро.

В композиции брошей из алюминия мастера часто включают медальоны, выполненные отдельно в других материалах и техниках. Примером является брошь овальной формы, оправленная в ранее позолоченный металл и украшенная круглой камеей с женским профилем в греческом стиле (диаметр 23 мм), вырезанной из перламутровой раковины. Камея обрамлена позолоченным металлическим кольцом, использованным в качестве закрепки (рис. 13). Пространство между двумя позолоченными металлическими оправами заполнено алюминием с гравированным цветочным узором [5].

В композиции броши с зелеными камнями из коллекции Жана Плато используется похожий прием закрепки алюминия в другой металл (рис. 14). Центральный медальон выполнен из тонко прочеканенного алюминия с цветочным узором. Окружающая поверхность — волнообразная, с восемью зелеными камнями на вершинах волн. Две части соединены золотистой металлической пластиной с витым узором. Эта пластина также служит застежкой броши [5]. Сравнивая цветочный узор на центральном медальоне и принцип закрепки камней в алюминий, можно предположить, что брошь выполнена Виктором Шапроном.

Таким образом, принципы формообразования и декорирования ювелирных украшений XIX века, выполненных из алюминия, во многом были обусловлены физическими и эстетическими возможностями этого нового металла. Из-за невозможности соединения элементов украшения пайкой использовался метод скрепления алюминиевых элементов за счет драгоценных металлов, которые также добавляют украшениям декоративную привлекательность: цвет золота контрастирует с матовой поверхностью самого материала, а также с различными приемами, разнообразившими фактурные поверхности изделий гравировкой и матированием. Для пластической выразительности в композиции включают фигуративные изображения, отлитые из алюминия. Рельефный декор также имеет свои особенности — его пластические модуляции формируются за счет аппликативного метода отдельно вычеканенных элементов декора, накладываемых друг на друга. В формах и декоре ювелирных украшений из алюминия явно выражены реминисценции отдельных художественных стилей прошлых эпох, в первую очередь — барокко, рококо, неоклассицизма, отражая ведущие стилевые тенденции историзма.

Список литературы:

1. *Дондик Е.* Ювелирные украшения XIX века из алюминия / Е. Дондик // Антиквариат, предметы искусства и коллекционирования. — 2004. — № 21. — С. 82–85.

2. *Дроздов А.* AL. Тринадцатый элемент. Энциклопедия / А. Дроздов. — Москва: Библиотека РУСАЛа, 2007. — С. 191–192.

3. *D'Otrange M.L.* Jewelry. — New York: Cooper-Hewitt Museum, 1981. — 110 p.

4. *Nichols S.C.* Aluminum by design. — Pittsburgh, Penn: Carnegie Museum of Art, 2000. — 194 p.

5. Коллекция Жана Плато. Институт по истории алюминия: сайт. — URL: https://www.culturalu.org/fr/mots-cles.php?mc=collection%20Jean%20Plateau-IHA&idmc=11596 (дата обращения: 08.11.2025).

6. Музей Виктории и Альберта [Электронный ресурс]. — URL: https://collections.vam.ac.uk/item/O138673/bangle-unknown/ (дата обращения: 06.11.2025).

7. Музей искусств Карнеги [Электронный ресурс]. — URL: https://collection.carnegieart.org/objects/be82eed8-0a38-497d-828c-a4a3d22797cb (Дата обращения: 06.11.2025).

8. David Duggleby Auctioneers & Valuers [Электронный ресурс]. — URL: https://www.davidduggleby.com/auctions/882/Jewellery-Watches-Silver-Coins/826/?returnAuctionNo=882&search= (дата обращения: 18.11.2025).

9. Victorian Aluminum (Aluminium) Jewelry. Collectors weekly [Электронный ресурс]. — URL: https://www.collectorsweekly.com/stories/154228-victorian-aluminum-aluminium-jewelry (дата обращения: 15.11.2025).

С. М. АРЕФЬЕВА
Кандидат педагогических наук, доцент кафедры Искусствоведения РГУ им. А.Н. Косыгина
e-mail: arefeva-sm@rguk.ru

О.В. КОВАЛЕВА
Доктор искусствоведения, профессор кафедры искусства костюма и моды РГУ им. А.Н. Косыгина
e-mail: kovaleva-ov@rguk.ru

Н.Н. КАРПОВИЧ
Руководитель РОО «Объединение многодетных семей города Москвы»
e-mail: n.karpovich@mail.ru

S.M. AREFYEVA
Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor of the Department of Art History, The Kosygin State University of Russia.
e-mail: arefeva-sm@rguk.ru

O.V. KOVALEVA
Doctor of Art History, Professor of the Department of Costume and Fashion Design, The Kosygin State University of Russia
e-mail: kovaleva-ov@rguk.ru

N.N. KARPOVICH
Head of the ROO «Association of Large Families of the City of Moscow»
e-mail: n.karpovich@mail.ru

DOI: 10.37485/1997-4663_2026_2_1_314_323

БИБЛЕЙСКИЕ АЛЛЮЗИИ В ЛИМОЖСКОЙ ЭМАЛИ XIX ВЕКА

BIBLICAL ALLUSIONS IN 19th CENTURY LIMOGES ENAMELS

Статья посвящена исследованию библейских аллюзий в искусстве лиможской расписной эмали XIX века. В отличие от эпохи Возрождения, когда библейские образы служили средством богословской полемики, в XIX веке, на волне историзма и эклектики, формируется принципиально иной тип рецепции.
Актуальность темы связана с пониманием развития лиможской эмали как сложного интертекстуального феномена, в котором соединяется средневековая традиция, ренессансная эстетика и религиозные искания эпохи Реформации. Выявление библейских аллюзий как системы визуальных отсылок формирует смысловое поле произведения лиможской расписной эмали.

The article is devoted to the study of biblical allusions in the art of Limoges painted enamel of the 19th century. In contrast to the Renaissance, when biblical images served as a means of theological controversy, in the 19th century, on the wave of historicism and eclecticism, a fundamentally different type of reception was formed. The relevance of the topic is related to understanding the development of Limoges enamel as a complex inter-textual phenomenon that combines medieval tradition, Renaissance aesthet-ics and religious pursuits of the Reformation era. The identification of biblical allusions as a system of visual references forms the semantic field of the Limoges painted enamel.

Ключевые слова: лиможская эмаль, аллюзия, библейские сюжеты, христианские образы, рецепция, интерпретация, реминисценция, коллекционирование, репродукционные эмали.
Keywords: Limoges enamel, allusion, biblical scenes, Christian images, reception, interpretation, reminiscence, collecting, reproduction ena-mels.

Лиможская расписная эмаль — уникальное явление в истории европейского декоративно-прикладного искусства. Соединяя ювелирную технику с живописными приемами, мастера Лиможа создавали произведения, предназначенные как для церковной литургии, так и для светского быта.

В эмали каждая эпоха представлена самобытно: в XII–XIII в. строгими и монументальными образами реликвариев и складней, в XV–XVI в. — изысканной гризайлью и сложными многофигурными композициями на библейские и мифологические сюжеты, в XIX в. в эмальерном

деле доминируют цитирования и стилизации. Цель статьи — выявить и проанализировать основные типы библейских аллюзий в лиможских расписных эмалях XIX в., показать их связь с графическими источниками и религиозным контекстом эпохи.

Актуальным исследование делает возможность декодирования библейского смысла, заложенного в художественное произведение через жест, атрибут или орнаментальную деталь. Особый интерес в этом контексте приобретает вопрос о том, как в эмалях XIX века осмысляются библейские образы и сюжеты. В эпоху Возрождения библейские аллюзии в лиможских эмалях были инструментом актуального богословского и политического высказывания.

XIX век стал временем переосмысления художественного наследия во всей Европе. Интерес к национальным древностям, готическое возрождение, собирательство средневековых и ренессансных раритетов создали уникальную ситуацию для лиможского эмальерного дела. После снижения интереса в XVIII веке, когда эмали уступили место фарфору и другим видам декоративного искусства, наступает эпоха историзма, отмеченная сознательным обращением к образцам прошлого. В этом явлении проявляется стремление сохранить этнокультурные традиции эмалиевых миниатюр. На приоритет национального над общеевропейским обращали внимание Е. Кузнецова, О. Горячева, Г. Патенко, отметившие: «Менталитет, ценности, традиции, обычаи важны для каждой этнической культуры в отличие от глобальной культуры, которая иллюзорна и основана только на научно-техническом прогрессе, полном желания быть адаптированной для массовой аудитории» [12, с. 3]. В XIX веке в Лиможе создаются репродукционные эмали: миниатюрные копии знаменитых полотен, выполненные с виртуозной точностью и интерпретацией.

Особенность репродукционных эмалей связана с воспроизведением чужой композиции при сохранении авторской интерпретации в технике и деталях, что позволяет обнаружить библейские аллюзии, которые смещаются с уровня сюжета на уровень стиля, техники и ретроспекции. В центре внимания находится проблема трансформации сакральных текстов и образов в уникальной технике эмалирования, соединившей ювелирное мастерство и станковую живопись

Теоретическая база

В отечественном и зарубежном искусствознании накоплен значительный материал по атрибуции лиможских эмалей, значительное

количество работ посвящено техники гризайль, влиянию итальянских и немецких гравюр в работах лиможских эмальеров.

Работе по систематизации материала, уточнению имен мастеров и датировок посвящены исследования А.Н. Кубе [3], С.В. Затюпа [2], Т.В. Раппе, Л.С. Булкиной [7]. Тематическое разнообразие миниатюр в технике лиможской эмали отражено в каталоге «Живописные эмали Лиможа XII–XX вв», подготовленном Переятенец В.И., Карпович Н.Н. [5] и материалах выставки в Тверской областной картинной галерее «Сокровища Лиможа: огненная живопись на эмали XII–XX веков» [8]. Представленный подробный обзор изделий из лиможской эмали, а также изображение отдельных экземпляров использованы и в данной статье. И.Ю. Перфильевой предпринята попытка выявления стилистических и инновационных тенденций развития современной художественной эмали [6]. Технология создания «огненной живописи» стала предметом исследования в работах Т.В Лебедевой, М.Э. Смоленской [4], И.Н. Теребихиной [9], Л. Штуккерта [10].

При этом проблема смыслового наполнения эмальерных композиций, механизмов трансформации библейского текста в визуальный образ, феномен аллюзивности как сознательного приема, требующего от зрителя активного сотворчества, остается на периферии искусствоведческого внимания.

Методология

Методологической основой исследования стал комплексный подход, сочетающий методы иконографического и формально-стилистического анализа с элементами интертекстуального подхода, позволяющего рассматривать эмаль как «высказывание», вступающее в диалог с библейским текстом и предшествующей художественной традицией. На материале музейных собраний и частных коллекций анализируются основные формы бытования библейских сюжетов: репродукционные эмали, воспроизводящие в миниатюре композиции старых мастеров; стилизации под ренессансные образцы; единичные примеры иконографического синтеза, соединяющие западноевропейскую технику с восточно-христианской иконографией.

Преобразование библейских образов в лиможских эмалях XIX века связано с кардинальной сменой художественной парадигмы: от творческой интерпретации сакральных текстов в эпоху Возрождения к мемориализации наследия прошлых веков через историзм и эклектику.



Рис. 1. Мадонна. По картине Рафаэля Санти «Мадонна Грандука». Б/подписи. Франция. Лимож. XIX в. Медная пластина, живописная эмаль, золото. 59х97 мм. Частное собрание. Москва



Рис. 2. Мадонна. По картине Рафаэля Санти «Мадонна Грандука». Б/подписи. Франция. Лимож. XIX в. Медная пластина, живописная эмаль, золото. 59х97 мм. Частное собрание. Москва



Рис. 3. Рафаэль Санти «Мадонна Грандука». Около 1504–1505. Палаццо Питти. Флоренция. 550х840 мм

Результаты и обсуждение

Библейские сюжеты в лиможских эмалях XIX в. опираются на живописные оригиналы эпохи Возрождения и барокко. Репродуктивные эмали продолжали традиции диалога с великими предшественниками. Изображение библейских сюжетов воспринималось как отсылка к художественной интерпретации произведений Рафаэля Санти (1438–1520), Леонардо да Винчи (1452–1519) или Никола Пуссена (1594–1665), выполняя не столько литургическую или назидательную, сколько эстетическую и репрезентативную функцию.

Несмотря на мощную антирелигиозную пропаганду, которая охватила Францию в период революции, религиозные композиции продолжали создаваться в Лиможе, хотя их доля в общем объеме производства эмалей значительно уменьшилась и изменился художественно-пластический язык. По-прежнему, как и в XVI–XVII веках, образцами для большинства из них были работы великий итальянских мастеров эпохи Возрождения: Сандро Ботичелли (1445–1510), Филиппино Липпи (1457–1504), Рафаэля Санти. Лиможские эмальеры не опирались напрямую на

библейский текст, а использовали композиции гравюр А.Дюрера (1471-1528), Г. Гольбейна Младшего (1497–1543), Рафаэля (через гравюры Маркантонио Раймонди). Они не копировали их слепо, а переводили на язык эмали, неизбежно изменяя акценты, в чем С.М. Арефьева, О.Н. Горячева видят условия для «личностного целеполагания и сохранения свободы выбора индивидуальной траектории» [1, с. 200]. Получив художественное образование, мастера использовали меньшее количество слоев эмалей, увеличили уровень копирования, профессионально выполняли графические работы. Картины в технике лиможской эмали на библейские темы создавались мастерами опосредованно. Выбор того или иного графического источника и характер его переработки уже был способом создания аллюзии. Существенная роль отводилась жестам, атрибутам, орнаментальным элементам, которые имели дополнительную символическую нагрузку по интерпретации христианских добродетелей, библейских текстов, религиозных образов.

Рецепция библейских образов в XIX в. неразрывно связана с феноменом коллекционирования эмалей как формы культурного наследия. Например, эрмитажное собрание сформировалось в результате объединения коллекций А.П. Базилевского, графов Шуваловых и Строгановых. Библейские образы в эмалях XIX века были связаны с культурным и музейным пространством, уводя на второй план литургическое начало. Их назидательная (как в средневековье) или полемическая (как в XVI веке) функция сменилась на репрезентативную и эстетическую. Благодаря значительному объему экспонатов лиможской эмали есть возмож-



Рис. 4. Мадонна. Б/подписи. По мотивам работы Андреа делла Роббиа. «Мадонна каменщиков» (1475–1480). Франция. Лимож. XIX в. Материалы: медная пластина, живописная эмаль, золото. 85х127 мм. Частное собрание. Москва



Рис. 5. Мадонна. По мотивам картины С. Ботичелли. Б/подписи. Франция. Лимож. XIX в. Медная пластина, живописная эмаль, фольга, золото. Частное собрание. Москва

ность ознакомиться с творчеством мастерских Пьера Бонне, Камиля Форе, Александра Марти, Жюля Сарланди, семьи Беторнье и др.

Весьма интересным выглядит сопоставление миниатюр, созданных неизвестными мастерами, воспроизводящим «Мадонну Грандука» Рафаэля. В одной из них автор стремился к более тщательному копированию образа мастера, а другая решена в старинной технике гризайль с добавлением золота (рис. 1–3).

Аллюзии к библейским сюжетам в произведениях искусства не только способствовали популяризации христианства, но и позволяли мастерам говорить на языке сакральных образов о проблемах своего времени, соединять Ветхий и Новый Завет в пророческом диалоге и вовлекать искушенного зрителя в интеллектуальную и духовную игру.



Рис. 6. Иосиф с младенцем Иисусом. По картине Гвидо Ре-ни.1635. Государственный Эрмитаж. Санкт-Петербург. Б/подписи. Франция. Лимож. XIX в. Материалы: медная пластина, живописная эмаль, золото. 88х129мм. Частное собрание. Москва

Редким проявлением рецепции библейских образов стали эмали, соединяющие западноевропейскую технику с восточно-христианской иконографией, например, пластина «Мадонна. По мотивам работы Андреа делла Роббиа» (рис. 4). Флорентийский скульптор эпохи Воз-рождения Андреа делла Роббиа (1435–1525), прославился глазурованными терракотовыми мадоннами, поэтому лиможский мастер XIX в., обращаясь к этому прототипу, создавал аллюзию одновременно на два явления: на ренессансную скульптуру и на традицию итальянской майолики, также тесно связанную с техникой глазури. В представленной пластине значим сам факт обращения к стилю русских икон. Этот иконографический синтез представляет собой наиболее сложный уровень аллюзивности, в которой каждый слой создает свою систему отсылок: библейский образ (Богоматерь с Младенцем) преломляясь здесь через призму итальянского ренессансного прототипа, исполнен во французской технике эмали и предназначался, вероятно, для рус-ского коллекционера.

В миниатюрном формате мастера точно скопировали майоликовую «Мадонну каменщиков» Лукка делла Робиа и «Мадонну с младенцем и Иоанном Крестителем» С. Ботичелли (рис. 4, 5).

Представленные интерпретации образов Богородицы можно определить как «аллюзию на аллюзию»: мастер XIX в. отсылает не к библейскому тексту непосредственно, а к тому, как этот текст преломлялся в сознании его предшественников, в результате чего возникает сложная игра смыслов, доступная подготовленному зрителю-коллекционеру.

В арсенале лиможских эмальеров были образцы, созданные по мотивам живописных полотен эпохи Возрождения. Неоднократно встречаются воспроизведения серии картин Гвидо Рени (1575–1642), созданных в 1625–1640 гг., с единым названием — «Святой Иосиф с младенцем Христом». В отличие от живописного оригинала, хранящегося в Государственном Эрмитаже Санкт-Петербурга, на миниатюре «Иосиф с младенцем Иисусом» (рис. 6) отсутствует пейзажный фон, серая одежда Иосифа заменена на бордовую, добавлены горизонтальные нимбы над головами персонажей. Примечательно, что на пластине с живописной эмалью сохранен морозник в левой руке младенца. Этот цветок называют «розой Иисуса», потому что он расцветает в декабре, накануне Рождества. Фиксация эмальерами этой детали указывает на стремление к сохранению основополагающих религиозных символов, ассоциирующихся с сакральным каноном.

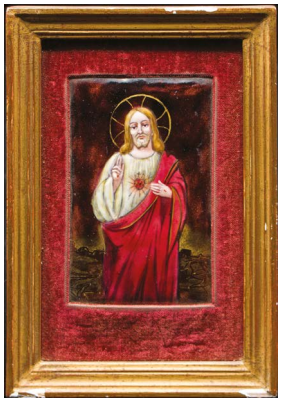


Рис. 7. Христос с пылающим сердцем. Б/подписи. Франция. Ли-мож. XIX в. Материалы: медная пластина, живописная эмаль, золото. 66х107 мм. Частное собрание. Москва

Самобытная интерпретация картины Помпео Джироламо Батони (1708–1787) «Святое Сердце Иисуса», заключена в преобразовании образа на миниатюре «Христос с пылающим сердцем» (рис. 7). На картине итальянского художника поясной портрет Иисуса, держащего в руке сердце с крестом, обвитое терновым венцом. Красный хитон и синий плащ символизируют земную жертву во имя небес. Над головой образующее нимб солнечное сияние, подчеркивающее контраст высветленной фигуры на темном фоне. В лиможской миниатюре нимб сегментирован тонкими золочеными впайками, создающими аллюзии с солнценосным значением Христа. Сердце с возвышающимся крестом размещено в его анатомически оправданном месте — в центре груди и пронизано острыми шипами. Стигматы на обеих руках видны с тыльной и внутренней сторо-

ны, что является отсылкой к мученической смерти на кресте. Изящество и филигранная точность работы проявляются в изображении эмоций, указывающих на процесс рефлексии и выраженных через бесстрастное выражение лица. Через мимические микродвижения: прикрытые веки, легкий наклон головы, полуопущенные уголки губ мастеру удалось передать состояние смирения перед неизбежностью.

Данные работы не просто изображают религиозные образы, а воспроизводят оригинальный способ видения, в котором стиль определяет содержание. Религиозно маркированные аллюзии предполагают участие адресата в интерпретации культурной информации, которая реализуется через «активизацию культурной грамотности читателя и его индивидуальной концептуальной картины мира» [11, с. 93]. Христос представлен не столько объектом религиозного почитания, сколько маркером принадлежности к «золотому веку» лиможского искусства. В отличие от средневековых мастеров, работавших в строгих рамках иконографического канона, и от ренессансных худож-ников, чьи библейские аллюзии были укоренены в современной им религиозной полемике, мастера XIX в. обладают большей стилистиче-ской свободой, сочетая элементы разных эпох, создавая синтетический образ «старины».

Выводы

Таким образом, рецепция библейских образов в предметах лиможской эмали XIX в. представляет собой сложный культурный феномен, характеризующийся ретроспективностью (ориентацией на стилистику и технику эмалей XII–XVII вв.), стилизацией (воспроизведением сюжета и манеры старых мастеров), эклектичностью (соединением иконографических и стилистических традиций: французская техника и русский иконный стиль), музеефикацией (перемещением сакрального образа из культового контекста в пространство коллек-ционирования и исторической репрезентации). В отличие от ренессансных мастеров, для которых библейский сюжет был поводом для актуального высказывания, мастера XIX в. Стремятся воплотить память, мастерство, красоту в технике «огненной живописи». Изучение библейских аллюзий в технике эмали позволяет понять преобразование христианских образов в светской культуре.

Список литературы:

1. *Арефьева С.М., Горячева О.Н.* Стратегии формирования про-фессиональных компетенций у представителей творческих профессий // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. Журнал теоретических и прикладных исследований. — Кемерово. — 2022. —№ 58. — С. 196–204,

2. *Затюпа С.В.* От Средневековья до барокко. История западноевропейского искусства. Живопись и декоративно-прикладное искусство. По материалам частного собрания. — Москва: «Центр Искусств. Москва», 2021. — 202с.

3. *Кубе А.Н.* Французские расписные эмали XV–XVI веков. Ле-нинград, Москва: Государственный Эрмитаж, 1937. — 36с.

4. *Лебедева Т.В., Смоленская М.Э.* Получение декоративных эффектов на поверхности холодных двухкомпонентных эмалей // Технология художественной обработки материалов. Сборник трудов XVIII Всероссийской научно-практической конференции и смотра-конкурса творческих работ студентов, аспирантов и преподавателей по направлению. — Кострома: Костромской государственный технологический университет, 2015. — С. 110–116.

5. *Переятенец В.И., Карпович Н.Н.* Живописные эмали Лиможа XII–XX вв. / Част. собр. — Санкт-Петербург: ООО «Печатное Агентство «Феникс», 2021. — 416 с.

6. *Перфильева И.Ю.* Современная художественная эмаль: стилистические и инновационные тенденции развития // Вестник СПбГУ. Искусствоведение. — 2020. — Т. 10. — Вып. 4. — 586 с.

7. *Panne T.B., Булкина Л.С.* Лиможские расписные эмали в собрании Государственного Эрмитажа: каталог выставки. — Санкт-Петербург: Изд-во Государственного Эрмитажа, 2005. — 341 с.

8. Сокровища Лиможа: огненная живопись на эмали XII–XX веков. Материалы выставки в Тверской областной картинной галерее // Коллекция, 2025. — URL: https://sammlung.ru/?p=94457 (дата обращения 14.11.2025)

9. *Теребихина И.Н.* Анализ применения холодных эмалей при изготовлении художественных изделий // Сборник статей XIX Всероссийской научно-практической конференции. 2019 г. — Киров: Вятский Государственный Университет, 2019. — С. 393–398.

10. *Штуккерт Л.* Производство эмали. — Ленинград, 1933. — 298 с.

11. *Fayzullaeva M.R.* The phenomenon of conceptual integration in allusions // Нижневартовский филологический вестник. — 2025. — № 10 (1). — С. 91–100.

12. *Kuznetsova E., Goryacheva O., Patenko G.* Culture and communicative practices on a contemporary social stage: issues and controversies //6th international multidisciplinary scientific conference on social sciences and arts SGEM 2019. — Conference Proceedings. — 2019. — С. 3–8.

Р.Р. МУСИНА
Доктор искусствоведения, профессор РГХПУ им. С.Г. Строганова
e-mail: vr.goda5@gmail.com

А.З. БАДУКШАНОВА
Магистрант РГХПУ им. С.Г. Строганова
e-mail: cheery@yandex.ru

R.R. MUSINA
Doctor of Arts, Professor of the Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts
e-mail: vr.goda5@gmail.com

A. Z. BADUKSHANOVA
Master's degree student of the Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts
e-mail: cheery@yandex.ru

DOI: 10.37485/1997-4663_2026_2_1_324_331

НИНА АЛЕКСАНДРОВНА МАЛЫШЕВА И ЕЕ ЖИЗНЕУТВЕРЖДАЮЩИЕ ОБРАЗЫ В ДУЛЕВСКОМ ФАРФОРЕ

NINA ALEXANDROVNA MALYSHEVA AND HER LIFE-AFFIRMING IMAGES IN DULEVA PORCELAIN

В статье рассматривается мелкая пластика, созданная скульптором Ниной Александровной Малышевой в период её работы на Дулевском фарфоровом заводе и посвященная темам детства, семьи, советского быта. Авторы также касаются творчества и других мастеров Дулевского фарфорового завода: А.Г. Сотникова, А.Д. Бржезицкой, Е.И. Гатиловой, О.М. Богдановой.

The article examines the small-scale porcelain sculpture created by porcelain artist Nina Aleksandrovna Malysheva during her work at the Dulevo Porcelain Factory, focusing on themes of childhood, family, and everyday Soviet life. The authors also touch upon the work of other masters of the Dulevo porcelain factory: A.G. Sotnikov, A.D. Brzhezitskaya, E.I. Gatilova, O.M. Bogdanova.

Ключевые слова: Дулевский фарфоровый завод, Нина Малышева, советское декоративно-прикладное искусство, тема детства в фарфоре, женские образы в мелкой пластике, искусство фарфора СССР, ВДНХ, креативные индустрии.
Keywords: Dulevo Porcelain Factory, Nina Malysheva, Soviet decorative and applied arts, the theme of childhood in porcelain, female images in small-scale sculpture, porcelain art of the USSR, VDNKh, creative industries.

Нина Александровна Малышева (23.10.1914–17.06.1983) осталась в истории ведущим скульптором Дулевского фарфорового завода. На завод пришла в 1950 году, тогда страна активно восстанавливалась после Великой Отечественной войны.

Факт ее вхождения в коллектив Дулевского завода значим сам по себе. В эти годы здесь активно формировалась творческая группа, а фарфор стал постоянным участником крупных международных выставок, на которых отмечался высокими наградами (в их числе Париж, 1937; Нью-Йорк, 1939). Творческие процессы на бывшем кузнецовском заводе были не последним делом. Как раз в 1950 году сюда вернулся Петр Васильевич Леонов, начинавший в 1930-е годы историю искусства «советского Дулева» в коллективе сильных кузнецовских мастеров, в который влились Алексей Георгиевич Сотников (1934), Павел Михайлович Кожин (1938), оба выпускники ВХУТЕИНа и ученики В.Е. Татлина. В 1940-е годы к ним присоединились Н.П. Пустыгин и А.Д. Бржезицкая. Позже, после Малышевой в группу скульпторов вошли Е.И. Гатилова, Г.Д. Чечулина, О.М. Богданова. В большинстве своем они были носителями художественной культуры московской школы, прослеживаемой от дореволюционной Строгановки, ВХУТЕИНа, МИПИДИ. Попасть в такой коллектив было равно случаю выиграть счастливый билет, определивший до конца ее творческий путь, способствовавший раскрытию таланта художницы, привнесшего яркие произведения в сокровищницу советского фарфора.

До того, как встать в ряд ведущих художников-фарфористов той поры, Ниной Малышевой было сделано немало. Прежде всего, она определилась с выбором своей профессиональной деятельности: несмотря на

то, что она оказалась тонкой впечатлительной натурой, судьба поначалу водила ее по траектории технического образования и пыталась свести с заводской жизнью, что по тому времени было не менее актуальным и заманчивым, ведь страна брала курс на индустриальное развитие.

Нина Александровна родилась в городе Орле в купеческой семье Ситниковых. В 1925 году семья перебралась в Москву, где стала посещать музеи и открывать для себя искусство, которое уже тогда воспринимала дифференцированно: «… поразил и взволновал Врубель; Репин, Суриков вызвали восторг, но не задели глубоких струн души; очень близким стал Кустодиев» .

В начале 1930-х годов Нина Александровна окончила школу-семилетку и поступила в школу фабрично-заводского ученичества (ФЗУ) в группу токарей по металлу. В 1932-1933 годах уже работала токарем на машиностроительном заводе «Красная Пресня», где участвовала в выпусках заводской стенгазеты — выполняла рисунки, а также, рисовала плакаты. В комсомольской организации обратили внимание на художественный талант Малышевой и в 1933 году ей дали путёвку в художественное училище памяти 1905 года. Живопись там преподавали А.Н. Чирков, С.И. Фролов, И.Ф. Рахманов и Н.П. Крымов, скульптуру — И.Ф. Рахманов, что стало судьбоносным подарком для увлеченной ученицы.

После окончания училища в 1937 году Малышева стала художественным руководителем в Доме художественного воспитания детей в Москве, и во время Великой Отечественной войны в эвакуации в Кустанае заведовала детским садом и яслями в колхозе «Победа». Тогда же в эвакуации, подала заявление в Московский институт прикладного и декоративного искусства (МИПИДИ), который в тот момент находился близко — в Самарканде. В 1942 году стала студенткой сразу второго курса факультета художественной керамики. Живопись преподавал Р.Р. Фальк, а скульптуру — Н.Г. Зеленская и Е.Ф. Белашова.

В Самарканде Роберт Рафаилович Фальк читал для студентов художественных высших школ цикл лекций о французском искусстве. А.В. Щекин-Кротова так делится своими воспоминаниями о том периоде и учебе у Роберта Фалька: «Как сейчас помню необычную обстановку аудитории: во дворе старого Регистана прямо на земле, на каменных плитах, под тенью огромного миндального дерева разместились в живописных позах и не менее живописных костюмах, вернее, почти без них, студенты, человек сто. Фальк поместился на ящиках, принесенных из соседней

чайханы, — замена кафедры. Говорил он своим глуховатым, тихим голосом. Медленно. Образно, точно. Из-за высоких стен с улицы доносились крики ослов, разносчиков воды, топот толпы. Но во дворе была полная тишина. Слушали — и как!»

В 1943 году, по возвращении института в Москву, Малышева перешла на только что созданный факультет декоративной скульптуры. В этот период начинается её становление как скульптура. П.Ю. Малышев, внук художницы, в своих воспоминаниях приводит сведения, что: «В московских музеях её привлекла керамика Луки дела Роббиа, декоративно-прикладное искусство древнего Египта. К этому времени в институт на работу приходит её кумир — А.А. Дейнека, ставший директором, искусство которого, как признавалась скульптор, оказало на неё сильное влияние» . Даже в эти непростые годы судьба бережно вела Нину Александровну по профессиональным тропам, представляя ей яркие личности, давая примеры высокого служения искусству.

Нина Малышева была в числе первых выпускников скульптурного отделения МИПИДИ, исполнивших дипломный проект в фарфоре. Тема её дипломной работы была навеяна впечатлениями жизни в Средней Азии: «Сборщик хлопка», «Колхозник с кетменем», «Вышивальщица сюзане». Окончила институт в 1947 году с дипломом «художник декоративного искусства».

Ее профессиональная практика началась раньше, с 1938 по 1949 год работала по договорам с Художественным фондом СССР, а в 1948-1949 годах — по договорам с Комитетом по делам искусств при Совете Народных Комиссаров СССР. В 1950 году Нина Александровна поступила на Дулёвский фарфоровый завод, где проработала до конца жизни. С заводом её познакомила В.К. Зубарева главный художник Главфарфора. О своей работе на Дулёвском фарфоровом заводе Малышева вспоминала: «Работали запоем. Жили поблизости. Обжиг караулили, заранее сгорая от нетерпения. Это чудесное ощущение — открыть грубый полуостывший капсель, а там — белоснежный фарфор! И не покривился, пройдя через пламень обжига в 1300 градусов! Бывало, конечно, что и кривился, да еще как … Вот тогда снова, стиснув зубы, через несколько дней (сразу невозможно) брались за работу. Снова!» .

Постепенно складывался узнаваемый дулевский стиль в пластике, его тематическая ориентированность на воплощение многообразия современной жизни. Работая рядом, скульпторы создавали неповто-

римый стиль дулевской пластики, отражая в ее образах духовный подъем в обществе, отмечая яркость типажей. При этом каждый из скульпторов обладал своим почерком и собственным методом воплощения образов, привносил свою тематику в разнообразие дулевского ассортимента. Такая возможность для художника на заводе-гиганте с задачами выполнения государственного плана по массовой продукции была важной: с одной стороны, в этом проявлялось уважение предприятия к его стремлению реализовать свой творческий потенциал, с другой, самому творцу заявлять о себе, справляясь с темами, которые его увлекали.



Рис.1.Н.А.Малышева.«Близнецы». 1958

В начале пятидесятых годов XX века перед коллективом Дулевского завода была поставлена задача подготовится к открытию в августе 1954 года Всесоюзной сельскохозяйственной выставки (ныне ВДНХ). В книге, посвященной Асте Давыдовне Бржезицкой, эта задача характеризовалась так: «В 1950-е гг. заказ ещё больше усложнился — требовалось сочетать узнаваемый этнографический образ с идеями дружбы народов СССР, пропагандой достижений колхозного и совхозного строительства, всеобщего процветания и благополучия. В пределах этой строго заданной схемы аллегорические образы 16 национальных республик должны были иметь статуарное построение, строгий силуэт, богатое декорирование позолотой» . Из 16 задуманных скульптур в конечном итоге были воплощены 14 работ, а образы Карело-Финской ССР и Латвийская ССР не были созданы. При этом, если причина, по которой Карело-Финской ССР была исключена из плана реализуемых работ понятна и кроется в её вхождении в состав РСФСР в 1956 в качестве автономной республики, то не реализованность образа Латвийской ССР остается загадкой.

В рамках этого задания Нина Александровна Малышева, еще новичок в коллективе, создает скульптурные образы четырех национальных республик: России (ил. 1), Белоруссии, Узбекистана и Эстонии. Через женские типажи были воплощены национальные костюмы республик, основной род занятий и хозяйственная специализация в экономике страны. Зритель благодаря такой трактовке образов узнавал вклад каждой республики в общее благосостояние, что способствовало объединению народов страны.

В тоже время в бытовом жанре дулевской пластики происходит увеличение и осмысление важных социальных тем: профессиональных, семейных, детства, преемственности поколений и общего благополучия. Сама жизнь, устремленная в счастье бытия, людей, преодолевших тяготы войны, в начале 50-х годов XX века давала темы для творчества. На волне этих задач у Нины Александровны Малышевой появляются работы, отвечающие этому запросу времени: «Заблудились» (1955 г.), «Прогулка» (1951 г.), «Девочка с курами» (1950 г.), «Близнецы» (1958 г.), «Цветочница» (1949 г.), «Телефонный разговор» (1954 г.), «Защита диплома» (1950 г.), «Маникюр» (1954 г.), «Сварщица» (1968 г.), «Трудный ход» (1959 г.) и другие.

Все скульпторы Дулевского завода работали над жанровыми сценами. В этот период А.Г. Сотников создает такие работы как «Мальчик с книжкой» и «Юные рыбаки», А.Д. Бржезицкая «Устала» и «В жаркий полдень», Е.И. Гатилова «Девочка с гусятами» и «Пятерка», О.М. Богданова «Маленькая хозяйка» и «Десятиклассницы».

Нина Александровна умела в малой фарфоровой пластике точно отобразить подмеченные в реальной жизни сценки, людей, и наделить их необходимыми чертами выразительности. Особенность ее метода заключалась в следующем. Художница выстраивала скульптурную композицию подчеркнуто во взаимодействии персонажей, выводила эту связь пластически выразительно, что рождало динамичные образы, наполненные внутренней энергией. Рассматривая скульптурную группу, зритель до сих пор погружается в эмоциональный строй ее композиций. Благодаря этому зритель сопереживает её героям и окунается в содержание произведения.

Силуэты фигур и соотношение объёмов вступают в художественное взаимодействие с идеей сюжета. Малышевой в работах бытового жанра удавалось снабдить персонажи характерной эмоциональностью, которая понятна зрителю, и создать в сценках узнаваемые ситуации. Её скульптурные герои выглядят проживающими обычную жизнь.

Уже при выборе тем и композиционных решений автором закладывался творческий метод к будущему произведению. Трактовки образов предварялись изучением ярких жизненных ситуаций, вот почему в ее наследии много схваченных острым взглядом художницы сцен из повседневной жизни, знакомых каждому обывателю. Зритель в безмолвной скульптуре безошибочно узнает диалоги героев, сопоставляет их со сценами, которые наблюдал в реальной жизни. Малышева удивительно

точно умела подмечать моменты, воспроизводить их через создание атмосферы сценки. Здесь начинал работать скульптурный гений автора.

В скульптурной группе «Заблудились» (ил. 2) Нина Александровна рассказывает историю маленьких детей, которые узнают у милиционера дорогу. Девочка общается с постовым, а тот отвечая ей, прикладывает руку к козырьку своей фуражки. Девочка не одна. За руку её держит младший брат, выглядывающий из-за спины, к её ногам прислонился небольшой щенок. В этой работе Малышева использует приёмы, раскрывающие суть изображенного. В названии работы раскрывается тема — дети потерялись и им нужна помощь. Поза милиционера, выражающая внимание, которое он оказывает детворе, ассоциируется с благоприятным образом постового «Дяди Степы» из стихотворения Сергея Михалкова, который всегда готов прийти на помощь.

Скульптурная группа «Близнецы» (ил. 3) рассказывает историю матери, которая пытается справиться с расшалившимися детьми. Малыши устроили круговерть и пытаются вырваться из её рук. Сцена происходит где-то на улице в зимнее время. В этой работе Нина Александровна вновь фокусирует внимание на забавной ситуации через её название.

Сюжет скульптурной группы «Газировщица» (ил. 4) повествует о другой бытовой сценке. Ребенок с наслаждением утоляет жажду, а женщины с улыбкой смотрят на него. Малышева выбирала сюжет, нарратив которого чётко работает, вызывая умиление.

Скульптурная группа «Телефонный разговор» (ил. 5) — повествует об уличном телефонном разговоре двух персонажей. Благодаря композиционному решению, герои, опирающиеся на телефонный столб, выглядят ведущими диалог между собой. Несмотря на статичность действия, персонажи живо трактованы, их эмоции переданы за счет выразительных незаконченных движений.

Скульптурная композиция «Маникюр» отражает социальное и межличностное взаимодействие персонажей. Работа Малышевой погружает зрителя в диалог двух женщин, эффект которого достигается за счет композиционного решения.

Рассмотренные работы формируют социальный портрет времени. Нина Александровна Малышева создавала жизнеутверждающий, социально выявленный образ советского человека, раскрывая его через трудовую деятельность, межличностные взаимодействия, детские и родительские отношения.

Этим темам Н.А. Малышева посвятила все свое творчество, выразила свою природную органичность, находя всегда доброжелательные акценты в окружающем мире. В умении подчеркнуть важное она профессионально использовала пластические приемы, мастерство композиционной постановки, доказывая свое мастерство скульптора, создавала ситуации, которые отражали ее душевный строй.

Список литературы:

1. Аста Бржезицкая. [авт.-сост. И.С. Насонова, С.М. Насонов, Н.В. Гинзбург, В.А. Гинзбург]. — Москва: Среди коллекционеров, 2008. — 256 с.: тон. и цв. ил.

2. Евгения Гатилова. [авт.-сост. Г.В. Бубыренко, И.С. Насонова, С.М. Насонов]. — Москва: Среди коллекционеров, 2010. — 368 с.: ил.

3. Нина Александровна Малышева: Декор. скульптура, фарфор. Каталог выставки / [Вступит. статья Е. Бубновой]. — Москва: Сов. художник, 1982. — [11] с.: портр., 7 л. ил.

4. Статья Малышевы. — URL: https://maxy100.maxycollege.ru/family_album_1936_1945#!/tab/836101441-2 (дата обращения: 23.03.2026).

5. *Щекин-Кротова А.В.* Р.Р. Фальк. Беседы об искусстве. Письма. Воспоминания о художнике. — Москва: Сов. художник, 1981. — С. 191–192.

Л.Б. ФРЕЙВЕРТ
Кандидат философских наук, искусствовед, Центр традиционной тульской керамики, г. Тула
e-mail: lbf1956@yandex.ru

Е.М. ПАЛЕВСКАЯ
Кандидат искусствоведения, директор Центра традиционной тульской керамики, г. Тула
e-mail: palevskay-tm@yandex.ru

L.B. FREIVERT
Candidate Philosophy, art historian of the Center of Traditional Tula Ceramics, Tula
e-mail: lbf1956@yandex.ru

E.M. PALEVSKAYA
Candidate of Art History, Director of the Center of Traditional Tula Ceramics, Tula
e-mail: palevskay-tm@yandex.ru

DOI: 10.37485/1997-4663_2026_2_1_332_345

ГЕОГРАФИЧЕСКИЕ УКАЗАНИЯ — НОВАЯ КУЛЬТУРНАЯ РЕАЛЬНОСТЬ В РОССИИ И «ТУЛЬСКАЯ КЕРАМИКА» КАК ЕЕ ЧАСТЬ В ИСТОРИЧЕСКОМ И СОВРЕМЕННОМ КОНТЕКСТАХ

THE GEOGRAPHICAL INDICATIONS — THE NEW CULTURAL REALITY IN RUSSIA AND THE “TULA CERAMICS” AS ITS PART IN HISTORICAL AND MODERN CONTEXTS

В данной статье впервые географические указания (ГУ) рассматриваются через призму искусствознания. Показаны исторические корни промысла Тульская керамика и перспективы ее развития в современной культурной, правовой и социально-экономической среде. На данном примере анализируется роль ГУ в сохранении и развитии народных промыслов, их культурно-экономическое значение для развития региона, в том числе его туристического и экономического потенциала.

This article is the first to examine geographical indications (GIs — GU) through the lens of art history and theory. It reveals the historical roots of the “Tula ceramics” craft and the prospects for its development in the contemporary cultural, legal, and socio-economic environment. Using this case study, the article analyzes the role of GIs (GU) in preserving and developing folk crafts, as well as their cultural and economic significance for regional development, including its tourism and economic potential.

Ключевые слова: географические указания (ГУ), наименования мест происхождения товаров (НМПТ), тульская керамика, народные промыслы, региональный бренд, экономика как часть культуры, П. Козловски.
Keywords: geographical indications (GIs — GU), designation of the places of origin of goods, Tula ceramics, folk crafts, regional brand, economy as part of culture, P. Koslowski.

Современные науки уже пришли к пониманию того, что культура не есть нечто отвлеченное от практических реалий, а экономика не является абсолютно объективным фактором, безразличным к культурной «надстройке». Эта тенденция оформилась в трудах М. Вебера, а ее современная кульминация — «Принципы этической экономии» и ряд положений «Культуры постмодерна» П. Козловски, крупного немецкого ученого. У него культура и мораль представлены как экономические факторы, а экономика — как часть культурного универсума: «…культура пронизывает и оставляет отпечаток на всех актах человеческой деятельности». Современная культура, с его точки зрения, тяготеет «к культурной контекстуальности и взаимопроникновению всех [ее] форм…» [1, с. 154–155].

Примером этого процесса может слукжить бытование народных промыслов и других видов регионального декоративно-прикладного искусства в современной культурно-экономико-социальной среде.

На сегодняшний день назрела настоятельная потребность в осмыслении и юридической охране «большого количества отечественных обозначений, указывающих на географическое происхождение товаров, которые по факту обладают определенным качеством и репутацией, но им не могла быть предоставлена охрана в качестве НМПТ (наименования мест происхождения товаров — Е.П., Л.Ф.) в связи с требованиями, предъ-

являемыми законодательством к этому объекту. Для предоставления правовой охраны таким обозначениям Законом о ГУ (географических указаниях — Е.П., Л.Ф.) предусмотрены более “мягкие” требования по сравнению с НМПТ с помощью института ГУ» [2].



Рис. 1. Тульские муравленые изразцы XVII в. Из раскопок 2013–14 гг.

С 27.07.2020 в России действует новый Федеральный закон № 230 ФЗ от 26.07. 2019. Это закон о новом объекте интеллектуальной собственности: «…в Гражданский кодекс Российской Федерации (ГК РФ) был введен новый инструмент для продвижения региональной продукции — географическое указание. Помимо этого, Законом о ГУ в ГК РФ внесены изменения, касающиеся режима правовой охраны наименования места происхождения товара» [2]. Географические указания (ГУ) введены для поддержания самобытности и укрепления позиций локальных производителей. ГУ — это новый механизм защиты таких обозначений, более упрощенный по сравнению с уже существующими «наименованиями мест происхождения товаров» (НМПТ).

В новой редакции статьи 1516 Гражданского Кодекса РФ содержится следующее определение географического указания — «обозначение, которое идентифицирует происходящий с территории географического объекта товар, определенное качество, репутация или другие характеристики которого в значительной степени связаны с его географическим происхождением. На территории данного географического объекта должна осуществляться хотя бы одна из стадий производства товара, которая оказывает существенное влияние на формирование характеристик товара» [3].

Географическое указание, таким образом, — это словесное обозначение конкретного вида товара, обладающего характеристиками, связанными с конкретной территорией происхождения.

Этим способом уже защищено много объектов интеллектуальной собственности, которые, по логике закона, могли бы быть отнесены к НМПТ: Хлудневская глиняная игрушка, Полхово-майданская роспись, Тарусская вышивка, Бахметьевский хрусталь и др. Но ряд причин локального, регионального характера привели к тому, что с появлением ГУ эти традиционные промыслы предпочли оформить защиту своего бренда под статусом ГУ. Теперь в этом же ряду стоит Тульская керамика.

На сайте Роспатента в разделе «Региональные бренды России» отдельно выделены народные художественные промыслы. Среди них есть и НМПТ, и ГУ. Юридическая разница между этими понятиями не существенна, а культуроведческая проблематика здесь идентична.

Актуальность и действенность правил, по которым традиционное искусство относится к ГУ, подтверждается практикой. Специалистами в правовой и экономической сфере «неоднократно высказывалось мнение относительно необходимости предусмотреть в правовом поле еще одно средство индивидуализации товара, происходящего с определенной территории, — это географическое указание, в связи с чем было приведено большое количество аргументов в пользу введения этого объекта в России, предоставления ему правовой охраны, признания его самостоятельным средством индивидуализации; подчеркивалась важность этого средства с точки зрения необходимости продвижения региональных брендов, стимулирования экономики регионов, повышения конкурентоспособности товаров на внутреннем и международном рынках, защищенных географическими указаниями» [4, с. 59].

Введение ГУ в правовое поле — признак новой культурно-экономической модели. Идет «процесс реантропоморфизации нашего понимания хозяйства, возврат к научно-гуманитарным моделям ведения хозяйства» [1, с.138].

Нас интересуют, в первую очередь, не юридические и экономические аспекты, а культурно-эстетические, о которых пишут многие авторы, включая Козловски. Поскольку в качестве ГУ и НМПТ регистрируются не только изделия народных промыслов и производства эстетически значимых изделий («Дятьковский хрусталь», «Семикаракорская керамика», «Котовская неваляшка»), а прежде всего продукты питания и напитки (таких указаний большинство), а также продукция, использующая природные резервы региона, например, «Балахнинский уголь», «Мансуровский гранит», здесь в едином понятийно-правовом поле находятся три мега-объекта, образующие семантический треугольник: еда, природа, культура. Эти объекты, таким образом, соотнесены между собой как равные, а данный закон является документом большой культурной значимости. Товары, использующие как оригинальный источник сырья местные при-

родные ресурсы, воспринимаются и функционируют в культурном контексте, который включает в себя технологию и методы производства и работы с природными материалами, а произведения народных промыслов и местных художественных производств — как «хлеб культуры». Продукты и напитки также выступают как часть культурного облика региона и как факт культуры собственно: «Тульский пряник», «Белевская пастила», «Краинка» — эти бренды тесно связаны с туризмом и культурным наследием. В этом проявляется характерный для постмодерна «духовно-телесный реализм как теория всеобщей действительности» [1, с. 46].

Собственно ощущение «всеобщей действительности» и желание создавать ее не было изобретением постмодерна. Данные подходы имеют свои исторические корни. Художественно одаренные интеллектуалы в России и в Европе по крайней мере с середины XIX в. были озабочены проблемой сохранения и внедрения национального народного наследия в жизнь и быт всех слоев общества. Деятельность У. Мориса, С.Г. Строганова и его соратников, членов Абрамцевского кружка, княгини М.К. Тенишевой, А.Н. Бенуа… Список можно без труда продолжить.

Важно, что эстетически-художественное предстает здесь как часть не только культуры, но и жизни в целом — общества и отдельного индивида; эти объекты связывали в одну культурную цепь художника-дизайнера, ремесленника, пользователя, исследователя-критика или собирателя, а коммерческие функции может выполнять любой из них. И эта деятельность пронизывает собой всю их жизнь. Эстетическое и бытовое здесь становятся частью одной системы.

Наглядным проявлением такой всеобщности являются требования к содержанию текста заявки на ГУ и НМПТ, фиксирующего свойства товара, единые для еды, напитков, промышленной продукции, использующей природные резервы региона, и произведений декоративно-прикладного искусства и народных промыслов. Среди характеристик, которые должны быть указаны, есть также «органолептические или художественные» [4, с. 60].

Изделия традиционных промыслов обладают индивидуальным характерным обликом-образом, а следовательно, и определенными органолептическими свойствами. Хотя индивидуализированная органолептика и не гарантирует высоких эстетических качеств, но является необходимым условием для этого. Появление (или присутствие) тех или иных групп изделий в списках ГУ косвенно предполагает их эстетическую значимость.

«Органолептика», «органолептический» — понятия, входящие в терминологический инструментарий ряда ученых, работающих с объектами дизайна: психологов-эргономистов, специалистов по созданию ГОСТов и по экспертизе товаров. Органолептическое восприятие, то есть восприятие органами чувств, входит составной частью в эстетическое и художественное восприятие. Здесь следует обратиться к этимологии. Эстезис — изначально то, что воспринимается органами чувств, осмысляется всем существом человека, включая надвербальные структуры. В изделиях, предназначенных для быта, будь то народная игрушка или предмет индустриального дизайна, «утилитарная» и «эстетическая» составляющие могут быть разделены только в абстракции. Здесь они должны усиливать друг друга.

Таким образом, данный закон является зеркалом современной общественной ситуации и представляет большой интерес с культуроведческой, общегуманитарной и экономической точки зрения. Он фиксирует положение взаимосвязанности и взаимообусловленности всех форм жизни и деятельности человека в обществе, поэтому «… эксперты оценивают поправки в законодательство в части введения нового объекта интеллектуальной собственности довольно положительно. Они полагают, что указанное нововведение позволит увеличить количество региональных брендов и приведет к подъему экономики в субъектах. Мы считаем вполне справедливым мнение Председателя Совета Федерации Федерального Собрания Российской Федерации Валентины Ивановны Матвиенко о том, что “регионы, продвигая собственные узнаваемые бренды, помогут сохранить региональные уникальные производства и обеспечить поступление дополнительных доходов в бюджеты всех уровней”. Она уверена, что “широкое использование географического указания позволит повысить известность, узнаваемость регионов, увеличить количество инвестиций в их развитие, в том числе и туризма, создать новые рабочие места”» [5, цит. по: 4, с. 61].

В этом же направлении действует и Федеральный закон № 330-ФЗ от 08.08.2024 «О развитии креативных (творческих) индустрий в Российской Федерации» [6]. Такое развитие предполагает продвижение и включение в актуальный культурный и экономический контекст новых видов изделий — товаров. Многие из них, как, например, и тульская керамика, достойны более широкой популярности, для чего требуется принимать определенные меры.

В «Руководстве по регистрации и предоставлению исключительного права на географическое указание и наименование места происхождения товара» специально указывается, что «отсутствие известности обо-



Рис. 2. Современные муравленые изразцы (реплика). Автор Е.М. Палевская

значения в отношении товара не является препятствием для регистрации географического указания» [7, с. 10]. Но тем не менее, наличие индивидуального, узнаваемого образа предполагает выраженную значимость эстетических качества товара, а, значит, и наибольшую эффективность работы знака ГУ, в том числе и с экономической точки зрения. Ведь регистрация географических указаний традиционных товаров и местной продукции является наиболее эффективным механизмом с точки зрения как продвижения и защиты региональных брендов, так и регионов в целом, поэтому администрации регионов должны быть заинтересованы в использовании географических указаний и наименований мест происхождений товара.

Описанные Козловски культурно-экономические закономерности действуют в широком круге явлений. В том числе, ими можно оперировать при рассмотрении товаров, входящих (и пока не входящих) в Реестр ГУ. Таким образом, правовая охрана посредством ГУ не только помогает сохранять коллективные культурные традиции и развивать производство различной продукции и ее обработку в регионах. Данные процессы выступают как часть культурного кода региона и страны в целом. Этим поддерживается уникальный культурный имидж — бренд данной местности. Производимый эффект может способствовать востребованности и другой продукции, производимой на данной территории.

Продвижение изделий, защищенных ГУ, позволит сформировать устойчивую ассоциацию между уникальными товарами и территорией их происхождения, способствовать привлечению инвестиций, что означает не только развитие экономики, но и сохранение сельских поселений с традиционными ремеслами и привлекательность этих территорий для туризма.

«Тульская керамика» попадает в два пересекающихся на ней контекста. Первый — региональный. Здесь пока больше представлены пищевые продукты — «Тульский пряник», «Белевская Пастила», «Белевский

мармелад», «Белевский пряник», «Белевская смоква», «Белевская меренга», минеральная вода «Краинка».

Объектами, обладающими яркими эстетическими качествами, внесенными сегодня в списки ГУ и НМПТ, — самовар, пряник, тульская гармонь, тульская керамика — декоративные богатства Тульского края далеко не исчерпываются. Отдельную проблему представляет анализ с этих позиций филимоновской и Тульской городской игрушки, белевского кружева, народного костюма Тульской области, Тульской всечки, алмазной грани.

Интересно, что новое ГУ «Тульская керамика» значимо встраивается и в общероссийский контекст по декоративному искусству и народным промыслам. Среди товарных сегментов российского рынка, по данным доклада Высшей школы экономики «Рынок народно-художественных промыслов за 2021 год», наибольший вес имели текстильные изделия (13 %), на втором месте — изделия из металла (11%), на третьем — керамика (7 %)» [8, с. 4].

В круг понятий «Тульская керамика», открытого как ГУ в декабре 2025 года, включены изделия, традиционно производившиеся на территории Тульской области: это «изделия хозяйственного и бытового назначения, изготовленные на гончарном круге или методом ручного формования; рельефные глазурованные изразцы и сувенирные изделия на их основе; гладкорасписные глазурованные изразцы и сувенирные изделия на их основе; глиняные игрушки и мелкие глиняные изделия» [9].

С точки зрения археологической науки, «Тульская керамика — объединяющее название декоративных и утилитарных изделий, зародившихся на территории г. Тула в XVI веке [9].

В Тульской области по берегам реки Упа расположены залежи различных глин от белого до красно-кирпичного цвета, что обусловило развитие керамики на территории региона» [там же].

Таким образом, тульская керамика имеет глубокие исторические корни, и она тесно связана со всем историческим экономико-культурным и природным контекстом.

Близость воды, глины и леса обеспечили процветание промысла. Тульские «кирпичники» в XVI–XVIII веках образовали ремесленные слободы, которые и в настоящее время отражаются в таких тульских топонимах как Малые и Большие Гончары.

В XVII–XVIII веках производство керамики становится в Туле настолько массовым, что соперничает с историческим производством оружия» [9].

Основную массу производимых изделий составляла строительная и производственная керамика для нужд Московского государства: кирпичи, сопла для металлургической промышленности.

Параллельно шло изготовление хозяйственных и декоративных изделий, изразцов и игрушек.

Использовались две основных техники декоративного покрытия: это ангобы и глазури. Стилистика, в основном, соответствовала модам того времени. Так, в производстве изразцов мы встречаем все исторические типы: терракотовые, муравленые, полихромные рельефные и гладкорасписные. При этом специфика тульского производства изразцов состояла в том, что, за исключением терракотовых, все остальные типы продолжали производиться параллельно на протяжении длительного периода. В других регионах, как известно, производство одного типа изразцов последовательно заменялось другим.

Начиная с 1712 года, когда началось строительство Оружейного завода, большой процент ремесленников перешел на работу в новую для себя сферу деятельности. Однако массовое производство гончарных изделий продолжало успешно существовать вплоть до начала XX века.

Социально-экономические потрясения преобразовали условия жизни и поставили производство керамики в Туле на грань выживания. Катастрофическому положению способствовало многое: технологическая революция обусловила рост производства доступного фарфора, смену печного отопления на центральное, а единоличное производство оказалось почти под запретом. Согласно различным документам советского времени, например, переписи населения 1939 года, общее количество кустарей среди населения составляло около 2,3–2,6 %. [10]. При этом здесь считались вместе все виды кустарных промыслов: от рыбной ловли до ремесленного производства.

В дальнейшем данная категория была исключена из пунктов переписи, и судить о реальном количестве людей, занимавшихся таким трудом, можно только по косвенным признакам и очень приблизительно. Но это количество никогда не было равным нулю. Соответствующие данные можно обнаружить в бухгалтерских документах областных художественных фондов, налоговых органов и т. п.

В этих условиях все же сохранились отдельные кустари, как правило, потомственные, которые смогли организовать свой надомный труд. Ремесло продолжало существовать в тех или иных формах, но некоторые его виды были полностью утрачены.

Последние 10–15 лет область народных промыслов и кустарного производства в целом стала привлекать внимание не только искусствоведов и фольклористов, но и исследователей современной российской экономики.

Территории, где сохранились НХП, обладают значительным туристическим потенциалом и должны реализовываться совместно с Ростуризмом или отраслевыми министерствами субъектов Российской Федерации. Но «на данный момент единой государственной программы, направленной на продвижение НХП, не разработано. Поддержка осуществляется посредством реализации точечных проектов» [8, с. 5], наподобие «Хрустального города» в г. Дятьково Брянской обл. Для развития данной отрасли предпочтительнее смешанный путь, предполагающий параллельное развитие традиционных культурных ценностей и учет экономической составляющей.

В России народные промыслы и ремесла сохранились значительно лучше, чем, например, в Западной Европе. Но, тем не менее, ремесленничество «продолжает оставаться крупнейшим сектором в экономике развитых стран <…> Происходит формирование уникального экономического и социального явления — “новой ремесленной экономики”» [8, с. 6].

В частности, на сегодняшний день гончарное ремесло и его изделия остаются одним из самых популярных. У Тульской керамики в этом плане очень хорошие перспективы.

Как показывают исследования, потребители уже устали от обезличенных товаров автоматизированного производства, поэтому там, где это возможно, все большую популярность приобретают изделия ручной работы, будь то декоративно-прикладное искусство, народные промыслы или продукты питания. Вряд ли можно говорить о том, что ручное производство ощутимо теснит машинное, но тенденция роста индивидуально изготовленных вещей в быту просматривается явно.

Выход в том, что «промышленные предприятия могут становиться партнерами ремесленников» [8, с. 6].

Еще одна из характерных особенностей настоящего времени — сотрудничество народных мастеров, художников декоративного искусства и дизайнеров.

С учетом этих факторов, начиная с 2005 года, благодаря сотрудничеству народного мастера России и искусствоведа (к. иск.) Е.М. Палевской и археологов Тульской археологической экспедиции под руководством А.М. Воронцова, было воссоздано традиционное производство керамики. Результаты работы этой экспедиции опубликованы [11].

В настоящее время изготовлением таких изделий занимается ООО «Сувенирная лавка и М». Главной целью здесь является возрождение и продолжение традиций Тульской керамики, сохранение и развитие промысла.

Разумеется, полностью повторить ассортимент XVII–XIX веков не представляется возможным и целесообразным. Изразцовые печи сейчас — большая редкость, да и номенклатура изделий бытового назначения претерпела большие изменения, по сравнению с прошлым. Чтобы промысел продолжал жить полноценной, а не музейно-консервационной жизнью, он должен вписываться в современные условия. Народные ремесла всегда производили только востребованную продукцию и изменялись с течением времени. Без ярко выраженной утилитарной функции народное искусство на существует. Сегодня, например, изделия типа изразцов могут использоваться в качестве отдельных панно, подставок под горячее, наборных рамок для зеркал и т. п. Бытование традиционной керамики вписывается в современные реалии, подтверждая мысль Козловски: «Жизнь не автономна, а органична и находится во взаимозависимости с другой жизнью. Идентичность только как сохранение неизменным, равенства с самим собой тоже не согласуется с жизнью, которая всегда есть переход-в-иное, бытие-с-собой-и-другим, а также слияние внутренней сущности с чем-то побочным и несущественным» [1, с. 107].

Современная жизнь и бытование традиционной тульской керамики в ней предполагает тот самый «переход-в-иное», когда пользователь современной продукции, созданной в соответствии с традицией, не превращается в некоего ряженого, а имеет возможность органично включить это изделие в свою жизнь. Мастера, работающие над Тульской керамикой, дают ему такую возможность. Изделия тульской керамики всегда существовали рядом с сугубо утилитарными изделиями, с XVIII века соседствовали с продукцией металлургической промышленности если не всегда физически в одной среде, то всегда в одном «жизненном мире», если высказаться в духе Э. Гуссерля. Именно поэтому традиционная Тульская керамика приспособлена к «бытию-с-собой-и-другим», и современные мастера хранят не только традицию приемов и материалов, но и традицию обновления подходов к производству и к экономико-культурной ситуации в целом. В облике современного изразца это происходит следующим образом: «Стилистически изделия опираются на образцы от архаичных, XVI века, до модерна начала XX века и советской декоративной керамики. Сюжеты вбирают в себя русскую действительность от

лубочных картинок до архитектурных сооружений советской эпохи» [9]. Здесь, как это и было характерно для тульской керамики ранее, различные стилевые модели сосуществуют одновременно. Для современной общественно-культурной ситуации это актуально как никогда.



Рис. 3. Изготовление реплики тульской археологической игрушки

Отдельную проблему представляет собой история игрушки в Тульской области. Являясь, по сути, частью тульской керамики, филимоновская и тульская городская игрушка обладают остро индивидуальным обликом и известностью, давно исследуются искусствознанием, а в последнее время и археологией. Хотя они давно определены искусствоведческими терминами, однако юридически не защищены.

Археологические изыскания последнего времени выявили наличие глиняной игрушки задолго до появления вышеупомянутых ее видов. Для характеристики более ранней игрушки автор текста заявки ГУ, кандидат искусствоведения и народный мастер РФ Е.М. Палевская предлагает ввести в научный и культурный оборот и в практику новое понятие «архаическая (археологическая) игрушка Тульского края», считая ее частью явления «Тульская керамика».

Разумеется, формально-образные особенности архаической тульской игрушки также были во многом связаны с характером глин, использовавшихся для ее изготовления. Следует также учесть, что архаическое искусство почти не знает стилевых различий. При этом в единых слоях XVII и XVIII веков при раскопках в Туле явствует, что есть игрушка лаконичная, как бы слепленная из единого куска, и другая, с налепами и деталями. В дальнейшем они разовьются в два отдельных типа игрушки: «филимоновскую», производимую и в Туле, а не только в д. Филимоново Одоевского района, и тульскую городскую игрушку.

Художественные бренды «филимоновская игрушка» и «тульская городская игрушка» достойны открытия собственных ГУ или НМПТ.

Работы ЧУК «Центр традиционной тульской керамики» и ООО «Сувенирная лавка и М» востребована в обществе. Их работы с успехом экспонировались на разных выставочных площадках. Наиболее значимая из них — Музей декоративно-прикладного и народного искусства, Музеи-заповедники «Куликово поле», «Поленово» и «Ясная Поляна». Не обойдены тульская керамика и наградами. Среди них — второе место в номинации «Народный художественный промысел», по версии Russian Travel Awards 2023. Работу над изделиями с энтузиазмом ведут мастера вышеназванных организаций. На практике идет процесс возрождения одной из форм региональной народной культуры, то, что не может быть заменено лекциями, учебниками и фильмами. Ведь «…целостность прошлого, настоящего и будущего не может быть сконструирована и объяснена, она может быть лишь воображена и рассказана…» [1, с.167]. А также воплощена в зримых формах и в действии, добавим мы.

Список литературы:

1. *Козловски П.* Культура постмодерна. — Москва: Республика, 1997. — 240 с.

2. URL: rospatent.gov.ru. (дата обращения 22.03.2026).

3. URL: https://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_64629/11b7a515e3a042b436472a2a5a679e5cf09f13f8/?ysclid=mn212l7e29534503530 (дата обращения 22.03.2026).

4. *Каменева П.В.* Географическое указание — новый объект интеллектуальной собственности // Вестник Таганрогского института управления и экономики. — 2020. — № 2. — С. 59–62.

5. Протокол Совета по вопросам интеллектуальной собственности при Совете Федерации Федерального Собрания Российской Федерации от 03.12.2018, Москва. — Текст: электронный. — URL: http://council.gov.ru/media (дата обращения 22.03.2026).

6. О развитии креативных (творческих) индустрий в Российской Федерации: Федеральный закон от 08.08.2024 № 330-ФЗ // Официальный интернет-портал правовой информации. — 2024. — 8 августа. — URL: http://publication.pravo.gov.ru/document/0001202408080136 (дата обращения: 19.02.2026).

7. Руководство по регистрации и предоставлению исключительного права на географическое указание и наименование места происхождения товара. https://rospatent.gov.ru/ru/documents/ruc-gu-nmpt/download?ysclid=mn21ckzs2q38347342. (дата обращения 22.03.2026).

8. *Седых И.А.* Рынок народно-художественных промыслов: доклад за 2021 год // Национальный исследовательский университет Высшая школа экономики Центр развития. — URL: https://www.hse.ru/data/2021/09/15/1472121216/ (дата обращения 22.03.2026).

9. Свидетельство № 398/1 от 24.12.2025. — URL: https://rospatent.gov.ru/content/uploadfiles/docs/122025/regbrands/398.pdf. (дата обращения 22.03.2026).

10. URL: https://lektsii.com/2-45019.html (дата обращения 22.03.2026).

11. Археология Окско-Донского водораздела. В 2 кн. Книга 2. Средневековье и раннее Новое время / под редакцией А.М. Воронцова. — Тула: Государственный музей-заповедник «Куликово поле», 2022. — 236 с.: ил.

Н.М. ГРИШИНА
Кандидат Искусствоведения, доцент кафедры «История искусств и гуманитарных наук» РГПХУ им. С. Г. Строганова
e-mail: knatik86@mail.ru

А.Н. ГОРЬКОВА
Аспирант кафедры «История искусств и гуманитарных наук» РГПХУ им. С. Г. Строганова
e-mail: a.gorkova205@yandex.ru

N.M. GRISHINA
Candidate of Art History, Associate Professor of the Department of Art History and Humanities of the Stroganov Russian State University of Design and Applied Arts.
e-mail: knatik86@mail.ru

A.N. GORKOVA
3nd year postgraduate student.
Department of Art History and Humanities of the Stroganov Russian State University of Design and Applied Arts.
e-mail: a.gorkova205@yandex.ru

DOI: 10.37485/1997-4663_2026_2_1_346_358

К ВОПРОСУ О ВИТРАЖАХ В СРЕДНЕВИЗАНТИЙСКОЙ АРХИТЕКТУРЕ КОНСТАНТИНОПОЛЯ

ON THE QUESTION OF STAINED GLASS IN MIDDLE BYZANTINE ARCHITECTURE OF CONSTANTINOPLE

В статье рассматривается проблема витражного остекления в средневизантийской архитектуре Константинополя на материале фрагментов расписных стёкол, обнаруженных в монастырях Хора и Пантократора (XII в.). Анализируются история открытия памятников, дискуссии об их датировке и происхождении витражной техники в Византии. Привлекаются данные химического анализа стёкол, убедительно свидетельствующие о локальном восточносредиземноморском производстве и принципиальном отличии константинопольской технологической традиции от западноевропейской.

The article examines the problem of stained glass glazing in Middle Byzantine architecture of Constantinople, drawing on fragments of painted glass discovered at the monasteries of Chora and Pantokrator (12th cen-tury). The history of the finds is traced, and scholarly debates concerning their dating and the origins of stained glass technique in Byzantium are analysed. Chemical analyses of the glass samples are considered, demonstrating convincingly that the pieces were produced locally in the eastern Mediterranean and that the Constantinople technological tradition differed fundamentally from its Western European counterpart.

Ключевые слова: витражи, Византия, Константинополь, средневизантийская архитектура, монастырь Хора, монастырь Пантократора, монастырь Студеница, история стекла, Комнины, средневековое ис-кусство.
Keywords: stained glass, Byzantium, Constantinople, Middle Byzantine architecture, Chora monastery, Pantokrator monastery, Studenica mo-nastery, history of glass, Komnenoi, medieval art.

Данное исследование посвящено наименее изученному явлению в декоративном убранстве византийских храмов — витражному остеклению. Открытие в середине XX в. расписных витражных стёкол в двух константинопольских монастырях XII в. — Хора и Пантократора стало одним из наиболее дискуссионных событий в современной истории науки о византийском искусстве и поставило перед исследователями ряд сложных вопросов: о происхождении витражной техники в Византии, датировке памятников, их стилистических особенностях и культурном контексте.

Прежде чем обратиться к указанным произведениям следует отметить, что реконструкция традиции использования цветного стекла в византийской архитектуре существенно затруднена как фрагментарно сохранившимися вещественными свидетельствами, так и весьма скудными сведениями, содержащимися в письменных источниках.

К ранним столичным образцам следует отнести находки из храма Святого Полиевкта, возведённого в первой трети VI в. Археологические раскопки обнаружили здесь фрагменты мраморных оконных экранов с прямоугольными и полукруглыми проёмами для стеклянных панелей, а также плоское стекло разнообразной окраски — тёмно-коричневой, синей, оливково-зелёной и аквамариновой [10, p. 204–206].

Ряд важных образцов происходит из регионов Восточного Средиземноморья. При раскопках раннехристианской базилики в Филиппах были обнаружены прямоугольные и треугольные стеклянные панели юстиниановского времени в нежных зелёных, синих и жёлтых тонах, которые, вероятно, являлись фрагментами окон, украшенных геометрическими вставками, напоминавших opus sectile [14, p. 291].

Важным памятником является базилика в Амории, возведённая в конце V — начале VI века [17 p. 333–349]. В ходе перестройки IX–X вв. её окна были снабжены штукатурными экранами с дисками бледно-зелёного стекла диаметром 18–20 см. которые были найдены при работах в северном нефе [18, p. 296]. Показательно, что на востоке цветные стеклянные диски в оконных экранах, в отличие от насыщенной окраски западноевропейских витражей как правило, отличались бледной, приглушённой тональностью. По всей видимости, это было сознательным выбором: насыщенный цвет стекла нарушил бы равновесие между светом и тенью, а также между орнаментальными и фигуративными решениями на стенах и полах византийских храмов.

Единственным примером использования фигуративного изображения на оконном стекле в византийском храме служит диск с изображением Христа, найденный в церкви Сан Витале в Равенне. Большинство исследователей относили его к первоначальной декорации храма, датируя VI в. [22, p. 364; 16, p. 231–38; 23, p. 92]. Эту датировку подвергли сомнению Ф. В. Дайхман, полагавший что диск следует отнести к Каролингскому периоду или позднее [7, p. 139–141] и Ф. Дель'Аква, которая на основе анализа техники гризайли предложила датировать фрагмент IX–X вв. [8, p. 205–207]. Таким образом, к моменту открытия витражей в монастырях Пантократора и Хора устойчивой восточнохристианской традиции фигуративного расписного стекла не существовало, что делает эти памятники явлением исключительным.

Первые фрагменты витражей с фигуративными изображениями были обнаружены в виме главного храма константинопольского мона-



Рис. 1–4. Фрагменты цветного оконного стекла из монастыря Хора (Карие Джами). Нач. XII–нач. XIV в. Стамбул. Турция. Фото: Megaw A.H.S.

стыря Хора (Карие Джами) в 1957 году. Американский исследователь Артур Мегоу, руководивший работами, предположил, что напольное покрытие в этой зоне было разрушено вместе с алтарем, при переоборудовании храма в мечеть. В результате этого вторжения под алтарем образовалось углубление, которое перед укладкой нового пола было заполнено различным строительным мусором, среди которого и были найдены стеклянные фрагменты [22, p. 365]. Цветовая гамма найденных фрагментов состоит из бесцветных, синих, темно-зеленых, янтарно-желтых, пурпурно-красных, красных, розовых и светло-зеленых оттенков (рис. 1–4).

В восточной части парекклесиона того же храма были найдены свинцовые рамы и неокрашенные фрагменты тонкого оконного стекла. Мегоу связал эти находки с окном апсиды парекклесиона, где сохранились фрагменты трех гипсовых рам, которые, по его наблюдению, «вполне могли сохраниться от первоначального остекления XIV века». Он также отметил, что «свинец, как и расписанное стекло, вероятно, происходит из оригинальных окон комниновской апсиды главной церкви». Исследователь отнес эти материалы ко времени реконструкции монастыря Хора Исааком Комниным, братом императора Иоанна II, — приблизительно к 1120 г. [22, p. 365].

Несколькими годами позже Мегоу обнаружил подобные фрагменты витражей в подкупольном пространстве южной церкви монастыря Пантократора (Зейрек Джами).

В ходе исследования фрагментов синтрона, находящихся под более поздним турецким покрытием пола, были обнаружены две шахты из кирпича, доступ в которые осуществлялся через небольшие отверстия [22, p. 347. Fig. D]. При переоборудовании храма в мечеть и удалении синтрона

в северную шахту были сброшен мусор и различные фрагменты декора. Среди находок оказались монеты, многочисленные мраморные фрагменты (включая детали напольных мозаик), части двух хрустальных чаш, изделия в технике византийской эмали, обломки стеклянных сосудов и лампад, мозаичные тессеры и фрагменты сбитых фресок. Среди этих разрозненных материалов, самой неожиданной стала находка фрагментов расписного витражного стекла и свинцовых профилей [22, p. 347–364].

Палитра витражей в Пантократоре представлена пятью цветами: бесцветным, тёмно-синим, янтарным, красно-фиолетовым и зелёным, при этом фрагментов рубинового стекла идентифицировано не было. Нанесённая на стекло роспись была подвергнута дополнительному обжигу. Все образцы характеризуются значительной степенью выветривания, а красочный слой на многих из них утрачен или отделился от основы (рис. 5–9).

Исследование оконных проемов в апсиде церкви выявило отверстия для витражных окон, что позволяет предположить, что они были приблизительно 8 метров в высоту, от 1 до 1,40 метра в ширину. Толщина стекла варьируется от 1 до 5 мм. (в среднем от 2 до 3 мм) [22, p. 349–350].

Согласно реконструкции Мегоу, обнаруженные стеклянные фрагменты принадлежали орнаментальным элементам или обрамлению, окружавшим крупные фигуративные изображения в центральных частях окон. Это легко объясняет почти полное отсутствие фрагментов с фигурами: последние, занимая наиболее уязвимые центральные зоны проёмов, были уничтожены в первую очередь. Мегау считал, что найденные фрагменты составляют не более десяти процентов оригинального остекления, и реконструировал его как композицию, состоящую из панелей, содержавших до девяти фигур в натуральную величину. Такая оценка, как и количество



Рис. 5–9. Фрагменты цветного оконного стекла из монастыря Пантократора (Зейрек Джами) 1118–1136 гг. Стамбул. Турция. Фото: Megaw A.H.S.

фигур, подвергались критике в научной среде. Тем не менее фигуративный характер утраченного цикла не вызывает сомнений: на одном из фрагментов детально проработано изображение человеческого глаза в натуральную величину. Кроме того, часть фрагментов покрыты росписью, изображающей драпировки, арабески и растительные орнаменты.

В настоящий момент образцы стекла из монастырей Пантократора и Хора находятся в различных музейных коллекциях — Стамбульском археологическом музее, научно-исследовательском центре византийских исследований в Вашингтоне (Dumbarton Oaks), музее стекла в Корнинге, музее Виктории и Альберта в Лондоне и музее Эшмола в Оксфорде [11, p. 348].

Обнаружение, практически друг за другом, расписных витражных стёкол двух константинопольских монастырях XII в. неизбежно повлекло за собой научную дискуссию о происхождении витражной техники в византийской столице.

Мегоу предпринял попытку найти современные находкам аналоги среди западноевропейских памятников. Сопоставив изображение глаза из Пантократора с витражами Аугсбургского собора (около 1130 г.), считающимися одними из самых ранних в Европе, исследователь выдвинул смелую гипотезу о возможном византийском происхождении техники расписного витража, что могло свидетельствовать о её передаче на Запад и предположил, что стёкла из монастырей Хора и Пантократора относятся к периоду строительства их церквей — около 1120 г. и 1126 г. соответственно [22, p. 363–367].

В своем исследовании Мегоу подчеркнул сходство стекольных фрагментов найденных в двух разных церквях, отметив, что эти фрагменты представляют собой стекольное ремесло примерно на одной и той же стадии развития. Этот вывод неизбежно поднял вопрос о том, могла ли сама идея расписных витражей зародиться в восточном Средиземноморье, а затем распространиться на запад.

Через год после публикации Мегоу, Ханс Вентцель в своей статье отметил, что данные находки и их ранняя датировка «поколебали устоявшиеся представления, существовавшие десятилетиями — или даже дольше — о происхождении и развитии центральноевропейских витражей в XI и XII веках. Если раньше предполагалось, что церковные и светские витражи Высокого Средневековья представляют собой автохтонную центральноевропейскую форму искусства чисто центральноевропейского

развития, и что в лучшем случае технический импульс для производства стекла или цветного стекла исходил из античности или Ближнего Востока, то теперь нам, кажется, необходимо коренным образом переосмыслить нашу позицию». Автор статьи заключает что в долгосрочной перспективе исследователям витражей Центральной Европы неизбежно придется полностью переосмыслить свой подход и в гораздо большей степени, чем это делалось до сих пор, включить историю византийских находок в процесс создания церковных витражей [24, p. 326].

Однако выводы Мегоу вскоре подверглись критике. Авторитетный специалист по витражам Жан Лафонд отнёс создание стёкол, найденных в Пантократоре, к периоду Латинской оккупации Константинополя (1204–1261 гг.). Он утверждал, что работа либо была выполнена немецкими мастерами, либо создавалась под сильным немецким влиянием [15, p. 164–166; 16, p. 231–238].

Такое заключение вызывает некоторые сомнения. Во-первых, в период латинской оккупации 1204–1261 гг., монастырь Пантократора был резиденцией венецианского подеста и никаких сведений о присутствии там немецких рыцарей не сохранилось [12, p. 36–38]. Во-вторых, период латинской оккупации характеризуется прежде всего массовым вывозом ценностей и предметов декора из константинопольских храмов на запад, а отнюдь не их щедрым украшением дорогостоящими элементами, к которым безусловно относились витражи. Наконец, монастырь Хора, насколько известно по источникам, крестоносцами не использовался и не перестраивался, тогда как принадлежность его витражей византийской традиции, как и их датировка, никогда не оспаривалась.

Известный французский специалист по витражам Луи Гродеки, отметив, что свинцовые рамы для витражей в Пантократоре выполнены в технике, нехарактерной для Франции, но иногда встречающийся в Германии, констатировал стилистическую близость с западными образцами XII–XIII вв. Он с осторожностью отмечал, что для точной датировки материала недостаточно, однако отнесение витражей к творениям западных мастеров после 1204 г. противоречит логике. По его убеждению, «гораздо вероятнее, что перед нами образец византийского витража, предшествующий большинству западных романских образцов, единственный сохранившийся след искусства, которое, как известно, практиковалось византийцами и которое, весьма вероятно, оказало влияние на западное витражное искусство во время его становления» [9, p. 82-84]. Позицию

Гродеки разделил Эрнст Китцингер [13, p. 33]. Кирилл Манго также признавал, что имеющиеся данные дают основания датировать найденные фрагменты временем строительства храма [21, p. 136].

Русский исследователь Алексей Ильич Комеч обратил внимание на необычную форму окон в апсидах южной церкви монастыря Пантократора: их откосы и столбики параллельны друг другу и основной оси постройки. Этот прием создает впечатление что проемы специально развернуты для максимального обзора с любой точки храма, в том числе с хор. Исследователь допускает, что такая планировка могла быть применена именно по причине нахождения там витражей, сменивших в это время более раннее цветное остекление [1, с. 118].

Долгое время эта тема не получала широкого обсуждения. Ситуация изменилась в 1995 году, после публикации работы Джулиана Хендерсона и Марлии Манделл Манго [10, p. 333–358], а также статьи Роберта Брилла [6, p. 213–230]. Представленные в них данные химического анализа стекол монастырей Хора и Пантократора стали существенным прорывом в понимании технологии витражного искусства.

Исследования показали, что по сравнению с образцами из западноевропейских соборов XII в. образцы из Хоры отличаются значительно более низким содержанием калия. Авторы исследования делают вывод о выраженной индивидуальности местной традиции изготовления витражных стекол, с высокой долей вероятности, указывающей на их локальное производство. Полученные данные свидетельствуют о принципиальном различии технологических традиций производства оконного стекла в Константинополе и Западной Европе, что делает возможность прямых контактов между ремесленниками этих регионов маловероятным [10, p. 353].

В основу статьи Роберта Брилла было положено обширное исследование различных образцов раннего стекла, проведенное музеем стекла в Корнинге [5]. Анализ показал, что стёкла из обоих константинопольских монастырей в своем составе содержат натрий-кальций-кремний и изготовлены с использованием растительной золы в качестве источника щелочи, что резко отличает их от средневековых западноевропейских аналогов XII и XIII вв., практически всегда имевших калиево-кальций-кремниевый состав. Это еще раз подтверждает, что данные стекла являются продуктом совершенно иной традиции стеклоделия, чем та, которая использовалась для изготовления западного стекла примерно того же периода.

Более того, часть образцов из Пантократора содержит повышенное содержание бора (B_2O_3) — особенность, характерная для стёкол, связанных с регионом Малой Азии, Кипра или Греции. Таким образом, стекла, вероятно, были изготовлены не просто в Византии, но и недалеко от места, в котором они были найдены. Это стало весомым аргументом в пользу локального, восточно-средиземноморского производства витражей.

Различия между стеклами в Пантократоре и в Хоре незначительны и укладываются в привычные рамки для продукции двух современных мастерских, работавших над сходной декоративной программой. Изотопный анализ свинца подтвердил, что свинцовые рамы из Пантократора, вероятно, изготовлены из местного сырья, близкого к константинопольским источникам. При этом анализ красок из витражей Хоры показал возможное использование свинца из западноевропейских рудников, что указывает на сложный характер производства: стекло могло быть местным, а материалы для росписи — привозными.

Незначительность технологических различий между двумя группами стёкол легко объяснима, если принять во внимание, что заказчиками обеих церквей были родные братья — Иоанн II Комнин и его брат Исаак, сыновья императора Алексея I Комнина и императрицы Ирины Дук. После смерти отца Исаак поддержал брата в борьбе за трон, вопреки интригам матери и старшей сестры, за что был вознаграждён возведением в сан севастократора [2, с. 192–193]. Обстоятельства разрыва между братьями до конца не ясны, однако около 1130 г. Иоанн был вовлечен в заговор, после которого бежал из столицы, примирившись с братом лишь через шесть лет [20, p. 193]. Если принять датировку Мегоу, временной интервал между созданием витражей в двух комниновских монастырях составляет не более десяти лет, а сам факт сделанного братьями выбора в пользу новаторского декоративного приема свидетельствует о подлинно союзнических отношениях между ними в этот период.

Находки середины XX в. были дополнены турецкими исследователями в ходе недавней реставрации. Особый интерес представляют цветные стекла, обнаруженные в барабане западного купола храма-усыпальницы монастыря Пантократора. Фрагменты в основном имеют зеленоватый и желтоватый цвета, также был обнаружен один фиолетовый и несколько кобальтово-синих осколков.

Также реставраторами был открыт протезис южного храма, использовавшийся Мегоу как временный склад для археологических находок. В нём находились различные предметы, среди которых были и фрагменты цветных оконных стекол, по неизвестной причине не переданные в музей.

Цветовая палитра стекол и их толщина соответствуют характеристикам фрагментов уже описанным Мегоу. Вероятно, они представляют собой одну группу находок. Рисунок на стекла также нанесен с помощью плотной, густой краски и представляет собой различные орнаментальные мотивы (рис. 10).



Рис. 10. Фрагменты цветного оконного стекла из монастыря Пантократора (Зейрек Джами) 1118–1136 гг. Стамбул. Турция. Фото: CANAV-ÖZGÜMÜŞ Üzlifat, KANYAK Serra

В заключении важно упомянуть еще один уникальный памятник витражного искусства, относящийся к XII в., — окно, находящееся в церкви Богородицы в Студенице (Сербия), основанной великим жупаном Стефаном Неманей около 1190 г. [3, с. 33]. Окно по сей день сохраняется in situ — обстоятельство исключительное само по себе.

Конструкция окна принципиально отличается от западноевропейской техники витража — оно вставлено в узкую стрельчатую нишу и состоит из листов тонкого свинца, пронизанных мельчайшими отверстиями в виде растительных и зооморфных мотивов. Эти свинцовые панели наложены поверх цветных стеклянных пластин. Свинец в данном случае выполняет не конструктивную, а декоративную функцию [19, p. 137–141].

Обращение к личности ктитора монастыря Студеница позволяет существенно прояснить контекст возникновения здесь витражного окна. Великий жупан Стефан Немани был лично знаком с архитектурой Константинополя. Около 1172 г., после поражения в противостоянии с императором Мануилом I Комнином, он был привезён императором в

столицу и провёл там достаточно времени, чтобы непосредственно соприкоснуться с его художественной культурой, архитектурой и декоративными программами [4]. Всё время пребывания в Константинополе Стефан Немани жил в монастыре Святой Богородицы Евергетиды. Безусловно Стефан посещал и другие столичные обители, включая построенные незадолго до этого монастыри Пантократора и Хора. Это не означает прямого заимствования, но создаёт убедительную предпосылку для появления в Студенецком монастыре «витражного» окна, с его принципиально иной, «скульптурной» интерпретацией той же идеи — цветное стекло в сочетании со свинцовыми обрамлениями.

Таким образом, окно в Студенице можно рассматривать не просто как балканскую периферийную параллель константинопольским образцам, а как их осознанный, творчески переработанный отклик, созданный мастерами, знавшими первоисточник если не напрямую, то через ктитора, лично видевшего Константинополь в зените расцвета комниновского искусства.

В заключении отметим, что витражи монастырей Пантократора и Хора представляют собой уникальное явление в истории средневекового византийского искусства. Их изучение выявило сложную картину технологических, стилистических и культурных взаимодействий между Востоком и Западом. Химический состав стекла однозначно указывает на местное производство, возможно, с использованием переплавленного позднеантичного стекла на основе натрия, что принципиально отличает их от западноевропейских аналогов. Вместе с тем применение росписи с последующим обжигом, а также фигуративный характер изображений может свидетельствовать об участии западных мастеров, чьё присутствие в столице могло быть обусловлено политикой династических союзов, проводившейся Комнинами.

Ключевым остаётся вопрос о датировке: если гипотеза Мегоу о создании витражей в 1120-е гг. верна, константинопольские образцы предшествуют большинству западноевропейских романских витражей и приобретают принципиальное значение для реконструкции ранней истории витражного искусства в целом.

Список литературы:

1. *Комеч А.И.* Древнерусское зодчество конца X — начала XII в.: Византийское наследие и становление самостоятельной традиции. — Москва: Наука, 1987. — 320 с.

2. *Шаландон Ф.* Алексей I Комнин: История правления (1081–1118) / перевод М.Ю. Некрасова. — Санкт-Петербург: Евразия, 2017. — 432 с.

3. *Калић Ј.* Студеничко време српске историје // Студеница и византијска уметност око 1200. године. Међународни научни скуп поводом 800 година манастира Студенице и стогодишњице САНУ. — Београд, 1988. — С. 11–41.

4. *Фајфрић Ж.* Немања у Цариграду // Света лоза Стефана Немање. «Графосрем» и Српска православна заједница. — Шид, 1998. https://www.rastko.rs/istorija/loza_nemanjica/fajfric-svloza_1_c.html#gl06 (дата обращения 18.02.2025)

5. *Brill H.* Chemical Analyses of Early Glasses. Vol. I. — 335 p; Catalogue of Samples. Vol. 2. Tables of Analyses. — New York: Corning, 1999. — 553 p.

6. *Brill H.* Chemical Analyses of the Zeyrek Camii and Kariye Camii Glasses // Dumbarton Oaks Papers& — 2005. — Vol. 59. — P. 213–230.

7. *Deichmann F.W.* Ravenna, Hauptstadt des spätantiken Abendlandes. Band II. — Wiesbaden: Franz Steiner Verlag GMBH, 1976. — P. 139–141.

8. *Dell'Acqua F.* Enhancing Luxury through Stained Glass, from Asia Minor to Italy // Dumbarton Oaks Papers. — 2005. — Vol. 59. — P. 193–211.

9. *Grodecki L.* Vitraux byzantins de Zeyrek-Camii (le Pantocrator) de Constantinople // Bulletin Monumental. — 1965. — Vol. 123. — P. 82–84.

10. *Harrison R.M., Gill M.V.* The Window Glass // Excavations at Saraçhane in Istanbul. — Princeton, 1986. — 550 p.

11. *Henderson J., Mango M.* Glass at Medieval Constantinople Preliminary Scientific Evidence // Constantinople and its Hinterland // Papers from the Twenty-seventh Spring Symposium of Byzantine Studies. — Ed. by Mango C. and Dagron G. — Oxford, 1995. — P. 333–358.

12. *Jacoby D.* The Venetian government and administration in Latin Constantinople, 1204–1261: A state within a state // Quarta Crociata Venezia — Bisanzio — Impero Latino. — Ed. by Ortalli G., Ravegnani G., Schreiner P. — Venezia, 2006. I. — P. 19–79.

13. *Kitzinger E.* The Byzantine Contribution to Western Art of the Twelfth and Thirteenth Centuries // Dumbarton Oaks Papers. — 1966. — Vol. 20. — P. 25–47.

14. *Kourkoutidou-Nikolaïdou E.* Vitraux paléochrétiens à Philippes // XXXI Corso di cultura sull'arte ravennate e bizantina. Ravenna, 7-14 Aprile 1984. — Ravenna, 1984. — P. 277–296.

15. *Lafond J.* Les vitraux histories du moyen age decouverts recemment a Constantinople // Bulletin de la Societe Nationale de France. — 1964. — P. 164–166.

16. *Lafond J.* Découverte de vitraux historiés du Moyen Age à Constantinople // Cahiers archéologiques. — 1968. — Vol. 28. — P. 231–238.

17. *Lightfoot C.S.* The Amorium Project: The 1997 Study Season // Dumbarton Oaks Papers. — 1999. — Vol. 53. — P. 333–349.

18. *Lightfoot C.S., Ivison E.A.* The Amorium Project: The 1995 Excavation Season // Dumbarton Oaks Papers. — 1997. — Vol. 51. — P. 291–300.

19. *Ljubinković R.* Sur un exemplaire de vitraux du monastère de Studenica // Archaeologia Iugoslavica. — 1959. — Vol. 3. — P. 137–141.

20. *Magdalino P.* The Empire of Manuel I Komnenos, 1143–1180. — Cambridge, 1993. — 557 p.

21. *Mango C.* Byzantine Architecture. — Milano: Electa Editrice, 1978 (1st ed. 1974). — 215 p.

22. *Megaw A.H.S.* Notes on the Recent Work of the Byzantine Institute in Istanbul // Dumbarton Oaks Papers. — 1963. — Vol. 17. — P. 333–371.

23. *Philippe J.* Le monde byzantin dans l'histoire de la verrerie (Ve-XVIe siecle). — Bologna, 1970. — 248 p.

24. *Wentzel H.* Neue Forschungen zur Glasmalerei des Mittelalters // Kunstchronik. — 1964. — Vol. 17. — P. 320–326.

Г.А. КРИВОЛАПОВА

Старший преподаватель кафедры художественное стекло РГХПУ им. С.Г. Строганова
e-mail: gala.krivolapova2011@yandex.ru

А.Н. КРИВОЛАПОВ

Старший преподаватель кафедры академический рисунок РГХПУ им. С.Г. Строганова
e-mail: andrey.krivolapov75@gmail.com

G.A. KRIVOLAPOVA

Senior lecturer of the department of Artistic Glass of the Stroganov Russian State University of Design and Applied Arts
e-mail:gala.krivolapova2011@yandex.ru

A.N. KRIVOLAPOV

Senior lecturer of the department of Academic drawingofthe Stroganov Russian State University of Design and Applied Arts
e-mail:andrey.krivolapov75@gmail.com

DOI: 10.37485/1997-4663_2026_2_1_359_367

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ЭКСПЕРИМЕНТ В ИТАЛЬЯНСКОМ СТЕКЛОДЕЛИИ: ДОСТИЖЕНИЯ ФАБРИКИ ARTISTI BAROVIER НА ВЫСТАВКАХ 1913–1914 г.

ARTISTIC EXPERIMENTATION IN ITALIAN GLASSMAKING: THE ACHIEVEMENTS OF THE ARTISTI BAROVIER FACTORY AT THE EXHIBITIONS OF 1913–1914

На рубеже XIX–XX веков итальянское художественное стеклоделие переживало период интенсивного поиска новых выразительных средств и технических решений. В русле этих процессов рассматриваются достижения фабрики Artisti Barovier в области мозаичного стекла. Мастера фабрики развивали традиционные методы обработки стекла, адаптируя их к требованиям современной эстетики и создавая уникальные декоративные

предметы интерьера. Работа направлена на детальное изучение деятельности фабрики на выставках 1913 года в венецианском дворце Ка' Пезаро (Ca' Pesaro) и 1914 года в Палаццо Дукале (Palazzo Ducale), Mostra dei Fiori в 1914 году, которые стали знаковыми событиями в искусстве европейских стран начала века. Именно на этих экспозициях впервые были представлены образцы революционных экспериментов Баровье с мозаичными элементами. В центре внимания находятся два значимых творческих направления фабрики, каждый из которых внес существенный вклад в формирование нового облика муранского стекла. Первое направление представлено работами братьев Николо и Джузеппе Баровье, чьи эксперименты с цветной стекломассой позволили создать знаменитые полихромные вазы-муррины, ставшие визитной карточкой бренда.

Второе направление связано с творчеством Витторио Зеккина и Теодоро Вольфа Феррари, которые работали в русле общеевропейского движения за обновление художественного ремесла, поиска "тотального произведения искусства" (Gesamtkunstwerk) . Их оригинальные проекты в производстве ваз, светильников и настенных панно, продемонстрировали возможности гармоничного сочетания древних методов стеклоделия и модернистской формы. Именно эти произведения, впервые представленные публике в Милане и Венеции, получили широкое признание среди искусствоведов и коллекционеров, оказывая значительное влияние на дальнейшее развитие европейской школы художественного стеклоделия.

At the turn of the 19th and 20th centuries, Italian artistic glassmaking was going through a period of intensive search for new expressive means and technical solutions. In line with these processes, the achievements of the Artisti Barovier factory in the field of mosaic glass are considered. The factory's craftsmen developed traditional glass processing methods, adapting them to the requirements of modern aesthetics and creating unique decorative interior items. The work is aimed at a detailed study of the factory's activities at the exhibitions of 1913 at the Venetian Ca' Pesaro Palace and 1914 at the Palazzo Ducale, Mostra dei Fiori in 1914, which became landmark events in the art of European countries at the beginning of the century. It was at these expositions that samples of Barovier's revolutionary experiments with mosaic elements were presented for the first time. The focus is on two significant creative areas of the factory, each of which has made a significant contribution to shaping the new look of Murano glass. The first direction is represented by the works of brothers Nicolo and Giuseppe Barovier, whose experiments with colored glass allowed them to create the famous polychrome murrine vases that have become the hallmark of the brand.

The second direction is connected with the work of Vittorio Zeckin and Teodoro Wolf Ferrari, who worked in line with the pan-European movement for the renewal of artistic craft, the search for a "total work of art" (Gesamtkunstwerk). Their original projects in the production of vases, lamps and wall panels demonstrated the possibilities of a harmonious combination of ancient glassmaking methods and modernist forms. These works, which were first presented to the public in Milan and Venice, were widely recognized by art historians and collectors, having a significant impact on the further development of the European school of artistic glassmaking.

Ключевые слова: Венеция, муррина, Баровье, Зеккин.
Keywords: Venice, murrina, Barovier, Zecchin.

Политическая изоляция Венеции вследствие французского завоевания стала ключевым фактором, существенно затормозившим развитие местного стеклоделия. Оккупация Венецианской республики армией Наполеона Бонапарта в 1797 году нанесла серьёзный удар по культуре и экономике города, фактически отделив его от остального европейского сообщества.

Отрезанная от внешнего мира, Венеция переживала глубокий кризис, сопровождавшийся утратой важных традиций стеклоделия. Лишь после присоединения Венеции к Итальянскому королевству в 1866 году начинается новая эра процветания местных производств.

Антонтио Сальвиати, сыграл ключевую роль в восстановлении венецианского стеклоделия будучи основателем фабрики в 1860-е годы. Его предприятие специализировалось не только на изготовлении классической смальты, но и на воспроизведении шедевров XVI века методом выдувания, а также на производстве изысканного мозаичного стекла.

Благодаря усилиям Сальвиати была сохранена уникальная техника создания стеклянных элементов, что позволило привлечь внимание международного сообщества к традиционному искусству Венеции.

Переход фабрики в собственность братьев Баровье в 1883 году означал новую главу в истории венецианского стеклоделия. Новые владельцы, продолжатели традиций мастерской Сальвиатти, обладали глубокими познаниями в искусстве стеклодувов. Конец XIX — начало XX века отмечены в Венеции особыми переменами: начались первые Венецианские биеннале, поднявшие международный статус искусства города, а дворец Ка Пезаро (Ca' Pesaro) регулярно принимал крупные экспозиции, знакомившие мир с творческими достижениями молодых мастеров. Эти мероприятия помогли познакомить мировую публику с произведениями венецианских мастеров [2]. Интеграция современных европейских стилей в региональную культуру вызвала значительные перемены в художественном стеклоделии Венеции. Начиная с рубежа XIX–XX веков, консерватизм Венецианской Биеннале постепенно смягчился, и с 1905 года выставка начала привлекать зарубежных художников, обогативших палитру художественных течений. Вскоре в 1908 году, в палаццо Ка Пезаро начали проводиться ежегодные художественные экспозиции, специально ориентированные на поддержку начинающих авторов, ранее лишенных возможностей экспонирования на Биеннале. На верхнем этаже здания размещались творческие мастерские, предоставлявшие молодым художникам пространство для реализации их проектов. Под руководством директора музея Барбантини (Barbatini) началась регулярная практика организации ежегодных прогрессивных художественных выставок.

Выставка 1908 года вызвала большой интерес среди публики и критиков, положив начало важному этапу в истории венецианского искусства. Под воздействием идей Венского сецессиона и Дармштадтской колонии местные художники начали активно экспериментировать с формами и цветом, создавая новые композиционные решения и оригинальные образцаы декоративного искусства.

Особенное значение имело распространение идей Венского Сецессиона, провозглашавшего синтез всех видов искусства и стремившегося создать универсальный художественный стиль. Длительный период господства историзма в венецианском стеклоделии столкнулся с мощным влиянием модернизма, пришедшего из сферы живописи. Несмотря на давление новых веяний, историзм продолжал существовать параллельно с

прогрессивными экспериментами, часто пересекаясь с ними в рамках единого художественного пространства. Переплетение жанров и дисциплин открыло новые горизонты для искусства, сделав его более универсальным и восприимчивым к разнообразным источникам вдохновения. [1].

Производство мозаичного стекла было возобновлено на фабрике Сальвиати в XIX веке, что ярко свидетельствовало о намерении расширить ассортимент продукции через внедрение инновационных технологий. Главной технической задачей, стоящей перед мастерами, являлось создание набора идеально сочетаемых сортов стекла различных оттенков. Эту работу выполняли известные специалисты своего времени: Винченцо Моретти, Луиджи Далла Венеция, Андреа Риода, представители семейства Баровье и Камоццо. Архивные материалы, содержащиеся в книге Сарпеллона [8] позволяют глубже понять масштабы исследовательской деятельности и степень овладения техникой мозаичного стекла. Эскизы и образцы муррин, датируемые 1881–1915 годами, демонстрируют высокий профессионализм и креативность представителей династии Баровье, чей труд сформировал основу дальнейших успехов венецианского стеклоделия. Автор, исследуя сохранившиеся фрагменты муррин, пришел к заключению, что мастерская семьи Баровье, прославившаяся своей виртуозностью в искусстве выдувания стекла, эпизодически использовала муррины вплоть до рубежа XIX–XX веков. Хотя аббат Дзанетти высоко оценил техническое мастерство Баровье, его записи не содержат упоминания о продукции в стиле муррин.

По-настоящему популярность муррина приобрела лишь в начале XX века, когда распространился стиль модерн, вдохновивший художников на создание ярких, контрастных рисунков, ранее практически отсутствовавших в классическом выдувном стекле.

Трудно точно определить, насколько давно Джузеппе Баровье начал изготавливать муррины, так как единственным ориентиром служат лишь события около 1913–1914 годов. Из ряда источников известно, что знаменитый образец стеклянной вазы с мотивом павлиньего пера («Муррина Павлин») впервые была представлена на выставке в Пезаро в 1913 году. Год спустя, в 1914 году, представители фирмы участвовали во флористической ярмарке под аркадами Дворца дожей («Mostra dei Fiori»). Здесь были продемонстрированы две изящные мозаичные вазы высотой примерно 13,5 см с рисунком розы и листьев на тёмном фоне, маркированные фирменной печатью "AMF 1914". Одна из ваз получила название

«Nuovo», другая — «Stimato». Они заняли соответственно первое и второе призовые места, о чём сообщалось в специализированном журнале La Voce di Murano, содержащем вердикт судейства конкурса. Эти оригинальные предметы интерьера продавались в салонах Сальвиати наряду с традиционным стеклом ручной работы.

Специально к биеннале 1912 года, проводившейся в садах Джардини параллельно с экспозицией в Ка' Пезаро, были созданы выдувные вазы на высоких прозрачных полых ножках, увенчанные насыщенным мозаичным декором. Успех этих ваз, созданных по эскизам Витторио Зеккина и Теодоро Вольфа Феррари, превзошел все ожидания: восторженные отзывы критиков и интерес коллекционеров принесли мастерской Artisti Barovier подлинно международную известность. Форма изделий характеризуется прозрачностью ножки-колокола и верхней части, выполненной либо в форме цилиндра, либо в овальной форме. Узор представляет собой полихромные прозрачные муррины, визуально перекликающиеся с полотнами Густава Климта, особенно известной картиной «Цветочный сад». Особое внимание заслуживает техническое исполнение предметов, уникальность заключается в толщине стенок сосудов и сохранении четких геометрических форм муррин даже при высокотемпературной обработке материала.

Новое направление в живописи - символизм оказало значительное влияние на формирование взглядов Зеккина ученика традиционной венецианской художественной школы [1]. В этот период Зеккин активно работал в технике гобеленов, вышивки и эмали на стекле. Примеры творчества ведущих представителей символизма, такие как картины Густава Климта и Яна Торопа, впервые появились на выставках в Венеции в 1905 году и быстро завоевали широкую известность к началу 1910-х годов. Индивидуальные манеры этих художников послужили вдохновляющим источником для многих молодых творцов, в том числе и Зеккина.

Яркая палитра и орнаментальный подход, проявившиеся в знаменитой живописной серии «Тысяча и одна ночь» (1913–1914), которую художник создал для украшения интерьера отеля «Терминус» в Венеции, легли в основу декоративных решений для витражей и панно в технике мозаичного стекла.

Другой важный представитель венецианского искусства того периода — Теодоро Вольф-Феррари (Teodoro Wolf-Ferrari, 1878–1945). Получив образование в Академии изящных искусств Венеции, художник переехал в Мюнхен в 1896 году, став активным участником художественного

объединения «Die Scholle» («Пахотная земля»). Его пейзажи и декоративные работы регулярно демонстрировались на выставках в крупнейших городах Европы, включая Берлин, Турин, Гамбург, Мюнхен, Стокгольм и Ганновер. Под влиянием общеевропейских течений модерна (Jugendstil) и венского Сецессиона, Вольф-Феррари принял активное участие в международной художественной жизни. В 1912 году он основал объединение «L'Aratro» («Плуг»), ориентированное на возрождение прикладных искусств . Идея синтеза искусств, развиваемая группой, нашла отражение в совместной выставке в Ка' Пезаро в том же 1912 году, где экспонировались созданные им произведения.

Новый стиль в производстве мозаичного стекла был представлен в Мюнхене в салоне Виндхагера (Windhager-Salon) в 1913 году и на XI Венецианской биеннале в 1914 году. Стеклянные панно «Ritratto di Donna» («Женский портрет»), «Lastrino Barbaro» («Варвар») и «Lastrino floreale» размером 28 × 25 см, состоящие из полихромных муррин, демонстрируют тесную связь с живописными сюжетами серии «Тысяча и одна ночь» Стремясь создать витражи, подобные живописным полотнам, сознательно отказались от традиционной технологии с использованием свинцового профиля. В поисках новой художественной выразительности результатом их работы стал уникальный синтез живописи и традиционного стеклоделия.

На Венецианской биеннале 1914 года особый интерес представляло сочетание стекла и кованого железа — новаторское направление, получившее широкое распространение в производстве осветительных приборов благодаря художнику Умберто Беллотто (Umberto Bellotto, 1882–1940). Беллотто, сын венецианского кузнеца, унаследовавший семейную мастерскую, стал одним из первых ремесленников, соединивших традиционное венецианское стеклоделие с искусством художественной ковки. «В течение десяти лет в Венеции набирает известность кузнец Беллотто, в содружестве с художником В.Зеккин, они наполняются культурой города, в котором сочетаются византийские традиции, мифические восточные корни и современные сцессионистские взгляды. Первые мурриновые стекла Зеккина повились на биеннале 1914 года, в то время как целый зал посвящен работам Беллотто: мастер скромного происхождения признан художником» [5]. В сотрудничестве с архитектором Чезаре Ориенти (в некоторых источниках — Чезаре Лауренти в 1910 году он разработал и запатентовал технику «союза железа и стекла» (connubi

ferro-vetro) [5]. Благодаря его виртуозному мастерству железо приобрело ранее неизвестную легкость и воздушность, превращаясь в тончайшую ажурную сетку и замысловатые растительные узоры. Изделия Беллотто создавались в тесном сотрудничестве с ведущими муранскими стекольными фабриками — Artisti Barovier и Fratelli Toso. Передовые веяния ар нуво (stile Liberty) воплотились в многоцветных вазах-мурринах, словно парящих на тонких кованых подставках, и в лампах, где стекло и металл образовывали гармоничное сочетание. Формы ваз, часто выполненных в виде сплющенного шара, открывали зрителю абстрактные композиции из полихромных муррин. Орнаментальное решение ламп строилось преимущественно на сочетании цветных стеклянных деталей, конфигурация которых пропорционально изменялась в процессе выдувания. Особой изысканностью отличались овоидные плафоны с крышками, обрамленные изящными подвесами в форме колец и увенчанные фигурками диковинных птиц.

Первое десятилетие XX века продолжало характеризоваться виртуозным мастерством муранских стеклодувов и их обращением к историческим стилям прошлого. В то время как в других европейских странах производство художественного стекла активно развивалось в русле стиля ар нуво (модерн), лидерами которого были Эмиль Галле, братья Дом (Огюст и Антуан), Рене Лалик во Франции, а также Луис Комфорт Тиффани в США, мастера Мурано оставались относительно консервативны и не сразу восприняли новые модернистские идеи. Венецианское стеклоделие продолжало опираться на богатое наследие Возрождения, адаптируя его к запросам времени. Кратковременный, но яркий успех мозаичной техники обработки стекла в эпоху ар нуво был прерван в 1914 году с началом Первой мировой войны. После окончания войны, в 1920-е годы, произошло устойчивое сближение стеклоделия с архитектурой и дизайном. Фабрика Barovier продолжала выпуск традиционной стеклянной посуды, однако особое внимание уделяла созданию сложных уникальных изделий из мозаичного стекла, продолжая эксперименты, начатые в предвоенное десятилетие. Эти поиски заложили основу нового периода в истории предприятия, связанного с деятельностью Эрколе и Николо Баровье, которые в 1920–1930-х годах вывели фабрику на новый уровень, синтезируя традиции муранского стеклоделия с эстетикой ар-деко, что определило пути развития итальянского художественного стекла на несколько десятилетий вперёд.

Список литературы:

1. *Григораш А.В.* Выставка «Документ немецкого искусства» (1901 г.) в контексте открытия Дармштадтской колонии: Гезамткунстверк или синтез искусств?» // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. — 2015. — № 3. — С. 23–34.

2. *Barovier M.P.* Mille anni di arte del vetro a Venezia: mostra Venezia, organizzata da Museo Correr e Istituto Veneto di Scienze Lettere ed Arti. — Venezia: Albrizzi, 1982. — C. 11–22.

3. *Alessandri C.* Venezia: gli anni di Ca Pesaro 1908–1920. — Torino: Mazzotta, 1987. — C.25

4. *Cogeval Guy.* Dolce vita? Du Liberty au design italien (1900–1940). — Paris: Skira, 2015. — C. 28.

5. *Barovier M.* Vittorio Zecchin: Transparent Glass for Cappellin and Venini, Skira, 2017. — C. 20–21.

6. *Barr S.* Venetian Glass: Confections in Glass 1855–1914 / Sheldon Barr. — New York: Harry N. Abrams, 1998. — C. 123.

7. *Sarpellon G.* Miniature Masterpieces: Mosaic Glass 1838–1924. — München; New York: Prestel, 1995. — C. 190.

8. *Barovier M.* Venetian Art Glass: An American Collection, 1840–1970. — Stuttgart: Arnoldsche, 2004. — C. 350.

Электронные источники:

9. *Barovier Mentasti R.* Study days on Venetian glass: The Origins of Modern Glass Art in Venice and Europe About 1900 / Rosa Barovier Mentasti, Cristina Tonini. — Lugano: Laboratorio di vetro di Villa Tramontana, 2017. — URL: https://www.istituto-veneto.it/study-days-on-venetian-glass-the-origins-of-modern-glass-art-in-venice-and-europe-about-1900-2/?sfw=pass1771150863 (дата обращения: 12.03.2026).

Н.С. БАГЛЕЙ
Аспирант РГХПУ им. С.Г. Строганова
e-mail: naya-art@mail.ru

N.S. BAGLEY
Postgraduate student of the Stroganov Russian Academy of Arts and Industry
e-mail: naya-art@mail.ru

DOI: 10.37485/1997-4663_2026_2_1_368_378

ОБРАЗЫ ПРИРОДНЫХ СТИХИЙ И ПЕЙЗАЖА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ОТЕЧЕСТВЕННЫХ ХУДОЖНИКОВ ПО СТЕКЛУ 1960–1980-х гг.

IMAGES OF NATURAL ELEMENTS AND LANDSCAPES IN THE WORKS OF RUSSIAN GLASS ARTISTS OF THE 1960s–1980s

В статье выполнен обзор выставки «Основные элементы», прошедшей в музее-заповеднике «Царицыно» в 2022–2024 годах. Рассматриваются представленные в экспозиции произведения отечественных художников по стеклу, созданные в 1960–1980-х годах и объединенные темой природы и стихий. Отмечена значимость данных работ как отражение эволюционного в истории стеклоделия этапа, характеризующегося переходом от утилитарности к чистой пластической форме. В рассматриваемых произведениях выражено восприятие художниками окружающей среды и происходящих в ней изменений. Акцент сделан на рассмотрении цвето-пластических решений и технологических приемов, примененных для создания ассоциативно-образных скульптурных композиций и декоративно-прикладных предметов.

This work presents a review of “Basic Elements” art exhibition, which took place in Tsaritsyno Museum, Moscow in 2022–2024. The paper introduces exhibition artworks made in 1960s–1980s by Russian artists and united by themes of nature and the elements. An important point is made to the significance of artworks as a reflection of evolutional stage in the history of art glass, which is characterized by transition from utilitarianism to pure plastic form. In the works under review, the artists’ perception of the surrounding environment and the changes taking place within it is expressed. Attention is drawn to color-plastic conceptions and production methods used to create associative and figurative sculptural compositions, decorative and applied objects.

Ключевые слова: выставка «Основные элементы», художественное стекло, отечественные художники, образы природы, стихии, 1960–1980-е гг., переход от утилитарности к скульптуре, цвет, пластика, движение.
Keywords: “Basic Elements” exhibition, art glass, Russian artists, images of nature, the elements, 1960–1980s, transition from utilitarianism to sculpture, color, plastic, movement.

В период с 28 июня 2022 года по 13 октября 2024 года в государственном историко-архитектурном художественном и ландшафтном музее-заповеднике «Царицыно» прошла масштабная выставка советского авторского декоративного искусства 1960–1980-х гг. «Основные элементы». Экспозиция выставки, состоящая из предметов художественного стекла, керамики, фарфора, текстиля, металла была размещена в залах «Хлебного дома», каждый из которых был посвящен одному из основных элементов мироздания. Понятие «основные элементы» в концепции данной выставки наделены двояким смыслом: с одной стороны — это основные элементы, образующие Вселенную, с другой — основные составляющие для работы со стеклом, керамикой, металлом и средства художественной выразительности. Экспозиция разделена на следующие темы: земля, огонь, вода, воздух, пространство, цвет, свет, статика, движение, живая материя.

В экспозиции выставки собраны работы из стекла 1960–1980-х. Для этого периода истории отечественного декоративно-прикладного искусства характерна тенденция перехода стекла и керамики от утилитарности к скульптуре. На примере данных произведений мы можем проследить эволюционный путь развития от предмета бытового назначения к свободной пластической форме, новое прочтение художественного стекла во взаимодействии с архитектурной средой.

Особое внимание уделено образам, отражающим понимание основ мироздания и восприятие окружающей среды и изменений, происходящих в ней. Устремленность человека в космос, нарастающий технологический прогресс, переживание исторических событий, чувственно-эмоциональное восприятие природы родной страны — все эти волновавшие художников моменты отразились в разноплановых ассоциативно-образных композициях.



Рис. 1. Владимир Муратов. Композиция Согдиана. 1981 г.

Доступные заводские технические возможности в сочетании с высоким уровнем образования и как следствие высоким уровнем мастерства художника обеспечили значительный подъем художественного стеклоделия в СССР в период 1960–1980-х гг. Таким образом, экспонируемые на выставке произведения являются ценным наследием в истории художественного стекла.

В экспозиции выставки «Основные элементы» собраны произведения таких мэтров художественного стекла, как: Б. Смирнов, В. Шевченко, В. Мурахвер. Т. Малышева, В Филатов, Л. и Д. Шушкановы, Л. Савельева, А. Аствацатурьян, Б. Фёдоров, В. Муратов, Г. Антонова.

Обзор выставки начинается с зала, посвященного теме земли. Экспозицию зала составляют работы из керамики и стекла. Керамика сама по себе является элементом земли, поэтому образы ландшафта, воплощенные в этом материале особенно выразительны. Декоративное блюдо «Стадо» (1975 г.) Романа Петрука — образ горного пейзажа с пасущимся стадом животных. Линией изгиба бортиков блюда художник создает очертания склона горы. Стадо как бы естественным путем сбивается в ложбину горного ущелья. Фактурная поверхность глины ассоциативно напоминает изображение рельефа земли. Декоративное блюдо «Стадо» является показательным примером перехода утилитарного предмета в пластическую форму.

Загадочный образ Древнего Востока создан Владимиром Муратовым в композиции «Согдиана» (1981 г.), состоящей из трех сосудов, выполненных в гутной технике. Высокий небосвод пустынного ландшафта

подчеркнут раскрывающейся вверх формой сосудов. Их декор лаконичен: прилепленный поясок стеклянной нити вверху и граненая окружность, расположенная ближе к центру формы. Художник делает акцент на эмоциональной выразительности цвета и фактуры. Тональной растяжкой от оранжевого до глубокого синего, практически черного цвета В. Муратов создает ощущение глубины восточного ночного неба и зажигает у горизонта отблески восходящего солнца. Пескоструйной обработкой автор убирает блики с поверхности стекла, подчеркивая форму и цвет сосудов и усиливая ощущение архаики в образе пейзажа Согдианы.

В зале «Огня» собраны, в основном, стеклянные работы. В аннотации к экспозиции подчеркнут особый смысл этой стихии для художников по стеклу и керамики, использующих высокие температуры при создании своих произведений. Благодаря огню, художник-стеклодел может придавать самые разнообразные формы своему изделию.

На выставке представлена одна из этапных работ художественного стеклоделия 1960–1980-х гг. — декоративная композиция «Метаморфозы» (1973 г.) заслуженного художника РСФСР Виктора Шевченко. Данная композиция — одна из первых работ в отечественном стеклоделии, которую можно отнести к чисто пластической форме, не обладающей утилитарной функцией. Композиция представляет собой ансамбль из пяти скульптур, выполненных из сульфидного стекла с помощью гутной техники.

Форма и декор предметов, общий ритм композиции «Метаморфозы» находятся в едином пластическом движении. В данной композиции Виктор Шевченко мастерски достигает уникального эффекта льющегося снизу вверх стекла [9]. Причудливые формы переливаясь и изгибаясь в волнообразном движении вытягиваются вверх, подобно языкам пламени. Цветовые переходы от теплого прозрачного янтарного до глухого белого сульфидного стекла создают неповторимую игру цвета. Данная композиция представляет собой обращение к первоосновам всего сущего, образ непрерывной трансформации и становления первичной материи. «Метаморфозы» Виктора Шевченко — преобразование стихии огня: предмет, охваченный огнем, разгорается, полыхает, угасает, тлеет.

Оригинален способ экспонирования данной композиции на выставке: предметы стоят на ровной стеклянной пластине, под которой разложены угли, тем самым создана иллюзия разгорающихся языков пламени. Отражение предметов в стеклянной поверхности производит эффект тлеющих углей.

Интересна декоративная ваза «Огонь» (1980-е гг.), выполненная Владимиром Мурахвером. Расширяющаяся вверх форма шестигранника, ассоциативно напоминает упрощенный силуэт горящего костра. Приглушенная желтоватая поверхность вазы украшена узором, по форме напоминающем древние солярные символы. Ваза декорирована с помощью наклада стекла и последующей пескоструйной обработки. Сочетание матового и прозрачного красно-оранжевого стекла при определенном освещении производит эффект пылающего внутри вазы пламени. Рефлексы, отбрасываемые стеклянной поверхностью, ассоциативно напоминают отблески костра.



Рис. 2. Владимир Муратов. Композиция Тундра. 1976 г.

Еще одна работа, посвященная теме огня, находится в зале «Цвета» Декоративная композиция «Пламя» Татьяны Малышевой представляет собой ансамбль из нескольких ваз прямоугольной формы, в которых художник создает имитацию помещенного в стеклянную емкость огня. Композиция выполнена с помощью гутной техники с последующей шлифовкой. Татьяна Малышева обрамляет «пламя» строгой формой параллелепипеда, подчеркивая таким образом динамичное движение цветного стекла внутри вазы. Данная композиция выполнена в теплых тонах: красных, оранжевых, бордовых, но одна ваза с синим «пламенем» вносит цветовую динамику в образ.

В произведениях В. Шевченко, Т. Малышевой и В. Мурахвера продемонстрированы тематически объединенные разные творческие методы работы с художественным стеклом. «Метаморфозы» Владимира Шевченко — цветопластическая композиция, цвет подчинен динамической форме скульптуры. Композиция «Пламя» Татьяны Малышевой построена на противодействии динамичного содержания статичной внешней форме. Ваза Владимира Мурахвера — предмет, находящийся на границе утилитарности и чистой пластики. Статичная внешняя форма и декор соподчинены друг другу. Во всех трех произведениях утилитарность предметов отодвигается на второй план, и вперед выходит живописно-пластическая форма.

Такие свойства стекла, как прозрачность, текучесть, способность отражать предметы, располагают к использованию этого материала в создании произведений, посвященных образам водной стихии. Зал «Воды» наполнен самыми разнообразными по сюжетам произведениями: абстрактные и реалистические изображения рек, ручейков, морских пейзажей, волн созданы в утилитарных предметах и скульптурах с использованием живописных и пластических средств при помощи самых разных технических приёмов.

Интересен образ моря, найденный Акнунием Аствацатурьяном в вазе «Нептун» (1968 г.). С помощью гутной техники художником создано синестетическое ощущение погружения в морскую воду. Цилиндрической формы ваза гладкая снаружи и ребристая внутри. При ее рассмотрении в стекле создаются колебания, подобные движениям ряби на воде, ассоциативно напоминающие вид морской поверхности. Статичная форма вазы, подобная форме колодца, противопоставлена внутреннему ритмичному движению цвета и света, напоминающему игру отражений и солнечных бликов в волнах. Художник вызывает у зрителя ассоциации и визуальные образы, которые возникают перед человеком, когда он находится в воде или под водой.

Образ северного пейзажа отражен в композиции «Тундра», выполненной Владимиром Муратовым на Гусевском хрустальном заводе в 1976 году. Композиция состоит из шести глубоких блюд, выполненных в гутной технике из бесцветного и цветного хрусталя. Блюда, изготовленные методом выдувания в форму, напоминают своей фактурой и криволинейными фигурами флору тундры, а благодаря матированию с помощью пескоструйной обработки растения как будто оказались «схваченными» морозным инеем. Через обращение к отдельно взятой природной форме художник создает не только северный пейзаж, но и ощущение движения, преобразования в природе. Неравномерностью матированного стекла, плавным переходом от более глухой поверхности на донышке к менее матированной поверхности у ободка блюда художник создает ощущение переходного момента от тепла к морозу или, наоборот, от мороза к наступлению тепла (1). Тонкая нить цветного хрусталя у донышка, спрятанная под матированной поверхностью толщи стекла, и рельефное изображение цветочка напоминают нам о том, что даже в суровом северном климате есть жизнь.

Очень интересна декоративная композиция «Сонная вода» (1993 г.) Бориса Фёдорова. В ней автор выстроил взаимосвязь между свойствами природных явлений и абстрактными понятиями. В композиции,



Рис. 3. Борис Фёдоров. Декоративная композиция Сонная вода. Середина 1980-х гг.

состоящей из нескольких сосудов разной величины, художник при помощи образа водной стихии, затрагивает сложный для представления образ потока мыслей. В качестве основного материала для «Сонной воды» Борис Фёдоров использует бесцветный хрусталь, напоминающий своей прозрачностью и чистотой кристальную воду родника. Художник придает сосудам немного сюрреалистический вид, искажая их тулова, вытягивая и искривляя горлышки. Фактуру поверхности хрустальных изделий Фёдоров делает неоднородной: в широкой части сосуда она гладкая и блестящая, подобно звенящему ручейку, горлышко матировано с помощью пескоструйной обработки и напоминает своим видом то ли корку льда, то ли туман над водой. Алмазная грань, расположенная по диагонали, задает «ручейку» движение, создает образ водоворота. «Сонная вода» — композиция, построенная на очень тонкой ассоциации потока воды с потоком мыслей, с которым уносится наше сознание в сон. Мы как будто проваливаемся в дрему и, находясь в забытьи, смотрим на реальность сквозь туман. В «Сонной воде» Борис Фёдоров раскрывает через образ движения воды свойства сознания, выстраивая связь между течением воды, течением мысли и течением времени; это не просто поток, это образ всеобщего непрерывного движения, присутствующего во всем.

Воздух — самая тонкая, практически неосязаемая материя из всех основных элементов и, пожалуй, самая многообразная. Воздух ассоциируется с простором, свободой, небом, духовностью. Когда мы говорим о воздушности, у нас возникают ассоциации с легкостью, невесомостью, парением, а образы ветра ассоциируются с движением плавным, мягким или ураганно-разрушительным.

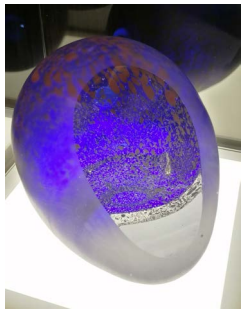
Воздушная стихия, едва уловимая и многогранная для интерпретаций, в произведениях отечественных художников декоративно-прикладного искусства отражена в самых разных вариантах: воздушное пространство выражено в пустотелых стеклянных предметах, образы, связанные с воздухом созданы в скульптурных композициях из литого стекла или в живописной гуте.

Заслуженный художник РФ, выпускник ЛВХПУ им. В.И. Мухиной Владимир Погребной в композиции «Ветер странствий» (1970–1980-е гг.) воплощает тему путешествий по воздуху с помощью синтеза форм кучевого облака и воздушного шара. В своем произведении художник использует бесцветное матированное стекло, подчеркивая главным образом форму объекта. Работа выполнена в технике литья. Несмотря на массивность литого стекла, композиция производит впечатление легкости за счет лаконичных, расширяющихся кверху округлых форм и светлого цвета. Интересно, как художник подчеркнул связь между природным и рукотворным объектом, акцентировав внимание на их общей способности к парению.

Любовь Савельева раскрывает тему пространства, воздушности в декоративной форме «Бухта Посьета» (1984 г.). Прозрачная масса гутного стекла с голубыми спиралями окутывает написанную в центре фигуру художницы. Таким способом в работе создана атмосфера морского побережья.

Живописные средства художественной выразительности в своих произведениях используют Людмила и Дмитрий Шушкановы. Как правило, отдавая предпочтение массивной лаконичной форме, в своих работах художники акцентируют внимание на живописном текстурном декоре. «Немногословность» формы помогает зрителю глубже погрузиться в цветовое содержание предмета. Гутная композиция «Гималаи» (1983 г.), созданная в авторской живописной технике, состоит из четырех ваз: две выполнены в золотисто-голубой гамме и две — в зеленовато-синей. Изображение на вазах в светлой цветовой гамме напоминает горный пейзаж при дневном освещении, а в темной гамме с преобладанием насыщенного синего цвета — таинственную горную ночь. Причудливое движение цвета внутри стекла ассоциативно напоминает очертания гор, движение облаков. Благодаря сочетанию голубых и золотисто-охристых оттенков в композиции, создано ощущение световоздушной перспективы. Глубину в декоративный пейзаж также добавляют силуэты гор, видимые на просвет.

В зале «Пространство-свет-цвет» представлены работы, посвящённые освоению человеком космических просторов, зарождению Вселенной, межгалактическим пейзажам, теме дня и ночи.



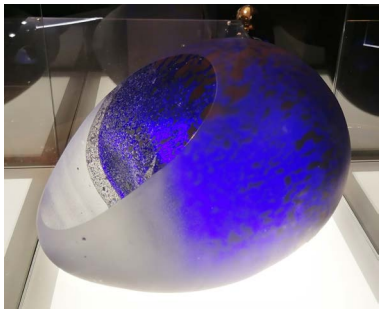


Рис. 4–5. Владимир Филатов. Декоративный объект Рождение материи. 1990 г.

Композиция «Космос» (1971 г.) Людмилы и Дмитрия Шушкановых выполнена в так называемой «сложной живописной технике». Эта техника заключается в следующем: во время выдувания горячее изделие прокатывают по стеклянным дротам с красителями, которые вплавляются в горячую массу. Таким образом художники создают узоры из цветного стекла и пузырьков воздуха.

Космической теме Дмитрий и Людмила Шушкановы уделили особое внимание в своем творчестве, посвятив образам Вселенной многие свои работы (2).

Слишком крупные для бытового применения размеры блюда, чаши и вазы в данной композиции соответствуют общей тенденции в стеклоделии 1960–1980-х гг., характеризующейся смещением направления от утилитарности в сторону скульптуры.

Образ космоса построен на контрастном сочетании спокойной лаконичной формы предметов и движения цветного стекла в декоре. Застывшая текстура синего, бирюзового, охристо-оранжевого, бордового стекла напоминает своим видом спиралевидные галактики, ассоциативный строй раскрывает образы неизведанных космических пространств.

Благодаря красочным слоям, заключенным внутри и на поверхности предметов в композиции «Космос», зрителю открываются все новые и новые образы, отражённые художниками в этих «межгалактических» произведениях.

Тема космоса — одна из наиболее ярких в творчестве Владимира Филатова [5, с. 25]. Авторству художника принадлежат такие работы как: «Рождение материи» (1990 г.), «Тайны звёзд», «Цветы и звёзды», «Наша звезда». Обращаясь к космической тематике, художник раскрывает ее в метафизическом понимании. Декоративный объект «Рождение материи», представленный на выставке, создан Владимиром Филатовым в 1990 году на Гусевском хрустальном заводе. В основу работы положен архетипичный образ Мирового яйца. Гладкая, идеально отшлифованная поверхность скульптуры, матирована с помощью пескоструйной обработки. Художник как бы скрывает от зрителя движение, происходящее внутри яйца. Синий цвет ассоциативно относит образ к небу, космосу. В. Филатов работает как с внешней формой объекта, так и с глубиной стеклянной массы, в которую он заключает фрагменты цветного стекла и пузырьки воздуха, создавая образ зарождения нашего мира. С помощью идеально ровного среза, сделанного на яйце, художник позволяет нам заглянуть внутрь него, приобщившись к тайне зарождения Вселенной.

Завершающий зал «Живая материя» наполнен изделиями из фарфора, стекла, текстиля. Возникает ощущение, что каждый из рассмотренных на экспозиции по отдельности основных элементов, в этом зале, соединившись друг с другом вместе преобразовались в жизнь. Не покидает ощущение пребывания в райском саду, наполненном щебетанием птиц на фарфоровых тарелках и чашках. Бабочки, цветы, образ восходящего солнца на гобелене, причудливые стеклянные растения — все это внезапно окружает, захватывает зрителя и раскрывает перед ним красоту и радость жизни.

Подводя итоги, можно отметить, что в произведениях, представленных на выставке, ярко выражено эволюционное развитие художественного стеклоделия 1960–1980-хх гг. от утилитарности к скульптуре. Проявлена тесная взаимосвязь технического приема с поставленной творческой задачей и высокий уровень ассоциативно-образных решений. Появились новые темы, ранее не затрагиваемые в искусстве стекла. В работах отражены размышления художников о мироздании о сущности света и тьмы, статики и движения, представления о космосе и основах жизни.

Разнообразны творческие подходы к созданию образов пейзажа. При помощи отображения малых природных форм художники ассоциативно раскрывают панораму ландшафта. Вместе с лирическими изображениями природы на выставке представлены произведения метафорического и абстрактного характера. Большое внимание уделено раскрытию темы движения и преобразований, происходящих в окружающей среде. Форма и декор композиций находятся в единстве, цветовое и пластическое решение соподчинены друг другу.

Примечания:

1. «В заледенелой толще стекла проступает, угадывается состояние, сходное с началом таяния снегов. Мягкие, размытые контуры предметов, уже словно подточенные солнцем, усиливают такое восприятие. Почти на глазах происходит метаморфоза формы, материи» [1, с. 16].

2. «В них реализовано то эстетическое чувство космической гармонии, то ощущение единства мира, которое появилось у человека задолго до космических полетов, а к их началу успело притупиться, поскольку долгие годы люди приучали себя смотреть на космос не эстетическим, а техническим и научно-исследовательским взглядом» [4, с. 104].

Список литературы:

1. *Казакова Л.В.* Владимир Муратов. Стекло. Альбом. — Москва: Советский художник, 1980. — 119 с.

2. *Казакова Л.В.* Декоративное стекло в советской архитектуре 1960–1980-е годы. — Москва: Изобразительное искусство, 1989. — 240 с.

3. *Казакова Л.В.* Стекло Бориса Фёдорова. Мысли художника, комментарии искусствоведа // Декоративное искусство СССР. —1989. — № 6. — С. 5–7.

4. *Кантор К.М.* Людмила и Дмитрий Шушкановы. О художественном образе быта в станково-прикладном искусстве. —Москва: Советский художник, 1981. — 200 с.

5. Художественное стекло XX — начала XXI века. Книга 1. А-Л. Генеральный каталог ГМЗ «Царицыно». — Москва, 2022. — 352 с.

Интернет-источники

6. *Климцова Т.В.* Гутная пластика Виктора Шевченко в коллекции музея дятьковского хрусталя. — 2021. —URL: http://музейхрусталя.рф/stati/ (дата обращения: 01.05.2026).

7. Сайт музея-заповедника Царицыно. — URL: https://tsaritsyno-museum.ru/events/exhibitions/p/osnovnye-elementy/ (дата обращения: 03.05.2025).

8. Сайт музея-заповедника Царицыно. — URL: https://tsaritsyno-museum.ru/the_museum/collection/steklo/ (дата обращения: 03.05.2025).

9. «Русское чудо». К 85-летию со дня рождения Виктора Яковлевича Шевченко. — URL: https://mvc-tver.ru/about/arkhiv-vystavok/prochij-arkhiv/19-art-khronograf/203-russkoe-chudo (дата обращения: 03. 05. 2025).

ЧЖАО ЦАЙВЭНЬ

Аспирант РГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: 36674701@qq.com

М.Т. МАЙСТРОВСКАЯ

Доктор искусствоведения, профессор РГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: mmaystro@mail.ru

ZHAO CAIWEN

Postgraduate student of the Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts
e-mail: 36674701@qq.com

M.T. MAISTROVSKAYA

Doctor of Art History, Professor of the Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts
e-mail: mmaystro@mail.ru

DOI: 10.37485/1997-4663_2026_2_1_379_391

АРХЕТИПЫ ХРАМОВОЙ АРХИТЕКТУРЫ КИТАЙСКО-ВОСТОЧНОЙ ЖЕЛЕЗНОЙ ДОРОГИ

ARCHETYPES OF SACRED ARCHITECTURE OF THE CHINESE EASTERN RAILWAY

Статья подготовлена автором, обучающимся по российско-китайской межправительственной стипендии

Храмовая архитектура Китайско-Восточной железной дороги (КВЖД) — это религиозные постройки, построенные вдоль железнодорожной линии и в прилегающих к ней местах [1] в период строительства КВЖД [2]с конца XIX до начала XX века. Она отражает архитектурное мышление и стилистические особенности России того времени. Церкви являются не только местом для проведения религиозных мероприятий, но символами, организующими духовное пространство города. В данной работе с по-

мощью методов сравнительного анализа архитектурных форм и типологического анализа определяются архетипы-прообразы церквей КВЖД, что имеет большую справочную ценность для практики сохранения и реставрации архитектурного наследия.

The sacral architecture of the Chinese Eastern Railway (CER) refers to religious buildings that were built along the railway lines and in nearby areas during the construction of the railway from the late XIX century to the early XX century. These buildings reflect the architectural thinking and stylistic features of Russia during that time period. Churches were not only places for religious events but also symbols that organized the spiritual space of the cities. This paper, using methods such as comparative analysis of architectural forms and typological analysis, identifies archetypes of churches in the CER that are of great significance for the preservation and restoration of architectural heritage.

Ключевые слова: КВЖД, церковь, архетип, форма, стиль.
Keywords: Chinese Eastern railway, church, archetype, form, style.

Церкви — один из важнейших аспектов формирования городского ландшафта. В планировке городов, расположенных вдоль КВЖД, церкви располагались по одному периметру или симметрично относительно зданий вокзалов и привокзальных площадей, формируя общий рисунок общественного пространства города. Посол России в Китае Д.Д. Покотилов (1865–1908) писал: «Храм будет твердым оплотом православия и соединит для общего блага все разноплеменное население Харбина на пути мирного труда, культуры и прогресса» [3, с. 33]. Таким образом, архитекторы КВЖД также придавали большое значение проектированию храмов, которые были проводниками русской культуры и духовности. Все они были построены в традициях древнерусского градостроительного канона, призванного возвеличивать Россию в Китае. Предпочтение отдавалось русскому, неорусскому и византийскому стилю. В Харбине подавляющее большинство православных храмов было построено в русском стиле [4].

1. Истоки прообразов храмовой архитектуры КВЖД

Строительство храмовой архитектуры в России во второй половине XIX — начале XX века развивалось в соответствии с установленным государ-

ством регламентом. В 1826–1827 годах был издан Альбом образцовых проектов храмов в русском стиле (который тогда назывался «византийским»). В 1838 и 1844 г. архитектор К.А. Тон создал еще два сборника типовых проектов церквей, которые были выполнены исключительно в духе древнерусского зодчества. После их публикации был издан императорский указ, действовавший вплоть до 1917 г. предписывающий использовать эти проекты в качестве образца при строительстве новых храмов [5].



Рис. 1. Первая (временная) Николаевская церковь 1898 г. URL: https://ru.m.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB:Church_China_1898.jpg (дата обращения: 10.05.2026)

Храмовые постройки КВЖД проектировались в соответствии с этим указом, и или же повторяли, частично или полностью, уже существовавшие на тот момент храмовые здания в России, или воспроизводились по рекомендациям из сборника «Церкви, сочиненныя архитектором Его Императорскаго Величества профессором архитектуры Императорской Академии художеств и членом разных иностранных академий Константином Тоном».

2. Анализ архитектурных прообразов Николаевского собора в Харбине

В 1898 году в районе Сянфан в Харбине для местных военнослужащих была заложена Свято-Николаевская церковь (ил. 1). Впоследствии в Харбине было основано 19 церквей и 4 молитвенных дома, а вдоль КВЖД было построено более 130 церквей. Кроме того, 16 церквей (всего 24, плюс 8 в Харбине) были основаны на железнодорожных землях в Юйцюане, Имяньбо, Бокэту, Хингане, Маньчжурии, Хэндаохэцзы, Хайларе, Шуанчэне, Чанчуне, Мулине, Удухэ, Анъаньси, Чжалантуне, Суйфэньхэ, Ашихэ и Хулан-Эрги [6]. Строительство церквей привело к увеличению разнообразия типов зданий вдоль КВЖД. Будь то деревянная церковь или каменная кладка, они были историческими и культурными символами эпохи.

В декабре 1900 года в харбинском районе Наньган был построен первый крупный деревянный храм в новорусском стиле — Никольский Собор (ил. 2), по проекту архитектора Ивана Васильевича Подлевского, который

был выбран на конкурсе проектов, проходившем в Санкт-Петербурге.

Архитектурными архетипами-прообразами Николаевского собора являются, скорее всего, Церковь Спаса на реке Кокшенге в Вологодской губернии, построенная в 1658 году (ил. 3) и Церковь в посаде Уна в Архангельске (ил. 4). Все три здания представляют собой «восьмерик на четверике». Они демонстрируют большое морфологическое сходство – это видно по крыльцу, стенам, форме и декору крыш, и особенно очевидно, если сравнить Николаевский собор с Церковью в Унском посаде. Сопоставим фасады Николаевского собора и Церкви в посаде Уна, разбив их на 5 частей, как показано в таблице ниже.

Во-первых, декор крыши. В обоих случаях мы имеем дело с формой барабана, увенчанного луковичной главой, увенчанной крестом и покрытой чешуйчатыми черепицами.

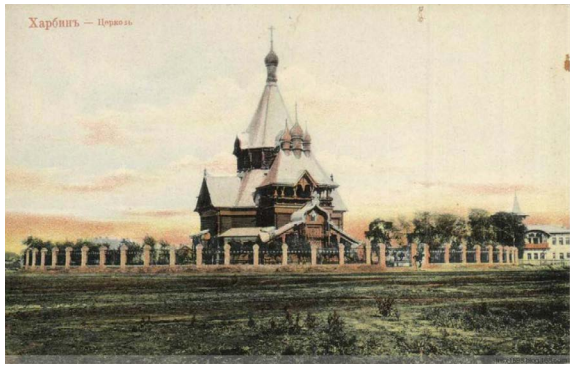


Рис. 2. Николаевская церковь в Харбине. Построена в 1898–1900 гг. Разобрана в 1966 г. URL: https://russiahistory.ru/russkiy_harbin_chast_2_znakomstvo_s_gorodom_vyip6/ (дата обращения: 10.05.2026)





Рис. 3. Церковь Спаса на реке Кокшенге в Вологодской губернии. 1685 г. Суслов В.В. Исторический обзор древнего деревянного дела на Руси. Материалы для истории русского искусства / А.А. Шаханова, Е.В. Ходаковский. Научно-исследовательский музей при Российской академии художеств. — СПб., 2021. — С. 211

Рис. 4. Церковь в посаде Уна, Архангельск, Россия. Построена в XVII веке. Памятники древнего русского зодчества / акад. В.В. Суслов. Вып. 1. — С. 1–17



Рис. 5. Ранний тип церкви, с архитектурой, повторяющей жилые дома. Ополовников А.В., Ополовникова Е.А. Бревенчатый Иерусалим. Деревянные церкви и часовни Руси : в 2 ч. / А.В. Ополовников, Е.А. Ополовникова. — Москва: Ополо, 2007–2011. — С. 84

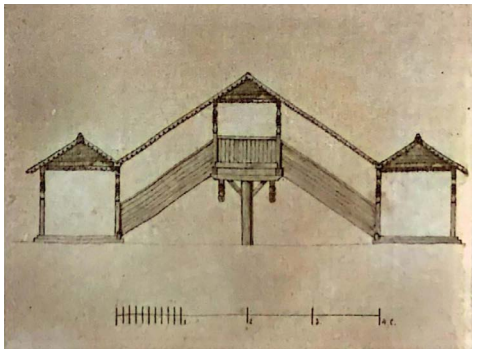


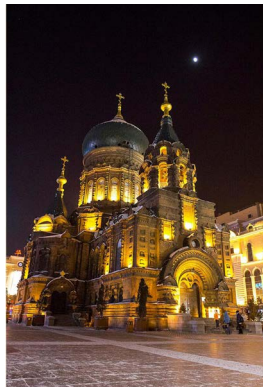
Рис. 6. Церковное крыльцо. Суслов В.В. Исторический обзор древнего деревянного дела на Руси. Материалы для истории русского искусства / А.А. Шаханова, Е.В. Ходаковский. Научно-исследовательский музей при Российской академии художеств. — СПб., 2021. — С. 232

Во-вторых, крыша. Обе церкви имеют восьмиугольные шатровые крыши, разделенные на четыре уровня, покрытые деревянной черепицей. Однако шатровая крыша Церкви посада Уна имеет традиционную квадратную восьмиугольную форму, а шатровая крыша Николаевского собора — искаженную восьмиугольную форму, причем длина сторон, обращенных на восток, юг, запад и север, примерно в два раза больше длины сторон, обращенных на юго-восток, юго-запад, северо-запад и северо-восток, что визуально расширяет пространство церкви.

В-третьих, восьмерик. Эта форма является эффективным средством для подъема пространства и усиления его вертикальности. Верхняя часть восьмерика, на расстоянии примерно на четыре-пять бревен от верха, расширяется повалом, обеспечивающим большую стабильность конструкции.

В-четвертых, четверик. Такой тип конструкции деревянного храма назывался «ставить храмъ клетски» (ил. 5), и строился по тому же принципу, что и жилые дома, но с церковной маковицей и крестом. Четырехгранный нижний объем имеют и Церковь в посаде Уна, и Николаевский собор.

Наконец, крыльцо (ил. 6). В обоих случаях крыльцо служит для того, чтобы гармонично компенсировать перепад высоты между землей и уровнем, на котором построен храм, а также как вход в сакральное про-





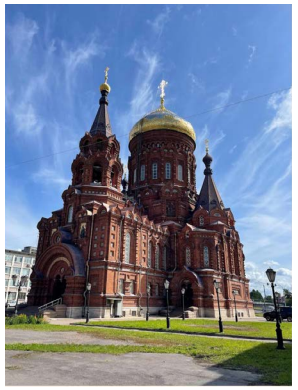


Рис. 7. Собор Святой Софии, Харбин. URL: https://zh.wikipedia.org/zh-cn/ (дата обращения 10.05.2026)

Рис. 8. Церковь Святой Троицы в Благовещенске. URL: http://fotostarina.ru/blagoveschensk/ (дата обращения 10.05.2026)

Рис. 9. Церковь Богоявления Господня, Санкт-Петербург. URL: https://www.google.com/search (дата обращения 10.05.2026)

странство. И в Унской церкви, и Николаевском соборе паперть поддерживается колоннами, хотя в первом случае оформление более рустикальное, тогда как декоративное оформление Николаевского собора несколько богаче — есть резьба по дереву и цветная роспись.

Если сравнивать два вышеупомянутых здания, то план Никольского собора представляет собой восьмерик с греческим крестом, с колокольней над главным входом, на вершине которой размещены три небольших луковичных купола с крестами, с более крупной в центре и чуть меньшей по бокам. Различные функциональные пространства расположены вокруг места богослужения. Его купола, стены, опорные конструкции и т. д. поддерживают друг на друга и гармонично смотрятся в вертикальном и горизонтальном направлениях, образуя устойчивый объем здания. Пропорциональный и красивый Никольский собор представляет собой усложненную и расширенную версию оригинального образца русского зодчества. Отражая изменения в области профессионального восприятия, она включает в себя переосмысление архитектурных форм древнерусских храмов, а также попытки их модернизации. В этой храмовой постройке прослеживается начало нового архитектурного направления, нового образа мышления и нового мировоззрения — модернизма [7].

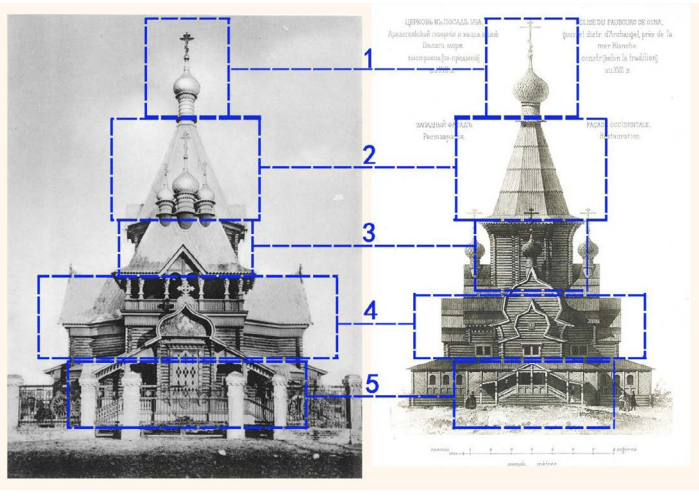
	Николаевский собор (постр. в 1900 г.)	Церковь в посаде Уна (XVIIв.)
1. Маковица		
2. Шатровая крыша		
3. Восьмерик		
4. Четверик		
5. Крыльцо		

Табл. 1. Сравнение форм Николаевского собора и Церкви в посаде Уна. Источник таблицы: составлено автором. Источники илл. (слева): Альбом сооружений и типовых чертежей Китайско-Восточной железной дороги. 1897–1903 гг. — СПб., 1903. — С. 281. Источник илл. (справа): Памятники древнего русского зодчества / акад. В.В. Суслов. Вып. 1. — С. 1–17

3. Анализ архитектурных прообразов Софийского собора в Харбине

Софийский собор (ил. 7) — самый большой православный храм на КВЖД, вмещающий 2 000 прихожан. Его предшественницей была деревянная церковь, построенная около 1905 года для 4-й пехотной дивизии русской армии в Восточной Сибири. Когда пехотная дивизия была переведена в другой район, церковь разобрали и в марте 1907 года перевезли в портовый район. Строительство нынешней кирпичной церкви, начатое в 1923 году архитектором С.К. Трейманом, было завершено в 1932 году.

Софийский собор построен в русско-византийском стиле, наследуя византийский стиль храмового зодчества и вбирая в себя национальные декоративные черты. Она идентична церкви Святой Троицы в Благовещенске (ил. 8), которая имеет общий архитектурный прототип с храмом Богоявления Господня (Гутуевской церковью) в Санкт-Петербурге, построенной в 1892 году по проекту В.А. Косякова и при участии Б.К. Правдзика [8] (ил. 9).

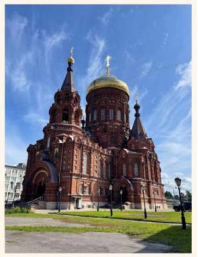
Западный фасад Харбинского собора Святой Софии (рисунок)	Церковь Богоявления Господня в Санкт-Петербурге В.А. Косяков при участии Б.К. Правдзика 1892-1899 гг.	Церковь Святой Троицы в Благовещенске 1906-1911 гг.	Харбинский собор Святой Софии Михаил Осколков 1923-1932 гг.
			

Табл. 2. Сравнение форм Церкви Богоявления Господня, Церкви Святой Троицы и Собора Святой Софии. Источник таблицы: составлено автором. Источники: Рис. 1. URL: https://mp.weixin.qq.com/s/C74s86zP-5GRUFfFb1e4cA (дата обращения 22.05.2026). Рис. 2. URL: https://www.google.com/search (дата обращения 10.05.2026). Рис. 3. URL: http://fotostarina.ru/blagoveschensk/ (дата обращения 10.05.2026). Рис. 4. Историко-культурное исследовательское общество Маньчжурии

Все три церкви имеют форму латинского креста с основанием маковицы в форме барабана по центру. В основании барабана равномерно расположены шестнадцать кругло-арочных, высоких, длинных окон с кирпичными пилястрами по обе стороны от окон и декоративной кирпичной кладкой сверху. Верхняя часть барабана украшена глухими арками и линейной кирпичной кладкой. На вершине установлен луковичный купол диаметром более десяти метров, увенчанный крестом. С трех сторон от главной маковицы расположены башенки с шатровыми крышами. Крыльцо — главный вход и выход из церкви, прямо надо которым расположена колокольня, и форма ее крыши тоже шатровая.

В трех церковных зданиях четко прослеживается деление на главные и второстепенные части постройки, а их форма многоуровневая. Стены, дверные и оконные проемы, тимпаны и купола строго пропорциональны, очень красива и разнообразна кирпичная кладка. Их архитектурным прообразом является храм Иисуса Спасителя, построенный в 1891 году в селе Борки под Харьковом (ил. 10) по проекту Р.Р. Марфельда [9].



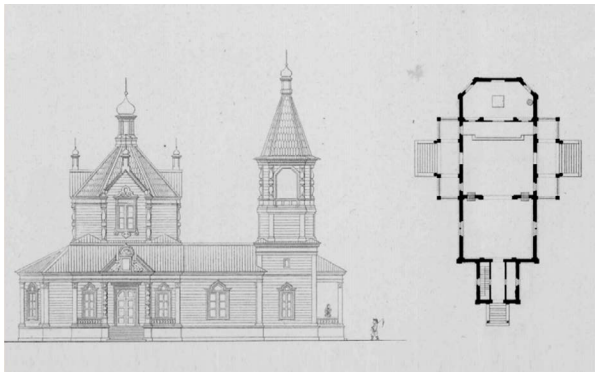


Рис. 10. Храм Христа Спасителя в селе Борки. URL: https://ru.pinterest.com/pin/365636063503319173/ (дата обращения 10.05.2026)

Рис. 11. Схема православной церкви с планировкой в виде латинского креста. Тон К. А. Церкви, сочиненные архитектором Его Императорского Величества профессором архитектуры Императорской Академии художеств и членом разных иностранных академий Константином Тоном: в 2 вып. — Санкт-Петербург, 1838—1844.

В сборнике «Церкви, сочиненныя архитектором Его Императорскаго Величества профессором архитектуры Императорской Академии художеств и членом разных иностранных академий Константином Тоном» также можно найти прототип церкви с планировкой в виде креста (ил. 11). Такая пространственная планировка позволяет одновременно выделить две важнейшие функции — ядро, расположенное в центре, где происходит религиозная деятельность, и символическую колокольню, расположенную на вершине длинной стороны креста.

4. Типовые проекты храмовых построек

В «Альбоме сооружений и типовых чертежей Китайско-Восточной железной дороги. 1897–1903» приводятся проекты трех типов построек (см. таблицу ниже) — церквей-школ: из дерева или из кирпича на 72 ученика, и из дерева на 36 учеников.

Планы всех этих церквей крестообразны, но это не греческие кресты с четырьмя равноудаленными сторонами и не латинские кресты с одной длинной стороной, а новая крестообразная планировка с тремя длинными сторонами и одной короткой стороной, разработанная с учетом как религиозных, так и педагогических функций. В короткой части креста находится религиозное пространство со святилищем и иконостасом, с отдельными

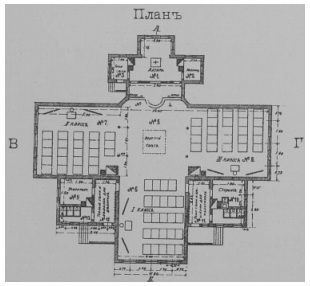
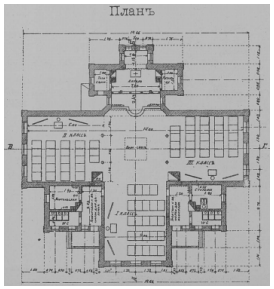
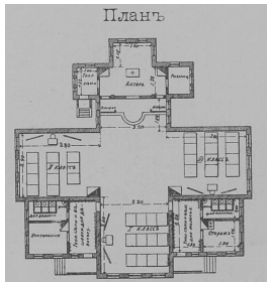
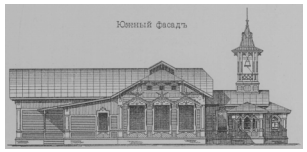
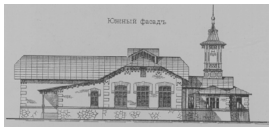
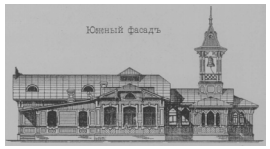
Деревянная церковь-школа на 72 ученика	Каменная цековь-школа на 72 ученика	Деревянная церковь-школа на 36 ученика
		
		
		

Табл. 3. Сравнение форм небольших церквей. Источник таблицы: составлено автором. Источники илл (Все иллюстрации): Альбом сооружений и типовых чертежей Китайско-Восточной железной дороги. 1897–1903 гг. — СПб., 1903. —С. 283

входами. Три длинные части креста предназначены для преподавания или религиозной деятельности, а между двумя длинными крыльями находятся комнаты отдыха, туалеты и проходы. И деревянные, и кирпичные постройки имели сверху деревянную колокольню, располагавшуюся над короткой частью креста. По сравнению с Николаевским и Софийским, архитектура церкви-школы, как правило, выдержана в стиле русского жилища.

5. Крестообразная планировка

Церкви, перечисленные выше, имеют общую черту, заключающуюся в том, что планировка на плоскости имеет крестообразную форму, будь то греческий крест, латинский крест или крест, заключенный в восьмиугольник.

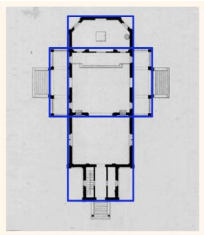
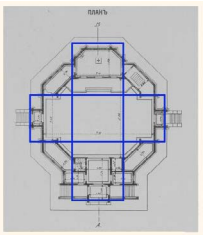
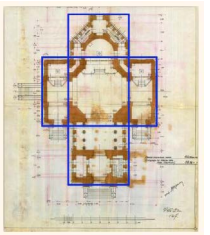
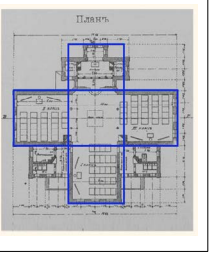
План одного из вариантов проектирования, предусмотренных в Высшем указе	План Никольского собора	План собора Святой Софии	Типовой план церкви-школы
			

Табл. 4. Сравнение планов крестообразных церквей.Источник таблицы: составлено автором. Источники: Рис. 1: Тон К. Проекты церквей. Дополнение I-е с 12 чертежами. СПб., 1844. Чертеж Тип 1. Рис. 2: Альбом сооружений и типовых чертежей Китайско-Восточной железной дороги. 1897–1903 гг. — СПб., 1903.— С. 281. Рис. 3: URL: https://mp.weixin.qq.com/s/C74s86zP-5GRUFfFb1e4cA (дата обращения 22.05.2026). Рис. 4: Альбом сооружений и типовых чертежей Китайско-Восточной железной дороги. 1897–1903 гг. — СПб., 1903. — С. 283

Крестообразный план церкви предполагает четкий геометрический центр — неф, являющийся местом для богослужений и собраний верующих. В нефе, прямо напротив главного входа, установлена кафедра, а в коротком крыле за кафедрой находится святилище. Длина остальных трех крыльев определяется размерами собственно функциональной зоны. Колокольни вышеупомянутых церквей устанавливаются прямо над входом.

В архитектуре церквей крестообразной планировке функция и форма находятся в единстве. Являясь ядром пространственной композиции, неф создает торжественное церемониальное поле с большим масштабом и вертикальной ориентацией и становится основным пространством для сбора верующих. Планировка центрическая, что достигается благодаря различным элементам, которые задают фокус движения сакрального пространства (например, иконостас).

Заключение

Вдоль КВЖД расположено более семидесяти православных храмов. Помимо нескольких церквей, упомянутых в «Альбоме сооружений и типовых чертежей Китайско-Восточной железной дороги. 1897–1903»,

есть и другие, такие как Иверская церковь, Храм Покрова Пресвятой Богородицы, Владимирская церковь, Церковь Николая Чудотворца в Мяньдухэ, Николаевская церковь в Суйфэньхэ. Все они сочетают в себе черты православной церкви и традиционного русского жилища. Их архитектурные типы разнообразны, имеют отличительные особенности пространственной организации и декоративных элементов. Строительство этих церквей не только обогатило архитектуру построек КВЖД, они стали символами истории и культуры. Сейчас они являются неотъемлемой и очень яркой частью архитектуры Китая в этом регионе.

Примечания:

1. КВЖД, являвшаяся продолжением Великой Сибирской железной дороги, имеет общую протяженность около 2500 километров и была построена в 1897 году, а вся линия была завершена и открыта для движения в 1903 году, соединив царскую Уссурийскую железную дорогу от Читы в России через Северо-Восточный Китай.

2. Прилегающие к КВЖД территории — уникальный для современного Северо-Восточного Китая феномен, который появился со строительством Китайско-Восточной железной дороги и расширялся по мере ее дальнейшего развития. С продвижением железнодорожного строительства эта территория постепенно превратилась из индустриальной в городскую.

3. *Шевцова Т.И.* Русская архитектура за рубежом: Харбин далекий и близкий // Санкт-Петербургская панорама. — 1993. — № 9. — С. 32–34.

4. *Цуй Лун.* Русская архитектура в Харбине // Россия в глобальном мире. — 2022. — № 23 (46). — С. 131–141. — DOI: 10.48612/rg/RGW.23.10.

5. *Левошко С.С.* Православный храм — архитектурный символ России на Дальнем Востоке во второй половине XIX — первой трети XX вв. // Материалы международной научной конференции «Христианство на Дальнем Востоке». — Владивосток: Изд-во Дальневосточного госуниверситета, 2000. — Часть I. — С. 55.

6. *Чэн Вэйжун.* Территории КВЖД в новейшее время. — Шанхай: Издательство Шанхайской академии общественных наук, 2008. — С. 260. (перевод Кочетовой Н.В.) 程维荣,近代东北铁路附属地[M]. 上海:上海社会科学院出版社,2008. 第260页， 共319页

7. *Левошко С.С.* Россия на Дальнем Востоке: Новая градостроительная концепция и православные храмы в русском стиле (вторая половина XIX — первая треть XX в.) // Христианское зодчество: Материалы научной конференции (Москва, 28–30 марта 2000 г.). — М., 2000.

8. *Крадин Н.П.* Харбин: русская Атлантида / Чжан Ци, Лу Лисинь. — Харбин: Харбинский издательский дом, 2007. — С. 90.（俄罗斯）克拉金著；. 张琦,路立新译. 哈尔滨——俄罗斯人心中的理想城市. 哈尔滨:哈尔滨出版社， 2007. 8. 第90页

9. Там же. — С. 90.

Список литературы:

1. *Шевцова Т.И.* Русская архитектура за рубежом: Харбин далекий и близкий // Санкт-Петербургская панорама. — 1993. — № 9. — С. 32–34.

2. *Цуй Лун.* Русская архитектура в Харбине // Россия в глобальном мире. — 2022. — № 23 (46). — С. 131–141. — DOI: 10.48612/rg/RGW.23.10.

3. *Левошко С.С.* Православный храм — архитектурный символ России на Дальнем Востоке во второй половине XIX — первой трети XX вв. // Материалы международной научной конференции «Христианство на Дальнем Востоке». — Владивосток: Изд-во Дальневосточного госуниверситета, 2000. – Часть I. — С. 55.

4. *Чэн Вэйжун.* Территории КВЖД в новейшее время. — Шанхай: Издательство Шанхайской академии общественных наук, 2008. (перевод Кочетовой Н.В) 程维荣,近代东北铁路附属地[M]. 上海:上海社会科学院出版社， 2008.

5. *Левошко С.С.* Россия на Дальнем Востоке: Новая градостроительная концепция и православные храмы в русском стиле (вторая половина XIX — первая треть XX вв.) // Христианское зодчество: Материалы научной конференции (Москва, 28–30 марта 2000 г.). — Москва, 2000.

6. *Крадин Н.П.* Харбин: русская Атлантида / Чжан Ци, Лу Лисинь. — Харбин: Харбинский издательский дом, 2007.（俄罗斯）克拉金著；. 张琦,路立新译. 哈尔滨——俄罗斯人心中的理想城市. 哈尔滨:哈尔滨出版社， 2007.

ЛИНЬ ЦЗЯНЬЮН
Аспирант РГХПУ имени С. Г. Строганова
e-mail: skylat@126.com

LIN JIANYONG
PhD student of the Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts
e-mail: skylat@126.com

DOI: 10.37485/1997-4663_2026_2_1_392_402

«АБСТРАКТНЫЙ ДУХ» В МАСЛЯНОЙ ЖИВОПИСИ У ДАЮЯ И ЯЗЫКОВАЯ ТРАНСФОРМАЦИЯ СОВРЕМЕННОГО КИТАЙСКОГО ИСКУССТВА

THE “ABSTRACT SPIRIT” IN WU DAYU’S OIL PAINTINGS AND THE LINGUISTIC TRANSFORMATION OF MODERN CHINESE ART

В статье художественная практика У Даюя рассматривается как центральный объект исследования, анализируется сформировавшийся в её рамках уникальный абстрактный стиль и языковая система в контексте развития китайского современного искусства. У Даюй соединил «каллиграфическую экспрессивность» традиционной китайской кистевой культуры с формальными принципами западной модернистской живописи и в поэтической форме выразил такие художественные идеи, как «ши сян» (势象, динамический образ), «свет и цвет» (光色) и «юньтяо» (韵调, ритмическая мелодия). Тем самым он создал язык абстрактной масляной живописи, насыщенный восточным философским смыслом. В статье через эти три аспекта подробно анализируются его художественные представления, визуальные формы и духовное содержание. Исследование показывает, что У Даюй не только является пионером китайской абстрактной масляной живописи, но и благодаря своему личному духовному поиску способствовал переходу современной живописи от «репрезентации формы» к «проявлению внутреннего духа», предложив важные теоретические ориентиры и практический путь для формирования языка масляной живописи с китайскими эстетическими особенностями.

This paper centers on the artistic practice of Wu Dayu and examines the distinctive abstract style and pictorial language he developed within the evolution of modern Chinese art. Wu Dayu integrated the “calligraphic expressiveness” of traditional Chinese brushwork with the formal principles of Western modernist painting, poetically articulating artistic concepts such as shixiang (dynamic imagery), light and color, and rhythmic tonality. Through this synthesis, he constructed a form of abstract oil painting language imbued with Eastern philosophical sensibilities. The study analyzes his artistic ideas, visual forms, and spiritual connotations through these three dimensions. It argues that Wu Dayu was not only a pioneer of Chinese abstract oil painting, but also, through his personal spiritual exploration, promoted the transformation of modern painting from the “representation of form” to the “manifestation of the mind,” providing important theoretical references and practical pathways for establishing an oil painting language with distinctive Chinese aesthetic characteristics.

Ключевые слова: У Даюй, абстрактное искусство, ши сян, свет и цвет, юньтяо, современное искусство, язык масляной живописи, синтез Востока и Запада.
Keywords: Wu Dayu, abstract art, shixiang, light and color, rhythmic tonality, modern art, oil painting language, integration of East and West.

У Даюй (1903–1988) считается основоположником китайской современной абстрактной живописи и сыграл уникальную и ключевую роль в процессе модернизации китайской масляной живописи. Из его школы вышли многие всемирно известные мастера модернизма, такие как У Гуанчжун, Чжао Уцзи и Чжу Дэцзюнь, которые находились под его глубоким влиянием и вдохновением. Как представитель китайских художников, обучавшихся во Франции, У Даюй преодолел господствующую в то время реалистическую парадигму китайской масляной живописи, основанную на принципе «выражения духа через форму», и одним из первых утвердил художественную концепцию, в центре которой находится «интуиция сердца». На этой основе он стремился исследовать путь абстрактной жи-

вописи, соединяющий духовную традицию Востока с художественными характеристиками модернистского искусства. Как отмечал Шао Дачжэнь: «Живопись У Даюя отличается от западной абстракции, основанной либо на чистой рациональности, либо на чистой чувственности; она представляет собой единство рационального и чувственного, обладающее философской глубиной и сильной художественной выразительностью» [1].

Заимствуя абстрактные элементы традиционной китайской каллиграфии и переосмысляя западную абстрактную масляную живопись, У Даюй выдвинул три ключевых понятия своей художественной теории — «ши сян», «свет и цвет» и «юньтяо». «Ши сян» является ядром живописного образа и наиболее ярко воплощает восточные эстетические характеристики его художественной концепции. «Свет и цвет», опираясь на цветовую концепцию импрессионизма, соединяют форму и звук посредством цвета, проявляя «свет души» и выступая визуальным носителем «ши сян». «Юньтяо» же обозначает музыкально-поэтический целостный эффект, возникающий в результате организации всех элементов композиции. Оно выражает стремление к высшей истине и красоте, отражает резонанс между душой художника и космосом и, выходя за пределы времени и пространства, может рассматриваться как внешнее продолжение и проявление «ши сян» [2]. Исходя из двойной перспективы истории искусства и эстетики, в статье на основе анализа художественных образов и изучения письменных источников системно рассматриваются логика формирования «абстрактного духа» в живописи У Даюя и историческое значение связанной с ним «языковой трансформации».

«Ши сян»: ядро абстрактной эстетики У Даюя и включение выразительности китайской каллиграфии

«Ши сян» является ключевым понятием художественной теории У Даюя и наиболее ярко выражает восточные эстетические особенности его искусства. Под этим термином понимается внутренняя динамическая сила, возникающая в абстрактной живописи через динамическую организацию таких визуальных элементов, как форма, цвет и мазок, в результате чего возникает внутреннее движение, объединяющее ритм, духовную энергию и жизненную силу. Впервые это понятие У Даюй сформулировал в 1941 году в письмах к своим ученикам Чжу Дэцзюню и Чжао Уцзи, где определил «ши сян» как скрытое абстрактное ощущение, заключённое в художественном произведении. Оно не связано с изображением конкретных предметов, а представляет собой эстетический образ, находящийся между «формой» и «духом», выражающий жизненный ритм и космический порядок, скрытые за внешними явлениями. По мнению У Даюя, китайская каллиграфия является типичным воплощением «восточной эстетики ши сян», тогда как реалистическая живопись, сосредоточенная на конкретном воспроизведении предметного мира, утрачивает глубокое художественное настроение и не способна выразить подлинное «ши сян» [3].

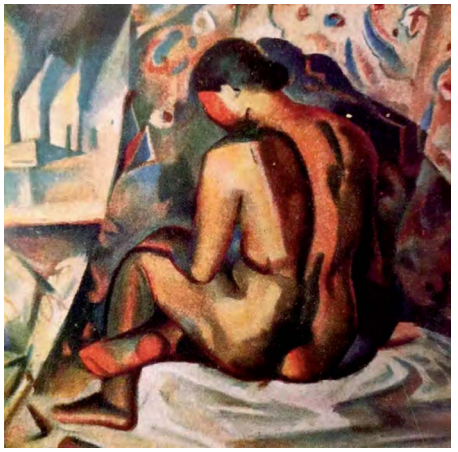


Рис. 1. У Даюй. Обнажённая. Масло на холсте, 1929

Творческий путь У Даюя можно разделить на три этапа: ранний период экспрессивного реализма (1920–1945), средний период свободной живописной манеры (1949–1966) и поздний период чистой абстракции (1970–1988). Ранние произведения У Даюя испытали влияние Поля Сезанна, Анри Матисса и Пабло Пикассо; для них характерны яркая цветовая гамма и обобщённая, преувеличенная форма, что отражает художественную особенность «наличия динамики в форме». Например, в работе «Обнажённая» (ил. 1) в построении формы заметно влияние творческой логики Сезанна: фигура и драпировка сведены к геометризированным плоскостям. В колористическом решении ощущается воздействие субъективной цветовой системы Матисса: преувеличенные, но гармоничные цветовые отношения формируют декоративную плоскостную выразительность. В формальном построении композиции используется кубистический метод деконструкции Пикассо, благодаря чему создаётся композиция, обладающая ощущением движения.

В средний период У Даюй начал заменять изобразительность «каллиграфической» манерой письма, формируя пространственную логику «создания образа через динамику». Волнообразное движение линий и наложение цветовых пятен в композиции уже не воспроизводят природную реальность, а становятся проявлением внутреннего ритма души. Как отмечал Шао Дачжэнь: «Господин У Даюй отличается от той

каллиграфичности, которая присутствует в некоторых направлениях западного модернизма. Он воспринял линии и мазки китайской каллиграфии и традиционной ученой тушевой живописи, благодаря чему его живопись обладает более глубокой внутренней выразительностью» [4]. В произведении «Цветочная ритмика» (ил. 2) структура стула реконструируется через приёмы наложения, разделения и размывания, формируя новое пространственное ощущение. Эффект прерывающейся линии при сохранении внутренней связности создаёт туманную атмосферу, перекликающуюся с эстетикой пустоты в традиционной тушевой живописи. Лепестки цветов отказываются от чётких геометрических цветовых плоскостей и передаются свободным письмом точек и линий. Ваза же полностью деконструируется и превращается в композицию чёрно-белых пятен, выявляя ритмику, сходную с каллиграфическим взаимодействием сухого и насыщенного мазка [5].



Рис. 2. У Даюй. Цветочная ритмика, 77 см x 61 см. Масло на холсте, 1960

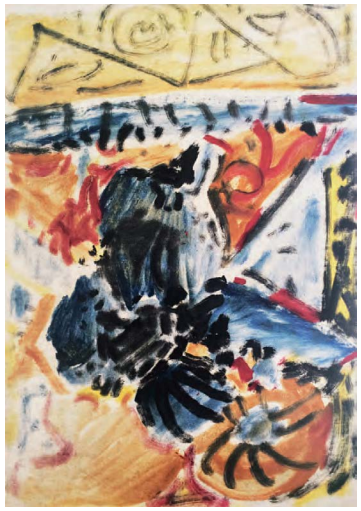


Рис. 3. У Даюй. Без названия 108, 56.5 см x 40.2 см. Масло на холсте, 1980

В поздний период творчество У Даюя переходит к стадии чистой абстракции. Произведения этого времени направлены на выражение внутреннего движения и жизненного напряжения; композиционная структура полностью освобождается от предметной формы и строится посредством движения динамики, колебаний линии и сопоставления цветовых отношений, формируя духовное пространство. Так, в работе «Без названия 108» (ил. 3) ритмическая манера письма раскрывает изменения плотности точек и линий, благодаря чему композиция приобретает текучий порядок, создающий ощущение

обращения времени и пространства. Цвет не заполняет поверхность равномерно, а через многослойное наложение и оставленное пустое пространство образует визуальное «дыхание», благодаря чему «пустота» становится композиционной силой вне формы и позволяет возникнуть «ши сян» за пределами самой структуры изображения. В этот период картина уже не является статичной композицией, а становится непосредственным проявлением жизненного ритма, превращая видимую форму в невидимую духовную энергию.

Свет и цвет: медиум абстрактного выражения У Даюя, несущий поэтику души и времени-пространства

Теория «света и цвета» у У Даюя является ключевой опорой эстетики «ши сян», её философское содержание и практическая направленность соединяют модернистские поиски света и цвета в западном искусстве с представлениями о времени и пространстве в китайской традиционной философии, формируя своеобразную систему абстрактного художественного языка. У Даюй рассматривал «свет и цвет» как основу живописной поверхности, тогда как «ши сян» выступает ядром структуры, «свет и цвет» выполняют роль связующего звена между «ши сян» и «юньтяо», становясь медиатором между пространством и временем, чувственным и рациональным. Он полагал, что смысл живописи заключается в построении ритма времени посредством цвета, благодаря чему картина приобретает музыкальное чувство ритма и философскую глубину. Как отмечал Линь Вэньчжэн: «Среди представителей китайской школы цвета прежде всего следует назвать У Даюя, цвет в его произведениях подобен музыкальной партитуре, изменяющейся бесконечно» [6].

Западная живопись в своём исследовании света и цвета прошла путь от религиозно-символического понимания божественного света к стремлению к правдивому воспроизведению природы. В XIX веке импрессионисты, опираясь на достижения оптики и цветовой теории, через холодно-тёплые цветовые отношения передавали изменчивость естественного освещения, тем самым открыв путь современному искусству. В традиционной китайской живописи, напротив, основным медиумом выступала тушь; внимание сосредотачивалось на образности и духовном выражении, тогда как систематическое исследование света и цвета оставалось недостаточно разработанным. Во время обучения во Франции У Даюй испытал сильное влияние импрессионизма и постимпрессионизма,

однако не ограничился подражанием западному языку света и цвета. Соединив его с китайской традиционной философией, он предложил два ключевых понятия — «фэй гуан» (飞光, «летящий свет») и «синь гуан» (心光, «свет сердца»), осуществив художественный переход от «естественного света» к «свету души» и от «пространственной репрезентации» к «проявлению времени».



Рис. 4. У Даюй. Ливень II, 54.5 см x 39 см. Масло на холсте, 1978

Понятие «фэй гуан» в китайской классической поэтике первоначально обозначало быстротечность времени и мерцание света; У Даюй наделил его новым философским содержанием: теперь оно указывает не на природное течение времени и игру света и тени, а на мгновенное озарение в процессе художественного творчества и пробуждение внутреннего сознания. Его поздняя строка «Юй и цунь юй мэн, фэй гуан цзюэ цай юнь» («Я всё ещё храню свой сон, пережёвывая ритм летящего света») [7], точно раскрывает смысл этого понятия. На физическом уровне «фэй гуан» обозначает текучесть и мгновенную изменчивость световых явлений, тогда как «жевать» метафорически указывает на художественное преобразование и переосмысление природных световых и цветовых элементов. Так, в произведении «Ливень II» (ил. 4) зелёные массы цвета ниспадают подобно потокам дождя, а чёрные мазки разрывают пространство, создавая визуальный ритм, в котором «свет дышит внутри цвета». На философском уровне это понятие содержит размышление о природе времени и пространства, стремясь художественно соединить вечность скорости света и мгновенность настоящего. На эстетическом уровне У Даюй через каллиграфическую динамику мазка заново организует свет и цвет, превращая картину в «видимую поэзию» и достигая глубокого резонанса между абстрактным художественным языком и внутренним миром человека.

Опыт утраты зрения в поздние годы жизни заставил У Даюя обратить восприятие «света» к более интроспективному измерению. Он говорил, что «может писать картины только сердцем», и на этой основе выдвинул понятие «синь гуан» (心光), то есть внутреннего духовного света художника. Философские истоки этой идеи восходят к древнекитайскому представлению о «внутреннем зрении сердца», согласно которому именно

духовное сознание способно постигать сущность мира. У Даюй посредством «света сердца» созерцает вселенную, преодолевая ограничения физического зрения, и тем самым превращает «свет и цвет» в символ существования и духовного прозрения. В живописной практике выражение «света сердца» часто достигается через резкие цветовые контрасты и напряжённость пространственных отношений. Так, в работе «Без названия 48» (ил. 5) контраст цветовых масс подчёркивает абстрактность китайской каллиграфической линии, небесно-голубой и чёрный переплетаются, словно вьющиеся побеги, устремлённые вверх, округлые мазки и мягкие цветовые переходы создают ощущение отрешённости, тогда как обширное пустое пространство слева оставляет зрителю значительную «внешнюю» область картины. У Даюй считал, что «живопись является естественным проявлением духовного отклика, мгновенным всплеском переживания, свободным и спонтанным. Никто не может его воспроизвести, следует позволить самой картине говорить» [8].



Рис. 5. У Даюй. Без названия 48, 53 см x 38 см. Масло на холсте, 1980

Ритм: душа абстрактного искусства У Даюя, соединяющая поэзию, музыку и дыхание жизни

«Юньтяо» является высшим выражением абстрактного художественного языка У Даюя. Оно представляет собой целостный музыкально-поэтический эффект, возникающий в картине благодаря взаимодействию «ши сян» и «света и цвета», и одновременно является современным переосмыслением традиционного китайского эстетического принципа «одухотворённого ритма» (气韵生动). У Даюй сочетал в себе качества художника и поэта; он ввёл музыкальность и поэтичность в композиционное мышление живописи, выдвинув положение: «Искусство есть ритмическая гармония строфы и мелодии» [9]. По его мнению, «юньтяо» представляет собой не только формальный ритм композиции, но и внешнее проявление личности и духовного темперамента художника, эстетическое выражение резонанса между душой и вселенной, в конечном счёте направленное на раскрытие самой сущности жизни. Как отмечал Линь Юйтан: «Все проблемы искусства являются проблемами ритма» [10].

«Юньтяо» в живописи У Даюя прежде всего проявляется в музыкальности композиции. Посредством ритмической организации цвета, линии и пространства он создаёт ощущение текучести и созвучия, подобное музыкальному звучанию. Художник умело выстраивает равновесие картины с помощью цветовых сочетаний различного масштаба, теплохолодности и светлотности, благодаря чему между цветовыми пятнами возникает развитие, напоминающее музыкальную мелодию. Через наслоение, контрапункт и перекличку цветов он достигает структурной гармонии, сходной с музыкальным аккордом. Картина «Цветовая симфония» (ил. 6) является характерным примером такого музыкального выражения: контраст красного и синего создаёт напряжённый визуальный конфликт, тогда как прусский синий и ярко-жёлтый попеременно развиваются в пространстве, подобно перекличке низких и высоких тонов; колебания мазков и изменения толщины линий образуют визуальные акценты и паузы, придавая изображению выразительную музыкальную ритмику.



Рис. 6. У Даюй. Цветовая симфония, 53 см x 38 см. Масло на холсте, 1983



Рис. 7. У Даюй. Запись ритмов, 53 см x 38 см. Масло на холсте, 1982

Во-вторых, «юньтяо» в искусстве У Даюя содержит ярко выраженное поэтическое начало и глубоко связано с традиционным китайским представлением о единстве поэзии и живописи. Основываясь на переживании «фэй гуан» и на форме «цай юнь», художник посредством дыхания света и цвета выстраивает в картине структуру, соединяющую поэзию и музыку. В произведении «Запись ритмов» (ил. 7) между линиями, цветовыми пятнами и пустым пространством возникает ритмическое «пространство дыхания», благодаря чему изображение одновременно динамично и спокойно, лаконично и насыщенно: прусский синий задаёт глубокий основной тон, движения красного и жёлтого напоминают акценты в поэтических строках, а белый выполняет функцию перехода и соединения, формируя внутренние гармонические отношения. У Даюй организует композицию по принципу «чжанцюй», благодаря чему визуальный образ приобретает поэтическую протяжённость и пространство для воображения; при этом поэтичность здесь является не только формальным выражением, но прежде всего проявлением духовного резонанса.

Концепция «юньтяо» у У Даюя в конечном счёте направлена на выражение сущности жизни. Он полагал, что высшая цель искусства заключается в передаче «естественного ритма» жизни, то есть ритма, в котором душа человека резонирует с вселенной. В таком понимании живопись становится символом движения жизни: вибрация цвета соответствует дыханию души, а течение линий символизирует духовный ритм. В поздних произведениях У Даюя этот жизненный «юньтяо» проявляется с высокой степенью свободы. Конфликты цвета и движение мазков в композиции создают ощущение циркуляции природной энергии, благодаря чему зритель может почувствовать рождение и исчезновение жизни. Таким образом, «юньтяо» у У Даюя представляет собой не только художественную структуру, но и философию жизни. Оно соединяет живопись, музыку, поэзию и философию, возвращая искусство к уровню «Дао». Как гласит древнее изречение: «Великая музыка едва слышна, великий образ не имеет формы». В произведениях У Даюя в тишине заключено мощное духовное напряжение, позволяющее зрителю ощутить пульсацию вселенной.

Как пионер китайской современной абстрактной живописи, У Даюй всегда рассматривал продвижение модернизации национальной живописи как свою художественную миссию. Он соединил традиционную китайскую эстетику с языком западного модернистского искусства и, вдохновляясь поэзией, музыкой и театром, создал систему абстрактного выражения, основанную на динамике «ши сян», текучести «света и цвета» и ритме «юньтяо». В современном художественном контексте значение У Даюя становится всё более очевидным. Он не только стал образцом модернизации китайской масляной живописи, но и предложил мировому искусству особую восточную эстетическую перспективу. Его поиски, возможно, были одиноки, но, как он писал в своих стихах: «Я всё ещё храню свой сон, пережёвывая ритм летящего света». Этот «сон» является духовным светом китайского современного искусства, освещающим путь абстракции от традиции к будущему.

Список литературы:

1. *Чжан Цзуйин, Фан Шань*. История справедлива: протокол научного семинара, посвящённого У Даюю // Художник-живописец. — 1996. — № 4. — С. 6.

2. *Лю Чуньянь*. Конструирование теории «ши сян». — Сычуань: Сычуаньский педагогический университет. — 2024. — С. 22.

3. *У Даюй*. Шидао. — Ханчжоу: Издательство Чжэцзянской фотографической печати. —2021. — С. 12.

4. *Чжан Цзуйин, Фан Шань.* История справедлива: протокол научного семинара, посвящённого У Даюю // Художник-живописец. — 1996. — № 4. — С. 6.

5. *Ван Цзюньчан.* О «красоте ши сян» в искусстве У Даюя // Мэйшу. — 2025. — № 7. — С. 88.

6. *Линь Вэньчжэн*. У Даюй как представитель школы цвета // Аполлон. — 1929. — № 8. — С. 27.

7. *Хуан Вэньчжун*. Исследования творчества У Даюя. — Сямэнь: Издательство Сямэньского университета. — 2015. — С. 113.

8. *Ху Сяожуй*. «Китайская» абстрактность в масляной живописи У Даюя // Исследования китайского изобразительного искусства. — 2018. — № 2. — С. 116.

9. *У Даюй.* Шидао. — Ханчжоу: Издательство Чжэцзянской фотографической печати. — 2021. — С. 121.

10. *Линь Юйтан.* Китаец. — Шанхай: Издательство Сюэлинь. — 2007. — С. 21.

ДУАНЬ СИШАНЬ

Аспирант кафедры «Искусства костюма и моды» Российского государственного университета им А.Н. Косыгина (Технологии.Дизайн.Искусство)
e-mail: 27752212@gg.com

Г.А. БАСТОВ

Доктор технических наук, профессор кафедры «Искусства костюма и моды» Российского государственного университета им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)
e-mail: gbastov@yandex.ru

DUAN XISHAN

Postgraduate Student of the Department of Costume Art and Fashion at the Russian State University named after A.N. Kosygin (Technologies.Design.Art)
e-mail: 27752212@gg.com

G.A. BASTOV

Doctor of Technical Sciences, Professor of the Department of Costume Art and Fashion at the Russian State University named after A.N. Kosygin (Technologies. Design. Art)
e-mail: gbastov@yandex.ru

DOI: 10.37485/1997-4663_2026_2_1_403_412

ТЕОРЕТИЧЕСКАЯ ОСНОВА ФОРМИРОВАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА С ПОЗИЦИЙ ПСИХОАНАЛИТИЧЕСКОЙ СТРУКТУРИЗАЦИИ АССОЦИАТИВНОГО ВОСПРИЯТИЯ

THEORETICAL BASIS FOR THE FORMATION OF AN ARTISTIC IMAGE FROM THE PERSPECTIVE OF PSYCHOANALYTICAL STRUCTURIZATION OF ASSOCIATIVE PERCEPTION

В настоящем исследовании рассматриваются вопросы формирования художественного образа в искусстве в контексте отражения эмоционально-чувственных характеристик. Проводится

анализ внутреннего психологического состояния художника на этапе творчества, где в процессе образно-ассоциативного воображения выявляются формообразующие эмоционально-чувственные факторы, позволяющие сформировать структуру композиции художественного образа, учитывая факторы эмоционально-психологической напряженности.

This study examines the formation of an artistic image in art in the context of reflecting emotional and sensual characteristics. It analyzes the internal psychological state of the artist during the creative process, where the formation of emotional and sensual factors is revealed through imaginative and associative imagination, allowing for the creation of a structure for the artistic image, taking into account factors of emotional and psychological tension.

Ключевые слова: художественный образ, психотипизация, структура композиции, методология живописи, типологизация, эмоциональная эстетика.
Keywords: artistic image, psychotyping, composition structure, painting methodology, typologization, and emotional aesthetics.

В настоящих реалиях актуальны вопросы проектирования художественного образа в изобразительном искусстве с передачей визуальных характеристик психологического состояния формы объекта или персонажа. В исследованиях закономерностей зрительного восприятия остаются малоизученными вопросы влияния на формирование художественного образа факторов эмоционального состояния, с одной стороны индивидуальности автора (отсюда важно проанализировать и обозначить художественный образ с эмоционально-чувственных позиций его создания), а с другой — учесть специфику восприятия художественного образа зрителем, также учитывая его индивидуальное эмоциональное состояние [1, 2]. Цель настоящего исследования — провести всесторонний анализ и определить структуру направления движения образно-ассоциативного творческого мышления художника в процессе формирования психологической структуры художественного образа, а также рассмотреть эмоционально-чувственную реакцию зрителя.

В соответствии с поставленной целью определяются следующие задачи:

— Определить важнейшие морфологические составляющие факторы художественного образа в сознании художника, уточнить визуально-художественные приёмы и рассмотреть, каким образом они реализуются в живописи для создания художественного образа с выраженным психологическим напряжением:



Рис. 1. Психотипизация художественного образа структуры композиции по категории чувственности: а — динамическая. Автор Эдвард Мунк; б — уравновешенная. Автор Джексон Полок

— Исследовать и выявить специфические особенности применения художникам образных ассоциаций и воображения в процессе художественного творчества;

— Создать информационную базу данных, позволяющую конструировать художественные образы с различной степенью психологического напряжения для последующего использования в современных технологиях цифрового художественного проектирования.

По результатам обобщенного психоаналитического обзора было отмечено, что в современном изобразительном искусстве при формировании художественного образа эмоции и чувственные аспекты лидируют в процессах художественного творчества [3, 4]. В творческом процессе при построении структуры композиции все художники, используя такие визуальные элементы, как цвет, линия, пятно, фактура, светотень и другие могут передать очень сложные эмоциональные переживания. Поэтому можно сказать, что в отличие от традиционной живописи, которая сосредоточена на воссоздании внешнего мира и его символическом изображении, современная живопись ориентирована на передачу внутреннего психологического состояния и эмоций через визуальный язык. В этих условиях, такая трансформация отражает более глубокое внимание художников к субъективным ощущениям и внутренним потребностям человека, а также знаменует собой переход от нарративной (повествовательной) концепции искусства — к сложению системы эстетических оценок, в основе которых лежат переживания. Например, выражение эмоций в совре-

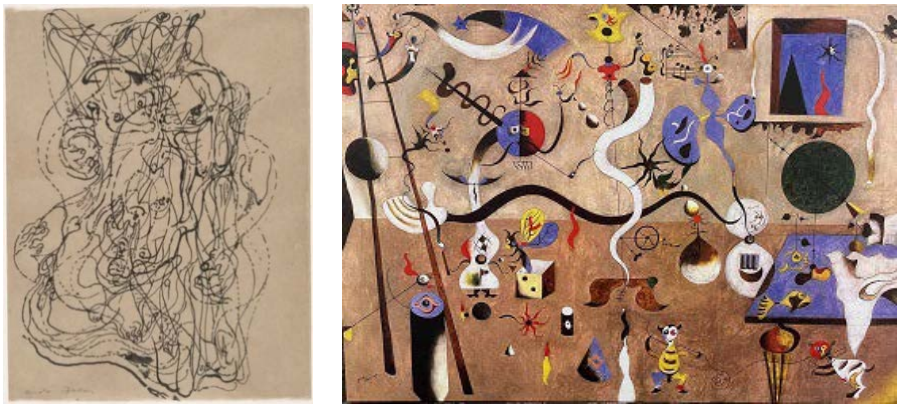


Рис. 2. Психологическое поведение изобразительных элементов и состояние структуры композиции: а — автоматическая. Автор Андре Массон; б — хаотичная. Автор Хуан Миро

менной живописи часто проявляется в весьма активных и динамичных композиционных формах. Это можно видеть в картине с динамической структурой композиции Эдварда Мунка «Крик», где присутствуют искривленные линии и насыщенные красные цвета, которые непосредственно своим характером вызывают у зрителя чувства тревоги и страха (рис. 1а). Другой пример, работы абстрактного экспрессиониста Джексона Поллока, в которых, используя технику набрызга, художник создает динамичные визуальные эффекты на полотне с несколькими композиционными центрами, которые непосредственно воздействуют на зрительное и психическое восприятие зрителя (рис. 1б). Отсюда, можно заметить, что специфика использования и применения эмоционально-чувственной технологии изображения в искусстве имеет много различных вариантов и вызывает различные ассоциации [5].

Сюрреалист Сальвадор Дали с помощью тонкой работы со светом и тенью выразительно формирует духовную и эмоциональную атмосферу сцены. В этой композиции Дали создает необычные плавающие формы, тем самым передавая чувственное переживание, напоминающее сновидение (рис. 3). В этом примере визуально и с учетом отражения эмоционального напряжения формы можно сразу отметить, что данное художественное произведение по содержанию и художественной структуре композиции далеко от общепринятых понятий и решений [6]. Поэтому, есть работы, которые по визуальному восприятию выходят за преде-



Рис. 3. Глубоко сюрреалистичная психологическая структура композиции на основе абсурдных трансформационных преобразований. Автор Сальвадор Дали «Постоянство памяти»

лы традиционных эстетических норм, где используются более свободные и непосредственные способы вызова эмоционального отклика у зрителя. Изображение форм, как бы существующих за пределами реальности, несомненно обращает на себя внимание зрителя, вызывая эмоциональные реакции через сенсорное восприятие.

Таким образом, по результатам сопоставительного анализа структуры художественной композиции можно отметить, что слияние эмоций и чувственности в современной живописи не только придает произведениям большую эмоциональную силу, но и расширяет границы художественного языка.

Далее, в нашем исследовании обращено внимание на то, как современное изобразительное искусство разрушает традиционную одностороннюю связь между художником и зрителем, подчеркивая взаимодействие эмоций и открытость формы художественного образа. Прежде всего, следует отметить, что во многих произведениях современного искусства художники через нелинейность повествования, абстрактные формы и многозначность образов направляют зрителей на переосмысление произведений с учетом их собственного опыта [7]. Такое поведение и такая модель эмоционального взаимодействия делает зрителя соавтором произведения, укрепляя эмоциональную связь между художником и зрителем. Эти обстоятельства позволяют сделать вывод, где такое взаимодействие проявляется не только в открытости художественного произведения, но и через непосредственное воздействие чувственных факторов на визуальное восприятие и психологию зрителя. Например, при восприятии произведений абстрактного экспрессионизма, где присутствие и измене-

ние цвета при пластичной текучести линий вызывают сильный эмоциональный отклик, в то время как дисгармоничные визуальные элементы в экспрессионистских произведениях могут вызывать у зрителя чувство напряженности или беспокойства. Это яркий пример использования художником в построении композиции приема «контрастности», который как правило вызывает определенные эмоции как у художника, так и у зрителя. В практике этот художественно-композиционный прием эмоционального взаимодействия стал важной чертой современного искусства и является центральной темой исследования в области художественного творчества и психических переживаний. По результатам этого факта можно отметить, что использование эмоциональных и сенсорных факторов в современной живописи не только расширяет рамки творческого процесса, но и оказывает глубокое влияние на современное искусство и теоретические исследования. Изучение того, как эти факторы выражаются в художественных образах, способствует более глубокому пониманию ключевых ценностей современного искусства и предоставляет новые источники вдохновения для творчества в области искусства. С академической точки зрения эта тема обогащает междисциплинарные исследования истории искусства, психологии и эстетики, предоставляя новые перспективы для анализа связи искусства с человеческой психологией [8].

Далее, рассматривая принцип когнитивной выразительности форм следует отметить, что зрительное восприятие изображения оставляет за собой понимание внутренней эмоционально-чувственной логики и способности к различным и необъяснимым представлениям. Поэтому методология сюрреалистической живописи, основанная на философских концепциях, с помощью выражения эмоций и чувств требует глубокого исследования художественно-проектной эмоциональной эстетики искусства, где могут присутствовать различные критико-социальные явления. В этих условиях, появляется принципиально новая форма эмоционально-изобразительного искусства, которая резко переворачивает традиционные идеи и способы выражения в таких крупных теоретических вопросах философии и искусства, как реальность и иллюзия, красота и уродство, добро и зло, и способствует инновациям в методах живописного творчества. Для осмысления этого вопроса приводится один и очень интересный факт, где в творческом процессе внутреннее сознание художника и категории его мышления выходит за границы разумного. Родоначальник сюрреализма писатель Андре Бретон в 1924 году, раскрыл

уникальное понимание реальности и подготовил манифест сюрреализма. Он критиковал банальность качественного подхода в традиционном реалистическом искусстве, нравственную самодовольность и закрепление ценностей, выдвигая основную идею «духовного автоматизма». Поэтому, основная идея сюрреализма заключается в извлечении эмоциональных символов из сновидений и подсознания, а также в создании новой картины реальности с использованием нелинейных, иррациональных методов, что подчеркивает важность эмоциональных и чувственных факторов в художественном выражении. Таким образом, теоретическая база в рассуждениях А. Бретона позволяет сделать заключение о том, что сюрреалистическая живопись через уникальные визуальные средства «разрывает» оболочку реальности. Но одновременно при этом, используя эмоции и чувственность как «нити», «зашивает» квази-реальные художественные образы (т.е. то есть придает им видимость завершенной реальности), фиксируя внутреннее стремление к построению новой целостности визуального образа мира. Это выражается не только в глубокой интеграции художественной концепции и проявлении средств эмоционального выражения, но и подчеркивает особую роль живописи в передаче эмоций и чувственной коммуникации. Поэтому, по результатам проведенного анализа принципов когнитивной выразительности форм, проведена типологизация психологического состояние художественного образа с учетом формообразующих факторов. Критериями оценки являются художественно-графические средства изображения, где отмечается определенная степень психологической напряженности в сознании художника и эмоциональная реакция со стороны зрителя. В этих условиях, появилась возможность, определить и сформировать информационную базу данных когнитивного восприятия структуры художественного образа. Принцип психоаналитической структуризации лежит в основе направленного синектического мышления, где проявления в изображении уникальных эмоций и высокой чувственности проходит через следующие аспекты:

— Сюрреалистическая живопись, нарушая традиционные живописные парадигмы, с помощью фантастических чувственных образов демонстрирует отрицание и преодоление реальности;

— Художники органического сюрреализма, такие как Франсис Пикабиа и Сальвадор Дали, утверждают, что внутренние эмоциональные образы должны стать основой для творчества. Разрушив традиционную нарративную логику и формы изображения, они превращают эмоции

и инстинкты в центральный элемент живописи. Например, Сальвадор Дали с помощью утонченных и абсурдных визуальных символов выражает внутренний духовный ландшафт личности, открывая более свободное пространство для эмоционального самовыражения в живописи;

— Структура композиции и принцип «автоматизма» в живописи выявляет ценность бессознательной эмоциональности в восприятии чувственной реальности. Как основатель «автоматической» живописи, Андре Массон часто использовал «автоматические» (то есть стихийно возникающие линии, основанные на моторике руки) линии, переплетенные с природными образами, создавая поэтичные картины, которые выходят за пределы традиционной реальности. Его работа «Автопортрет» с помощью свободных линий и образов освобождает живопись от жестких форм, преодолевая логические ограничения изображения объектов, давая зрителям возможность ощутить поток эмоций, не сдерживаемых сознанием. Этот метод подчеркивает моментальность появления эмоций и непредсказуемость чувственного выражения, превращая процесс художественного творчества в эмоциональное улавливание бессознательного внутреннего мира (рис. 2а);

— Структура художественного образа, включающая реальные и нереальные формы, где структура композиции, разрушая и реорганизуя реальность, встраивает эмоциональные переживания в художественные образы, демонстрируя уникальное понимание «воссоздания реальности». Например, в работе Хуана Миро построение структуры композиции является ярким примером этого (рис. 2б). Здесь художник в своем сознании органически сочетает беспорядочные и хаотичные элементы, что отражается в картине в попытке передать гармоничное сосуществование разнохарактерных объектов. Поэтому, здесь можно отметить, что этот способ «разрушения» и «реорганизации» не только соответствует состоянию человеческого существования, постоянно преодолевающего свои собственные границы, но также раскрывает то, как художник использует визуальные формы для выхода за рамки традиционной логики эмоционального выражения, передавая переосмысленное восприятие окружающего мира;

— Сюрреалистическая живопись, с её магическим визуальным воздействием и абсурдными художественными приемами, позволяет эмоциям и чувственным факторам выйти за пределы ограничений реальности. Например, «Постоянство памяти» Дали через искаженные часы и пустынный фон ярко выражает нереальность времени и пространства

(рис. 3). Эти образы не только побуждают зрителей сомневаться в концепции реальности, но и с помощью визуального и психологического контраста демонстрируют колебания эмоций между вымыслом и действительностью. Поэтому, совершенно новый художественно-графический язык сюрреализма часто использует такие приемы, как нарушение времени и пространства, искажение форм объектов, чтобы придать чувственному восприятию более глубокий философский смысл, усиливая связь эмоций и художественного образа. Такое переосмысление концепции реальности глубоко отражает важность сюрреализма в выражении эмоций и чувственности;

— В процессе формирования художественного образа выражение эмоций и чувственности уже не служит исключительно формам и техникам, а становится важным мостом для исследования глубинных связей между реальностью и подсознанием, искусством и философией, индивидом и обществом. Эта форма живописи не только расширяет измерения современного искусства, но и создает уникальный художественное стилевое направление в области эмоциональной и чувственной коммуникации, предоставляя богатые теоретические и практические ресурсы для современного художественного творчества.

Таким образом, в заключении можно отметить, что форма, выразительный язык и эмоционально-чувственные образы живописи формируют ее уникальное художественное положение и обладают формально-композиционными признаками независимого стилевого направления. Привлекательная структура художественной композиции, эмоционально-выразительные образы, необычные формы и волнующие переживания активно воздействуют на зрителя. Что заставляет зрителя погружаться в жизнь художника, его переживания, позволяя разгадывать метафизические вопросы авторской концепции, что и становится содержанием художественного образа в сюрреализме. С научно-исследовательской точки зрения, раскрытие механизма синектического мышления углубляет понимание взаимосвязи между искусством и психологией, а также предлагает методологические ориентиры для перспективного творчества. Кроме того, в цифровом искусстве и междисциплинарных исследованиях анализ взаимодействия эмоции и чувственности предоставляет значительную теоретическую базу и практическое руководство для новых медиа, генеративного искусства на базе ИИ и художественного образования.

Список литературы:

1. *Арнхейм Р.* Искусство и визуальное восприятие. — Москва: Прогресс, 1974. — 392 с.

2. *Арнхейм Р.* Новые очерки по психологии искусства. — Москва: Прометей, 1994. — 352 с.

3. *Бастов Г.А., Стафоркина В.А.* Психоаналитический обзор и назначение костюма в современной графике. Издательство «Мир Науки», научный журнал «Костюмология». — 2021. — № 4. — Том 6. — URL: https://kostumologiya.ru/issue-4-2021.html (дата обращения: 12.11.2025).

4. *Бастов Г.А.* Интеграционное становление художественного образа с проявлением эмоционально-чувственных ассоциаций в костюме. Издательство «Мир Науки», научный журнал «Костюмология». — 2025. — № 2. — Том 10. — URL: https://kostumologiya.ru/issue-2-2025.html (дата обращения: 26.11.2025).

5. *Разногорская М.Я.* Соответствие визуальных художественных образов личностной направленности живописцев: дисс. канд. психол. наук. — Казань, 2003. — 199 с.

6. *Васильева Н.Л.* Психоанализ как метод научного исследования психической динамики. Вестник Санкт-Петербургского университета. Сер. 6. — 2006. — Вып. 3. — С. 193–199.

7. *Выготский Л.С.* Психология искусства. — Москва: Азбука-Аттикус, 2021. — 422 с.

8. *Прозерский В.В.* Общее и различное в эстетическом и художественном переживании [Электронный ресурс] // Актуальные вопросы общественных наук: социология, политология, философия, история. — 2017. — № 1–2 (61). — URL: https://elibrary.ru/item.asp?id=28183903 (дата обращения: 26.11.2025).

ЛО ДАНЬ

Аспирант Новосибирского государственного университета архитектуры, дизайна и искусств имени А.Д. Крячкова (НГУАДИ, РФ, Новосибирск)
e-mail: 93luodan@gmail.com

И.П. ШАВШИНА

Кандидат искусствоведения, доцент, зав. кафедрой искусств, Новосибирский государственный университет архитектуры, дизайна и искусств имени А.Д. Крячкова (НГУАДИ, РФ, Новосибирск)
e-mail: i.shavshina@nsuada.ru

LUO DAN

Postgraduate student of the Kryachkov Novosibirsk State University of Architecture, Design and Arts (NSUADA, Russia, Novosibirsk)
e-mail: 93luodan@gmail.com

I.P. SHAVSHINA

Candidate of Art History, Associate Professor, Head of the Department of Art, Kryachkov Novosibirsk State University of Architecture, Design and Arts (NSUADA, Russia, Novosibirsk)
e-mail: i.shavshina@nsuada.ru

DOI: 10.37485/1997-4663_2026_2_1_413_422

ОТ СИМВОЛА К ИНТЕРФЕЙСУ: ТРАНСФОРМАЦИЯ СЕМАНТИКИ И ФУНКЦИЙ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТИЛЯ В ИНТЕРЬЕРЕ КИТАЯ (КОНЕЦ XX — НАЧАЛО XXI ВЕКА)

FROM SYMBOL TO INTERFACE: TRANSFORMATION OF SEMANTICS AND FUNCTIONS OF ARTISTIC TEXTILES IN CHINESE INTERIORS (LATE XX — EARLY XXI CENTURY)

Статья анализирует эволюцию китайского художественного текстиля в интерьере XX–XXI вв. — от пассивного символа с фиксированными значениями к интерактивному интерфейсу, связывающему человека с пространством. На примере совре-

менных проектов показано, как традиционные элементы через деконструкцию и цифровую реконструкцию обретают интерактивность и новое культурное значение. Трансформация рассматривается как творческое обновление традиции, меняющее культурный нарратив интерьера и превращающее текстиль в средство передачи эмоций, идентичности и технологий.

This article analyzes the evolution of Chinese artistic textiles in interior design in the XX and XXI centuries — from passive symbols with fixed meanings to interactive interfaces connecting people with space. Using contemporary projects as examples, it demonstrates how traditional elements, through deconstruction and digital reconstruction, acquire interactivity and new cultural meaning. This transformation is viewed as a creative renewal of tradition, altering the cultural narrative of interior design and turning textiles into a means of conveying emotions, identity, and technology.

Ключевые слова: художественный текстиль, культурные символы, интерфейсы, культурный перевод, умные ткани, дизайн интерьера, традиционные текстильные техники, интерактивный дизайн.
Keywords: artistic textiles, cultural symbols, interfaces, cultural translation, smart fabrics, interior design, traditional textile techniques, interactive design.

I. От созерцания к взаимодействию — смена парадигмы китайского текстиля в интерьере

В начале XX века роль текстиля в китайском интерьере определялась его символической функцией. Являясь носителем строгого культурного кода — будь то в императорской парче или свадебной вышивке, — он транслировал фиксированные значения власти, благопожеланий и социального порядка. Его смысл, закрепленный традицией и этикетом, требовал не интерпретации, а лишь пассивного распознавания. Текстиль функционировал как статичный, самодостаточный символ, чья ценность заключалась в воспроизведении и подтверждении существующей миропорядка.

Середина и конец XX века ознаменовались упадком традиционного текстиля в Китае: радикальные социальные сдвиги, влияние модер-

низма и новые модели быта отодвинули его на периферию интерьерной практики. Однако эпоха реформ и открытости, а затем и вступление в XXI век принесли возрождение интереса. На фоне роста культурного самосознания и цифровой революции дизайнеры и художники обратились к наследию заново. Их целью стало уже не механическое воспроизведение форм или ностальгическая стилизация, а раскрытие внутреннего диалогического потенциала традиции. В результате текстиль обрел принципиально новую функцию: из пассивного символа он превратился в активный «интерфейс» — посредника, соединяющего человека и пространство, прошлое и настоящее, телесный опыт и цифровые данные.

Заимствованная из сферы дизайна человеко-компьютерного взаимодействия (HCI), концепция интерфейса обозначает связующий слой, обеспечивающий взаимодействие между системами. В применении к текстилю это означает наделение его свойствами отзывчивости, программируемости и контекстуальной адаптации. Такой текстиль способен реагировать на свет и температуру, запускать нарративы по прикосновению или с помощью алгоритмов генерировать динамические узоры на основе традиционных мотивов.

Настоящая статья ставит цель проследить эту вековую трансформацию, фокусируясь на трех ключевых аспектах: деконструкция и перекодирование традиционного визуального языка; цифровая интерпретация восточного эстетического духа в пространственном восприятии; интеграция ремесленных техник и интеллектуальных материалов для создания новых интерактивных впечатлений. На основе анализа кейсов демонстрируется, как китайский художественный текстиль, не порывая с культурными корнями, превратился в яркое средство выражения в современной интерьерной среде.

II. Семантика канона: стабильная символическая система текстиля начала XX века

Начало XX века в Китае сохраняло инерцию традиционной системы интерьера, чья символическая логика, унаследованная от эпох Мин и Цин, оставалась незыблемой даже на фоне общественных потрясений. Художественный текстиль функционировал как элемент строгого культурного кода. Например, парча юньцзинь из Нанкина: драконьи халаты и буддийские ризы, созданные в технике «чжуанхуа», были не просто материей, а материальным воплощением сакральной власти и религиозного

культа. Каждая деталь — золотая нить, облачный узор — регламентировалась каноническими источниками вроде трактата «Инцзао Фаши» или придворных образцов, исключая любое субъективное прочтение. Ту же роль выполняли и популярные в Цзяннане вышитые пологи «Сто детей»: композиция, костюмы и действия фигур, отсылавшие к классическим сюжетам, транслировали незыблемый семейный идеал многодетности и процветания.

Эта система отличалась прескриптивностью и однонаправленностью коммуникации. Значение было жестко предзадано и вкладывалось в объект при его создании — придворными ткачами или ремесленными мастерскими, следовавшими каноническим образцам. Задача пользователя сводилась лишь к пассивному потреблению знака в строгом соответствии с социальным статусом. Отношения «человек — текстиль» были сугубо созерцательными: ткани выступали в роли статичного фона или объекта для визуального поклонения, не предполагая диалога или обратной связи. Даже новаторские для своего времени «календарные плакаты» эпохи Китайской Республики, перенявшие западную реалистическую манеру, не меняли сути: используя фиксированные, легко считываемые образы (например, красавиц в ципао), они лишь адаптировали старую символическую логику к новым — коммерческим — задачам.

Таким образом, «декорирование» в этот период само по себе является культурным поведением. Как показали соответствующие исследования, символы, как основные элементы, составляющие смысл, являются важным средством генерации идей. Благодаря формальному формированию опыта они позволяют стабильно выражать и распространять специфическую культурную семантику [1, с. 11].

III. Деконструкция и перевод: стратегии актуализации традиции

Ответом на вызовы глобализации и цифровой культуры в XXI веке стал методологический подход китайских дизайнеров к традиционному наследию, основанный на его системной деконструкции. Этот процесс, выходящий за рамки формального цитирования, представляет собой трехступенчатую модель адаптации к современному контексту: извлечение, трансформация и реконструкция. На первом этапе — алгоритмической обработке канонических узоров — традиционные формы подвергаются цифровому «разбору». Яркой иллюстрацией служит работа Чжан Ци «Независимая женщина» из серии «Ткачество в стиле фьюжн». Художница заимствует мотив феникса с цинского ковра-дани, однако подвергает его обработке, имитирующей технику китайской живописи и каллиграфии: синие чернила словно растекаются по полотну, создавая эффект временной проницаемости. Таким образом, символ, изначально обозначавший императорскую власть и гармонию инь-ян, переосмысливается как манифест женской автономии, вписываясь в повестку современного феминистского дискурса [2, с. 60] (рис. 1).



Рис. 1. Чжан Ци. Независимая женщина. Серия «Ткачество в стиле фьюжн». Тибетская высокогорная шерсть. 2500 х 4250 мм. Из коллекции автора. Источник изображения: URL: https://www.ronglibrary.com/work/dulinvxing (дата обращения: 12.01.2026)

Во-вторых, ключевой эстетический принцип эпохи Сун — философия «пустоты» — был переосмыслен как инструмент интерактивного дизайна. Если в западной традиции декор часто стремится к заполнению пространства, то сунская живопись постулировала, что «неокрашенные области — это чудесные места». Современный дизайнер Линь Фанлу материализует этот принцип в своей инсталляции «Пространство», используя полупрозрачную жаккардовую марлю с цифровым узором в качестве подвесной ширмы. Паттерн проявляется лишь при определенном угле зрения или освещении, в иных условиях оставаясь «невидимым», растворяясь в текстуре. Эта стратегия избирательной видимости трансформирует зрителя из пассивного наблюдателя в активного участника, вынуждая его перемещаться в пространстве, чтобы «проявить» изображение [3, с. 46]. «Белое пространство» — это не просто визуальная пустота, а выразительный механизм, который направляет участие зрителя, контролируя отображение информации. В современном дизайне его можно трансформировать в открытый и экспериментальный пространственный язык. [4, с.100] (рис. 2).

Наконец, сочетание ручных техник и сенсорных технологий привело к появлению эмоционального интерфейса текстиля. Язык вышивки, на котором основывается традиционная вышивка, в современном контексте перестал быть просто средством визуального выражения, а превратился в интерактивный механизм, который может быть активирован и на ко-

торый может реагировать благодаря интеграции с цифровыми сенсорными технологиями. Как подчеркивает традиционная китайская эстетика, ценность искусства заключается не в воспроизведении объективных форм, а в создании перцептивного опыта и эмоционального настроения посредством этого средства [5, с. 104].

Таким образом, рассмотренные практики свидетельствуют о парадигмальном сдвиге: ценность традиционного наследия определяется уже не его историческим обликом, а его внутренней логикой, или «грамматической структурой», поддающейся деконструкции и переводу. Такие глубинные принципы, как топология орнамента, пространственная концепция пустоты или ритмическая организация шва, оказываются универсальными творческими матрицами, которые могут быть активированы, перекодированы и заново материализованы в условиях цифровой культуры.



Рис. 2. Лин Фанлу. Пространство (空间). Инсталляция из волокна. Из коллекции автора. Источник изображения: URL: https://www.liangfanglu.com/installation/spatial-emptiness (дата обращения:02.01.2026)

IV. Текстиль как интерфейс: интерактивность и медийность в современном интерьере

Наделение текстиля способностью к восприятию, реакции и обратной связи завершает его трансформацию в полноценный «интерфейс». Эта новая функциональность раскрывается в трех ключевых направлениях современного дизайна.

Первое направление — контекстуальная адаптивность, или чувствительность к параметрам окружающей среды. Интеллектуальные ткани меняют свои визуальные или тактильные свойства (цвет, прозрачность, форма) в ответ на колебания температуры, влажности, освещённости или звукового фона. Так, проект студии Pinwu Form «Bamboo-woven Light-woven» представляет собой шторы из переработанного шёлка со светочувствительными пигментами. Днем они аккумулируют ультрафиолет, а в темное время суток излучают мягкое свечение. Этот динамический ритм света и тени отсылает к эстетике традиционных оконных решеток, трансформируя фасад или интерьер в «живой» культурный фильтр, который взаимодействует с естественными циклами [6, с. 74].

Во-вторых, материализация данных. Текстиль выступает здесь как инструмент перевода неосязаемой информации в осязаемую, тактильную форму. В проекте «Family Tree Fabrics» Чжоу Цзишу статистические данные о семейной миграции преобразуются в параметры ткани: плотность утка и плавные переходы цвета становятся физическим кодом генеалогической истории, вплетенным в структуру ковра. Таким образом, абстрактная хронология и география обретают телесное воплощение: при взаимодействии с ковром через ходьбу пользователь буквально ощущает под ногами «следы» поколений, превращая сухую статистику в личный, соматически переживаемый опыт памяти [7, с. 54].

В-третьих, текстиль как интерфейс со-участия. Цифровые платформы трансформируют текстиль в среду для соучастия, позволяя пользователям стать соавторами через загрузку личных нарративов. Так, в «Проекте Долгота и Широта» участники предоставляли ключевые слова из детских воспоминаний, которые алгоритмы искусственного интеллекта транслировали в абстрактные визуальные паттерны. Эти цифровые эскизы затем материализовались вручную силами сообщества вышивальщиц. Итоговая работа представляет собой гибридный артефакт, в котором сплетены индивидуальная биография и коллективный опыт, а традиционное разделение на автора, ремесленника и зрителя принципиально размывается.

Таким образом, рассмотренные кейсы демонстрируют, что современный художественный текстиль эволюционировал от декоративной статики к роли активного медиатора. Он функционирует как связующее звено между субъективным переживанием, общей памятью и технологической инфраструктурой. Его ценность заключается уже не в трансляции готового смысла, а в предоставлении генеративной платформы, где значение непрерывно порождается в процессе взаимодействия человека с материальным и цифровым объектом.

V. Вызовы и перспективы: диалог традиции, технологии и аутентичности

Несмотря на успехи трансформации, процесс сопряжен с рядом критических вызовов. Во-первых, существует риск технологического фетишизма, когда акцент на интерактивности и спецэффектах подменяет собой подлинное содержание, сводя традиционные символы к поверхностным визуальным аттракционам и лишая их духовного измерения.

Во-вторых, возникает проблема деквалификации ремесла. Автоматизированное производство «цифровой парчи», хотя и эффективно, не способно воспроизвести уникальную материальность, временную патину и вариативность, присущие ручному труду. Баланс между технологической эффективностью и сохранением ремесленной «мастерской интуиции» остаётся неразрешённой дилеммой.

В-третьих, сама парадигма «интерфейса» несет в себе имплицитный технологический детерминизм западного образца. Как отмечают исследователи, бездумная медиатизация текстиля может привести к эрозии его статуса как автономного культурного артефакта [8, с. 312]. Следовательно, оптимальная траектория развития предполагает симбиоз, где технология выступает новым языком для традиции, а традиция, в свою очередь, наделяет технологии культурным контекстом и гуманистическим смыслом.

В этом ключе обнадеживает тренд на создание «тёплых технологий» (warm tech), ориентированных на человеко-центричное взаимодействие. Показателен пример команды Чжао Фэна: воссоздав структуру сунской парчи, они интегрировали в нее терморегулирующие микроволокна. В результате поверхность подушки меняет рельеф узора в ответ на температуру тела, предлагая тактильный диалог, который одновременно укоренен в исторической логике ткачества и отвечает современным запросам на персонализацию [9, с. 6]. Подобный подход, где традиция становится «телом», а технология — «инструментом» его воплощения, может задать вектор для будущего развития.

VI. Заключение

Столетняя эволюция китайского художественного текстиля в интерьере — от статичных символов начала XX века к динамичным интерфейсам начала XXI — знаменует собой смену культурной парадигмы: от фиксации предзаданных смыслов к их генерации в процессе взаимодействия. Преодолев роль пассивного ретранслятора традиции, текстиль посредством деконструкции, культурного перевода и технологической гибридизации вернул актуальность таким фундаментальным элементам, как парча, вышивка и эстетика пустоты, трансформировав их в инструменты современного пространственного высказывания.

Этот путь не является ни разрывом с прошлым, ни уступкой технократии, а представляет собой сложный поиск резонанса между культурным кодом и ритмом современности, между историческими формами восприятия и актуальными ценностными запросами.

В перспективе текстиль, вероятно, углубит интеграцию в интеллектуальные среды, эволюционируя в «живые», адаптивные и эмпатичные интерфейсы. Однако, вне зависимости от степени технологизации, его изначальная миссия — опосредование связей (человек-история, человек-пространство, человек-человек) — останется неизменной. В этой способности сплетать смыслы на основе «утка и основы» заключается главный дар китайской ткацкой цивилизации цифровой эре: искусство воплощать «Путь» (Дао) в вещах и передавать сердце через ткачество.

Список литературы:

1. *Сунь Цзэцзя*. Исследование символического языка в современном текстильном искусстве [D]. Академия изящных искусств Лу Синя, 2021. — С. 11–14. 孙泽佳. 当代纤维艺术创作中的符号化语言研究[D]. 鲁迅美术学院, 2021, 11–14页. — URL: https://link.cnki.net/doi/10.27217/d.cnki.glxmc.2021.000182 (дата обращения: 08.12.2025).

2. *Чжан Ци*. Слияние и ткачество: современный перевод традиционных узоров и женских повествований [J]. Пекин: Декор, 2023(9). — С. 58–63. 张启. 《融•织：传统纹样的当代转译与女性叙事》[J]. 北京：装饰, 2023(9), 58–63页. — URL: https://www.izhsh.com.cn/CN/10.3969/j.issn.0412-1181.2023.09.012 (дата обращения: 19.04.2025).

3. *Линь Фанлу*. Белое пространство как взаимодействие: пространственная поэтика в современных текстильных инсталляциях [J] // Декорация. — 2021. — № 7. — С. 44–49. 林芳璐. 留白作为交互：当代织物装置中的空间诗学[J]. 北京:装饰, 2021(7), 44–49页. — URL: https://www.izhsh.com.cn/CN/10.3969/j.issn.0412-1181 (дата обращения: 04.01.2026).

4. *Ван Лунхао*. Анализ художественного языка пустого пространства в дизайне одежды [J]. Хубэй: Путеводитель по моде, 2022. — № 11(03). — С. 100-105. 王珑澔. 服装设计视域下留白意境语言的解析[J]. 湖北：服饰导刊, 2022, 11(03), 100-105页. — URL: https://kns.cnki.net/kcms2/article/abstract?v=H8HwaL3t0As0WeIDFleGz6e6zlRF06rcjxqnsLlfjfidwNtom_0uY1z7mGnF6qyj7Cmis_OngW69MqYQMi3fTdafBjNMF5NfrJL1fQOYbjonCdt1BTnOcuo7TMPjvxWfzLe9J6_8_xEwGU8LVnBCDrXBhkEw7Tzdaq6Hrr1lIwg=&uniplatform=NZKPT(дата обращения: 08.01.2026).

5. *Цзун Байхуа*. Прогулка по эстетике [J]. Чжэцзян: Ежемесячный учебный журнал, 2019, (Z2). — С. 103–104. 宗白华. 美学散步 [J]. 浙江：教学月刊, 2019, (Z2), 103-104页. — URL: https://kns.cnki.net/kcms2/article/abstract?v

=H8HwaL3t0AvVkayu3gpc0uKTR-VJyAqB5etKcc0DkNmDqZsmsQw7fqy1gbkUE_wiJMpCLOi1aAdGdPQ48Qaejo_gjeKI6_AjQ6WMkWByPu_Vw873XgeKAnc7UoflBDyCW5H47QYr3Ds2_0xmgVCf3SKR62iPJmtTBSRfPVSNGkI=&uniplatform=NZKPT (дата обращения: 09.11.2025).

6. Студия Pinwu Form. Бамбуковое плетение: применение светочувствительных тканей в оболочке здания [J] // Дизайн и декорирование интерьеров. — 2024. — № 3. — С. 72–77. 品物流形工作室. 竹编光织：光响应织物在建筑表皮中的应用［J］. 南京：室内设计与装修, 2024(3), 72–77页. — URL: https://https://www.id-plus.com.cn/article/202403/012.html (дата обращения: 03.01.2026).

7. *Чжоу Цзишу*. Ткани данных: материальный перевод семейной памяти [J] // Художественное наблюдение. — 2022. — № 4. — С. 52–56. 周子书. 数据织物：家族记忆的物质化转译［J］. 北京： 美术观察, 2022 (4), 52–56页. — URL: http://www.mgguancha.com/article/202204/012.html (дата обращения: 08.12.2025).

8. *Ван Шоучжи*. История современного дизайна (второе издание) [M]. — Пекин: China Youth Press, 2020. — 349 С. 王受之. 世界现代设计史（第二版）[M]. 北京：中国青年出版社, 2020, 349页. — URL: https://www.cyp.com.cn/book/detail_12847.html (дата обращения: 07.01.2026).

9. *Чжао Фэн*. Воспроизведение традиционных структур в «умных» тканях: Пример парчи Сун [J] // Silk. — 2025. — Том 62. — № 1. — С. 1–9. 赵丰. 智能织物中的传统结构复现：以宋锦为例［J］. 杭州：丝绸, 2025, 62 (1), 1–9页. — URL: https://www.silk-journal.com/CN/10.3969/j.issn.1001-7011. (дата обращения: 14.01.2026).

ФАНЬ ВЭНЬСИ

Аспирант кафедры истории искусств и гуманитарных наук РГХПУ им. С.Г. Строганова
e-mail: 759183429@qq.com

П.П. КОЗОРЕЗЕНКО (МЛ.)

Кандидат искусствоведения, доцент, заведующий кафедрой искусства графики РГХПУ им. С.Г. Строганова, заслуженный художник РФ
e-mail: kozorezenko@mail.ru

FAN WENXI

Postgraduate student at the Department of History of Arts and Humanities of the Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts e-mail: 759183429@qq.com

P.P. KOZOREZENKO JR.

Candidate of Art History, associate professor, the head of the department of Graphic Art of the Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts, Honored Artist of the Russian Federation
e-mail: kozorezenko@mail.ru

DOI: 10.37485/1997-4663_2026_2_1_423_430

ИССЛЕДОВАНИЕ ЦИРКУЛЯЦИИ ПИГМЕНТА И ТЕХНОЛОГИЧЕСКИХ ИННОВАЦИЙ В ПРОЦЕССЕ ЭВОЛЮЦИИ ЦВЕТОПЕРЕДАЧИ В ПЕЙЗАЖНОЙ ЖИВОПИСИ ДИНАСТИИ ЮАНЬ

RESEARCH ON THE CIRCULATION OF PIGMENTS AND TECHNOLOGICAL INNOVATIONS IN THE EVOLUTION OF COLOR RENDERING IN YUAN DYNASTY LANDSCAPE PAINTING

В качестве отправного пункта исследования избрана палитра пейзажной живописи эпохи Юань (1271–1368): на материале пигментов анализируются сети их перемещения, эволюция

технологий и скрытые механизмы евразийского культурного взаимодействия.Использование пигментов и технологические инновации в красках пейзажных картин не только отражают изменения в области искусства, но и отображают обширную циркуляцию материалов, технологий и идей в Евразии. Изучение межрегиональной циркуляции и технологических инноваций пигментов в пейзажной живописи в этот период имеет многоуровневую академическую ценность и уникальное значение для технологического наследования, культурной интеграции и межцивилизационных обменов. Изучая цвета пейзажной живописи этого периода, мы раскрываем глубокое влияние мультикультурного столкновения на художественное выражение в период правления династии Юань.

Taking pigments in landscape painting colours of the Yuan dynasty (1271–1368) as an entry point, we explore pigment circulation networks, technological innovations and the mechanisms of Eurasian cultural exchange behind them. The use of pigments and technological innovations in the colours of landscape paintings not only reflect the changes in the field of art, but also map the extensive circulation of materials, technologies and ideas in Eurasia. The study of the cross-regional circulation and technological innovation of pigments in landscape painting during this period has a multilayered academic value and is of unique significance in technological inheritance, cultural integration and cross-civilisation exchange. By studying the colours of landscape paintings in this period, we reveal the deep impact of the multicultural collision on artistic expression under the Yuan Dynasty rule.

Ключевые слова: пейзажная живопись династии Юань, пигменты, межрегиональная циркуляция, технологические инновации.
Keywords: landscape painting of the Yuan Dynasty, pigments; cross-regional circulation, technological innovation.

Найденные документы из Дуньхуана（敦煌）показывают, что купцы из западных регионов династии Юань（元）перевозили большое количество пигментов и текстиля для торговли с Центральными равни-



Рис. 1. Цянь Сюань династии Юань. Жилище в плавучих нефритовых горах, 29,6 х 98,7 см. Бумага. Шанхайский музей

нами, и что Шелковый путь продолжал развиваться при династии Юань и стал важным каналом для обмена между Востоком и Западом [1, с. 124]. Этот путь не только облегчал циркуляцию товаров, но и способствовал смешению культур. Что касается циркуляции минеральных пигментов, то Шелковый путь создал беспрецедентно гладкую торговую систему в Евразии. Минеральные пигменты с Запада (такие как ультрамарин и киноварь, которые, в основном, производятся из афганского лазурита) попадали на Центральные равнины через Персию и Среднюю Азию и становились новым материалом для пейзажной живописи, привнося различные цветовые текстуры и возможность взаимоокрашивания, которые постепенно интегрировались в создание пейзажных картин, показывая различные ландшафты. Евразийская сеть династии Юань способствовала циркуляции минеральных пигментов (таких как лазурит и киноварь) и растительных красителей. Смешение «хуйхуйцина», импортируемого из Персии, с традиционной китайской каменной зеленью обогатило многослойность красок в пейзажных картинах [2, с. 211] (например, «Жилище в горах с плавающим нефритом»《浮玉山居图》Цянь Сюаня （钱选）(рис. 1)).

В то же время, благодаря взаимному обмену с западными регионами, цвета персидской изобразительной живописи и китайских пейзажей перенимали друг у друга. [3, с. 93] Пигмент лазурит использовался в иллюстрациях Исторических коллекций при дворе Ильханата и в фресках дворца Юнлэ в китайской провинции Шаньси, но персидские картины подчеркивали плоские декоративные поверхности, в то время как пейзажи династии Юань стремились к пространственной многослойности — разница,отражающая эстетические трансформации разных цивилизаций в один и тот же материал.

Присоединение Тибета к династии Юань, распространение тибетского буддизма среди монгольской аристократии, взаимодействие между «пятицветным представлением» тхангка (белый, желтый, красный, зеленый и синий) и «пятицветной системой» Среднего царства (зеленый, красный, желтый, белый и черный), а также использование золотой пыли, контуров и техники рисования плоскими минеральными пигментами в религиозных картинах, таких как тхангка, вдохновили юаньских художников на изучение наслоения цветов. Картина Ван Мэна（王蒙）, изображающая травянистый зал в осенних горах, в которой каменно-зеленый цвет используется для окрашивания мха, а вермильон — для окрашивания клена, опирается на декоративное использование цвета в тхангка [4, с. 345]. Визуальная трансляция тибетского буддизма: Покровительствуемый при юаньском дворе буддизм обусловил то, что интенсивная колористика танка — в частности, тона порошкового золота и киновари, — вероятно, оказала обратное воздействие на придворную живопись (показательный пример — колористическое решение фона в свитке Лю Гуаньдао(刘贯道) «Император Шицзу на охоте»《元世祖出猎图》(рис. 2)).



Рис. 2. Династия Юань Лю Гуандао. Охота Юань Шицзу. Шелк. 182,9 x 104,1 см. Национальный дворцовый музей, Тайбэй

Под воздействием проповедуемой в эпоху Юань цюаньчжэньской доктрины «чистоты и недеяния» (清净无为), пейзаж стиля «цяньцзян» (светло-красный пейзаж, основанный на охре и индиго) стал для литераторов важнейшим средством выражения их эскапистских настроений. В его колористике неявно заложена двуединая метафора, синкретично объединяющая даосский мотив «ухода от мира» и чань-буддийские категории «пустотности» и «безмятежности».

Параллельно происходила трансформация живописных техник: привнесенный из Западного региона метод «вогнуто-выпуклой живописи», акцентирующий объемность и цветовой охват, был креативно переосмыслен и адаптирован под эстетику «бескостных пейзажей» [5, с. 128]. Невзирая на то, что в творчестве юаньских литераторов безусловно доминировала монохромная живопись тушью, произведения Цянь Сюаня (钱选), Чжао Мэнфу（赵孟頫）и их современников по-прежнему демонстрировали органичный синтез сине-зеленой палитры с тушью. Благодаря технологическому усовершенствованию красочного слоя, наложение пигментов стало более легким и воздухопроницаемым, а общая фактура картины — предельно утонченной.



Рис. 3. Династия Юань Чжао Мэнфу. Сорока Хуа. Осенние цвета. Бумага. 28,4 x 90,2 см. Национальный дворцовый музей, Тайбэй

Показательным примером такого новаторства служит свиток Чжао Мэнфу（赵孟頫）«Осенние краски гор Цюэ и Хуа»《鹊华秋色图》(рис. 3), в котором сине-зеленые краски гармонично сплетаются с каллиграфической манерой письма. Подобный технический прорыв был непосредственно обусловлен богатым ассортиментом импортных пигментов из Западного края и прогрессом в технологии производства бумаги. Более того, колористика приобретала не только эстетическое, но и социополитическое значение: этническая иерархия «четырех сословий» династии Юань находила свое символическое отражение в системе красок [6, с. 89].

Унаследовав от династии Северная Сун традицию туши и промывки, юаньские художники привнесли в нее теплоту западных красок. В картине Хуан Гунвана «Жилище в горах Фучунь» охру смешивают с тушью, чтобы передать бледность пейзажей Цзяннани; в картине Ни Цзаня（倪瓒） «Жунцзечжай»《容膝斋图》(рис. 4) простыми мазками и светлой тушью, с редким нанесением охры на далекие горы, передают бледность ветров и песков западных регионов, формируя уникальный стиль «разреженности и легкости». В период правления династии Юань система государственных мастерских (например, «Шоучжуюань») способствовала стандартизации техники, а взаимодействие между народными и литературными художниками (например, попытки Ван Гуана использовать

румяна для рисования цветов сливы) способствовало распространению экспериментальных техник. Эти явления позволяют изучить досовременные способы распространения техники.

Циркуляция пигментов и технологические инновации способствовали трансформации пейзажной живописи из «царства не-себя» династии Сун в «царство да-себя» династии Юань. Парадигма литературной живописи, созданная четырьмя юаньскими школами (Хуан Гунван（黄公望）, Ни Цзан（倪瓒）, У Чжэнь（吴镇）и Ван Мэн（王蒙）), оказала глубокое влияние на живопись династий Мин и Цин. Шэнь Чжоу（沈周）и Дун Цичан（董其昌）при династии Мин, а также Четыре короля при династии Цин продолжили их дух туши и кисти.



Рис. 4. Ни Цзан династии Юань. Жунцзечжай. Бумага / краски. 74,7 x 35,5 см. Национальный дворцовый музей, Тайбэй

Воплощение западных цветовых элементов в пейзажной живописи отражает мультикультурализм монгольской империи Юань. Например, в настенных росписях пещер Могао в Дуньхуане, выполненных при династии Юань, переплетаются китайский и тибетский художественные стили, что служит наглядным свидетельством формирования плюралистической и интегрированной модели китайской цивилизации. Сравнение использования цветов в пейзажных картинах монголо-юаньского периода с буддийскими фресками и исламскими миниатюрами западных регионов показывает взаимодействие и влияние различных культур [7, с. 92]. Например, чеканка из бычьих волос на картине Ван Мэна（王蒙）«Резиденция Гэ Чжичуаня»《葛稚川移居图》(рис. 5) интертекстуальна с замысловатым декором персидских миниатюр.

Цветовые слои пейзажных картин династии Юань хорошо сохранились, благодаря высокой стабильности минеральных пигментов,

что позволяет использовать образцы для реставрации древней живописи. С развитием науки и техники состав пигментов династии Юань (например, лазурита в ультрамарине и киновари в вермилионе) можно восстановить с помощью рентгенофлуоресцентного спектроскопического анализа [8, с. 64]. Эти технологические инновации не только способствовали диверсификации материалов для живописи, но и оказали важное влияние на развитие последующих поколений кистевой и свободной живописи.

Межрегиональная циркуляция пигментов и технологических инноваций в период правления династии Юань — яркое проявление единства китайской цивилизации в ее многообразии. Такие обмены не только способствовали художественному новаторству пейзажной живописи, но и послужили ценными примерами для понимания мультикультурализма будущими поколениями. Исследование раскраски пейзажных картин династии Юань не только восполняет пробел в истории художественных технологий, но и раскрывает глубину технологических, экономических и культурных взаимодействий между Евразией и Европой в XIII–XIV веках через путь «видения большого из малого». Это исследование выходит за рамки традиционного стилистического анализа истории искусства, связывая материальные потоки, технологические инновации и гуманизм, и открывает новую перспективу для понимания Монгольской империи Юань как «узла глобальной истории». С углублением междисциплинарных исследований академическая ценность этой области будет и дальше подчеркиваться, предоставляя историческое зеркало для современного художественного творчества. Краски пейзажной живописи династии Юань — результат столкно-



Рис. 5. Ван Мэн династии Юань. Удаление Гэ Чжичуаня. Бумага / краски. 139,5 x 58 см. Музей дворца, Пекин

вения западной цивилизации и китайских традиций. Насыщенные цвета и трехмерные техники Запада, словно экзотические специи, посыпанные на рисовую бумагу, не только обогатили визуальную иерархию пейзажной живописи, но и расширили духовные границы живописи литераторов. Этот культурный обмен не только создал уникальную главу в истории искусства, но и подчеркнул «открытость» китайской цивилизации. Подобно потускневшей киновари на фресках Дуньхуана, свет мультикультурализма по-прежнему сияет сквозь превратности.

Список литературы:

1. *Жун Синьцзян.* Дуньхуан и Шелковый путь. — Пекин: Чжунхуа Шуцзюй, 2008. — 124 с.荣新江．敦煌吐鲁番文书与丝绸之路．北京：中华书局，2008．120–135页．

2. *Чанг Цай-Пин*. История пигментов в китайской живописи. — Шанхай: Шанхайское народное издательство изобразительных искусств, 2019. — 211 с.蒋采苹．中国绘画颜料史．上海：上海人民美术出版社，2019 211页．

3. *Му Хунъянь.* Изучение персидских миниатюр. — Пекин: Издательство культуры и искусства, 2010. — 93 с.穆宏燕．波斯细密画研究．北京：文化艺术出版社，2010．93页．

4. *Чэнь Чуаньси.* Эстетическая история китайской живописи. — Пекин: Народное издательство изобразительных искусств, 2012. — 345 с.陈传席．中国绘画美学史、．北京：人民美术出版社，2012．345页．

5. *Сюэ Юннянь.* История живописи династии Юань. — Пекин: Народное издательство изобразительного искусства, 2000. — 128 с. 薛永年．元代绘画史．北京：人民美术出版社，2000．128页

6. *Бо Сонгнян*. Взаимопроникновение западного искусства и китайской живописи. — Пекин: Forbidden City Press, 2015. — 89 с.薄松年．西域美术与中原绘画的交融．北京：故宫出版社，2015．89页．

7. *Сюй Цзяньжун.* Красители из Западного края и инновации в литературной живописи эпохи Юань. Шанхай: Шанхайское издательство изобразительного искусства, 2018. — 92с.徐建融．西域颜料与元代文人画革新．上海：上海书画出版社，2018．92页．

8. *Ли Цзюнь*. Технологии, торговля и искусство: материальная культура Шёлкового пути в эпоху династии Юань. Пекин: Издательство «Шэнхуо • Душу • Синьчжи санлянь шудянь», 2018. — 62 с.李军．技术、贸易与艺术：元代丝绸之路的物质文化．北京：生活•读书•新知三联书店，2018．62页．

ЮЙ ИФАНЬ

Аспирант РГХПУ им. С.Г. Строганова
e-mail: 1015935304@qq.com

YU YIFAN

Postgraduate Student of the Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts
e-mail: 1015935304@qq.com

DOI: 10.37485/1997-4663_2026_2_1_431_437

ЭВОЛЮЦИЯ ПОРТРЕТНОГО СТИЛЯ И МАСЛЯНОЙ ЖИВОПИСИ ЦЗИНЬ ШАНЪИ

EVOLUTION OF JINSHANYI'S PORTRAIT STYLE AND OIL PAINTING

Автор рассматривает творчество современного китайского художника Цзинь Шаньи в жанре портрета, акцентирует внимание на эволюции творческого метода мастера, выделяя четыре этапа его развития и связь художественного метода с влиянием школы российского художника К.М. Максимова.

The author examines the work of contemporary Chinese artist Jin Shangyi in the portrait genre, focusing on the evolution of the artist's creative method, identifying four stages of its development and the connection between his artistic method and the influence of the school of the Russian artist K.M. Maximov.

Ключевые слова: Цзинь Шаньи, портрет, китайская масляная живопись, К.М. Максимов.
Keywords: Jin Shangyi, portrait, Chinese oil painting, K.M. Maximov.

Цзинь Шанъи — известный современный китайский художник, один из основоположников реалистичной масляной живописи в Китае, портретная техника которого прошла несколько этапов эволюции и сочетала в себе западные реалистичные методы с китайской художественной традицией.

С 1950-х годов, под влиянием формальной концепции К.М. Максимова, творчество Цзинь Шанъи характеризуется вниманием к достоверной передаче структуры и цвета, что способствовало формированию его индивидуального реалистичного метода. В 1980-е годы художник обратился к элементам европейского классического наследия и настенной живописи Дуньхуана, исследуя декоративный язык и выражая стремление к формальной красоте посредством плоскостной композиции и цветовых контрастов. В 1990-е годы Цзинь Шанъи, углубленно изучая технику классической масляной живописи, интегрировал в произведения личные идеалы и дух изысканности, что придало его работам характер синтеза классической традиции и современности. К концу XX века его творчество акцентировало китаизацию живописного языка: художник использовал элементы традиционной каллиграфии и живописи тушью для создания уникальной системы выразительных средств масляной живописи. Художественные исследования Цзинь Шанъи обогатили формы выражения китайской масляной живописи, способствовали ее локальному развитию и оказали значительное влияние на становление национальной школы.

Как лидер китайской школы масляной живописи, Цзинь Шанъи не только глубоко освоил классические западные техники, но и продемонстрировал органичную интеграцию традиционной китайской культуры в свою практику. На протяжении художественной карьеры его портретный стиль прошел через несколько этапов эволюции, каждый из которых отражал уникальные черты, тесно связанные с социальным контекстом и художественными тенденциями эпохи. На пути исследования и приобщения китайской масляной живописи Цзинь Шанъи в конце 1990-х годов выдвинул новую художественную концепцию — синтез элементов традиционного китайского искусства с техниками западной масляной живописи. Интегрируя в масляную живопись такие элементы китайской живописи, как ритмика мазка и символические приемы выражения, он преодолел традиционное понимание реалистического воспроизведения, обращаясь к более глубоким культурным пластам. Эта инновационная стратегия не только значительно расширила художественную выразительность китайской масляной живописи, но и открыла уникальный путь для ее развития, способствуя постепенному отходу от прямого заимствования западных техник и формированию нового стиля с выраженной национальной идентичностью.

Эволюция стилистического языка портретной живописи Цзинь Шанъи: четыре этапа

I. 1950-е годы: влияние формальной концепции Максимова на творчество Цзинь Шанъи

В 1955 году Цзинь Шанъи, в Центральной академии изобразительных искусств, прошел двухгодичный курс масляной живописи у художника К.М. Максимова. Максимов в рамках занятий по рисунку ввел ключевое понятие «структура», определив его как единство светотени, объема и анатомии. Он настаивал на том, что при наблюдении и создании образа необходимо учитывать не только светотеневые отношения и поверхностные характеристики, но и внутреннюю структуру, направление и взаимосвязь мышц и скелета, чтобы избежать эффекта разрозненности и дробности. Благодаря обучению на вышеуказанном на курсе Цзинь Шанъи трансформировал свой метод визуального анализа, что позволило создавать образы более убедительные, живые и цельные. В ходе практических занятий Максимов размещал модели, драпировки, книги, картины и скульптуры при естественном освещении для работы с натуры, основной целью которой являлось изучение воздействия света на цвет. Это стремление к передаче мгновенных цветовых отношений и визуальных эффектов, характерных для импрессионизма, предполагало поиск единства различных цветов при различных условиях освещения — иными словами, цветовых отношений, формирующих определенную тональность. Именно благодаря этой практике Цзинь Шанъи постиг колористическую концепцию западного импрессионизма.

II. 1980-е годы: интеграция декоративного языка

В 1979 году Цзинь Шанъи в составе исследовательской группы по художественному образованию, организованной Министерством культуры КНР, посетил ФРГ. Во время визита он осознал значение линеарной пластики и плоскостной декоративности в произведениях таких мастеров, как Альбрехт Дюрер и Сандро Боттичелли. По возвращении художник интегрировал стилистику фресок Дуньхуана в язык портретной масляной живописи, создав ряд экспериментальных полотен. Его творческий метод этого периода заключался в использовании приемов декоративной живописи для обобщения и стилизации объективных форм, формирования точечных, линейных и плоскостных моделирующих элементов, а также конструктивного и плоскостного подхода к композиции. Отказываясь от

объемной моделировки, художник стремился к поэтическому настроению, декоративным цветовым эффектам и формальной красоте. Особенно это проявляется в плоскостной трактовке композиции и использовании тональных отношений черного, белого и серого.

В работе «Девушка, смотрящая на телефон» (рис. 1) одежда персонажа, фон и кожа трактованы соответственно в черной, серой и белой тональности, что придает всей композиции лаконичность и выразительность. Контраст и гармония ахроматической триады не только усиливают декоративность произведения, но и обеспечивают четкий визуальную концентрацию.



Рис. 1. Цзинь Шанъи. «Девушка, смотрящая на телефон», 90 см х 60 см. 2017 г.

В интерпретации точки, линии и плоскости Цзинь Шанъи демонстрирует виртуозное владение базовыми визуальными элементами, раскрывая не только глубину освоения декоративного языка, но и стремление к синтезу креативных концепций с традиционными формами китайского искусства. В произведении «Возвращение эмигранта» (рис. 2) художник выстраивает сложную композиционную систему, где точки, линии и плоскости создают выразительный декоративный эффект. Этот метод представляет собой одновременно преемственность классической традиции и авторскую интерпретацию современной формальной эстетики. В поздних работах мастера данный подход получает дальнейшее развитие, становясь узнаваемым элементом его живописного почерка.

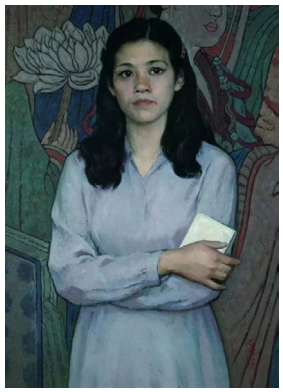


Рис. 2. Цзинь Шанъи. «Возвращение эмигрантки», 74 см х 53 см. 1979 г.

III. 1990-е годы: обращение к классическому языку живописи

Во время пребывания в США Цзинь Шанъи провел компаративное исследование эволюции европейской масляной живописи, что позволило ему глубже осмыслить классическое наследие. Изучив традиции и

процесс развития европейской школы, художник пришел к выводу о необходимости интеграции в свою портретную практику таких фундаментальных элементов, как объемная моделировка, световая градация, академическая техника, а также идеалы гармонии, изящества и вневременности, присущие классицизму.



Рис. 3. Цзинь Шаньи. «Таджикская невеста», 60 х 50 см. 1983 г.

На Западе художники начали исследовать природу света и цвета задолго до научных открытий в области физики. Леонардо да Винчи в трактате «О живописи» призывал живописцев к системному изучению световых явлений. Именно он первым применил метод «светотени» (chiaroscuro), который представлял собой не пассивное копирование природных эффектов, а активное исследование законов света для создания объемной формы.

С середины 1980-х годов представители китайской неоакадемической школы масляной живописи, среди которых ключевую роль играл Цзинь Шанъи, синтезировали строгую моделировку классицизма с модернистской концепцией объективного цвета, трансформируя популярный метод прямого письма «советской школы». Эта стратегия была призвана восполнить пробелы в освоении западной масляной традиции в Китае 1920–1930-х годов.

Характерным примером классицистского подхода служит полотно «Таджикская невеста» (рис. 3). Боковое освещение формирует четкую светотеневую моделировку, выделяя фигуру на темном фоне. Композиционная структура картины опирается на принципы монументальности и строгости, свойственные живописи классицизма.

Цзинь Шанъи неизменно сохранял исследовательскую позицию в своей творческой практике. Это объясняет отсутствие привязанности к единственному стилю или технике: свободно перемещаясь между классицизмом, импрессионизмом и приемами, отдаленно напоминающими пуантилизм, художник искал адекватные средства выражения в диалектике строгости и свободы.

IV. Конец XX века: синтез нескольких стилей с китайским живописным языком

Наследуя классицистическую традицию, Цзинь Шанъи привнес в свои работы атмосферу своего времени и национальную идентичность, а также выраженную авторскую индивидуальность. Это отличает его подход от логики мышления, присущей как китайским реалистическим полотнам, так и западноевропейской классике в интерпретации художников его поколения. Данное различие открыло новое культурное пространство.

Новаторство Цзинь Шанъи заключается в акценте на колористической моделировке с применением импрессионистских приемов сопоставления мазка и цвета, что придает живописной поверхности насыщенность и тональную нюансировку. Особенно в поздних произведениях цветовые текстуры обретают качество, напоминающее эффекты свободной и концентрированной туши в китайской живописи. Так возникает уникальное очарование синтеза классической масляной техники с элементами традиционной каллиграфии и живописи тушью.



Рис. 4. Цзинь Шанъи. «Художник-монах Куньцань», 115,5 см x 99,5 см. 1999 г.

Стремление к «истинности» в его работах более не является возвышенной правдой революционного реализма, но представляет собой академическую достоверность неоклассицизма, где дух и стиль древних теорий живописи сочетаются с принципом «посредством иллюзорного выявлять реальное». Показательным примером этого метода служит произведение 1999 года «Художник-монах Куньцань» (рис. 4): фигура художника, сидящего на горе, выполненной широкими мазками, словно сливается с горным хребтом на заднем плане, создавая впечатление единой стилизованной структуры.

Портретный язык Цзинь Шанъи прошел последовательную эволюцию от реализма через декоративизм и классицизм к китаизации. Исследование этого процесса позволяет не только проследить траекторию

индивидуального художественного развития мастера, но и выявить культурные трансформации и художественные инновации китайской масляной живописи в различные периоды.

Анализ произведений разных этапов демонстрирует, как китайская масляная живопись постепенно сформировала уникальную творческую систему в диалоге восточной и западной художественных традиций. Эта система не только обогащает выразительный арсенал китайской масляной живописи, но и предлагает новые концептуальные подходы для развития современного искусства.

Заключение

Художественные изыскания Цзинь Шанъи преодолели ограничения западной живописной техники, открыв новые перспективы приобщения и диверсификации китайской масляной живописи. Виртуозно оперируя светотенью, цветом и композиционными принципами, он создал образец органичного синтеза техники и эстетики в пространстве китайской масляной школы.

Посредством инновационной практики и теоретических разработок Цзинь Шанъи ориентировал последующие поколения художников на изучение сущности китайской культуры и поиск современных форм ее художественного выражения. Его вклад не только усилил позиции китайской масляной живописи на мировой арене, но и предоставил современным китайским мастерам важный импульс для постоянных инноваций и творческих прорывов.

Список литературы:

1. *Линь Сяочу.* Исследование третьего поколения китайских художников масляной живописи [D]. Центральная академия изобразительных искусств, 2012.

2. CCTV. Рассказы известных деятелей искусства — Цзинь Шанъи: создание портретов для китайцев, 21.04.2017.

3. *Хуан Юйхун, Цзинь Шанъи.* Исследование духовного пути китайской масляной живописи — интервью с господином Цзинь Шанъи [J]. Друзья искусства, 2008 (1). 26-27 с.

ЧЖАН ЦЗЯХЭ

Аспирант кафедры истории искусств и гуманитарных наук РГХПУ им. С.Г. Строганова
e-mail: Johnchzhan@gmail.com

ZHANG JIAHE

Postgraduate student at the Department of History of Arts and Humanities at the Stroganov Russian State University of Art and Industry
e-mail: Johnchzhan@gmail.com

DOI: 10.37485/1997-4663_2026_2_1_438_446

БАТАЛЬНАЯ ЖИВОПИСЬ В ВОЕННОМ МУЗЕЕ НАРОДНОЙ РЕВОЛЮЦИИ КИТАЯ

BATTLE PAINTINGS AT THE MILITARY MUSEUM OF THE PEOPLE'S REVOLUTION OF CHINA

В истории искусства Нового Китая становление современного жанра батальной живописи практически совпало по времени с созданием Военного Музея народной революции. Оба явления возникли в контексте политико-культурных потребностей периода становления нового народного государства: батальная живопись визуально раскрывала историю, тогда как Музей выступал в качестве институциональной площадки, предоставляющей пространство для демонстрации и трансляции этих живописных произведений. Появление Музея сделало военную тематику не просто направлением художественного творчества, но придало ей четко выраженную культурную функцию, включив ее в систему формирования государственной идеологии и народного образования.

In the history of New China art, the emergence of the modern genre of battle painting practically coincided with the creation of the Military Museum of the People's Revolution. Both phenomena arose in the context of the political and cultural needs of the formation of the new people's state: battle painting contributed to the historical narrative through visual narrative, while the museum acted as an institutional platform, providing a space for the display and dissemination of these paintings. The establishment of the museum transformed military themes from simply a field of artistic expression to a clearly defined "cultural function", incorporating them into the formation of state ideology and public education.

Ключевые слова: Военный Музей, батальная живопись, творческая мастерская живописи, идеология в искусстве, визуализированная история.
Keywords: Military Museum, battle painting, creative painting studio, ideology in art, visualized history.

Уникальность Военного Музея народной революции Китая состоит не только в комплексе его экспозиций или масштабах коллекции, но и в том, что он стал одним из немногих государственных институтов в стране, совмещающих функции «экспозиционного учреждения» и «творческой мастерской». Так, уже в начале 1960-х годов при Музее была создана Творческая мастерская живописи, которая сразу же заняла ключевое место в национальной системе художественного производства, превращая музей из простого «экспозиционного терминала» в «источник производства образов». С появлением этой Мастерской, представлявшей собой поистине первопроходческий проект, связана новая страница в истории китайской батальной живописи.

Первыми членами Творческой мастерской Военного музея стали талантливые бойцы, за плечами которых была война. Все они в прошлом были фронтовыми художниками, пережившими все тяготы военного времени. Их мастерство оттачивалось не в академиях, а в перерывах между боями; это были самородки, обладавшие и талантом, и незаурядными способностями, которые они развили на практике [1].

Задача Творческой мастерской состояла в том, чтобы посредством институциализированного производства батальной живописи достичь визуального переосмысления революционной истории и унифицированного ее истолкования. И с 1960-х годов в ней последовательно создаются серии тематических, отражающих важные исторические события, произведений, ставших типичными примерами развития музейной батальной живописи, в частности, такие произведения, как «Урок политрука с красноармейцами» даты, здесь и далее (Чжэн Хунлю, 郑洪流),

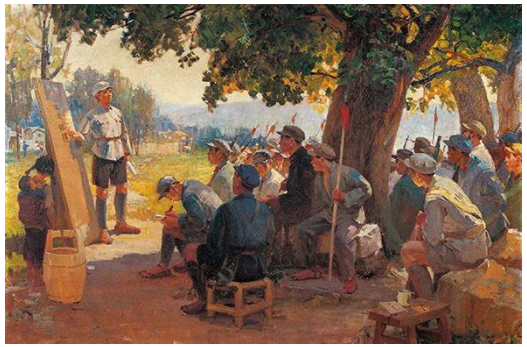


Рис. 1. Чжэн Хунлю (郑洪流). «Урок политрука с красноармейцами». 1960. 134 × 88 см



Рис. 2. Гао Цюань (高泉) «Партия рождается на собраниях роты». 1977. 198×188 см

«Партия рождается на собраниях роты» (Гао Цюань, 高泉), «Цзуньи, 1935» (Лю Сянпин, 刘向平) и «Раскаты грома удаляются» (Ли Жу, 李如) (ил. 1–4).

Эти произведения не только фиксировали сцены войны, но и выполняли функцию своего рода «основополагающего нарратива» национальной визуальной памяти, формируя государственный художественный канон нового, социалистического, представления о войне и народной армии.

Создание Творческой мастерской живописи при Музее, знаменовавшее новую страницу в истории пропагандистской живописи Китая, напрямую было связано с институциональным наследием и опиралось на сложившиеся традиции батальной живописи в истории современного Китая. Так, если во времена военного сопротивления японской агрессии пропагандистские задачи искусства активно решались мастерами, трудившимися на художественном факультете Яньаньской академии искусств имени Лу Синя, то в период войны за освобождение этой работой занимались художественные бригады при армии, где военное искусство всегда было тесно связано с политической пропагандой и мобилизацией общества [2]. Литературная и художественная работа, руководство которой взяла на себя Коммунистическая партия Китая, находилась в процессе постоянного развития: литераторы и художники углубляли свое понимание и осознание революции, что способствовало повышению уровня художественных произведений. Постепенно происходил переход от раннего, ориентированного преимущественно на фронтовые задачи подхода, основанного на «отказе от пера ради штыка», от идеи защиты Родины, к более глубокому

осмыслению судьбы нации с художественной точки зрения. Искусство эволюционирует от простого отражения событий революционной борьбы к выполнению боевой функции, направленной на содействие Коммунистической партии Китая в достижении революционных задач в соответствии с развитием революционной ситуации [3]. Создание Творческой мастерской при Военном Музее народной революции Китая стало институциализированным продолжением этой традиции, а объединение внутри одного учреждения трех функций: собирательско-систематизаторской, экспозиционной и творческой — сформировало завершенную систему художественного «производства».



Рис. 3. Лю Сянпин (刘向平) «Цзуньи, 1935». 1983. 365×154 см



Рис. 4. Ли Жу (李如) «Раскаты грома удаляются». 2006. 200×110 см

В рамках этой институциональной парадигмы Военный Музей Китайской народной революции стал центральной платформой национального военного художественного творчества: художники, работающие в музее, где соединяются исследование военной истории, экспозиция материальных объектов и практика художественного творчества, получили не только возможность непосредственного доступа к историческим реликвиям: образцам оружия, амуниции, обмундирования, иным артефактам, но также возможность работать совместно с военными историками и историками искусства, политологами и пропагандистами. Все это способствовало созданию множества тематических серий высокохудожественных произведений, отражающих важные исторические события, а мультидисциплинарный механизм сотрудничества, позволяющий художникам достигать высокой степени исторической достоверности, стал уникальным преимуществом Музея в визуализации национальной памяти [4].

Важную особенность работы Творческой мастерской составляло то, что художники выступали не просто как творцы-созидатели, но и

как проводники государственной «нарративной линии»: на всех этапах создания произведения — от выработки концепции и проведения исследовательских работ и до завершения работы — они получали в свое распоряжение не только все необходимые государственные ресурсы, но и методическое руководство, что обеспечивало замыслам художников, избираемым ими темам живописных полотен, стилистике исполнения точное соответствие политическому контексту эпохи, и творческая деятельность художников в рамках музея служила одновременно и искусству, и решению политических задач.

Таким образом, основой поддерживаемого на протяжении долгого времени высокого художественного и пропагандистского уровня создаваемых в Творческой мастерской произведений является, прежде всего, то, что Военный музей обладает огромным массивом исторических реликвий и архивных материалов, обеспечивающих прочную фактологическую основу для художественного творчества, а создание картин основывается на исторически проверенных фактах, которые изучают художники (личные записи бойцов, боевые отчеты, фотографии с полей сражений и реальные образцы оружия), чтобы гарантировать исторически документальную точность произведений.

Необходимо отметить также особую роль в формировании будущего костяка художников Творческой мастерской, которую в 1950-е годы сыграла учебная студия масляной живописи под руководством К.М. Максимова при Центральной академии изящных искусств (1955–1957) — советского живописца и педагога, профессора Суриковского училища, лауреата Сталинских премий Константина Мефодьевича Максимова, приглашенного в Китай в те годы, когда живопись маслом воспринималась еще как недостаточно рафинированное искусство, а специализированные художественные вузы не имели сформированной системы обучения масляной живописи. «Класс масляной живописи Максимова» стал первым в Китае коллективом, в котором обучали исключительно живописи маслом и создавали ее в реалистической манере. Ценность «класса Максимова», который привнес в китайскую масляную живопись систематическое художественное образование и научный творческий метод, заключается в его основополагающем и новаторском характере. Такие художники, как Хэ Кундэ (何孔德), Гао Хун (高虹), Фэн Фацы (冯法祀), Жэнь Мэнчжан (任梦璋), Хоу Иминь (侯一民), Цзинь Шанъи (靳尚谊), Чжань Цзяньцзюнь (詹建俊), Ван Дэвэй (王德威) и другие, не только создали в то время ряд влиятельных произведений, но и на протяжении всего своего последующего творческого пути постоянно находились в поиске и развивались, став важными фигурами в мире китайской масляной живописи.



Рис. 5. Хэ Кундэ (何孔德), Чжэн Хунлю (郑洪流). «Гуанчжоуское восстание». 1962. 310×170 см



Рис. 6. Лю Гошу (刘国枢). «Молниеносный штурм моста Людин». 1957. 180 ×133 см

Длительная плодотворная практика Творческой мастерской живописи Военного Музея народной революции Китая привела к утверждению ведущих эстетических и нарративных принципов китайской батальной живописи, один из которых находит свое отражение в том, что художники, с уважением относящиеся к истории, в то же время стремятся «превзойти» ее, посредством визуальной реконструкции превращая «факты» в «убеждения». Вэй Цзиншань (魏景山) даже считает, что если произведение достоверно с художественной точки зрения, то оно не искажает историю, поскольку визуальное искусство, в отличие от текста, не может быть досконально подробным — «оно способно выразить замысел лишь через одну сцену или один образ» (цитируется по [5, с. 241–242], перев.автора). Так, например, работа Хэ Кундэ (何孔德) и Чжэн Хунлю (郑洪流) «Гуанчжоуское восстание» (ил. 5) не является механическим воспроизведением исторических реалий: в ней обработка света и пространства служит выражению духа «момента восстания» и позволяет произведению выйти за рамки документальности и войти в художественное пространство символического значения.

Хотя с 1950-х годов китайская батальная живопись испытывала значительное влияние советского социалистического реализма, китайские художники, в отличие от советского документального повествования, больше внимания уделяют формированию «духовного образа», часто используя для усиления эмоционального напряжения не только типизацию персонажей и централизацию композиции, но и светотеневую сим-



Рис. 7. Гао Хун (高虹). «Манёвр по Северному Шэньси». 1957. 277×136 см



Рис. 8. Хэ Кундэ (何孔德). «Встреча на горе Цзинганшань». 1980. 250×200 см

волизацию. Например, в картине кисти Лю Гошу (刘国枢) «Молниеносный штурм моста Людин» (ил. 6) автор стремится не к объективированному воспроизведению боевой обстановки, а через динамичную диагональную композицию фиксирует момент дерзкого перехода красноармейцев по подвесному мосту как длящуюся визуальную эпопею. Ярко-красная цветовая гамма и энергичные мазки не только передают жестокую атмосферу сражения, но и передают бесстрашие духа воинов революции. На картине позы и выражения лиц бойцов лишаются индивидуальности, это уже не конкретные солдаты, а коллективный символ несокрушимости и воли к победе. Такое стремление к созданию «духовного образа» позволяет китайской революционной реалистической живописи превзойти задачу простого запечатления батальных сцен и подняться до уровня духовного символа, несущего национальные идеалы.

Со временем акцент с изображения индивидуального мужества все больше смещается в сторону демонстрации проявления общенародной воли и массового героизма. Так, если в ранних работах Творческой мастерской, например, в работе Гао Хун (高虹) «Манёвр по Северному Шэньси» (ил. 7), выделяется личность Мао Цзэдуна, то в работе Хэ Кундэ «Встреча на горе Цзинганшань» (ил. 8) в массовой сцене, проявляющей монолитность народных войск, демонстрируется коллективная победа. Этот нарративный сдвиг отражает историческую эволюцию китайской военной живописи: от «революционного пыла» к «рациональной силе».

С началом политики Реформ и открытости Творческая мастерская Военного Музея народной революции Китая получает большую академическую и творческую автономию и начинает уделять все большее

внимание художественным и гуманистическим аспектам создаваемых произведений. Так, например, в картине «Инцидент на мосту Лугоуцяо 7 июля» ее авторы Ян Кэшань (杨克山) и Цуй Кайси (崔开玺) (ил. 9), сохраняя с помощью документально выверенных штрихов психологическое напряжение и реалистичность показа исторической сцены, тем не



Рис. 9. Ян Кэшань (杨克山), Цуй Кайси (崔开玺). «Инцидент на мосту Лугоуцяо 7 июля». 2009. 400×220 см

менее, стилистически — через обращение к панорамно-диагональной композиции и к масштабному, эпическому изображению — достигают философского осмысления атмосферы войны и дрейфуют в решении пропагандистских задач батальной живописи от преимущественно документальных средств к собственно художественным [6].

В Творческой мастерской Военного музея Китайской народной революции удалось собрать коллектив экспертов, представляющих художественные и военные вузы всей страны, что сформировало междисциплинарную исследовательскую модель глубокого сотрудничества историков, военных специалистов и искусствоведов.

Деятельность Военного музея китайской народной революции на протяжении вот уже более чем шестидесяти лет свидетельствует об эволюции китайской батальной живописи, которая формирует национальную визуальную память посредством институционализированного художественного производства. За эти годы Музей прошел путь от революционного реализма раннего периода своего основания до обогащения изобразительного языка гуманистической составляющей в эпоху Реформ и открытости, неизменно стремясь к балансу между исторической достоверностью и художественным обобщением. Механизм формирования визуальной памяти, основанный на музейном собрании, опирающийся на академическую науку и ориентированный на творчество, превратил музей в важное пространство, связующее историю и современность, военное дело и искусство. В новую эпоху эта модель продолжит стимулировать новаторство в области военно-исторической живописи, создавая визуальную эпопею, созвучную идее национального возрождения.

Список литературы:

1. *Гао Гэ.* Общность и индивидуальность в создании произведений революционно-исторической живописи: на примере изображений Великого похода из собрания Военного Музея Китайской народной революции // Газета Культурного Китая. — 2023. — 22 окт. — С. 4. 高阁. 革命历史画创作的共性与个性——以军博馆藏长征美术图像为例［N］. 中国文化报, 2023-10-22 (4).

2. *Сюй Сянцюнь.* Красная эпопея: ретроспектива китайского военного искусства 1927–1977 // Газета Народного политического консультативного совета провинции Гуйчжоу. — 2018. — 27 июля (B1). 许向群. 红色史诗：中国军事题材美术回眸（1927—1977) [N]. 贵州省政协报, 2018-07-27.

3. *Чжан Цзюньго, Гао Линь.* Особенности партийной литературно-художественной работы в период революционных войн и их практическое значение для современности // Вестник Партийной школы Яньаня. — 2016. — Т. 32, № 5. — С. 24–27. 张俊国, 高琳. 党在革命战争时期文艺工作的特点及其现实启示[J]. 延安党校学报, 2016, 32 (05): 24-27.

4. *Чжан Шуньюэ.* История строительства Военного Музея народной революции Китая // Байнян Чао. — 2023. — №2. — С. 44-50. 章舜粤. 中国人民革命军事博物馆修建始末［J］. 百年潮, 2023 (02): 44-50.

5. *Шао Дачжэнь.* Ваньшань Хунбянь. Беседы о шестидесятилетии изобразительного искусства Нового Китая 1949–2009. — Пекин: Народное издательство изобразительного искусства, 2009. — С. 241–242. 邵大箴. 万山红遍：新中国美术60年访谈录：1949—2009 [M]. 北京：人民美术出版社，2009: 241-242.

6. *Ян Кэшань, Цуй Кайси.* Инцидент на мосту Лугоуцяо 7 июля // Иллюстрированный журнал. — 2010. — № 7. — С. 38–39. 杨克山, 崔开玺. 七七事变•卢沟桥［J］. 连环画报. 2010 (7). 38-39.

ЛЮ ГУАНЬТИН

Аспирант РГХПУ им. С.Г. Строганова
e-mail: 498920135@qq.com

LIU GUANTING

Postgraduate student of Stroganov Russian State University of Design and Applied Art
e-mail: 498920135@qq.com

DOI: 10.37485/1997-4663_2026_2_1_447_452

ХОЛОДНАЯ ЦВЕТОВАЯ ГАММА В КИТАЙСКОЙ ЛАКОВОЙ ЖИВОПИСИ: ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ДОСТОИНСТВА И ЭМОЦИОНАЛЬНОЕ БОГАТСТВО

COOL COLOR PALETTE IN CHINESE LACQUER PAINTING: ARTISTIC MERITS AND EMOTIONAL RICHNESS

В данной статье исследуется художественное выражение и методы создания холодной цветовой гаммы в современной китайской лаковой живописи. Анализируется, как с использованием таких материалов, как яичная скорлупа, серебро и керамическая пыль, преодолеваются ограничения традиционной лаковой палитры для реализации холодных тонов. На примере конкретных произведений раскрывается уникальная ценность холодной серой гаммы в усилении структурности композиции и создании художественной атмосферы, а также показывается эстетическая глубина, достигаемая за счет синтеза холодной палитры с абстрактным языком и фактурой материалов. Исследование демонстрирует, что использование холодной гаммы не только расширяет колористическую систему лаковой живописи, но и обогащает современное лаковое искусство сдержанным и глубоким духовным содержанием.

This article explores the artistic expression and creative techniques of cool tones in modern Chinese lacquer painting. It analyzes how materials such as eggshell, silver, and tile ash are used to over-

come the limitations of traditional lacquer colors, thereby breaking through the bottleneck of cool tone representation. Through specific case studies of artworks, the unique value of cool gray tones in enhancing pictorial structure and creating artistic atmosphere is elaborated, revealing the aesthetic depth achieved through the fusion of cool tones, abstract language, and material texture. The study concludes that the application of cool tones not only expands the color system of lacquer painting but also imbues contemporary lacquer art with subtle and profound spiritual connotations.

Ключевые слова: лаковая живопись, холодная цветовая гамма, художественная выразительность.
Keywords: lacquer painting, cool tones, artistic expressiveness.

Каждый вид живописи обладает своими уникальными особенностями, которые зависят от используемых материалов и соответствующих им технологических методов. В частности, лаковую живопись отличает особая вязкость материала, что позволяет комбинировать различные специфические компоненты, такие как лак, золото, серебро, яичная скорлупа и перламутр, создавая уникальные фактурные произведения. Традиционная лаковая живопись сочетает три основных цвета — черный, киноварный и золотой, демонстрируя сдержанную глубину черного, интенсивную выразительность киновари и благородную элегантность золота. Со временем развитие лаковой живописи претерпело изменения, и ее цветовая палитра значительно обогатилась. Все больше произведений, выполненных в холодной серой гамме, стало появляться в художественной практике.

Натуральный лак можно разделить на две категории: прозрачный и непрозрачный. Прозрачный лак обладает акварельным блеском, в то время как непрозрачный является плотным по тону, демонстрируя различную текстуру поверхности. Поскольку исходный цвет лака после высыхания становится темно-коричневым, а все остальные оттенки получаются именно на его основе, это накладывает существенные ограничения на использование и выразительность цветовой палитры в лаковой живописи. В частности, белый цвет на основе лака после высыхания приобретает желтовато-белый оттенок, и получить чистый белый или холодный белый тон средствами одного лишь лака невозможно. Таким образом, воспроизведение холодной цветовой гаммы в лаковой живописи





Рис. 1. Цяо Шигуан. Жилища Хойчжоу. лаковая живопись. Инкрустация яичной скорлупой, серебро. 70×120 см. 2008 г.
Рис. 2. Чэнь Цзиньхуа. Поэзия кварталов Саньфанцисян. лаковая живопись. Пудра из черепицы, гравирование по лаковому слою. 75×120 см. 2015 г.

представляет значительную сложность. Однако благодаря настойчивым поискам художников было обнаружено, что применение таких материалов, как инкрустация яичной скорлупой для передачи холодного белого или использование керамической пыли, позволяет удовлетворить потребность в холодных тонах. Например, в серии работ Цяо Шигуана «Жилища Хойчжоу» (2008, рис. 1) используются три материала — лак, яичная скорлупа и серебро, а композиция построена на сочетании черного, белого и серого цветов. Различные оттенки холодного серого усиливают архитектурную структуру и геометрическое построение, создавая ритмическую гармонию. Умелое применение мозаики из яичной скорлупы позволило мастеру с большой художественной убедительностью передать как мягкость «ленивого» проникновения солнечного света в дом, так и сумрачную атмосферу пасмурного дня.

Сочетание материалов, используемых в лаковой живописи, с цветом натурального лака позволяет создавать фактурные узоры различного характера. Богатство текстур обеспечивает их гармоничное слияние с холодной серой гаммой современной лаковой живописи. Такие материалы, как полировальная вата, алюминиевая фольга, яичная скорлупа, древесные опилки, мелкозернистая наждачная ткань, металлическая проволока и другие, могут интегрироваться с лаком. Применение техник инкрустации, напыления и адгезивного соединения способствует более целостному цветовому единству произведения, полному раскрытию осо-





Рис. 3. Ли Юнцина. Кристальный город 105. лаковая живопись. Наклеивание ткани, рельефный лак, гравирование по лаковому слою. 61.3×92 см. 2012 г.

Рис. 4. Лю Гуантин. Тишина. лаковая живопись. Натуральный лак, рельефный лак, пудра из черепицы, использование потали. 80×80 см. 2022 г.

бенностей материалов и усилению художественной выразительности лаковой работы.

Очарование лаковой живописи заключается, прежде всего, в уникальной тактильности поверхности и фактурной выразительности, что особенно значимо для создания абстрактных произведений в холодной гамме. Например, работа Чэнь Цзиньхуа «Поэзия кварталов Саньфанцисян» (2015, рис. 2), посвященная историческому району Фучжоу, использующая абстрактные визуальные элементы — точку, линию, плоскость и фактуру, а также уникальные материальные возможности лаковой живописи, раскрывает историческое своеобразие, архитектурные особенности и культурный контекст этого места. Фактура, созданная широким мазком и лаковой пылью, в сочетании с холодной серой палитрой полотна, вызывает у зрителя более многообразные и глубокие впечатления, чем могла бы передать яркая, но однозначная цветовая гамма.

Применение холодной серой гаммы также способно передавать эмоциональный мир художника. В традиционной китайской культуре серый колорит олицетворяет принцип «золотой середины», вызывая психологическое ощущение скромности, сдержанности, умиротворенности и таинственности. Комплексное исследование взаимосвязи цвета в лаковой живописи с абстрактной выразительностью позволяет художнику интуитивно выбирать тон, наиболее соответствующий его эмоциональному замыслу.

Например, в работе Ли Юнцина «Кристальный город 105» (2012, рис. 3) в качестве доминирующего используется холодный серо-фиолетовый тон. Применяя техники наклеивания ткани и гравирования по лаковому слою, художник переосмысливает и реорганизует почти абстрактную композицию. В этом произведении объекты расположены в намеренно нарушенном порядке и представлены в абстрактных формах. Холодная серая гамма здесь одновременно монохромна и весома, сдержанна и выразительна. Слоистая структура цвета и композиции, выстроенная с тонким ритмом, раскрывает глубокое пространственное настроение — сокровенное и бездонное. Это воплощение романтической атмосферы холодных серых тонов наделяет лаковую работу уникальной визуальной притягательностью.

Произведения, выполненные в холодной цветовой гамме, способны через общий колорит усилить тематическое звучание лаковой живописи, а также глубже передать эмоциональное и духовное состояние художника. Например, в работе «Тишина» (2022, рис. 4) вся композиция построена на тонких нюансах синего цвета с включением оттенков зеленого, напоминающих луговую траву. Этот глубокий холодный сине-серый тон создает ощущение внутреннего умиротворения и эмоциональной зыбкости, вызывая ассоциации с безграничностью природы и теми прекрасными переживаниями, которые она дарит человеку. В работе использованы такие материалы, как натуральный лак, керамическая пыль, серебро, а также техника гравирования по лаковому слою, что сформировало особую живописную фактуру.

В последние годы на выставках китайской лаковой живописи появляется все больше произведений в холодной гамме. Художественный язык и стилистика таких работ развиваются по линии чувственных трактовок, а в целом характеризуют индивидуализацию современной лаковой живописи Китая. Художники активно исследуют выразительные возможности и духовные ассоциации холодных тонов, параллельно экспериментируя с техническими приемами, и уже добились определенных результатов. Можно уверенно прогнозировать, что в будущем доля произведений в холодной серой гамме будет возрастать, открывая новые перспективы для развития лакового искусства.

Список литературы:

1. *Ли Фань.* Исследование влияния фактурной формы на цветовую красоту лаковой живописи // Мэйшу дагуань. — 2014. — № 9. — С. 52–53. (На кит. яз.).

李帆. 探析肌理形态对漆画色彩美的影响[J]. 美术大观, 2014, (09): 52-53.

2. *Фань Цзысянь.* Исследование выразительности цвета и фактуры в создании лаковой живописи: дис. ... магистра искусствоведения / Лусиньская академия изящных искусств. 2025. — С. 54. (На кит. яз.).

樊子娴. 漆画创作中色彩与肌理的表现性研究[D]. 鲁迅美术学院, 2025. 54.

3. *Сяо Чжаохун.* Применение холодно-тёплого контраста в создании цветовой композиции // Вэньли даохан (нижний выпуск). — 2018. — № 2. — С. 82. (На кит. яз.).

肖肇鸿. 冷暖对比在色彩构成创作中的应用[J]. 文理导航(下旬), 2018, (02): 82.

4. *Чжоу Чэньян.* Цветовое выражение и преподавание // Ишу байцзя. — 2001. — № 2. — С. 94–97, 30. (На кит. яз.).

周晨阳. 色彩表现与教学[J]. 艺术百家, 2001, (02): 94-97+30.

5. *Лю Гуаньтин.* Исследование и применение холодных серых тонов в лаковой живописи: дис. ... магистра искусствоведения / Лусиньская академия изящных искусств. 2023. — С. 43.

刘冠廷. 漆画中冷灰色调的探究与应用[D]. 鲁迅美术学院, 2023. 43.

6. *Цяо Шигуан.* Лаковая живопись — половина создана человеком, половина — природой // Жэньминь луньтань. 2002. — № 8. — С. 60–61. (На кит. яз.).

乔十光. 漆画——人画一半, 天画一半[J]. 人民论坛, 2002, (08): 60-61.

ЛУН ХУНЮЙ

Преподаватель Школы промышленного дизайна Хубэйского технологического университета, город Ухань, Китай
e-mail: 923599489@qq.com

LONG HONG YU

Lecturer at the School of Industrial Design, Hubei University of Technology, Wuhan, China
e-mail: 923599489@qq.com

DOI: 10.37485/1997-4663_2026_2_1_453_463

ТРАДИЦИОННАЯ МЕБЕЛЬ СЫЧУАНИ ЭПОХ МИН (1368–1644) И ЦИН (1644–1912): «АЛЬТЕРНАТИВНАЯ» КЛАССИЧЕСКАЯ СИСТЕМА В КОНТЕКСТЕ РЕГИОНАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

TRADITIONAL SICHUAN FURNITURE OF THE MING (1368–1644) AND QING (1644–1912) DYNASTIES: AN “ALTERNATIVE” CLASSICAL SYSTEM IN THE CONTEXT OF REGIONAL CULTURE

В данной статье анализируются географические, социально-исторические и природные условия, повлиявшие на формирование характерных особенностей мебели провинции Сычуань периода эпох Мин и Цин, в контексте развития традиционного мебельного искусства Китая.

This article analyzes the geographical, socio-historical, and natural conditions that influenced the formation of the characteristic features of furniture in Sichuan Province during the Ming and Qing dynasties, within the context of the development of traditional Chinese furniture art.

Ключевые слова: китайская традиционная мебель, эпоха Мин и Цин, мебельное искусство провинции Сычуань.
Keywords: Chinese traditional furniture, Ming and Qing dynasties, furniture art of Sichuan Province.

В сравнении с мебелью императорского дворца эпох Мин и Цин, представленной в коллекции музея Гугун в Запретном городе в Пекине, региональные мебельные традиции обширных территорий Китая предстают множеством самобытных очагов материальной культуры. Традиционная мебель Сычуани этого времени, отличающаяся от дворцовых пекинских, цзяннаньских (Цзянсу) и линнаньских (Гуандун) образцов материалами, технологиями изготовления и эстетическими принципами, сформировала целостный и глубокий пласт материальной культуры. Она не является ни упрощенной репликой, ни запоздалым отзвуком столичного стиля, но представляет собой узнаваемый «альтернативный» классический стиль, сложившийся под влиянием уникальных географических условий, масштабных миграционных процессов и синтеза разнородных культурных традиций.



Рис. 1. Карта Сычуаньской котловины с указанием основных речных путей (р. Янцзы) и горных хребтов, окружающих регион

География Сычуаньской котловины служит ключевой предпосылкой для понимания особенностей ее мебели. Окруженная со всех сторон высокими горными хребтами, она образует естественный «остров на суше», тогда как система реки Янцзы, несмотря на свою труднопроходимость, оставалась важнейшей транспортной артерией, связывающей регион с внешним миром. Эта географическая замкнутость обусловила запаздывающий и консервативный характер культурного развития, позволив древним формам и технологиям аккумулироваться и сохраниться, что придало им черты культурного «живого ископаемого». Исторические процессы, такие как крупномасштабная иммиграция из провинций Хубэй и Хунань в XVII–XVIII веках, торговля по реке Янцзы (рис. 1), а также ведущие в Юньнань, Гуйчжоу и Тибет чайные пути, постоянно обогащали культурную среду котловины, способствуя интенсивному культурному взаимодействию. В периоды Мин и Цин, особенно во время массовых переселений ранне цинского времени, в Сычуани сложилось типичное «переселенческое общество». Его материальная культура, включая мебельное производство, стала результатом сложного синтеза и трансформации различных традиций.

В отличие от Запретного города, возведенного на руинах дворца эпохи Юань и символизировавшего божественную природу власти и строгую иерархию ритуала, культурная основа сычуаньской мебели периода Мин и Цин закладывалась в ходе восстановления общества и повседневной жизни после череды войн, начавшихся еще в эпохи Сун и Юань. В ее центре были не нормы ритуала или эстетические предпочтения императорского двора, а прагматизм и жизнелюбие местного населения, утилитарные потребности и стремление обрести в новом доме символы статуса и восстановить социальный порядок. Как следствие, основу эстетики сычуаньской мебели составляют не торжественность, присущая дворцовой мебели, но бытовая выразительность, утилитарная рациональность и определенный эклектизм.

В полную противоположность мебели Запретного города, где для утверждения высочайшего статуса использовались такие тропические твердые породы, как цзытань (темный палисандр), хуанхуали (ароматный палисандр), красное дерево и другие виды декоративной древесины, сычуаньские мастера избрали путь использования местных ресурсов, делая произведения искусства из типичных для региона древесных материалов. Абсолютно доминирующими здесь были местные качественные хвойные породы и мягкие сорта древесины: наньму (лавровое дерево), кипарис, камфарное дерево, ель, гинко билоба.

Эти местные породы стали подлинной визитной карточкой сычуаньской мебели. Их древесина отличается стабильностью, устойчивостью к гниению и насекомым; неяркий цвет и гладкая текстура в условиях слабого освещения традиционных сычуаньских жилищ создают особое ощущение умиротворения. Легкий аромат и теплый блеск наньму, а также естественная патина, формирующаяся с течением времени, воплощают сдержанную, свойственную ученому сословию, роскошь, что составляет разительный контраст с ослепительной узорчатостью хуанхуали и торжественной величавостью цзытаня. Таким образом, сычуаньские мастера опирались на понимание естественных свойств местного материала, а не его редкость и ценность.

Кипарис, с его тонкой и плотной текстурой и стойким ароматом, часто использовался для изготовления сундуков, шкафов и кроватей, что обеспечивало защиту от насекомых и долговечность. Камфарное дерево, также известное своими инсектицидными свойствами, обычно шло на платяные шкафы и книжные ларцы. Выбор материалов был прямым от-



Рис. 2. Квадратный стол с элементом шуяо («царга с поясом»), украшенный резными угловыми накладками, завернутые ножки. Эпоха Цин. 91.5 x 91.5 x 82.5 см

ветом на суровые природные условия Сычуаньской котловины, с ее влажным климатом, способствующим поражению древесины насекомыми и гнилью, и отражал принцип практической целесообразности.

Из-за относительно невыразительного естественного цвета местной древесины, а также в целях ее дополнительной защиты, в сычуаньские мастера мебельного искусства сформировали высокоразвитую культуру лаковой отделки. Широко применялись такие приемы, как армирование тканью, полихромная роспись, рисунок золотом, резьба с заполнением лаком, рельефный лак. Особенно характерна мебель с лаковым покрытием, где доминировали киноварно-красный и иссиня-черный тона, сочетавшиеся с полихромной росписью и позолотой. Создававшаяся таким образом цветовая гамма отличалась интенсивностью и декоративностью, что составляло разительный контраст со стилем мебели Запретного города, где акцент делался на естественной структуре древесины, а инкрустация служила лишь акцентом. Таким образом, лаковая отделка сычуаньской мебели выполняла не только защитную, но и важнейшую декоративную функцию, представляя собой художественную обработку материала, превращавшую предмет в произведение искусства

В силу географической изоляции мебель Сычуани эпохи Мин и ранней Цин сохранила больше конструктивных и формальных черт, характерных для периодов Сун и Юань и даже более ранних времен. Это, в частности, такие элементы, как декоративный арочный проем «хумэнь» (кит. 壶门), изогнутые ножки, оканчивающиеся стилизованным завитком вовнутрь (кит. нэйфань мати 内翻马蹄, досл. «завернутое копытце») (рис. 2), а также конструкция столов на шипах «цзятоусунь» (кит. 夹头榫) — особый вид шипового соединения с зубчатой пластиной. Если в центральных

регионах эти формы к рассматриваемому периоду уже эволюционировали или упростились, в Сычуани они сохранялись значительно дольше. Стилистически такая мебель производит впечатление большей архаичности, массивности и монументальности, ее линии лаконичны и выразительны.



Рис. 3. Стул с лакированным сиденьем. Пятнистый бамбук. Эпоха Цин. 48 x 39 x 101 см. Музей Гугун. Пекин

Крупномасштабные миграционные волны, известные в китайской историографии как «Заселение Сычуани выходцами из Хугуана» (1), принесли в регион стили и технологии множества провинций, включая Хубэй, Хунань, Цзянси, Гуандун, Фуцзянь и Шаньси. Это привело к тому, что сычуаньская мебель приобрела своеобразный «смешанный» облик.

Благодаря водному пути по реке Янцзы, отдельные элементы утонченно-аскетичной эстетики мебели Цзянсу эпизодически проникали в регион. Это проявлялось, прежде всего, в отдельных предметах для кабинетов и мебели домов образованных торговцев и чиновников, где обработка краев мебели становилась более изящной. Тем не менее, в целом, сычуаньская мебель не достигла той степени изящества и легкости, что была характерна для Цзянсу.

Эти заимствованные элементы не просто соседствовали, но были творчески переработаны местными сычуаньскими мастерами, в соответствии с местными условиями жизни, преобладающими материалами и эстетическими предпочтениями. В итоге сформировался общий стиль, эклектичный, но целостный, отмеченный сдержанной простотой и изобретательностью, монументальный, но не лишенный тонкости. В отличие от утонченности, присущей стилю ученых-литераторов из Цзянсу, декоративной пышности Гуандуна и имперской величавости Пекина, сычуаньский стиль мебели черпал свою выразительность в региональном своеобразии и местных традициях.

В переселенческом обществе особое значение придавалось сохранности имущества и удобству его перевозки, что стимулировало производство разнообразных крупных шкафов, комодов с верхними ящиками, а также прочных сундуков для длительных перевозок. Для них были характерны массивные габариты и прочная конструкция, а декоративная

отделка сосредотачивалась на фасадных панелях, часто представляя собой сложную резьбу с благопожелательной символикой.

Такие черты, как высокая посадка мебели для защиты от сырости или использование бамбука для облегчения летней жары (рис. 3), демонстрировали высокую степень приспособленности к окружающей среде.

Декоративные мотивы сычуаньской мебели образовывали открытый, живой и свободный от строгих канонов мир образов, в отличие от декора мебели Запретного города, который отличался упорядоченностью, был строго сфокусирован на темах императорской власти (драконы, фениксы), благопожелательной символике (летучие мыши, цины, символы долголетия) и утонченных интересах ученого сословия (пейзажи, антиквариат).

Помимо распространенных по всей стране мотивов, таких как пожелания счастья, богатства, долголетия и радости, цилинь (мифическое существо, приносящий сына), слива, орхидея, бамбук и хризантема, здесь в изобилии встречаются сюжеты из «Троецарствия» (особенно подвиги героев царства Шу), изображения местных достопримечательностей (горы Эмэйшань, Цинчэншань, ирригационная система Дуцзянъянь), сцены из театральных постановок, городской быт, мифы и легенды. Декор служил не просто орнаментом, но и носителем историй, инструментом назидания, наделяя предметы повествовательностью и драматизмом.

В регионе Ба-Шу, где даосская культура имеет глубокие корни, были распространены такие мотивы, как восемь триграмм (багуа) — система графических символов, которая описывает природу реальности как состоящей из взаимно противостоящих сил, усиливающих друг друга: «скрытые восемь бессмертных» (ань басянь), гриб линчжи, облака и журавли.

Одновременно с этим, в декоре могли быть завуалированно использованы образы местных божеств, покровитель рек Чуаньчжу или дух местности Ту-ди, а также элементы с оттенком шаманистической культуры, например, маски ритуального театра нуо. Это отражало систему народных верований, отличную от ортодоксальной конфуцианской культуры императорского двора.

Сычуаньская резьба по дереву стремилась не к предельной утонченности, а к насыщенной композиции, свободной технике и одухотворенной выразительности. Рельеф отличался сложной многослойностью, сочетая ажурную прорезную резьбу с ощущением монументальности. Изображения людей часто были гротескно выразительными, животные и цветы — очень живыми, что сообщало им искренний, оптимистичный дух

народного искусства, составлявший контраст с технической безупречностью и торжественностью дворцовой резьбы.

Помещенная в контекст дворцовой мебели, представленной Запретным городом, уникальность сычуаньской мебели проявляется с особой наглядностью.

Дворцовая мебель была продуктом «имперского заказа» (сверху вниз), движимым волей императора, системой Управления дворцовым хозяйством (кит. 内務府, нэйуфу) и его мастерских, трудами лучших ремесленников и редкими материалами; она стремилась воплотить ритуал, символизм и высочайшее мастерство. Сычуаньская мебель была продуктом «народного спроса» (снизу вверх), сформированным переселенческими общинами, местными шэньши — одно из четырех официальных сословий императорского Китая, «ученые мужи, носящие широкий пояс» (символ власти в древности), и купцами, народными умельцами и использованием местных материалов; она стремилась к утилитарности, выражению региональной идентичности и красоты жизни, а также эмоциональной выразительности. Если эстетика дворцовой мебели — это торжественность, величественность, изящество в жестких рамках канона и устоявшихся форм, то эстетика сычуаньской мебели — это воспевание жизни, для нее характерны непосредственность и выразительность.

В то время как дворцовая мебель служила материальным воплощением имперской иерархии и политической власти, сычуаньская мебель являлась свидетельством и вещественным выражением жизненного уклада, ценностей и культурной идентичности переселенческого общества. Ее существование бросает вызов доминирующему нарративу, признающему вершиной развития лишь «минскую» (фактически цзянсуйскую) мебель из твердых пород древесины. Сычуаньская традиция раскрывает подлинное многообразие китайской мебельной культуры, доказывая, что параллельно каноническому «твёрдодеревному» комплексу сформировалась не менее развитая, художественно полноценная и сложная система, основанная на использовании мягких пород древесины и лаковой декорации.

Эта традиция представляет собой исключительный материал для изучения масштабных миграций населения, распространения и синтеза культур, а также восстановления региональных сообществ в период Мин и Цин. В одном предмете мебели могут быть скрыты данные о происхождении мастера, корнях владельца, путях передачи технологий

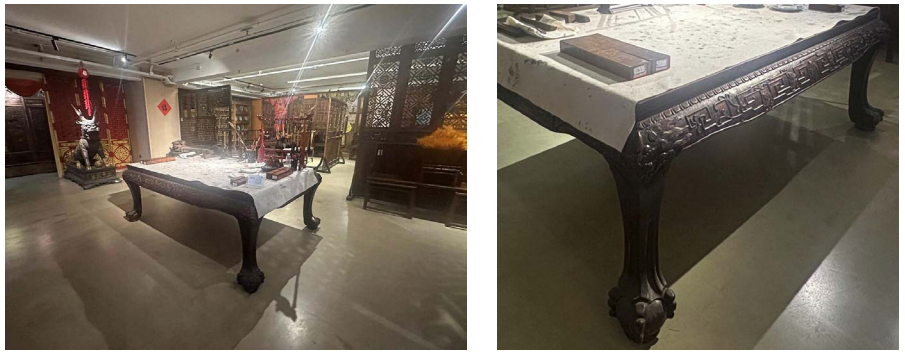


Рис. 4. Большой стол ань с ножками в форме драконьих когтей. Кипарисовое дерево. Эпоха Цин. 220 x 152 x 81 см. Музей мебели эпох Мин и Цин Дачжэньтан. Чэнду. Сычуань

и изменениях эстетических идеалов эпохи. Все — от выбора материала и конструкции формы до декоративных техник — отражает практическую мудрость и творческое мировоззрение мастеров прошлого, основанные на принципах соответствия местным условиям, использовании доступных ресурсов и адаптации к природной среде.

Присущие этой традиции приземленность сюжетов, повествовательность, синкретизм стиля и непосредственность открывают для понимания китайской традиционной эстетики важное измерение, отличное от канонов ученой утонченности или дворцовой роскоши, что определяет уникальное место сычуаньской мебели в истории китайского мебельного искусства.

На основе проведенного анализа, можно утверждать, что традиционная мебель Сычуани периода Мин и Цин представляет собой очень значимое явление материальной культуры, развернувшееся на уникальной историко-географической сцене. Ее истоки лежали не в традициях императорского дворца, не в области интересов ученых-литераторов, а в культуре сычуаньского региона и переселенческого общества. Благодаря сдержанной фактуре местных материалов, монументальности форм, выразительности декора и присущему ей духу простоты, мебельное искусство Сычуаня создало «альтернативный» классический стиль, который, будучи далеким от Запретного города, был также кардинально отличен от него. Углубленное изучение мебельной практики Сычуаня важно не только для восполнения лакуны в истории китайской мебели, но и для понимания региональной культурной традиции, сформированной за преде-



Рис. 5. Коллаж четырех региональных стилей (пекинский, цзянсуский, гуандунский и сычуаньский) — примеры мебели из твердых и мягких пород

лами «большой истории» (рис. 4), а именно на основании повседневного быта, труда и художественной практики местных сообществ.

Комплексный анализ сычуаньской школы мебельного искусства раскрывает сложную картину единства в многообразии, характерную для китайской традиционной мебели эпох Мин и Цин.

Мебель Сычуани, сформированная волнами миграции и местными условиями, характеризуется практичностью и слиянием различных традиций. Следуя принципу «использования местных условий», ее создавали из качественных мягких пород местной древесины, что определило монументальность форм и декор, насыщенный бытовыми сценами и локальными сюжетами. В замкнутом пространстве Сычуаньской котловины в искусстве мебели были восприняты и переосмыслены традиции, привнесенные переселенцами из других регионов, создав яркий, динамичный стиль.

Сычуаньская школа опиралась на местные породы древесины: наньму, кипарис, ель и развитую технику лаковой отделки. Пластическое решение пекинской и шаньсийской мебели утверждало идею имперского величия; цзянсуйскую отличала ясность линий и утонченная сдержанность; гуандунская характеризовалась почти перегруженной, демонстративной пышностью, а сычуаньская сохраняла архаичную монументальность и относительную простоту. Что касается декора, то орнаментальные решения пекинского и шаньсийского стиля были канонически строгими и глубоко символичными; цзянсуйский декор отличала лаконичность, насыщенная литературными аллюзиями; гуандунский выделялся эклектичностью и активным включением западных мотивов; сычуаньский же был

непосредственным, повествовательным и пронизан образами из народных верований и фольклора.

Вместе эти четыре региональные школы свидетельствуют о глубине и многообразии искусства традиционной китайской мебели. Каждая из них на своем «диалекте» говорит об общих культурных основах — уважении к конструкции (соединения шип-паз суньмао), глубоком понимании материала, стремлении к техническому совершенству и идеалу прекрасной жизни. Взаимное влияние и обмен между этими школами (например, усвоение пекинской и шаньсийской традициями приемов из Цзянсу и Гуандуна, интеграция западных элементов в Гуандуне (рис. 5) являются свидетельством динамики исторического процесса. Понимание этих четырех региональных стилей важно не только для классификации и атрибуции, но, прежде всего, для постижения ключевых устремлений и способов художественного выражения различных социальных слоёв и региональных культур периода Мин-Цин, что позволит глубже постичь богатство истории и художественную ценность, которые несёт в себе китайская мебель как носитель культуры.

Примечания:

1. Термин китайской историографии, которым обозначается государственная кампания по массовому переселению населения из центрально-южных провинций Китая (современные Хунань и Хубэй) в опустевший вследствие войн и эпидемий регион Сычуань. Ее целью было экономическое восстановление края за счет освоения заброшенных земель и увеличения налогооблагаемого населения. Данный феномен является классическим примером внутренней колонизации и ключевым событием в демографической истории позднее имперского Китая.

Список литературы:

1. *Чжан Чи.* Исследование истории развития, коллекционирования и сохранения народной мебели эпох Мин и Цин в провинции Сычуань // Упаковочная инженерия. — 2010. Т. 31. Спецвыпуск S1. — С. 34–36, 47. DOI: 10.19554/j.cnki.1001-3563.2010.s1.012. 张驰. 四川民间明清家具的历史沿革与收藏保护现状研究[J]. 包装工程, 2010, 31 (S1): 34-36+47. DOI:10.19554/j.cnki.1001-3563.2010.s1.012.

2. *Линь Минлинь, Лю Тецзюнь.* Механизмы формирования и особенности изменения региональных стилей мебели эпох Мин и Цин — также о принципах датировки древнекитайской мебели // Мебель. — 2022. — Т. 43. — № 6. — С. 67–73. DOI: 10.16610/j.cnki.jiaju.2022.06.014. 蔺明林, 刘铁军. 明清家具地域风格的形成机制与变化特性——兼论中国古代家具的断代法则[J]. 家具, 2022, 43 (06): 67-73. DOI: 10.16610/j.cnki.jiaju.2022.06.014.

3. *Гао Шань, Ма Чжиюй.* Сравнительное исследование географического распространения и стилей резьбы по дереву в различных регионах Китая // Шаньдунское искусство. — 2020. — № 6. — С. 42–49. 高珊, 马知遥. 木雕艺术地理分布及各地木雕风格比较研究[J]. 山东艺术, 2020, (06): 42-49.

4. *Ли Жою, Цзоу Вэйхуа, Юй Вэньсюань.* Исследование истории развития художественного стиля шанхайской мебели // Мебель и интерьер. — 2021. — № 3. — С. 12–15. DOI: 10.16771/j.cn43-1247/ts.2021.03.003. 李若瑶, 邹伟华, 虞文萱. 海派家具艺术样式的发展历程研究[J]. 家具与室内装饰, 2021, (03): 12-15. DOI:10.16771/j.cn43-1247/ts.2021.03.003.

5. *Дай Тяньтянь, Люй Цзюфан.* Технологии изготовления пекинской мебели (цзинцзо) и их инновации // Мебель. — 2022. — Т. 43. — № 01. — С. 93–96. DOI: 10.16610/j.cnki.jiaju.2022.01.021.代甜甜, 吕九芳. 京作家具制作工艺及创新[J]. 家具, 2022, 43 (01): 93-96. DOI:10.16610/j.cnki.jiaju.2022.01.021.

В.Б. КОШАЕВ

Профессор, доктор искусствоведения, профессор кафедры истории и теории декоративного искусства и дизайна РГХПУ им. С.Г. Строганова, профессор кафедры семиотики и общей теории искусства МГУ им. М.В. Ломоносова
e-mail: koshaev@gmail.com

V.B. KOSHAEV

Doctor of arts, professor department «History and theory of decorative arts and design» of the Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts, professor Department «Semiotics and General Theory of Art», Lomonosov Moscow State University
e-mail: koshaev@gmail.com

DOI: 10.37485/1997-4663_2026_2_1_464_478

РЕЦЕНЗИЯ НА АЛЬБОМ ПО РУССКОМУ ДЕРЕВЯННОМУ ЗОДЧЕСТВУ УИЛЬЯМА БРУМФИЛДА «ОТ ЛЕСА ДО СТЕПИ: РУССКОЕ ДЕРЕВЯННОЕ ЗОДЧЕСТВО»

REVIEW WILLIAM BRUMFIELD'S BOOK ON RUSSIAN WOODEN ARCHITECTURE, «FROM FOREST TO STEPPE: THE RUSSIAN ART OF BUILDING IN WOOD»

Альбом под общим названием «От леса до степи: русское деревянное зодчество» — это фундаментальный труд автора Уильяма Брумфилда, содержащий более 400 цветных фотографий и представленный в двух разделах с пояснениями по главам и охватывающий деревянную архитектуру от Русского Севера до Сибири. В структуру работы включен общий указатель.

The album, titled "From Forest to Steppe: Russian Wooden Architecture," is a definitive work by author William Brumfield, containing over 400 color photographs and presented in two sections with chapter explanations, covering wooden architecture from the Russian North to Siberia. A general index is included within the structure of the work.

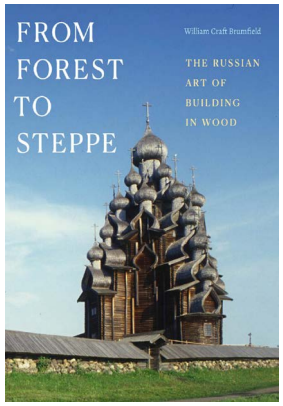
Ключевые слова: архитектурная летопись России, деревянное зодчество, народное искусство, искусство фотографии, искусствоведение и культурология, этноархитектуроведение, научный и просветительский проект.
Keywords: Architectural history of Russia, wooden architecture, folk art, photography, art history and cultural studies, ethnoarchitectural studies, scientific and educational project.

Прежде всего следует сказать, что жанр произведения весьма оригинален. Следуя принципам просветительства, альбом имеет все признаки научного труда, облеченного в форму повествовательного размышления о природе уникального для мировой истории феномена русского народного зодчества. То есть общая направленность книги — это фактографическая достоверность живого материала как историко-культурного феномена и как очень важного научного источника. При этом многие произведения уже исчезли со страниц архитектурной деревянной летописи России, о чем автор глубоко сожалеет. И в общем виде это род энциклопедии в весьма масштабном географическом охвате объекта исследования.

Представленный материал уникален. Он представляет собой несколько сотен фотографий объектов деревянного зодчества, отобранных из многих тысяч весьма профессионально выполненных кадров. При этом справедливо, что к ряду великих достижений автор относит и жилые, и хозяйственные комплексы. Только, пожалуй, Валерий Павлович Орфинский, создавший школу изучения деревянного зодчества в Петрозаводске в филиале Российской академии архитектуры и строительных наук (РААСН) и посвятивший свою жизнь созданию нового научного направления — «этноархитектуроведение» (я подтверждаю, что это именно так — для легкости проверки можно забить в гугл В.П. Орфинский этноархитектуроведение) в части изучения и сохранения народного деревянного зодчества Русского Севера, хорошо и системно понимал масштаб и роль знания о природе бытовой деревянной архитектурной среды.

В других регионах профессиональный глаз исследователя архитекторы или искусствоведа выхватывает для изучения объекты, выделяющиеся стилистической спецификой либо в теме узорочья, либо усадебным изыскам купеческого и дворянского сословья, интересом к обустройству среды зажиточного населения. Автор рецензии сам изучал этот вопрос на материале традиционного жилища народов Западного Приуралья и хоро-

шо знаком с общей тенденцией искусствоведения, в которой не принято именовать высокими эпитетами деревянный дом.



К чести Уильяма Брумфилда, ему удалось нарисовать общую поистине живописную панораму темы и внести огромный вклад в характеристику фрагментов и частей этого художественного полотна.

Труд важен тем, что он охватывает всю пространственную географическую, ландшафтную панораму деревянного храмо- и домостроительства на просторах России, и в нем для читателя весьма ярко проявлена возможность почувствовать состояние объекта в разных географических зонах, ландшафтной красоте и национальных оттенках.

Таким образом, книга-альбом показывает блестящее владение автором материалами, которые он собрал за несколько десятков лет путешествий в России. И по содержанию, и фотографически материал просто замечательный в постановке кадра, в выборе освещенности, пластической выраженности, лучших состояний архитектурной и ландшафтной среды, соотнесения объекта с панорамами и перцептами пространства.

Альбом состоит из двух частей. Первая часть посвящена деревянной архитектуре, как обозначает автор (высокой культуры), в частности, величественных летних увеселительных дворцов XVIII века, таких как Кусково (?) и Останкино, загородных резиденций Шереметевых в пригородах Москвы. В основе их лежали прочные бревенчатые постройки, искусно обработанные под неоклассическую каменную кладку. Хотя их обычно не считают бревенчатыми, эти внушительные памятники являются, как справедливо пишет автор, одними из самых ранних сохранившихся в России бревенчатых жилищ. Автор также в качестве показательного культурного события включил в альбом «недавнюю реконструкцию величественного, просторного деревянного дворца, первоначально построенного в XVII веке для царя Алексея Михайловича в царском имении Коломенское» (с. 16).

Также Уильям Брумфилд приводит справедливые сведения, что еще с XII века русские монархи предпочитали жить в деревянных домах и что бревна обладали свойствами, смягчающими воздействие экстремальных холодов. «Есть что-то успокаивающее в аромате, в прикосновении теплого бревенчатого интерьера посреди снежной бури» (с. 8). Автор обращает внимание на две «основополагающие усадьбы» — Абрамцево и Талашкино, ставшие культурными лабораториями для изучения, сохранения и расширения русских народных традиций в художественной культуре, как высоких, так и низких, светских и сакральных. Здесь «ирония опирается на иронию». Очень точно автор отмечает, что «обе усадьбы содержались на состояния, нажитые благодаря бурной индустриализации России, которая поставила под угрозу экономическую жизнеспособность ремесленных мастерских. Более того, местные жители, всё больше отказывавшиеся от сельских обычаев, поощрялись — и даже обучались — народным ремёслам, связанным с сельским образом жизни. А в Талашкино была предпринята яркая попытка переосмыслить традиционный облик русского бревенчатого жилища. Такие представления были сформированы утонченной, вестернизированной, богатой элитой, которая считала аутентичность зародившейся в сельской (крестьянской) культуре» (с. 15).

Слово вестернизированный здесь относится к вкусам элиты, и это отчасти справедливо. Но если говорить о контексте русского модерна, то в русском варианте стиль восходит не к европейскому модерну, а он зародился именно как русское узорочье, взятое из орнаментов древнерусских и греко-византийских заставок церковных книг, лепного декора церквей во Владимире, Суздале и Софии Новгородской. То есть начало этого стилистического движения русское, так как его формирование пришлось на 60–70-е годы, когда Строгановская рисовальная школа в России, которую учредил граф С.Г. Строганов в 1825 году и которой в 2025 году исполнилось 200 лет, обрела более высокий статус Училища рисования в бытность директорства В.И. Бутовского (с 1860 г.), написавшего несколько книг: «Строгановский иконописный лицевой подлинник» (М., 1866), «История русского орнамента с X по XVI столетие по древним рукописям (Художественно-промышленный Музей в Москве)» (М., 1870). «О приложении эстетического образования к промышленности в Европе и в России в особенности» (СПб., 1870) и др.

В частности, «История русского орнамента…» была в 1867 году оценена серебряной медалью на Всемирной выставке в Праге, а в 1900 году в Париже за успехи в специальном художественном образовании училище получило два Grand prix, серебряные и бронзовые медали за проекты и изделия, за «украшения публичных зданий и жилищ». Успех сопутствовал Строгановскому училищу и на промышленной выставка в Турине (1911): «Гран-при», почетный диплом за изделия из драгоцен-

ных металлов и др. Альбом «История русского орнамента» стал первым научным исследованием, подготовленном на основе этнографических и археологических экспедиций, зарисовок древнерусского орнамента и в определенной мере повлиявший на общий для Европы и России интерес к романтической стилистике модерна.

Уильям Брумфилд провел много времени в России только этим можно объяснить его слова, весьма пронзительные в следующем фрагменте текста:

...«Деревянная архитектура России — это творение, находящееся в состоянии противоречия с самим собой. Миф о деревянной архитектуре как чистейшем выражении русского национального гения — миф, который я принимаю — сталкивается с реальностью бегства и забвения. Веками русские жили в деревянных постройках, от самых маленьких деревень до крупнейших городов. Даже в середине XX века значительная часть населения России, включая татар, бурят, якутов, эвенков и многие другие этнические группы на территории, примерно эквивалентной современной Российской Федерации, жила в деревянных жилищах» (с. 1).

Так начинается текст альбома по деревянному зодчеству России, в котором автор — мыслитель, путешественник, фотограф, ученый, тонкий ценитель природной и архитектурной красоты и современник урбанизированного XX века, к своему 80-летию создал уникальный и ни с чем не сравнимый глубоко личный «документ» времени о последних 70 годах современной истории деревянного зодчества в России, прочесть который вместе с ним не только большая честь, но и тихое упоительное счастье, потому что каждый фрагмент текста содержит и мгновение радости, и вздох грусти, которые сродственны тому, как это прочувствовал автор за семьдесят лет наблюдений, размышлений, фотофиксации суверенной страницы искусства России — деревянного храмового зодчества. Обстоятельное изложение деталей своего в полной мере научного труда, наделенного достоверностью архитектурных оценок и в значительной степени этнографическим понимания места, времени, природного пейзажа, деталей путешествия по удаленным от городского пространства землям с их этническими и человеческими характерами, выдает в авторе высокий по своему лирическому звучанию слог и дух романтика нашего времени.

Иными обстоятельствами невозможно объяснить интерес автора к уходящей истории деревянной России в том виде, в каком зодчество представлено в альбоме.

В мире ничего подобного русскому деревянному узорочному феномену нет. И альбом как бесценное свидетельство художественного наследия в деревянных артефактах, многие из которых уже исчезли, сломаны, сгорели, и только некоторые, как отмечает Уильям Брумфилд, превращены в музеи, и есть надежда на их сохранение для будущего.

Вторая часть альбома представляет собой обширный обзор традиционной народной архитектуры, в которой проживала большая часть населения России, и она представлена в географическом порядке. В ходе исследования интригующих взаимосвязей сельских традиций и городской интерпретации автору удалось по его замыслу выявить заметные различия в конструкции деревенской избы и городского деревянного жилища, которое приобрело определенную стандартизацию форм, начиная с реформ Петра Великого. Пётр и его императорские преемники периодически предпринимали кампании по приданию русским городам подобия упорядоченного, «цивилизованного» облика, в первую очередь, применяя некоторые минимальные черты неоклассической архитектуры. С этой целью они поощряли кирпичное строительство (отчасти для смягчения последствий пожаров, периодически охвативших русские города) и обнародовали проекты стандартизированного проектирования городских зданий.

Начиная с первой главы второй части, рассматриваются бревенчатые дома и церкви Русского Севера (Архангельской и Вологодской губерний, а также Карелии). Отличительной чертой северной деревянной архитектуры, как светской, так и сакральной, автор считает огромные размеры жилищ и церквей. Этот непревзойденный масштаб, по его мнению, объясняется относительным процветанием свободных крестьянских хозяйств на севере (где крепостное право было редкостью) и исключительно суровым зимним климатом, который привел к созданию достаточно больших построек, чтобы вместить все под одной крышей — большие семьи, скот, фураж, запасы продовольствия и орудия труда. Рост провинциальных городов, таких как Вологда и Архангельск, создал свою собственную форму деревянного жилища для купцов, ремесленников и чиновников всех рангов (чиновников); но в основе этих домов также лежали бревенчатые конструкции.

Возможно, здесь автору следовало уточнить, что северные строения выполнялись еще в условиях длительной и холодной зимы, и тип северного жилища являл собой то, что в научной русской литературе

именуется как «Дом-двор». Огромный объем жилого и хозяйственного пространства в виде соединенных между собой камер позволял во-первых укреплению семейных отношений, и в этом смысле реализовано общинное сознание русского человека, и в доме уживались несколько поколений семей. Такой тип оптимально соответствовал защите от холода домашних животных, удобному размещению хозяйственных построек, сеновала, мастерских на часто двух этажах задней части двора.

Вторая глава второй части «Хартленд», или центральная часть Европейской России, описывает территорию, простирающуюся от Новгорода на северо-западе до Казани и Самары на Волге. На этом огромном пространстве наблюдается общее уменьшение размеров сельской избы, по сравнению с Севером. В густонаселенных городских районах созданы новые варианты городского деревянного жилья: для отдельных семей и многоквартирные дома. Здесь было бы уместно сказать о том, что, по мере изменения климата к югу, дом изменяется в плане и структуре домашнего хозяйства.

Третья глава переносит нас в Уральские горы, из Европы в Азию, и в долготе — от северных районов огромной Пермской области до южных окраин Челябинской области, граничащей с Казахстаном. Это очень справедливое понимание феномена в его пространственной характеристике.

И самому большому по географическому охвату пространству посвящена четвертая глава. В Сибири, которую автор обозначил простирающейся от первых русских поселений в бассейне реки Иртыш до замечательных купеческих домов Томска и Иркутска. Для их характеристики автор использует термин «плотницкая готика» (с. 20). Этим термином, в частности, он характеризует томские особняках, которые принадлежали, как он пишет, сибирским татарским купцам.

Здесь вопрос не только и не столько о вкусах собственника, среди которых были необязательно купцы, сколько о профессиональном аспекте проектирования, для чего важно было иметь представление о разнообразных архитектурных стилях: классицизме, эклектике, модерне. Среди архитекторов томского деревянного зодчества, отмеченного высоким профессиональным уровнем его создателей, многие получили образование в престижных учебных заведениях Москвы и Санкт-Петербурга и творчески перенесли столичные архитектурные стили в сибирскую архитектуру. Например, по проектам Андрея Дмитриевича Крячкова — гражданского инженера и архитектора, было построено множество зданий в Томске, включая его собственный дом (пр. Кирова, 7); Викентий Флорентинович Оржешко — архитектор, классный художник I степени, один из пионеров стиля модерн в Томске. Он проектировал здания, многие из которых отличаются богатым деревянным декором; Станислав Викентьевич Хомич — инженер-архитектор, автор проекта «Изумрудного дома» (особняк на ул. Белинского, 19) в узорочном стиле; Ф.Ф. Гут — гражданский инженер, связанный с томским деревянным зодчеством.

За озером Байкал обзор перемещается на Дальний Восток, который, как отмечает автор, «некоторые вольно считают частью Сибири» (с. 18). Дореволюционная купеческая культура строительства особняков, отражена в стиле модерн, что имеет, скажем так, определенное основание в связи с модой на упругие элементы внешнего оформления, но также проявленные в конструкции архитектурных объемов.

В текстах, посвященных деревянным святилищам в буддийских ламаистских монастырях Забайкалья и сохранившихся бревенчатых юртах коренных народов в том же районе автор справедливо отмечает многокультурный, многоаспектный характер деревянной архитектуры.

Особый интерес представляют деревянные постройки в зоне вечной мерзлоты Саха-Якутии, в столице которой, Якутске, на реке Лена, на момент пребывания автора в конце мая 2002 года, сохранилось множество дореволюционных деревянных построек. Автор справедливо отмечает, что изменение климата — не единственная угроза сохранению памятников архитектуры в Якутске и многих других местах Российской Федерации. 26 мая он сфотографировал последнюю сохранившуюся бревенчатую башню Якутской крепости (острога) конца XVII века. Три месяца спустя, 22 августа, башня сгорела дотла во время необычайно жаркого лета. И сделанные фотографии — это последнее документальное подтверждение масштабного и уникального памятника истории российского продвижения к Тихому океану. Это далеко не единственный случай утраты исторических деревянных построек.

Уильям Брумфилд признается, что вначале фактически он изучал и документировал русскую архитектуру, в первую очередь, из камня и кирпича, от церквей XI века до офисных башен XXI века. Но деревянные конструкции всегда были в поле его зрения, и их история нашла отражение в нескольких его книгах. Теперь, отмечает автор, «пришло время поместить их в центр, обобщить опыт многолетних полевых работ и тысяч сфотографированных мест, проследить путь, соединяющий амбары и мельницы, дома и церкви на Крайнем Севере с буддийскими святилища-

ми в Забайкалье и элегантными дворцами XVIII века на окраинах Москвы — и всё это, по сути, бревенчатые постройки. Хотя имена строителей редко известны, их изобретательность и творческий подход стали неотъемлемой частью наследия страны» (с. 1).

Прекрасное намерение, великолепно исполненное.

Позволим себе небольшое отступление в отношении замечательных иллюстраций каменной архитектуры автора, опубликованных в предыдущих альбомах. Понятно, что камень прочнее дерева и надежнее. При этом каменный храм как идея Божиего Мира-Космоса, оформлена часто комарно-плоскостными арочными фигурами на фасадах, которые знаменуют сотворенный мир (?). Комара — арочная зона — это место Бога, а плоское прямоугольное продолжение внизу — сотворенные океан и земля. Такие комарно-плоскостные элементы, как правило их три, и центральная чаще приподнята, не только радуют глаз на фронтальном и боковых фасадах возвышенной и даже взволнованной приподнятостью и легкостью формы — они знаменуют христологический догмат Троицы. И вся храмовая композиция устремлена в Небо-Космос-Мироздание.

То же преследует, но немного иначе и деревянная архитектура, в которой есть отличие от архитектоники каменного сооружения. Дерево позволяет создавать необычайно усложненные архитектонические фигуры и фактуры. Камень легче сохранить и в нем очевидна та специфическая эстетика, которая связана идеей крестовокупольного храма в его греко-византийском напоминании, но часто и кубоватого объема основного архитектурного тела, который, кстати, перекочевал в русский камень из прямоугольного деревянного сруба и стал преимущественным для России пониманием Тела Храма как Дома. И в камне, и в дереве конструкция антропоморфна. Так антропоморфна Вселенная, как ее понимает русский человек. Тонким божественно-утонченным шеям-барабанам вторят небесные светила-главки — маковки однокупольных или многокупольных церквей. Но может быть и наоборот, когда могучий ворот-барабан, накрытый шлемом-куполом воина, создают удивительно красивый объем. Церковь предстает вертикальной доминантой в природной необъятности, распростертой от горизонта до горизонта. Храма и монастыри, которые появляются в поле зрения путешественника, часто белоснежные, есть своего рода образ пасхальный.

Кубоватость проявляется и в деревянной усадебной архитектуре, и чтобы превратить крестьянский дом в усадьбу-дворец, достаточно на фасаде создать некий портик из колонн, а светелку превратить в мезонин.

Еще можно отметить тот факт, что предыдущие альбомы уникальны осознанием и следованием исторической реакции на коллекцию фотографий начала XX века, созданных фотографом и химиком Сергеем Михайловичем Прокудиным-Горским, основная часть которых находится в Библиотеке Конгресса США. И эта современная проекция искушенного взгляда Уильяма Брумфилда удивительна по пластическому решению – масштабу и пространственным ракурсам, которые твердо и надежно он фиксирует в кадре, сохраняя так пластическую цельность исторического феномена, максимально близкого оригиналам Прокудина-Горского начала XX века.

Очень проникновенны размышления путешественника Уильяма Брумфилда среды, которую он зафиксировал в своих экспедициях, претерпевшую ужасные страницы «русской реконкисты» — атеизма по отношению к собственной культуре, когда отрицанием духовной полноты в ее божественном значении жизни он отвоевывал себе право на разрушение истории и уникальных достижений российской культуры как факта антропоцентризма.

Это желание автора вовсе не случайно, так как народы России, говорящие на почти 300 языках, создали особые варианты жилого деревянного пространства. Важно отметить, что, с одной стороны, в культуре каждого этноса существует определенная аутентичность формы в специфике ее черт, связанных с древнейшими формами предметной среды в условиях гор, леса, кочевого уклада и др. Но с другой — русский пласт деревянного, а потом и каменного архитектурного наследия, сформированный в технологиях пашенного земледелия, соответственно типа социо-технологического уклада, оказал настолько мощное влияние, что в соединении аутентичных и цивилизационных черт сформировалось удивительное и уникальное разнообразие форм древесных сооружений — и жилых, и сакральных.

Также мне показалось, что, несмотря на некоторую строгость в оценке феномена деревянного зодчества, нельзя не заметить, что каждая страница альбома есть своего рода признание в любви к русской архитектуре. И любовь очевидно не случайна, так как познанию архитектурного искусства автор посвятил едва ли не две третьих своей жизни, впитав необъятное пространственные впечатления Русского Севера и Юга, Центральной части европейской России, Восточной и Западной Сибири, Алтайского края, Дальнего Востока, ледяного Севера Сибири. Они стали откровением для удивительного американского исследователя русской культуры, но, пожалуй, что уже и души.

На чем это основано? Это очень любопытно. Понимание автором деревянной архитектуры вполне рационально: «…за полвека, которые я путешествовал и фотографировал на территории от Белого до Японского моря, огромные массивы деревянных построек были снесены (в городах) или заброшены (в деревнях). Тому есть множество причин: демографические, экономические, социальные, политические, культурные, отсутствие собственности, нехватка удобств, финансовых ресурсов, страх перед пожарами, городское регулирование и реконструкция. Эта книга не основана на наборах данных, но на протяжении всей книги фотографии и текст иллюстрируют простой факт: при наличии выбора большинство россиян не могут быстро покинуть деревянную среду обитания. За редкими исключениями, стремление сохранить жизнеспособную форму деревянной среды обитания в городских районах звучит неискренне. Гораздо проще, особенно для семей, переехать в каменное (кирпичное, каменное, железобетонное) здание, пусть и безликое, но с удобствами, которых требует современная жизнь» (с. 1, 2). Но рацио не может скрыть сожаления автора о неизбежности происходящих изменений.

Эта сдержанная оценка в своей откровенности выдает авторское желание сообщить тем, кто находится внутри культуры, что забвение истории может привести к исчезновению нации.

Но эпохальный труд Уильяма Брумфилда надо назвать не просто Альбомом-размышлением, но Альбомом Надежды. Тут звучат и другие ноты. Он описывает бескрайние российские просторы. Порой автор описывает иронически бытовые сюжеты, что придает некоторую остроту моментов путешествия и ощущение причастности к культуре, масштаб которой просто огромен. Это оттеняет его мысль о великолепно сработанных бревенчатых усадьбах с амбарами, банями и мельницами, деревянных святилищах — от небольших лесных часовен до высоких многокупольных церквей, которые были лишь малой частью тех, что существовали даже столетие назад. Что многие заброшенные храмы были вновь открыты для богослужений на территории музеев. Что много новых деревянных церквей построено в пригородах – «относительно недорогой способ расширить церковное присутствие и одновременно воссоздать ауру культурных традиций… Но … истоки этих традиций быстро исчезают на своих первоначальных местах» (с. 2).

Важнейшим обстоятельством текста является хорошее знание технологии срубного жилища, информация о том, когда появляется пиленая доска, как это связано с противостоянием суровому континентальному климату, с достатком семьи, с утратой жилищ и храмов в связи с пожарами.

Уильям Брумфилд затронул щемящее предание и моей семьи, и еще бабушка рассказывала о частых пожарах в конце XIX — начале XX века, так как, чтобы вспыхнула соломенная крыша достаточно было случайной искры — семья горела на ее памяти дважды. Сгорела бы и в третий раз, но после очередного строительства два дома были обнесены иконой (крестным знамением) и, хотя село снова сгорело, но эти два дома, стояли посреди сельского пепелища нетронутыми. Бабушке в этот год было 7 лет, и это уже память без аберраций. И Брумфилд совершенно прав, когда отмечает, что разрушенный или сгоревший храм и дом всегда можно было быстро восстановить. Но важно добавить, что несчастье одной семьи всегда понималось как беда всей общины, всего села, и дом или храм можно было отстроить меньше чем за неделю, а то и за 2–3 дня. Надо видеть тот духоподьем и веселье, которые обычно сопровождали новостройку, а затем общинную братчину, в чем удалось поучаствовать и автору рецензии.

Весьма справедливо и очень важно то обстоятельство, что сохранение деревянного домостроительства в послевоенные годы, когда национальная идентичность заняла видное место «в сталинской идеологии во время и сразу после Второй мировой войны, и государство на разных уровнях начало пропагандировать концепцию сохранения деревянных архитектурных памятников, как светских, так и сакральных, как достойного выражения «русской идентичности» (с. 6). Примером взяты Кижи, которые в 1945 году объявлены государственным заповедником. Создание музеев под открытым небом, посвященных деревянной архитектуре, набрало силу с принятием 30 января 1964 года государственного постановления «О мерах по улучшению сохранности памятников деревянного зодчества». Об этом подробнее автор рассказывает во второй части книги.

Автор отмечает, что во второй половине XX века происходили сложные процессы строительства, и, хотя в городской застройке все еще оставались районы деревянной застройки, тенденция неумолимо шла в другом направлении в создании сборно-панельных домов.

В то же время существовали тенденции и к сохранению деревянной и даже исторически точной реставрации. Но даже там, где устанавливались правила исторического зонирования, которые предусматривали сохранение территорий с деревянными домами, тем не менее обеспечение соблюдения этих правил были слабыми. Кроме того, архи-

тектурное проектирование плохо учитывало соблюдение норм сооружений. Происходило нарушение дренажных систем и других свойств грунта. Расширение улиц приводит к повышению уровня шума, загрязнению и разрушению уязвимого фундамента. Если же их не разместить в специальной охранной зоне или на улице (например, в центре Архангельска), судьба отдельных выживших — уничтожение. Уильям Брумфилд отмечает, что сам наблюдал этот процесс непосредственно и многие деревянные дома, которые были им сфотографированы в 1980-х, 1990-х и 2000-х годах, сегодня уже не существуют.

Отдельным содержанием, наполненным личными впечатлениями, представляют описание экспедиций в отдаленные районы, «где даже гравийная дорога считается шоссе» (с. 234). До таких мест можно добраться только на прочных автомобилях с опытными водителями. Автор с благодарностью отмечает не только то, что получал помощь в дороге в связи с разрешением на съемки Министерства культуры, также российских друзей, но и незнакомых людей, которые помогали ему в его путешествиях:

Очень живо и с каким-то внутренним интересом автор рассказывает некоторые детали впечатлений в пути. Чего стоят зарисовки в зале ожидания вокзала Няндома, в 500 километрах к югу от Архангельска, на главной линии в Москву и Санкт-Петербург, что в 60 километрах от «средневекового города Каргополя» (с. 9) , где развернулась сценка с двумя мамами и двумя маленькими девочками, как захватывающей драматургической истории.

География путешествий поражает, при этом весьма интригующе автор описаны детали путешествий, например, борьба с комарами, мошкой, клещами, укусы которых имеют весьма плачевные последствия. Живой интерес у автора вызывали сведения о том, что «Один монах из монастыря Святого Антония Сийского, расположенного недалеко от реки Северная Двина, рассказал мне, что одноименный святой Антоний не убивал комаров, провозгласив: “Они тоже твари Божьи”» (с. 12).

Также весьма любопытны и справедлива информация о народных средствах защиты от комаров, например, то, что Уильям видел в Красноярском крае Сибири: полоски бересты нагревали в открытом котле на огне. Выделившуюся влагу собирали и смешивали с пастой из тухлой рыба, что эффективно и для людей, и для домашних животных. Автор приводит и некоторые сравнения о том, как например с комарами борются в южной Луизиане, и что существует множество разновидностей

комаров (более 3500 видов), и выраженность реакции на укус (опухоль, зуд) может зависеть от вида комара. Автор восхищен удивительным успехом комаров в своей эволюционной экологической нише, что являются важнейшим источником пищи для других представителей фауны: «Я до сих пор помню восторг, с каким интересом наблюдал ласточек и соловьев, влетающих в открытый проход большого бревенчатого дома в Костромской области, чтобы полакомиться комарами в полете» (с. 14).

Эти бытовые подробности, как представляется, Уильям приводит в качестве внутренней драматургической режиссуры своих размышлений. Бытовые испытания, какими бы трудными не были местные обстоятельства, оттеняют впечатления о неземной красоте храмовых сооружений.

Очень хочется надеяться, что альбом не только войдет в анналы научных трудов по истории деревянного зодчества, но станет нужным для педагогики и образования, и хочется низко поклониться человеку, отдавшему значительную часть своей жизни раскрытию духовного в материальном, обозначившего особенности сегодняшнего дня в соотношении с историей русской культуры, как основы предстоящего обновления жизни.

Примечания:

1. Выходные данные альбома: From forest to steppe. The russian art of building in wood / Text and photographs by William Craft Brumfield. — Durham: Duke university press durham and London, 2025. — 441 p.

Список литературы:

1. *Брумфилд У.К.* Чухломский край. Архитектурное наследие в фотографиях. — Москва: Три квадрата, 2016.

2. *Брумфилд У.К.* Смоленск. Архитектурное наследие в фотографиях. — Москва: Три квадрата 2014.

3. *Брумфилд У.К.* Усолье. Архитектурное наследие в фотографиях. — Москва: Три квадрата, 2012.

4. *Брумфилд У.К.* Торжок. Архитектурное наследие в фотографиях. — Москва: Три квадрата, 2010.

5. *Брумфилд У.К.* Суздаль. Архитектурное наследие в фотографиях. — Москва: Три квадрата, 2009.

6. *Брумфилд У.К.* Коломна. — Москва: Три квадрата, 2009.

7. *Брумфилд У.К.* Соловки. Архитектурное наследие в фотографиях. — Москва: Три квадрата, 2008.

8. *Брумфилд У.К.* Чита. Архитектурное наследие в фотографиях. — Москва: Три квадрата, 2008.

9. *Брумфилд У.К.* Бурятия. Архитектурное наследие в фотографиях. — Москва: Три квадрата, 2008.

10. *Брумфилд У.К.* Каргополь. Архитектурное наследие в фотографиях. — Москва: Три квадрата, 2007.

11. *Брумфилд У.К.* Соликамск. Архитектурное наследие в фотографиях. — Москва: Три квадрата, 2007.

12. *Брумфилд У.К.* Чердынь. Архитектурное наследие в фотографиях. — Москва: Три квадрата, 2007.

13. *Брумфилд У.К.* Великий Устюг. — Москва: Три квадрата, 2007.

14. *Брумфилд У.К.* Тотьма: Архитектурное наследие в фотографиях. — Москва: Три квадрата, 2005.

15. *Брумфилд У.К.* Тобольск. Архитектурное наследие в фотографиях. — Москва: Три квадрата, 2006.

16. *Брумфилд У.К.* Иркутск. Архитектурное наследие в фотографиях. — Москва: Три квадрата, 2006.

17. *Брумфилд У.К.* Вологда. 2012. — Москва: Три квадрата, 2012.

18. *Брумфилд У.К.* Белозерск. 2011. — Москва: Три квадрата, 2011.

19. *Брумфилд У.К.* Устюжна Уильям. — Москва: Три квадрата, 2010.

20. *Брумфилд У.К.* Кириллов, Ферапонтово. — Москва: Три квадрата, 2009.

М.А. ЛОПУХОВА

Кандидат искусствоведения, доцент кафедры всеобщей истории искусств исторического факультета МГУ им. М.В. Ломоносова
e-mail: marina.lopukhova@gmail.com

M.A. LOPUKHOVA

Candidate of Art History, Associate Professor of the Department of General History of Arts, Faculty of History, Lomonosov Moscow State University
e-mail: marina.lopukhova@gmail.com

DOI: 10.37485/1997-4663_2026_2_1_479_488

МОЛОДОЙ РАФАЭЛЬ И ARTE ROBBIANA

YOUNG RAPHAEL AND ARTE ROBBIANA

Статья посвящена малоизученному майоликовому рельефу «Битва святого Георгия с драконом», хранящемуся в приходской церкви Пьеве ди Бранколи близ Лукки. Исследователи традиционно приписывают его Андреа делла Роббиа и датируют последним десятилетием XV в., отмечая стилистические параллели с майоликовым декором церкви Санта Мария делле Карчери в Прато. Несмотря на некоторую простодушность исполнения, этот алтарь хорошо вписывается в логику развития художественного языка мастерской Андреа делла Роббиа от 1480-х к 1500-м годам, стилистически тяготея скорее к верхней границе этого периода. В пользу более поздней датировки может говорить исключительное сходство композиции с картиной Рафаэля «Святой Георгий» (ок. 1505–1506 гг., Вашингтон, Национальная галерея). Вопреки авторитетном суждению Джанкарло Джентилини, довольно трудно предположить, будто Рафаэль повторил рельеф из Бранколи: очевидно, он с увлечением штудировал раннеренессансную майоликовую пластику, однако предпочтение отдавал скорее работам основателя этого искусства — Луки делла Роббиа, а его заимствования из иконографического репертуара предшественников и современников носили избира-

тельный характер и не предполагали копирования композиций целиком. В то же время, среди работ Андреа делла Роббиа существуют повторения известных живописных произведений, а среди продукции младшего поколения мастерской — реплики картин Рафаэля, созданных в его флорентийский период. Исходя из этого, можно предположить, что рельеф из Бранколи возник как вариация вашингтонского «Святого Георгия»; тогда его замысел восходит ко времени около 1505-1506 года.

The article is devoted to a little-known maiolica relief, The Battle of Saint George and the Dragon, situated in the parish church of Pieve di Brancoli near Lucca. Despite its limited research, the work has been attributed to Andrea della Robbia or his workshop and dated to the late fifteenth century, because of some parallels to the decoration of the church of Santa Maria delle Carceri in Prato noted by the early scholars. Notwithstanding a certain simplified execution, the relief can be situated within the evolution of the artistic language of Andrea della Robbia's workshop from the 1480s to the early sixteenth century, tending rather toward the end of this period. A key argument in support of this hypothesis is the remarkable compositional similarity between the Brancoli maiolica altarpiece and Raphael's Saint George with the Dragon (ca. 1505, National Gallery of Art, Washington). Contrary to Giancarlo Gentilini's opinion, it is quite difficult to assume that the young artist was inspired by the relief from Brancoli. Although Raphael studied early Florentine maiolica sculpture, he showed a clear preference for the works of the genre's founder, Luca della Robbia, and his borrowings were selective rather than imitative. Given that some other reproductions of Raphael's Florentine paintings were created by the workshop's later generation, it may be suggested that the Brancoli altarpiece was made as a replica of the painting, so it was probably invented around 1505–1506.

Ключевые слова: итальянская майолика, искусство эпохи Возрождения, терракотовая скульптура, Андреа делла Роббиа, Святой Георгий и дракон, Пьеве ди Бранколи
Keywords: Italian maiolica, Renaissance art, terracotta sculpture, Andrea della Robbia, Saint George and the Dragon, Pieve di Brancoli

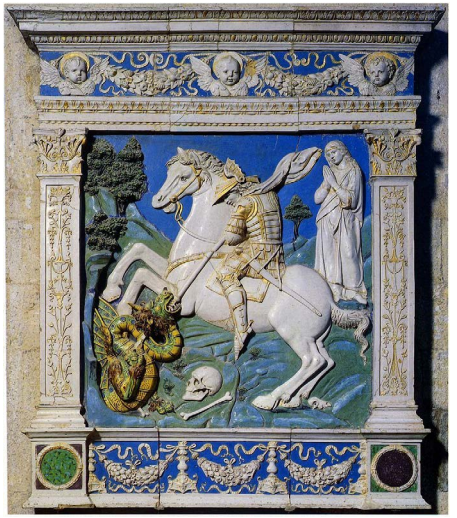


Рис. 1. Андреа делла Роббиа. Битва святого Георгия с драконом. Пьеве ди Сан Джорджо, Пьеве ди Бранколи (Лукка)

В приходской церкви Пьеве ди Бранколи (Лукка) хранится монументальный майоликовый рельеф с изображением битвы св. Георгия с драконом (илл. 1), который загадочным образом почти не фигурирует в профильной литературе об итальянской ренессансной керамике и редко упоминается в работах о семействе Делла Роббиа. В свое время он удостоился поэтичного и подробного описания в эссе Мод Крутвелл, которая увидела в нем работу Андреа делла Роббиа, созданную при участии его сына Джованни, и одно из наиболее «живописных» его произведений (1). Спустя десять лет ее описание было воспроизведено в «Истории Лукки» Джанет Росс, где рельеф из Бранколи также был упомянут как работа Андреа делла Роббиа и его сына Джованни [17, p. 321–322]. Аллан Маркан, включая рельеф в каталог-резоне произведений мастерской Андреа делла Роббиа, условно датировал его между 1490 и 1500 г., повторив замечание Крутвелл о сходстве между пределлой, украшенной тяжелыми фестонами, и пышными майоликовыми фризами в интерьере церкви Санта Мария делле Карчери в Прато [8, cat. 210]. Попутно он отметил сходство орнамента на пилястрах с декором рамы «Мадонны с подушкой» из флорентийской Бадии (ок. 1495 г., Флоренция, Барджелло). Джанкарло Джентилини, автор фундаментальной двухтомной монографии о семействе Делла Роббиа, упомянув рельеф из Бранколи вскользь, справедливо назвал его одной из самых красивых и необычных работ мастерской Андреа делла Роббиа и поместил его между 1495 и 1500 г., заподозрив в точной и напряженной моделировке формы влияние молодого Франческо Рустичи, а в пышно украшенной антикизированными элементами архитектурной раме — участие Луки делла Роббиа-младшего [7, p. 258].

Ближайшую сюжетную аналогию этому рельефу среди флорентийской майолики составляет хранящийся в Лувре фрагмент пределлы [8,

cat. 211], которую Маркан также считал работой мастерской Андреа делла Роббиа. Он, впрочем, существенно отличается от алтаря из Бранколи не только предназначением, размерами и форматом, но прежде всего композиционным замыслом: фигура спасенной принцессы расположена в нем не справа, будто за спиной всадника, а на пригорке в левой части сцены. В настоящее время этот фрагмент и вовсе датируется 1520–1525 гг. и приписывается Санти Бульони. Феноменальным сходством же рельеф из Бранколи обладает со знаменитой картиной Рафаэля на тот же сюжет (Вашингтон, Национальная галерея), которая имеет условную датировку 1505–1506 гг., но бесспорно принадлежит к числу первых произведений, выполненных мастером в годы его пребывания во Флоренции. По мнению Джентилини, алтарь из Бранколи «отозвался эхом» в картине Рафаэля [7, p. 258]. В этой статье мы хотели бы, поразмыслив, с одной стороны, о поиске композиционного решения вашингтонского «Святого Георгия», а с другой — о методе работы мастерской делла Роббиа на рубеже XV–XVI вв., выдвинуть иное предположение о возможном соотношении двух этих произведений.

Вторая половина Кватроченто во Флоренции была временем интенсивного творческого взаимообмена между скульптурой и живописью. Если в середине столетия скорее живописцы пользовалась иконографическими находками, сделанными в пластике, особенно в области камерного рельефа, то к концу века расстановка сил изменилась: флорентийские скульпторы зачастую стремились воспроизвести композиционные решения и пространственные эффекты, присущие станковой живописи (2). Полихромная майолика, несмотря на своеобразие выразительных средств и определенные ограничения в моделировке формы, обладала в этом paragone определенным преимуществом — многоцветностью. Внушительных размеров рельефы, выходившие из мастерской Делла Роббиа, воспроизводили схемы алтарных картин — как типа sacra conversazione (как, например, алтарь Медичи из фамильной капеллы в монастыре Санта Кроче во Флоренции, ок. 1480 г.) и «пейзажных алтарей» («Рождество», 1487 г., Санта Мария делла Стелла в Милителло, Катания (3), и др.), так и больших алтарей вертикального формата (как «Распятие» и «Вознесение» из святилища Ла Верна) (4). Иногда в майоликовом рельефе воспроизводились конкретные алтарные образа, что стоит объяснять не только эстетическими предпочтениями скульпторов, широкой востребованностью прототипа или хорошей репутацией его автора, но прежде всего потребностями благочестия (5). Характерный пример, который приводит Дж. Поуп-Хеннесси в «Нескольких размышлениях об Андреа делла Роббиа» (иллюстрируя с его помощью, впрочем, скорее интерес скульптора к живописи конкретного художника — Филиппино Липпи), — «Святой Франциск, передающий устав святому Людовику Тулузскому и святой Кьяре» из церкви Сан Джироламо в Вольтерре [15, p. 182–183]. Этот рельеф напрямую восходит к замыслу Филиппино, известному по авторскому рисунку (Рим, Национальный институт графики, инв. 130452) и по алтарной картине работы его ближайшего помощника, Maestro di Memphis (ок. 1503 г. или после 1504 г., Мемфис, Теннеси, Художественный музей Брукс), которая, в свою очередь, будучи эталонным произведением этого мастера (6), может быть репликой утраченной картины самого Липпи [22, p. 264]. В настоящее время алтарь из Вольтерры датируют около 1505 г. и относят к работам Джованни делла Роббиа [7, p. 295].

Майоликовые скульптуры, очевидно, входили в круг художественных произведений, которые живо интересовали молодого Рафаэля (7). Особенно подробно об их роли в сложении его пластического языка писала Ким Батлер, полагая, что привязанность молодого художника к arte robbiana была обусловлена еще его урбинскими впечатлениями [2]. В числе произведений, заимствования из которых очевидны, исследовательница приводит, в частности, тондо Луки делла Роббиа из Пинакотеки Читта ди Кастелло: его центральная группа в зеркальном развороте воспроизведена в «Малой Мадонне Купера» (ок. 1505 г., Вашингтон, Национальная галерея); и его же рельеф из Детройтского института искусств (1445–1450 гг.), с которого скопирована поза младенца в «Мадонне на лугу» (1505–1506 гг., Вена, Музей истории искусств) [2, p. 27–28]. Этот ряд можно было бы продолжить, но и приведенных примеров достаточно, чтобы удостовериться в пристальном внимании, с которым Рафаэль относился к глазурованным терракотам. Камерные рельефы с их лиризмом и безыскусностью человеческого чувства, но одновременно — с заметной долей абстрактности в трактовке форм и глянцевитой поверхностью вполне могли привлекать молодого мастера, поскольку были созвучны его манере — стремлению к обобщенности образа и сглаженности письма.

Переходя к занимающему нас памятнику, заметим, что творческий метод Рафаэля никогда не предполагал цитирования развернутой композиции целиком, скорее — заимствование отдельных ее элементов: поз, жестов, возможно, групп фигур — которые безукоризненно сплав-

лялись с его собственными пластическими выдумками. Более того, из мастеров майоликовой скульптуры Рафаэль явно отдавал предпочтение не своим современникам, то есть младшему поколению мастерской, Джованни и Джироламо или их отцу Андреа, а основателю династии — немногословному Луке делла Роббиа. В свою очередь, замысел вашингтонского «Святого Георгия» сложился из весьма разнородных источников, к числу которых можно отнести не только знаменитый рельеф Донателло с табернакля цеха оружейников на фасаде Орсанмикеле, но и гравюру Мартина Шонагуэра, которую приводил в статье о подготовительных рисунках к этой картине Джон Ширман [20, pl. 19]. Всё же маловероятно, чтобы Рафаэль, добравшись до пригорода Лукки, решил написать реплику нарядно вызолоченного и чуть фантасмагорического майоликового алтаря, хранившегося в местном храме, скопировав даже конструкцию ножен меча юного рыцаря.



Рис. 2. Андреа делла Роббиа. Рождество. 1480 г. Сансеполькро, Городской музей



Рис. 3. Андреа делла Роббиа. Вознесение Богоматери. Конец XV в. Лондон, Музей Виктории и Альберта

Сам этот алтарь, как кажется, вполне отвечает принципам художественного языка, проявлявшимся в искусстве мастерской Делла Роббиа с 1480-х гг. Речь идет об имитации pala quadra, заключенной в богато орнаментированную классическую раму, о господстве картинного принципа в общем замысле основного поля, стремлении составить ландшафт из сине-бирюзовых горок и пышных, пушистых темноизумрудных деревцев. Тогда же в число устойчивых элементов декоративного репертуара мастерской вошел фриз, состоящий из толстощеких херувимов, чьим ликам придавались разнообразные характерные выражения (8). В целом таким было уже решение «Рождества», созданного для монастыря Санта Кьяра в Борго Сан Сеполькро в 1480 г. (Сансеполькро, Городской музей; илл. 2). Показательным, однако, будет сравнение этого «Рождества» с «Вознесением Богоматери» из Метрополитен-музея в Нью-Йорке

и особенно — с «Вознесением Богоматери со св. Фомой» из лондонского Музея Виктории и Альберта, датируемым концом XV в. (илл. 3), и тондо «Поклонение младенцу» из коллекции Лувра, которое датируется началом XVI в. Этот ряд неукоснительно демонстрирует постепенную тенденцию к укрупнению фигур, уплотнению композиционного строя, решительному завоеванию переднего плана, большей осязаемости скульптурной формы — ценностям, которые Антонио Натали соотносил с живописью Рафаэля и Ридольфо дель Гирландайо [11, p. 115]. В майолике эти с наибольшей последовательностью воплотил сын Андреа делла Роббиа Джироламо, создав версию «Прекрасной садовницы» (Флоренция, Национальная центральная библиотека; илл. 4). Более артикулированными и, одновременно, утонченными становились архитектурные детали (9), примером чему может служить поздняя «Мадонна с младенцем» Андреа делла Роббиа из Музея колледжаты в Эмполи (1518 г.), опубликованная и подробно изученная Л.А. Уолдманом [22]; в решении орнаментов, будто бы сплющенных, она обнаруживает сходство с рельефом из Бранколи.



Рис. 4. Джироламо делла Роббиа. «Прекрасная садовница». Флоренция, Национальная центральная библиотека

Появление керамической реплики со знаменитой картины Рафаэля, ныне хранящейся в Лувре (ок. 1507 г.), вполне убеждает нас в том, что его произведения, созданные во флорентийские годы, действительно репродуцировались мастерской Делла Роббиа в майолике. «Святой Георгий», ныне вашингтонский, вполне мог входить в этот ряд вместе с работами других живописцев. В связи с вышеизложенным, как нам кажется, нет необходимости поддерживать раннюю датировку рельефа из Бранколи. Напротив, можно отнести его ко времени после 1505–1506 гг. и соотнести его с поздним этапом творчества Андреа делла Роббиа: это вполне объяснило бы не вполне привычный характер пластической моделировки и орнаментации, который отмечал и Джентилини.

От автора: благодарю за помощь в поиске литературы моих коллег Марию Бабичеву, Темура Купайсинова, Василия Расторгуева и Дарью Чуркину.

Примечания:

1. «Романтическая сцена (я чуть было не сказала «картина») «Святой Георгий, поражающий дракона», находящаяся в церкви святых Марии и Георгия в Бранколи, неподалёку от Лукки, — одна из лучших живописных работ. М. Реймон с некоторой неуверенностью называет её подлинной работой Андреа и считает необходимым обосновать эту атрибуцию, отмечая сходство дракона с тем, что изображён на «Распятии» из Ареццо. Однако, на мой взгляд, в этом «Святом Георгии» гораздо больше индиви-дуального стиля Андреа, чем в самом том «Распятии». В образе юного рыцаря столько неподражаемого изящества и очарования, столько безупречного рисунка и свободы движения, что у меня нет сомнений: значительная часть рельефа выполнена его рукой. При этом весьма вероятно, что довольно тяжеловесная фигура принцессы, равно как и пейзаж, — работа Джованни. То, что лошадь изображена скованно и слабо проработана, неудиви-тельно: это единственный известный мне случай, когда Андреа пытался изобразить это животное. Однако слабости анатомии и статичности лошади противопоставляется прекрасная гибкая фигура её всадника — по красоте и сиянию выражения она на-поминает архангела Михаила с брауншвейгского люнета. Укра-шения рамы вновь выдают руку Джованни: гирлянды, поддер-живаемые херувимами и канделябрами, — излюбленные эле-менты его декора. Первая не является новшеством в украшениях семьи Роббиа — она встречается ещё в табернакле из Перетолы. Второй элемент, как мы обнаружим, играет заметную роль в од-ном из важнейших произведений этого периода — и с большой долей вероятности, он также выполнен Джованни: это украше-ния церкви Санта-Мария-делле-Карчери в Прато». (перевод наш — М.Л.) [6, p. 184].

2. Об этом см. классическую статью Дж. Поупа-Хеннесси [14]. О понятии живописности в итальянской майолике и ее оценке в глазах современников см. [19, chapter 4].

3. О нем см. [5; 18].

4. Ср. [15, p. 155].

5. О связи художественных решений Андреа делла Роббиа с монастырским благочестием и, в частности, о майоликовых алтарях для санктуария Ла Верна см. [3; 9; 10].

6. О мастере и корпусе его работ см. [12].

7. Основную библиографию о заимствованиях в творчестве Рафаэля см. в нашей недавней статье [1], об эстетических и рацио-нальных принципах цитирования см. в фундаментальной статье Михаэля Рольмана [16].

8. Такие же отливки могли становиться полноправными «участниками» сюжетной сцены, чему пример — «Вознесение Богоматери» в соборе Ареццо (конец XV в.). О мотиве задумчивых херувимов см. [13, p. 52–55].

9. Об эволюции архитектурного декора в майоликах мастерской Делла Роббиа см. [4].

Список литературы

1. *Лопухова М.А.* Цитаты и заимствования в раннем творчестве Рафаэля. Опыт систематизации // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ. — 2024. — № 4, часть 1. — С. 285–298.

2. *Butler K.E.* Giovanni Santi, Raphael, and Quattrocento sculpture // Artibus et historiae. — 2009. — Vol. 59. — P. 15–39.

3. *Cambareri M.* Della Robbia sculptures for Florentine Renaissance convents // The materiality of terracotta sculpture in early modern Europe / ed. by Z. Sarnecka, A. Dziki. — New York; London, 2023. — P. 205–219.

4. *Carta F.* Glazed ornament between architecture and altarpieces: Luca and Andrea della Robbia in Impruneta e Pescia // The materiality of terracotta sculpture in early modern Europe / ed. by Z. Sarnecka, A. Dziki. — New York; London, 2023. — P. 139–150.

5. *Corti G.* New Andrea della Robbia documents // The Burlington magazine. — 1970. — Vol. 112. — No. 812. — P. 749–752.

6. *Cruttwell M*. Luca & Andrea della Robbia and their successors. — Lon-don: Dent, 1902.

7. *Gentilini G*. I Della Robbia. La scultura invetriata nel Rinascimento. — Firenze: Cantini, 1992.

8. *Marquand A*. Andrea della Robbia and his atelier. — Princeton, N.J.: Princeton university press, 1922.

9. *Miller S.R*. The Incarnation of the Word: Andrea Della Robbia's An-nunciation and Adoration Altarpieces at La Verna // Religions. —2021-08. — Vol.12. — P. 624.

10. *Muzzi A.* Arte e religione tra l'Osservanza Francescana e la spiritualità savonaroliana: alcune note sui Della Robbia e la pittura // I Della Robbia / a cura di G. Gentilini, con la collab. di L. Fornasari. — Milano [u.a.], 2009. — P. 99–107.

11. *Natali A.* La tradizione del nuovo // I Della Robbia / a cura di G. Gentilini, con la collab. di L. Fornasari. — Milano [u.a.], 2009. — P. 109–117.

12. *Nelson J.K., Waldman L.A.* La questione dei dipinti postumi di Filippino Lippi: Fra Girolamo da Brescia, il Maestro di Memphis e la pala d'altare a Fabbrica di Peccioli // Filippino Lippi e Pietro Perugino: la "Deposizione" della Santissima Annunziata e il suo restauro / a cura di F. Falletti. — Livorno: Sillabe, 2004. — P. 120–147.

13. *Pfister K.A.* Della Robbia: Sculpting with Color in Renaissance Florence. — New York: College Art Association, Inc., 2020.

14. *Pope-Hennessy J.W.* The interaction of painting and sculpture in Flo-rence in the fifteenth century // Royal Society for the Encouragement of Arts, Manufactures and Commerce London. — 1969. — Vol. 117. — P. 406–424.

15. *Pope-Hennessy J.W.* Thoughts on Andrea della Robbia [1979] // The study and criticism of Italian sculpture. — New York: Metropolitan Museum of Art, 1980. — P. 155–191.

16. *Rohlmann M.* Die Kunst des Zitats: zu inhaltlicher Motivation und Bedeutung entlehnter Motive bei Raffael // Wallraf-Richartz-Jahrbuch. — 2021. 82. Bd. — S. 71–131.

17. *Ross J.* The story of Lucca. — London: J.M. Dent, 1912.

18. *Russell Sale J.* New Documents for Andrea della Robbia's Militello Altar-Piece // The Burlington Magazine. —1980. — Vol. 122. — No. 932. — P. 764–766.

19. *Sarnecka Z.* The Allure of Glazed Terracotta in Renaissance Italy. Studies in Medieval and Early Renaissance Art History. — Turnhout: Harvey Miller, 2021.

20. *Shearman J.* A Drawing for Raphael's 'Saint George' // The Burlington Magazine. — 1983. — Vol. 125. — No. 958. — P. 2+15–25.

21. The Drawings of Filippino Lippi and His Circle / ed. by G.R. Goldner, C.C. Bambach, A. Cecchi. Catalogue. — New York: Metropolitan Museum, 1997.

22. *Waldman L.A.* A late work by Andrea della Robbia rediscovered: the Jews' Tabernacle at Empoli // Apollo. — 1999. — Vol. 150. — P. 13–20.

В.А. ГОНЧАРОВА

Аспирант кафедры дизайна и художественной обработки материалов Липецкого государственного технического университета
e-mail: gon4arova2015@yandex.ru

И.И. ОРЛОВ

Доктор искусствоведения, профессор, почетный член Российской академии художеств, заведующий кафедрой дизайна и художественной обработки материалов Липецкого государственного технического университета (ЛГТУ)
e-mail: igorlov64@mail.ru

V.A. GONTCHAROVA

Postgraduate student of the department of design and art processing of materials of the Lipetsk state technical university
e-mail: gon4arova2015@yandex.ru

I.I. ORLOV

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

DOI: 10.37485/1997-4663_2026_2_1_489_500

КАРТИНА МИРА В ПЕРВОБЫТНОМ ИСКУССТВЕ И ТВОРЧЕСТВО НЕКОТОРЫХ ПРЕДСТАВИТЕЛЕЙ РУССКОГО АВАНГАРДА (ПО МАТЕРИАЛАМ АРХЕОЛОГИЧЕСКИХ ИССЛЕДОВАНИЙ)

PICTURE OF THE WORLD IN PRIMITIVE ART AND THE CREATIVITY OF SOME REPRESENTATIVES OF THE RUSSIAN AVANT-GARDE (ON THE MATERIALS OF THE ARCHAEOLOGICAL RESEARCHES)

Цель исследования — проведение сравнительного искусствоведческого анализа морфологии художественных образов с целью выявление реального влияния первобытного (прежде

всего неолитического) искусства на творческие поиски отдельных представителей русского (советского) авангарда. В статье рассмотрено современное понятие первобытного искусства, его репрезентация в живописи и теории русских авангардистов. Научная новизна исследования заключается в деконструкции устоявшегося «мифа» об обращении авангардного творчества к первобытной форме, цвету и сюжету. В результате исследования установлено, что представления русских художников начала XX века о первобытном искусстве является продуктом идеологии того времени (анти-буржуазные настроения в Европе и России, обращение к историко-национальным истокам), о невозможности непосредственного восприятия русскими художниками первобытного искусства.

The purpose of the study — conducting a comparative art analysis of the morphology of artistic images in order to Identifying the true impact of early (primarily neolithic) Art Creative Search for Individual Members Russian (Soviet) avant-garde. The article considers the modern concept of primitive art, its representation in painting and the theory of Russian avant-garde artists... The scientific novelty of the research lies in the deconstruction of the established “myth” about the appeal of avant-garde creativity to the primitive form, color and plot. As a result of the study, it was established that the representations of Russian artists began XX It is a product of the ideology of that time (anti-bourgeois sentiments in Europe and Russia, an appeal to historical and national origins), the impossibility of direct perception by Russian artists of primitive art...

Ключевые слова: авангард, первобытное искусство, палеолит, неолит, восточное искусство, Малевич К.С., Гончарова Н.С., Ларионов М.Ф.
Keywords: avant-garde, primitive art, paleolithic, neolithic, oriental art, Malevich K.C., Goncharova N.C., Larionov M.F.

Актуальность данной темы обусловлена направлением современного искусствоведения по пересмотру ряда представлений о творчестве русских авангардистов, которые были сформулированы самими

представителями этого направления и практически без критики были включены в научные концепции — так называемые, «мифы». В XXI веке у исследователей есть возможность трезво оценить творчество и теоретическое наследие русских авангардистов без оглядки на идеологизированные советские и постсоветские концепции.

Для достижения вышеуказанной цели исследования необходимо решить следующие задачи:

— проанализировать понятие «первобытное искусство» по данным современной археологии;

— отобрать живописный и теоретический материал русских авангардистов, который даёт понимание о влиянии первобытных образов на творчество XX века;

— выявить реальный элемент архаичного искусства в творчестве русских авангардистов.

Материалом для исследования послужили теоретические сочинения выдающихся представителей русского авангарда — К.С. Малевича и Н.С. Гончаровой, воспоминания современников, материалы опубликованной переписки. Важной частью стали живописные материалы, то есть — картины художников, в которых содержится прямая и косвенная информация по теме.

Для решения обозначенных задач и учитывая особенности исследуемого материала, были избраны следующие методы:

— общенаучные: контекстуальный и сравнительный;

— специально-искусствоведческие: формально-стилистический, иконографический.

Практическая значимость исследования заключается в преодолении «мифов» о русском авангарде в рамках современного искусствоведческого исследования. Кроме того, представленный материал может быть использован при подготовке музейных экскурсий по соответствующим экспозициям.

Обсуждение и результаты

Первобытное или так называемое «примитивное», или иногда именуемое традиционное искусство — уникальный вид человеческой деятельности, хронологически и территориально охватывающий практически всю эпоху существования homo sapiens. Этот уникальный вид человеческой деятельности в развитии искусства доклассового перио-

да существовал еще в те времена, когда то, что мы сегодня называем художественным творчеством, еще не оформился как самостоятельный вид профессиональной деятельности [10, с. 11]. Современные археологические данные свидетельствуют о том, что жители раннего палеолита неандертальцы (параллельный homo sapiens вид человека) уже умели изготавливать декоративные изделия из ракушек, когтей птиц и костей животных. Формирование и развитие простейших эстетических чувств у неандертальцев подтверждается на примере оригинальной морфологии т.н. «ашельских рубил» с окаменелыми отпечатками двустворчатого моллюска и морского ежа (рис. 1). Хотя довольно примитивная морфологическая форма каменного рубила еще не может считаться предметом искусства, однако сам факт того, что первобытный «мастер» обрабатывал свое орудие таким образом, чтобы окаменелости располагались в центре орудия, косвенно свидетельствует о формировании чувства «прекрасного» у представителя раннего палеолита [2].



Рис. 1. Ашельское рубило, найденное в Англии (Сванскомб) ок. 400 тыс. лет

Несмотря на тот факт, что во второй половине XIX века европейские этнографы уже изучали племенные культуры австралийцев и жителей Океании, а в Европе уже имелись серьезные коллекции художественно-декоративных изделий вывезенных из Африки и Америки, тем не менее, в искусствоведческой литературе упоминаний об этом феномене практически отсутствовало. В этот период времени как античное, так и европейское искусство оставалось для большинства исследователей «единственным настоящим» искусством, на котором базировались эстетические концепции эпохи [10, с. 43]. Для Лессинга, Шиллера и Гетте, которые олицетворяли высшее достижение эстетической мысли, художник «должен был держаться в границах прекрасного» и только «поэту дозволялось вступать и в сферу действительности» [10, с. 44]. Не случайно великий Л.Н. Толстой в 1898 году справедливо отмечал, что принято думать, будто «искусство, которым мы обладаем, есть все искусство, настоящее, единственное искусство, а между тем не только две трети человеческого рода, все народы Азии, Африки, живут и умирают, не зная этого единственного высшего искусства» [13, с. 81].

Открытие в 1879 году наскальной живописи «Большой плафон» в пещере Альтамира (ок. 34 000 лет до н.э.). Затем в 1895 году было открыто более 200 изображений лошадей, бизонов и мамонтов в пещере Ла-Мут (ок. 12 000 лет до н. э.), позднее в 1901 году была явлена живопись пещеры Марсула. Примерно в это же время начинается систематизированное изучение открытых ранее наскальных изображений Сахары и Южной Африки. С тех пор постепенно произошло изменение научного понимание искусства как формы культурного кода цивилизации [10, с. 7]. В начале XX века Соломон Рейнак предположил, что пещерное искусство служило целям охотничьей магии. Затем источниковедческие исследования, проведенные А. Ламинь-Эмперер и А. Леруа-Гураном, установили не гомогенность живописного пространства палеолитической пещерной живописи. Позднее Ж. и С. Сове вслед за Леруа-Гураном предположили, что в наскальном искусстве палеолита можно выделить намеренную пространственную ориентацию сюжетов, то есть композицию, а также можно показать не случайность связи изображений с самой пещерой. В результате своих исследований авторы пришли к выводу, что пещерная живопись являлась системой значений, языком, который служил для установлений коммуникации между людьми посредством иного, чем обычная речь канала [12, с. 119]. Другими словами, настенное искусство и мифологические повествования являются двумя аспектами одной идеи: настенное искусство — это форма записи мифа, то есть мифология [12, с. 120].

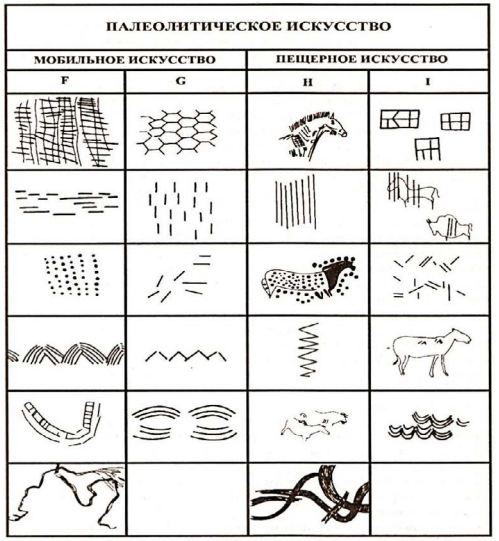


Рис. 2. Таблица энтоптических форм в верхнем палеолите (по Льюису-Вильямсу и Доусону)

Дж. Льюис-Вильямс и Т. Доусон, изучавшие наскальное искусство бушменов сан, выдвинули идею о тесной связи петроглифов с явлениями «внутреннего зрения» и галлюцинациями, возникающими как

в нормальном, так и в измененном сознании [12, с. 120] (рис. 2). Поскольку номенклатура для таких визуальных перцепций трудно описывается словесными терминами, постольку было предложено использовать термин «энтоптик» (от греч. «внутреннее видение»), происходящее от структуры оптических схем, связывающих глазное яблоко с корой головного мозга [12, с. 122] (рис. 3).

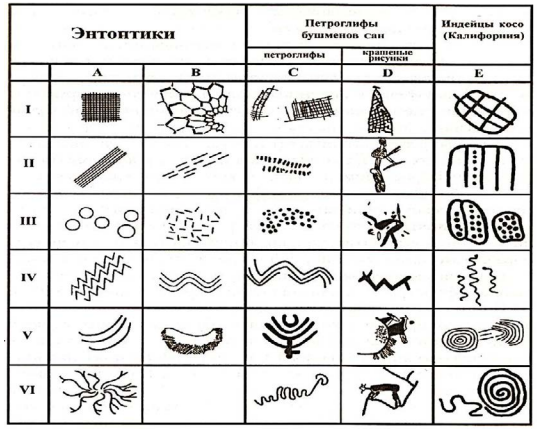


Рис. 3. Таблица энтоптических форм у бушменов и калифорнийских индейцев (по Льюису-Вильямсу и Доусону)

В контексте данных научных исследований интересно отметить феномен К. Малевича. В своем большом трактате «Искусство», опубликованном в 1924 году, Малевич приходит к выводу, фактически отрицающему какую-либо сущностную эволюцию в искусстве [11, с. 600]. Для К. Малевича нет никакой разницы между искусством Древнего Египта и современным европейским или русским, а искусство первобытного человека, ничем не хуже и не слабее классического искусства, ибо в отношении искусства, считал Малевич, первобытный человек был равен современному человеку. Он также хорошо, даже острее, чем современный человек чувствовал красоту и гармонию и умел воплощать их в своем орнаментальном искусстве [11, с. 600]. Более того, искусство первобытного человека, полагал К. Малевич, было практически неутилитарным, не связанным ни с «харчевой», ни с религиозными сферами [11, с. 600]. В этаком контексте интересно выяснить имел ли К. Малевич доступ к трудам западных исследователей первобытного искусства А. Ламинь-Эмперера, А. Леруа-Гурана, Дж. Льюис-Вильямса и Т. Доусона или это его интуитивное прозрение — его «энтоптик» (рис. 5 и 6).

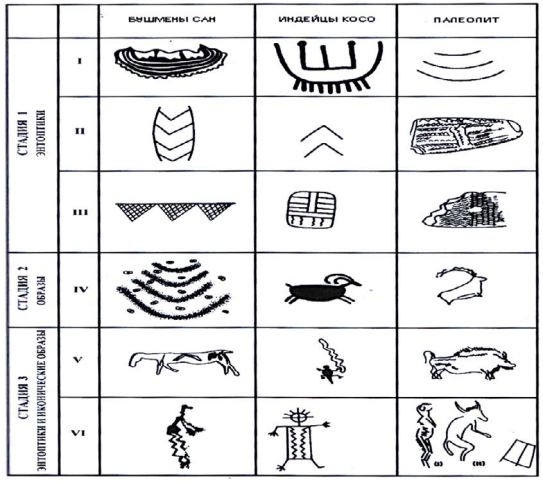


Рис. 4. Три стадии развития энтоптиков в измененном состоянии (по Льюису-Вильямсу и Доусону)

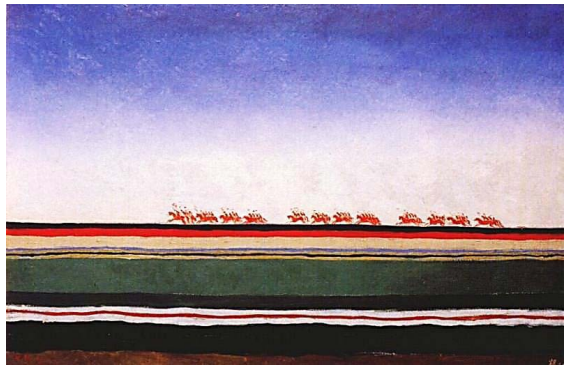


Рис. 5. К. Малевич «Красная конница» , 1930 г.

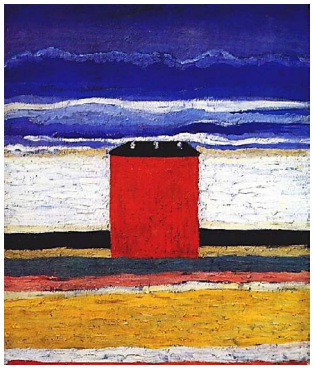


Рис. 6. К. Малевич «Красный дом» , 1932 г.

В начале XX века стремление к деконструкции современных форм культуры было распространено во всех интеллектуальных сферах. Это было связано с попыткой разрешения буржуазного кризиса через возвращение к первопринципам человечества, то есть, метафизическими средствами. Первые эксперементы с деконструкицей культуры провела русская литература: поэты- символисты А. Белый и В. Хлебников, видевшие в языке совершенное орудие творчества, а в звуках языка — содержание отголосков Праязыка — «идеальной субстанции творчества или идеального носителя творчества» [13. с. 353], разлагали слова до звуков, содержащих «чистый Первосмысл». Задача реконструкции сакрального Праязыка возлагалась символистами на поэтов и художников, так как обнаружить «имманентную звукам смысловую напряженность» могут только посредники между материальным и духовным миром. Авангардисты проводили аналогичные символистам эксперименты в живописи, но, в отличии от кубистов, старались дойти не только до первичных форм, но и первичных смыслов, в них заложенных.

Важно отметить тот факт, что открытие наскальной палеолитической живописи и характерных сакральных предметов палеолитической эпохи (например, костёнковских «венер») за пределами территории Западной Европы произошло ближе ко второй половине XX века, поэтому получить художественно-эстетическое впечатления от предметов первобытного искусства русские художники-авангардисты начала XX века могли только по доступным им европейским образцам. Именно поэтому, несмотря на некоторую близость, а иногда даже аутентичность, работ авангардистов с первобытным искусством наиболее актуальным в вопросе о влиянии первобытного искусства на творчество деятелей авангарда становится проблема хронологических границах.

Так, если нижняя планка первобытного искусства общепринято находится в позднем палеолите (более 40 000 лет до н. э.), то о высшей границе существует два мнения [2]. Сторонники первого считают, что первобытность (первобытное искусство, соответственно) закончилась с появлением первых человеческих цивилизаций; сторонники второго, что первобытное искусство с течением времени трансформировалось в народное искусство через усвоение символа и в таком виде существует до сегодняшнего дня [2]. В первом варианте остаётся открытым вопрос о рецепции искусства неевропейских народов, которых история становления государственности в Европе не затронула (индейцы, малазийцы, австралийские аборигены и т. д.). Если же мы принимаем вторую версию, то стоит оговориться, что в таком случае влияние первобытного искусства на творчество русских авангардистов будет опосредовано гораздо больше, чем в первой.

Декоративное «простонародное» творчество, в котором первые авангардисты стремились найти живописный «правящий закон» и привели их к открытию абстракции через примитивные формы. Проблема эволюции народного искусства, его обогащение за счёт пришлых элементов, влияние на него естественной исторической энтропии решалась авангардистами достаточно просто: в теоретической работе «Лучизм», опубликованной в 1913 г. М.Ф. Ларионов говорит о том, что все мировые художественные стили, существовавшие в течении развития человеческой цивилизации, несмотря на разницу манеры и приёмов, всегда выражали вечные художественные истины, которые «проходят в жизни через стиль эпохи, но они от нее совершенно не зависят» [7]. Таким образом, авангардисты мыслят о сущности искусства скорее в платоновских представле-



Рис. 7. Половецкие (куманские) изваяния XIII в. из собрания ГИМ

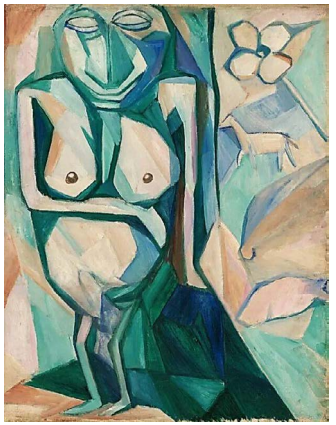


Рис. 8. Божество плодородия. Н.С. Гончарова, 1909–1910 гг.

ниях об идеальных идеях, которые могут быть выражены художественными средствами эпохи, но ими не ограничиваются. Важно, что в начале манифеста М.Ф. Ларионов перечисляет художественные стили в хронологическом порядке: Египетский, Ассирийский, Греческий, Критский, Византийский, Романский, Готический, Японский, Китайский, Индийский и т. д. [7]. То есть, раньше, чем древнеегипетское искусство (самый ранний додинастический период IV—V тыс. лет назад) М.Ф. Ларионов не заглядывает: либо не считал французские и испанские палеолитические артефакты полноценным искусством, либо, не был знаком с ними [7].

Эта же версия даёт выход на возможность увидеть прямое влияние искусства индоевропейских народов, проживавших в Восточной Европе VII—IV тыс. лет назад. Речь идёт о так называемых половецких каменных «бабах», чьи изваяния располагались в Донских и Донецких степях (рис. 7). Последние данные археологии убедительно доказывают происхождение этих монументальных «баб» от миниатюрных скульптур каменного века, хотя поздняя культурная восточная примесь комано-кипчаков очевидна [4. с. 5–6]. Более того, у художников русского авангарда была возможность непосредственно восприятия этих древних памятников: в 1910 г., Гончарова Н.С. с мужем Ларионовым М.Ф. гостили в имении Чернянка у братьев Бурлюков в Таврической губернии, где художница и увидела «баб» [5. с. 165]. Будучи не только художником, но и скульптором,

Н.С. Гончарова не могла не оценить пластику идола и в дальнейшем активно использовала этот образ в своих картинах. Этот интерес обусловлен не только «модной» в начале XX века идеей о сильной азиатской составляющей в русской государственности (вплоть до признания Ига — мощным городообразующим фактором в XII веке), но и интересом авангардистов ко всему народному творчеству, лубку: «Кубизм — хорошая вещь, хотя и не совсем новая. Скифские каменные бабы, русские крашеные деревянные куклы, продаваемые на ярмарках, сделаны в манере кубизма» [6. с. 18]. Любопытно, что сюжеты с использованием образа «баб» она выбирала не исторические или бытовые, а сакральные: «Божество плодородия», 1910 г. (рис. 8), «Соляные столпы», 1908 г. В этом проявляется представление Гончаровой Н.С. о сильной религиозной (не только в христианском, но и в языческом смысле) составляющей архаичного искусства.

У одного из крупнейших деятелей русского авангарда, одного из признанных его лидеров Казимире Севериновича Малевича — было несколько иное мнение, которое он подробно изложил в двух своих статьях: «Путь искусства без творчества», 1918 г. и «О новых системах в искусстве», 1919 г. В первой статье Малевич, в отличие от М.Ф. Ларионова, пишет уже о палеолитическом искусстве: «Рисунки его, нацарапанные на кости, стенах пещеры, были примитивны…» [9].

Во второй своей второй статье К. Малевич говорит об «эстетическом движении», присущем природе (и человеку, как её части), выраженную в «стремлении украсить». В этом «стремлении» он стремиться уравнять пёстрое оперении птиц, цвет металла, форма цветка, а также те направления искусства, которые, согласно его мнению, продолжают повторение за формами природы. Исходя из рассуждений К. Малевича, можно сказать, что в его сильно мифологизированной гностической системе — некая неразделенная природа является неким сознательным демиургом, который создал человека как венец творения и задача которого заключается в создании нового «железного» мира, тождественного природному «миру мяса и кости». Таким образом, первобытное искусство, пусть и изображавшее природные формы, К. Малевич признает «совершенством» за счёт их познавательной и декоративной функции [8, с. 160–161].

Заключение

На основании проведенного в данной статье исследования, мы приходим к следующим выводам:

1. На современной стадии развития искусствоведения нельзя однозначно утверждать о существовании преемственности авангардных символов и художественных образов с их первобытными прототипами (первообразами) на основании археологических исследований XIX — начала XX века. Причина кроется в невозможности достоверной интерпретации единой семантико-семиотической (художественно-эстетической) линии развития всемирного искусства начиная от первобытного эпох палеолита и неолита.

2. Опыт восприятия русскими авангардистами первобытного искусства палеолита и неолита во многом был связан с его научной интерпретацией, существовавшей в то время, исключительно через европейское или народное искусство.

3. То, что русские авангардисты понимали под «первобытным» или «архаичным» искусством, было синонимом интерпретации восточного (с европейской точки зрения) искусства, которое в начале XX века воспринималось как «примитивное» искусство нецивилизованных народов, оставшихся в развитии на уровне традиционных патриархальных обществ.

Список литературы:

1. *Куценков П.А.* Психология первобытного и традиционного искусства. — Москва: Прогресс-Традиция, 2007. — 232 с.

2. *Леванова Е.С.* Лекции по археологии. Первобытное искусство (наскальная живопись). — URL: https://vk.com/video-190320587_456241053 (дата обращения: 13.03.2026 г.).

3. *Flanders E., Ke A.* The West Tofts handaxe: A remarkably average, structurally flawed, utilitarian biface // Journal of Archaeological Science. — 2023. — № 160 (4).

4. *Красильников К.И., Апареева Е.К.* Диалог культур в камнерезном искусстве. По материалам статуарных комплексов Степного Подонцовья / Институт археологии Академии наук Республики Татарстан; (отв. ред. А.Г. Ситдиков, Ф.Ш. Хузин). — Казань: ИА АН РТ, 2021. — 368 с.

5. «Мой дорогой, старинный, но вечно молодой друг, Давид Бурлюк!» Письма художников к Д. Д. Бурлюку. — Москва: ООО «Издательство Грюндриссе», 2018. — 216 с.

6. *Зданевич И.М.* (Эли Эганбюри) Наталия Гончарова, Михаил Ларионов. — Москва: Ц.А. Мюнстер, 1913. — 39, [10], XXIII с., 54 л. ил.; 29.

7. *Ларионов М.Ф.* Лучизм. — Москва: К. и К., 1913.

8. *Малевич К.С.* О новых системах в искусстве. Статика и скорость. — Витебск: Работа и изд. Артели худ. труда при Витсвомасе, 1919. — 32 с.

9. *Малевич К.С.* Путь искусства без творчества. // Собр. соч. в 5 томах. — Т. 1. Статьи, манифесты и другие работы, 1913–1929. — Москва: Гилея, 1995.

10. *Мириманов В.Б.* Малая история искусств. Первобытное и традиционное искусство. — Москва: Искусство, 1973. — 319 с.

11. *Бычков В.В.* Русская теургическая эстетика. — Москва: Ладомир, 2007. — 743 с.

12. *Семенов В.А.* Первобытное искусство. Каменный век. Бронзовый век. — СПб.: Азбука-классика, 2008. — 592 с.: ил.

13. *Толстой Л.Н.* Полное собрание сочинений. — Т. 30. — Москва, 1951. — С. 81.

14. *Сухарева В.А.* Символическая концепция языка против деконструкции: поэты серебряного века (А. Белый и В. Хлебников) и Ж. Деррида о возможности праязыка // Философия в XXI веке: вызовы, ценности, перспективы: Сборник научных статей / науч. ред. А.В. Логинов, отв. ред. О.Н. Томюк. — Екатеринбург: Издательско-полиграфическое предприятие "Макс-Инфо", 2016. — С. 352–357.